



SICILIA QUEER 2016
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST

sq

organizzato da / organized by



con il contributo di / with the contribution of



main sponsor



con il sostegno di / with the support of



main technical sponsor



in collaborazione con / in collaboration with



festival partner



mediapartner



SICILIA QUEER 2016 INTERNATIONAL NEW VISIONS FILMFEST

sesta edizione / sixth edition
29 maggio – 5 giugno / 29 May – 5 June
Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa

Sicilia Queer 2016 International New Vision Filmfest

cast & credits

direttore artistico Andrea Inzerillo / *direzione organizzativa, direzione artistica queer short* Tatiana Lo Iacono / *collaborazione alla direzione organizzativa* Giorgio Lisciandrello / *programmer* Etrio Fidora, Giorgio Lisciandrello, Roberto Nisi / *programmer queer short* Emmanuelle Bouhours, Roberto Rippa / *retrovie italiane* Umberto Cantone / *ufficio stampa* Giovannella Brancato, Ada Tullo / *assistenza ufficio stampa* Eleonora Giammanco / *progetto grafico* Donato Faruolo / *webdesign* Roberto Speciale / *letterature queer* Mirko Lino, Silvia Antosa *movimentazione copie* Simona Marino / *organizzazione* Associazione Culturale Sicilia Queer e Associazione Culturale Sudtitles / *organizzazione generale e accoglienza* Andrea Anastasi, Valeria Cicilese, Giulia D'oro, Francesca Ernandes, Etrio Fidora, Eleonora Giammanco, Alessio Librizzi, Veniero Magenga, Simona Palminteri, Angelo Profeta, Roberta Sardella, Francesco Teresi, Chiara Volpes / *segretaria di giuria* Emmanuelle Bouhours / *curatela arti visive* Antonio Leone / *queer music* Francesco Anzelmo, Giorgio Lisciandrello / *sottotitoli* Sudtitles Palermo, Simona Marino, Vittoria De Stefani / *traduzioni sottotitoli e interpretariato* Simona Marino, Vittoria De Stefani, Ambra Cascio, Francesca Genduso, Simona Gennaro, Flavia Guadagnino, Giorgio Lisciandrello, Annalisa Mazzola, Melanie Messina, Valeria Messina, Nicoletta Scapparone, Chiara Spinoso, Silvia Stella, Giorgia Valenti, Chiara Volpes / *web tv* Valentina Lamantia, Francesca Sapia / *sigla SQ 2016* Valentina Lamantia, Nicola Leone / *foto* Giulio Azzarello, Alessandro Leone, Alessia Maddalena, Andrea Rizzo, Mattia Trupia / *proiezioni* Danilo Flachi, Rino Cammarata, Franco Rizzuto / *premi* Vincenzo Vizzari – Cittàcotte, Daniele Franzella, Quir / *responsabile attività formative* Giovanni Lo Monaco / *tutor attività formative* Simona Marino / *teatro bastardo* Giovanni Lo Monaco, Giovanna La Barbera / *archivio* Luca Di Grigoli, Andrea Anastasi, Alessio Librizzi / *ospitalità* Maurizio Giambalvo, Francesca Pellitteri, Visitpalermo.it / *comunicazione generale* Associazione Culturale Sicilia Queer / *stagisti* Marco Crisci, Giuliana Scolaro / *coordinamento volontari* Roberta Sardella / *volontari* Delia Affronti, Silvia Armi, Federica Barbaro, Erika Benigno, Chiara Bonanno, Maria Chiara Caldarella, Giulia Di Giorgio, Federica Fiandaca, Mattia Li Puma, Simona Mazzara, Daria Raimondo, Pietro Renda, Anastasia Zadvornova / *bookshop* Libreria Easy Reader (Laura Bonomo), Edizioni Precarie (Carmela Dacchille) / *presentatore* Martino Lo Cascio

trailer

Roberto Castón

catalogo / catalogue

a cura di Andrea Inzerillo / *redazione testi* Abel Azcona, Lionel Baier, Umberto Cantone, Alexandre Costanzo, Daniel Costanzo, Serge Daney, Carmen Dell'Aversano, Vincent Dieutre, Andrea Inzerillo, Antonio Leone, Giorgio Lisciandrello, Giovanni Lo Monaco, Ruben Montini, Gonzalo Orquin, Andrea Ruggieri, Dominique Sanda, Anna Serlenga, Seçkin Tercan / *schede* Etrio Fidora, Alessio Librizzi, Giorgio Lisciandrello / *traduzioni* Francesco Caruso, Etrio Fidora, Alessio Librizzi, Simona Marino, Chiara Volpes / *revisioni* Clare Kobasa, Valeria Cicilese / *design* Donato Faruolo

giurie / juries

giuria internazionale

Roy Dib, Valérie Donzelli, João Ferreira, Victoria Schulz, Giorgio Vasta

giuria del coordinamento Palermo Pride

Luigi Carollo, Alessandro Di Liberto, Massimo Milani, Valentina Morici, Carmelo Mulè, Mirko Pace, Daniela Tomasino

ringraziamenti / acknowledgment

Christos Acrivulis
Alessandro Aiello
Hermine Aigner
Gabriele Ajello
Giulia Alagna
Cristina Alga
Marco Amantia
Roberto Andò
Gabriele Antinolfi
Zoe Rebecca Antosa Ross
Francesco Anzelmo
Simone Arcagni
Enrico Aresu
Laura Argento
Aurora Argiroffi
Associazione 100Autori
Joe Balass
Mario Balsamo
Antonio Bellia
Eric Biagi
Léo Biagi Corre
Jon Binnie
Dario Bisso
Emiliano Bisso
Pippo Bisso
Laura Bonanno (Flambò tour)
Laura Bonomo
Katja Briesemeister
Filippo Brunamonti
Marcello Buccheri
Giuseppe Burgio
Francesco Buscemi
Silvia Calderoni
Domenico Cali
i Calipso
Rino Cammarata
Gino Campanella
Vito Campanella
Umberto Cantone
Sino Caracappa
Luigi Carollo
Ambra Carta
Maria Laura Cascio
Rosi Castellese
Roberto Castón
Irene Chias
Danila Confalonieri
Chicca Cosentino
Gian Mauro Costa
Michele Costagliola

Alexandre Costanzo
Daniel Costanzo
Nuria Cubas (Filmadrid)
Andrea Cusumano
Salvo Cutaia
Carmela Dacchille
Miriam De Caro
Fabio De Chirico
Bernard Decottignies

(in memoriam)
Lorenzo Dell'Agnello
Enrico Del Mercato
Juan Del Valle
Giulia De Spuches
Eduardo De Stefani
Maria Di Carlo
Vincent Dieutre
Riccardo Di Bella
Matteo Di Gesù
Alessandro Di Giugno
Salvo Dolce
Leonardo Durante
Aurora Falcone
Anna Opuntia Farinella
Ivano Ferazzoli
Agostino Ferrente
Pia Fischer
Danilo Flachi
Goffredo Fofi
Daniele Franzella
Alessio Galbiati
Serena Ganci
Giusi Gennaro
Marco Genovese
Maurizio Giambalvo
Roberto Giambrone
Fabio Grassadonia
Erica Grossi
Agnese Gugliara
Alain Guiraudie
Claudio Gulli
Francesco Guttuso
Melino Imparato
Christian Klesse
Clare Kobasa
Giuliano La Franca
Gaetano La Rosa
Vito Lauria
Antonio Leone
Davide Leone
Francesca Leone
Nicola Leone
Sara Li Donni

Filippo Lo Iacono
Skadi Loist
Heiko Lommatzsch
Calogero Lo Piccolo
Fabio Lo Verso
Filippo Luna
Antonio Macaluso

(VediPalermo)
Fabrizio Maltese
Giusy Mandalà
Rafael Maniglia
Franco Maresco
Giuseppe Marsala
Roman Maruhn
Andrea Marzulli
Giampaolo Marzi
Angelo Matatressa
Nicola Mazzanti
Sheila Melosu
Alessandro Milani
Antonio Mirabella
Alberto Nicolino
Francesca Noto
Davide Oberto
Leoluca Orlando
Mirko Pace
Palermofoto
Arnold Pasquier
Valentina Pellitteri
Pedro Pena Andrade
Antonio Piazza
Alessandro Pinto
Salvatore Piombino
Filippo Pistoia
Rossella Pizzuto
Sergio Pollicita
Melvil Poupaud
Daniela Prinzivalli
Giuseppe Pulvirenti
Andrea Purgatori
Maria Rosa Pusateri
Alessandro Rais
Pascale Ramonda
Cristina Ribaudo
Enrico Roccaforte
Francesca Romana
Recchia Luciani
Philippe Roux
Andrea Ruggieri
Marina Sajeva
Dominique Sanda
Cosimo Santoro
Marina Scalesse

Laura Scavuzzo
Heidi Sciacchitano
Ivan Scinaro
Marica Setaro
Natacha Seweryn
Rossella Silvestri

(in memoriam)
Silvana Silvestri
Alessandro Sinopoli
Lionel Soukaz
Maurizio Spadaro
Irene Tagliavia
Giovanna Taviani
Gilda Terranova
Daniela Tomasino
Trallallero Trallallà
Sandro Tranchina
Eva Truffaut
Valentina Tutrone
Luisa Tuttolomondo
Paul Vecchiali
Giovanni Ventimiglia
Massimo Verastro
Barbara Viola
Vincenzo Vizzari
Chiara Zanini
Zarina di Sicilia
Francesca Zummo
Gabriele Zummo

e un ringraziamento particolare per la passione e il sostegno a

Gabriella D'Agostino



EDITORIALE / EDITORIAL

Una storiella di origine induista narra la leggenda di un gruppo di saggi ciechi che, venuti a conoscenza dell'arrivo in città di un elefante – animale di cui non avevano mai sentito parlare prima – vollero conoscerlo direttamente. Il primo cieco si avvicinò quindi alla testa dell'animale e dichiarò con aria sicura: «Ho capito che cos'è un elefante: è una sfera!». Il secondo si avvicinò alla zampa e disse da par suo: «Ora so cos'è un elefante: è una colonna». Il terzo si avvicinò alla proboscide e smentendo i primi due esclamò: «Un elefante è senz'altro un tipo di serpente». Tanti saggi, come i ciechi della leggenda, sono convinti di aver capito che cos'è il *Sicilia Queer*: da dove proviene, di cosa parla e dove va. A chi interessa e a chi non interessa, a chi si rivolge e a chi no. L'edizione che vi presentiamo è invece il provvisorio punto di arrivo di una serie di riflessioni, discussioni, evoluzioni, incontri. Lo scorso anno la conferenza di Paul B. Preciado in occasione della consegna del premio Nino Gennaro ci ha posto di fronte all'esigenza di analizzare più rigorosamente il progetto che portiamo avanti dal 2010. Stiamo realizzando un festival lgbt o un festival queer? Cosa significano queste diciture? Era come se ci trovassimo davanti a una scelta: la rivendicazione identitaria o la necessità di slegare il concetto stesso di identità da ogni rigida categorizzazione. Ma forse ci stavamo comportando come quei saggi ciechi, convinti di poter definire l'elefante a partire da uno solo dei suoi aspetti e incapaci di avere una visione più ampia. Siamo consapevoli del fatto che il nostro è un festival atipico nel panorama mondiale dei festival queer. Abbiamo riflettuto sul nostro presente – quello in cui visioni pacificate dell'omosessualità pervadono i mezzi di comunicazione, anche al cinema – e deciso di togliere l'acronimo lgbt dal nome del festival, che d'ora in poi si chiamerà dunque *Sicilia Queer – Festival internazionale di nuove visioni*. Non certo per rinnegare alcunché: il *Sicilia Queer* non muta nella sostanza e mantiene come sempre una programmazione aperta, stratificata e problematica. Semmai per chiarire ulteriormente alcuni obiettivi e non subire proiezioni esterne che

An old Hindu legend tells the story of a group of blind wise men who, upon having learned that an elephant, an animal they have never heard of, was coming to town, wanted to see it person. The first of them went close to the animal's head and self-assuredly affirmed: «now I know what an elephant is: it's a sphere». The second one came close to the animal's foot and said: «now I know what an elephant is: it's a column». The third one came close to the animal's trunk and contradicting his two companions said: «an elephant is for sure a type of snake». There are many wise men like those in the legend who think they know what the *Sicilia Queer* is: where it comes from, what it speaks about, and where it is going. (Who is interesting in it, and who is not; to whom it speaks, and to whom it does not). This edition is instead the point of arrival of a number of reflections, debates, developments, encounters. Last year, Paul B. Preciado's speech upon reception of the "Nino Gennaro Award" prompted us to consider more rigorously the project we have been carrying out since 2010. Are we making a LGBT festival or a queer one? What do these labels mean? It was as if we were at a crossroad: should we affirm an identity or should we avoid pigeonholing the very notion of identity? Perhaps, we were acting like those blind wise men convinced they could define the elephant only considering one of its facets, but were in fact incapable of embracing wider vision. We are certainly aware that, if compared to other queer festivals all over the world, ours is rather atypical. We have been reflecting on our present time – a time where reconciled visions of homosexuality permeate the means of communication, films included – and eventually decided to remove the acronym LGBT from the festival name, which from now on will be called *Sicilia Queer – Festival internazionale di nuove visioni*. To be sure, we are not repudiating anything: *Sicilia Queer* is not undergoing major changes and maintains an open, stratified, and thought-provoking offering. Rather, we would like to make our goals clearer and avoid being the object of external pressures that do not describe our work, or take it

non rispecchiano il nostro lavoro, o che ne esaminano un solo aspetto: il *Sicilia Queer* è e vuole essere un luogo libero di sperimentazione dei saperi, di ibridazione delle culture, di trasformazione del pensiero, di lavoro sulle complessità. Un cantiere realmente aperto, con tutti i suoi rischi. Ci inorgogolisce pensare che oggi l'unico festival internazionale che presenta lungometraggi di finzione a Palermo sia proprio un festival Queer, con tutto il portato di *differenza* che questo comporta, e pensiamo che sia un messaggio importante, un segnale di apertura e forse anche un inizio di trasformazione concettuale e linguistica di quello che il termine *queer* stesso significa (non sarebbe, d'altronde, la prima volta).

È la nostra interpretazione del termine a far nascere quest'anno un nuovo concorso, dedicato appunto alle *nuove visioni*: una competizione internazionale di lungometraggi che – accanto a quella di cortometraggi – prova a scommettere sui nuovi autori del futuro, presentando opere prime e seconde o film di autori che sono già riconosciuti in tutto il mondo come punti di riferimento e che in Italia sono ancora pressoché sconosciuti. Una scommessa dei cui risultati potremo discutere solo fra qualche tempo.

Un festival non è un sistema né ha pretese totalizzanti: è la laboriosa presentazione di una ricerca in atto. È questo che lo rende un corpo vivo e un prodotto originale che guarda sempre al futuro, consapevole della storia da cui proviene. Viviamo un periodo di lenta trasformazione: è di questi giorni l'approvazione in Parlamento di una legge sulle unioni civili che porta l'Italia a dotarsi – con molto ritardo – di uno strumento legislativo che è frutto di un compromesso al ribasso rispetto alle mire iniziali. Lungi da ogni trionfalismo, è molto discutibile che riconoscere la parità di diritti delle persone attraverso istituti giuridici diversi sia un reale passo avanti, se non altro da un punto di vista culturale. Se per alcuni può trattarsi pur sempre di una base, ci riconosciamo più in chi pensa che si tratta di un punto dal quale ripartire per una battaglia che punti a mutamenti più significativi, e che anche luoghi come questo possono contribuire a sviluppare. Avremo modo di discuterne insieme agli studiosi di CIRQUE, un centro di ricerca interuniversitario sul Queer che è nato a Pisa e a cui abbiamo deciso di assegnare quest'anno il premio Nino Gennaro, perché in tempi di proclami ci sembra importante fermarsi a riflettere e approfondire le questioni sociali, estetiche e politiche che il *queer* implica. Lo faremo insieme ad alcuni studiosi britannici che abbiamo incontrato all'Università di Manchester, dove siamo stati invitati per parlare del festival in un convegno internazionale dal titolo *Queer Film Festivals as Activism*, pochi giorni prima di partecipare in Spagna a uno dei festival queer più importanti d'Europa come *Zinegoak*.

into account only partially: *Sicilia Queer* is and aims at being a free place for experimenting with various disciplines, hybridizing cultures, transforming thoughts, and working on complexity. A truly open working space, with all the risks openness may entail. We are proud to know that the only international festival where feature films are presented in Palermo is in fact a queer festival, with all the meaning in terms of *difference* it has. We believe this is an important message, a way to show sensitivity and, perhaps, the beginning of a conceptual and linguistic transformation of what the term queer means (not that this would be the first time).

Our own interpretation of the word has produced, for this year, a new competition, dedicated to new visions: an international competition of feature films that, next to the one devoted to shorts, tries to invest on authors with a future, having them present their first or second works, or on authors who are acclaimed in the rest of the world, but are practically unknown in Italy. Of course, this is a challenge whose results we shall be able to discuss only over the next years.

A festival is not a system, nor does it have totalizing ambitions: it is the presentation of an industrious research in the making. This is what makes it a living body and a unique product that always looks forward, but with an eye to its origins. We are living in a time of slow transformations: in these days, the Parliament has finally approved a bill on civil unions that after a very long delay has finally provided Italy with a legal instrument that, with regard to the initial objectives, is in fact the outcome of a bearish compromise. Far from any triumphalism, the use of different legal devices in order to acknowledge equal rights to people is rather debatable – if only, from a cultural standpoint. If, for some, such an acknowledgment is still a basis for something else, we are inclined to agree more with those who believe that it must be the starting point for a battle aiming at more significant transformations, to which minor achievements can nonetheless contribute. We shall be able to discuss this together with some scholars of CIRQUE, an inter-academic center for research on queer born in Pisa and to which we have decided to assign the “Nino Gennaro Award” because, in a time of grand announcements, we believe it is important to stop and think and go in depth into the social, aesthetic, and political issues queer entails. To the debate shall take part also a group of scholars we met at the University of Manchester, where we were invited to speak about our festival in an international conference entitled Queer Film Festivals as Activism, just a few days before we took part to Zinegoak, one of the most important European queer festivals. This is, then, the image of Sicily we contribute to propagating, an image connected to cinema, art, culture, rights, with an eye open to the world, but still paying attention on our

L'immagine della Sicilia che contribuiamo a diffondere è dunque questa. Un'immagine legata al cinema, all'arte, alla cultura, ai diritti, con uno sguardo al mondo senza perdere l'attenzione sul nostro contesto. È guardando a Palermo che decidiamo di continuare a realizzare il nostro festival all'interno dei Cantieri Culturali alla Zisa, in una sala come il Cinema De Seta che a quattro anni dalla riapertura si trova oggi in una fase critica. A un iniziale momento di entusiasmo e di promesse è già sopraggiunto il tempo della rassegnazione: molti parlano di sogni infranti, illusione, tempi che furono. È il fascino dell'amarcord al quale non vogliamo rassegnarci, ma che ci fa riconoscere con amarezza che la politica non ha dato seguito a una storia che oggi dovrebbe essere realtà. Ancora una volta ribadiamo che occorre un cambio di passo e una direzione precisa per il Cinema De Seta. Occorrono investimenti e idee. Non smettiamo di proporle, insieme a pochi altri, e continuiamo ad assumerci responsabilità pubbliche per non smettere di portare avanti una politica culturale che faccia da pungolo nei confronti delle istituzioni. Rivendichiamo con forza questa posizione e richiamiamo le istituzioni alle loro responsabilità: non lavoriamo per ottenere riconoscimenti ma per impegnarci a costruire un futuro che non vogliamo credere già scritto e per non cedere preventivamente alle sirene dell'abbandono. Continueremo a vigilare affinché il tritacarne della campagna elettorale in vista delle prossime elezioni amministrative non fagociti la storia mai nata del Cinema De Seta, guardando a quello che città come Torino, Bologna, Bergamo, Pisa, Roma e tante altre sono riuscite a fare e che continuiamo a proporre come modello, facendo pressione per un dibattito pubblico urgente in vista di risoluzioni che non possono dipendere da noi ma alle quali vogliamo contribuire.

Ci sembra di ravvisare un nesso non troppo lontano tra il mancato sviluppo di progetti culturali lungimiranti e un progressivo imbarbarimento che vediamo alle porte. Un impoverimento di idee e di visioni al quale bisogna fare molta attenzione: la sparatoria di via Maqueda che ha messo a repentaglio pochi mesi fa la vita di Yusupha Susso spacciata inizialmente per una “rissa tra immigrati nel quartiere di Ballarò” ci spaventa tanto quanto la successiva scoperta che degli italiani esercitano ancora un controllo criminale sul territorio. L'unico modo efficace per contrastare la barbarie è una rivoluzione culturale lenta che si realizza coi progetti e non con gli eventi. Questo vorrebbe rappresentare l'apertura al territorio del *Sicilia Queer*, questo potrebbe significare un pieno sviluppo del Cinema De Seta. Anche per queste ragioni continuiamo a esistere.

own context. It is by looking at Palermo that we have decided to continue to produce the festival at Cantieri Culturali alla Zisa, and in a movie theater like Cinema De Seta that four years after its reopening is undergoing a critical phase. The initial moment, that of enthusiasm and promises, has been replaced by the time of resignation. Many speak of shattered dreams, of delusions, of a past Golden Age. We do not want to yield to the charm of the good ol' days, but we cannot but bitterly acknowledge that politicians' promises have not been fulfilled. Once again, we need a change of pace and a precise direction for the Cinema De Seta. Investments and ideas are needed. We, together with few others, have been relentlessly advancing new ideas and taking public responsibility in order to foster a cultural policy that could serve as stimulus for the local institutions. We strongly take this stance and invite the institutions to take their responsibilities: we do not work in order to be acknowledged but rather to commit ourselves to build up a future that we refuse to think it has been already written and to not give in to the temptations of giving up. We shall keep being vigilant so that the ‘mincing machine’ that will soon get started for the next election campaign will not destroy the story yet to be born of Cinema De Seta. We look to what other cities like Turin, Bologna, Bergamo, Pisa, Rome, and many others have been able to do – cultural operations that we keep pointing to as model of action, pressuring for an urgent public debate, so to find solution that cannot depend on us, but to which we would like to contribute.

We think there is not too loose a link between the underdevelopment of forward-looking cultural projects and the forthcoming progressive barbarization, an impoverishment of ideas and visions to which we must pay great attention. The shooting occurred in via Maqueda, where a few months ago Yusupha Susso's life was heavily endangered – a shooting initially passed off as a “brawl among immigrants in the Ballarò neighborhood” – scared us as much as did the ensuing discovery that are Italians those who have control on local crime. The only effective way to contrast this decline is a slow, cultural revolution, which can only be achieved through long-term project and not via short-term events. This is what the opening of *Sicilia Queer* to the territory would like to represent, this is what could be the meaning of a full development of Cinema De Seta. For these reasons too, we keep existing.

Palermo apre la sesta edizione del Sicilia Queer al pubblico con un programma che anche quest'anno si presenta ricco di iniziative importanti e che ne attestano in modo sempre più evidente la centralità nel programma culturale della città.

Il legame tra il festival e la città di Palermo quest'anno trova un'ulteriore conferma con l'invito di un'ospite prestigiosa come Dominique Sanda, illustre rappresentante della grande storia della settima arte, a cui verrà conferita la cittadinanza onoraria.

Palermo attraversa un momento di cambiamento: sta coniugando ai tempi e alle sfide presenti la propria identità e lo fa attraverso l'accoglienza, l'apertura, la sua ritrovata identità sincretica.

Il 2015 è stato l'anno dell'inserimento di Palermo, insieme a Cefalù e Monreale, nella *World Heritage List* dell'UNESCO con l'itinerario Arabo Normanno. Un evento simbolo, in un momento di grandi tensioni e paure, che testimonia l'importanza della bellezza come valore base per la costruzione di un mondo di pace.

La tutela del nostro passato e della sua bellezza non può però essere piena se non comprendessimo che il valore della bellezza non è un dato da preservare, una riserva culturale, ma piuttosto un compito. Creare nuova bellezza è il principio fondante una società civile, che può essere realizzato solo in un ottica di apertura e di dialogo tra le sue diverse componenti. Oggi Palermo è una città più aperta, più accogliente, più curiosa, e il Sicilia Queer ha enormemente contribuito a questa crescita culturale. Ha promosso in questi anni la conoscenza di un tema complesso come quello delle tematiche di genere, di orientamento sessuale e delle differenze della persona, arginando in tal senso l'ignoranza da cui scaturiscono tutte le forme di dogmatismo, intolleranza e violenza.

Il tema della dignità della persona umana, delle diverse declinazioni attraverso cui donne e uomini scelgono di vivere la propria vita, di vestire la propria identità, è al centro della politica culturale della nostra città, nella certezza che è proprio in questo dialogo tra voci diverse, tra identità molteplici e tutte con eguale diritto di realizzazione, che è possibile assumere il compito di costruire nuova bellezza.

Il Sindaco
Leoluca Orlando

L'Assessore alla Cultura
Andrea Cusumano

Palermo launches the sixth edition of Sicilia Queer with a program packed with important events and projects, which more and more evidently testify the festival's growing centrality in the city's cultural offerings.

This year, the close connection between the festival and the city is all the more confirmed by the presence of a prestigious guest such as Dominique Sanda, a celebrated representative of the 'seventh art', who will be granted Palermo honorary citizenship.

Palermo is undergoing a major change, as it aims at renewing its identity. It does so by being open and welcoming, and by presenting its revived syncretic identity. In 2015, Arab-Norman Palermo, together with Cefalù and Monreale, was included in the UNESCO *World Heritage List*. In a time of great distress and fear like the present, such recognition is a symbolic event attesting of the importance of beauty as foundation of a world of peace.

The protection of our history and its beauty cannot be fully achieved unless we realize that the value of beauty is not something given, a sort of cultural reserve, but it is rather a task we were assigned. The creation of beauty is the grounding principle of a community, a goal that can be reached only by fostering a culture of openness and of dialogue among its components. Today Palermo is a more open, welcoming, eager to know place, and Sicilia Queer has greatly contributed to this cultural growth by promoting, over the years, the knowledge of extremely complex themes such as gender, sexual orientation, and difference, and being a barrier against ignorance, from which all forms of dogmatism, intolerance, and violence are born.

The theme of human dignity, of the different ways in which women and men decide to live their own lives and embrace their own identities, stands at the core of our city's cultural policies, as we believe that this very dialogue among diverse voices and identities, all entitled to pursue their own agenda, shall enable us to achieve the goal of creating new beauty.

The Mayor of Palermo
Leoluca Orlando

The Councillor for Culture
Andrea Cusumano



ROY DIB, BEIRUT 1983

Nato nel 1983, è un artista che vive e lavora a Beirut. Il suo lavoro si concentra sulla costruzione soggettiva dello spazio. Ha preso parte all'Homework Space Program (2011-2012) di Ashkal Alwan a Beirut, dove ha prodotto una installazione video dal titolo *Objects In Mirror Are Closer Than They Appear* (2012). Il suo cortometraggio *Mondial 2010* (2014) ha vinto numerosi premi incluso il Teddy Award alla 64ª Berlinale, l'Uppsala Grand Prix e il Sicilia Queer filmfest 2015. La sua ultima installazione video, *A Spectacle of Privacy*, ha fatto il suo debutto all'Exposure 2015 al Beirut Art Center e ha vinto un premio alla 19ª edizione di Videobrasil.

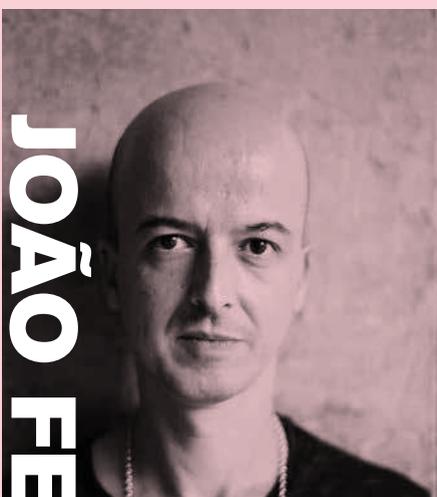
Born in 1983, is an artist who works and lives in Beirut. His work focuses on the subjective constructions of space. He participated in the Homework Space Program (2011- 2012) by Ashkal Alwan in Beirut, where he produced a video installation entitled *Objects In Mirror Are Closer Than They Appear* (2012). His short film *Mondial 2010* (2014) won several awards including the Teddy Award at 64th Berlinale, the Uppsala Grand Prix and Sicilia Queer filmfest 2015. His latest video installation, *A Spectacle of Privacy*, debuted at the Exposure 2015 show at the Beirut Art Center and won an award at the 19th edition of Videobrasil.



VALÉRIE DONZELLI, CANNES 1973

Nata nel 1973, debutta come attrice nel film *Martha... Martha di Sandrine Veysset*. Dopo aver esordito alla regia con il cortometraggio *Il fait beau dans la plus belle ville du monde* del 2007, nel 2009 gira il suo primo lungometraggio, *La Reine des Pommes*. Nel 2011 gira *La Guerre est déclarée*, presentato al Festival di Cannes nello stesso anno. Del 2012 è *Main dans la main*, mentre nel frattempo continua la sua carriera da attrice per registi come Alain Guiraudie, Benoît Jacquot, Lionel Baier, Arielle Dombasle, Bertrand Bonello (tra gli altri). Nel 2015 partecipa alla competizione principale del Festival di Cannes con il suo ultimo film, *Marguerite et Julien*. Nel 2016 è scelta come presidente della giuria della Semaine de la Critique della 69ª edizione del Festival di Cannes.

Born in 1973, she debuted as an actress in the movie *Martha... Martha by Sandrine Veysset*. After her debut as a director with the 2007 short movie *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, she directed her first feature film in 2009, *The Queen of Hearts*. In 2011 she directs *Declaration of War*, presented at the Cannes Film Festival in the same year. The following year she directed *Main dans la main*, while she continued her career as an actress working for such directors as Alain Guiraudie, Benoît Jacquot, Lionel Baier, Arielle Dombasle, Bertrand Bonello (among others). In 2015 she took part in the main competition of the Cannes Film Festival with her latest movie, *Marguerite & Julien*. In 2016 she was chosen as jury's president of the International Critic's Week at the Cannes Film Festival 69th edition.



JOÃO FERREIRA, ALGARVE 1973

Nato nel 1973, vive a Lisbona. Laureato in Design alla Facoltà di Belle Arti, ha frequentato un master in Studi Teatrali alla Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona ed è direttore artistico di Queer Lisboa - Festival Internazionale di Cinema Queer dal 2004. Professore al corso di Studi Artistici dell'Università di Coimbra dal 2006 al 2015, è stato membro di giuria alla Berlinale, a Cannes e ai festival queer di Bilbao, Torino, Praga, Vienna e San Paolo. È co-autore del libro *Film e Cultura Queer*, pubblicato nel settembre 2014.

Born in 1973, lives in Lisbon. Design Graduate at the Fine-Arts Faculty, he attended a master in Theatre Studies at the Humanities Faculty at Lisbon University. Artistic Director of Queer Lisboa – International Queer Film Festival since 2004. Professor at the Artistic Studies course of Coimbra University from 2006 to 2015. He was Jury member of the Berlinale, at Cannes, and of queer festivals in Bilbao, Turin, Prague, Vienna, and São Paulo. He co-edited the book *Queer Film and Culture*, released in September 2014.



VICTORIA SCHULZ, BERLINO 1990

Nata nel 1990 a Berlino, è stata scoperta durante uno street casting per il suo ruolo nel film di Stina Werenfels *Dora oder Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, che ha debuttato alla Berlinale del 2015. In seguito ha ottenuto il ruolo di protagonista nel film di Christian Frosch *Von jetzt an kein Zurück*, presentato al Sicilia Queer filmfest nel 2015. Per entrambe le parti ha vinto numerosi premi tra cui il New Faces Award e l'Acting Award del Festival International de Films de Femmes de Créteil. Il suo prossimo ruolo sarà quello di una giovane ragazza ebrea nel film *The Invisibles* sulla storia di quattro ebrei che si nascondono a Berlino durante la Seconda Guerra Mondiale.

Victoria Schulz was born in 1990 in Berlin and was discovered in a street casting for her debut in Stina Werenfels's *Dora or the sexual neuroses of our parents*, which premiered at the Berlinale in 2015. Later, she played the main part in Christian Frosch's *Rough Road Ahead*, presented at Sicilia Queer filmfest in 2015. For both parts she won many awards among which: the New Faces Award and the Acting Award at the Festival International de Films de Femmes de Créteil. Her next role will be that of a young Jewish girl in the film *The Invisibles* about the story of four Jews hiding in Berlin during the Second World War.



GIORGIO VASSIA, PALERMO 1970

Nato a Palermo nel 1970, ha pubblicato i romanzi *Il tempo materiale* (minimum fax 2008, tradotto in numerosi paesi, selezionato al Premio Strega 2009), *Spaesamento* (Laterza 2010, finalista Premio Bergamo, pubblicato in Francia). Ha partecipato come co-sceneggiatore al film *Via Castellana Bandiera* (2013) diretto da Emma Dante, in concorso alla 70ª edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Collabora con la Repubblica, Il Venerdì, il Sole 24 ore e Il Manifesto, e scrive sul blog letterario minimaetmoralia.com. Il suo ultimo libro è *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (Humboldt/Quodlibet).

Born in Palermo in 1970, published the novels *Time On My Hands* (minimum fax 2008, translated in several countries, selected at the Premio Strega 2009), *Spaesamento* (Laterza 2010, finalist at the Premio Bergamo, published in France). He collaborated to write the screenplay for the film *A Street in Palermo* (2013) directed by Emma Dante, the movie was in competition at the 70th edition of the Venice International Film Festival. He writes for La Repubblica, Il Venerdì, il Sole 24 ore and Il Manifesto and on the literary blog minimaetmoralia.com. His latest book is *Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* (Humboldt/Quodlibet).

TRAILER



**screenplay
& cinematography**
Roberto Castón

cast

Unai Izquierdo
Diego Pérez
Ylenia Baglietto
Olatz Gamboa
Javier Regalado
Adrián García de los Ojos
Esther Cjaurriz
Nekane Fernández
Gonzalo Cjaurriz

voices

Irene Chias
Carmela Dacchille
Miriam De Caro
Salvo Dolce
Serena Ganci
Giovanni Lo Monaco
Massimo Milani
Alberto Nicolino

editing

Roberto Castón

colour

Jon Larrea Cue

music

Sonata in E flat Major BWV 1031
(Il. Siciliano) by J. S. Bach

thanks to

Fernando Díez
www.bitart.info

S'AMOR NON È CHE DUNQUE È QUEL CHE IO SENTO

ROBERTO CASTÓN

trailer Sicilia Queer 2016

S'AMOR NON È, CHE DUNQUE È QUEL CH'IO SENTO?

Francesco Petrarca

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

si lieve di saver, d'error sí carca
ch'ì' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
et tremo a mezza state, ardendo il verno.

Si no es amor, ¿qué es esto que yo siento?
Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cuál?
Si es buena, ¿por qué es áspera y mortal?
Si mala, ¿por qué es dulce su tormento?

Si ardo por gusto, ¿por qué me lamento?
Si a mi pesar, ¿qué vale un llanto tal?
Oh viva muerte, o deleitoso mal,
¿por qué puedes en mí, si no consiento?

Y si consiento, error es quejarme
Entre contrarios vientos va mi nave
que en alta mar me encuentro sin gobierno

tan leve de saber; de error tan grave
que no sé lo que quiero aconsejarme
y si tiemblo en verano, ardo en invierno.



QUEER SHORT



QUEER SHORT

19. **A QUI LA FAUTE**
20. **AMA**
21. **AU BRUIT DES CLOCHETTES**
22. **FREUD UND FRIENDS**
23. **FUNNY BOYS**
24. **JAMIE**
25. **KUROCHKA RYABA**
26. **MAMMA VET BÄST**
27. **MX. PINK**
28. **O PÁSSARO DA NOITE**
29. **OUT**
30. **PINK BOY**
31. **PRINZESSIN DES ALLTAGS**
32. **SHUDO**
33. **TAKE YOUR PARTNERS**
34. **THE FOX EXPLOITS THE TIGER'S MIGHT**
35. **VI SKULLE BLI BRA FÖRÄLDRAR**



screenplay
Anne-Claire Jaulin
cinematography
Pierre-Hubert Martin
editing
Julie Lena
sound
Philippe Deschamps
cast
Ilys Barillot
Louisiane
Gouverneur
Anita Simic
Elisa Noyez
Pauline Demians
Anne-Claire Jaulin
Albane
Danfous
producer
Frédéric Dubreuil
contact
enviedetempete.com
enviedetempete@
wanadoo.fr

Anne-Claire Jaulin, dopo essersi laureata alla EM Lyon Business School, inizia a lavorare nelle produzioni cimentandosi presto nella scrittura e nella regia. Nel 2012 scrive e co-dirige il suo primo cortometraggio, *The Assistant*. Il film è stato venduto a Shorts TV e selezionato in più di trenta festival internazionali. Nel 2014 dirige *Marthe*, un cortometraggio prodotto dalla Vagabundo Films. *A Qui la Faute* è il suo ultimo cortometraggio.

Anne-Claire Jaulin, after graduating from EM Lyon Business School, started working in production and turned quickly to writing and directing. In 2012 she wrote and codirected her first short film *The Assistant*. The film was sold to Shorts TV and got selected in thirty international festivals. In 2014, she directed *Marthe*, a short film produced by Vagabundo Films. *No matter who* is her latest short film.



A QUI LA FAUTE / NO MATTER WHO

Anne-Claire Jaulin
Francia 2015 / 19' / v.o. sott. it.

È estate e un gruppo di ragazze scout passa il tempo tra escursioni e festicciole, muovendosi dal campo base ed esplorando le campagne francesi circostanti. Marie è la capo squadra, ed è quella a cui tutte si rivolgono quando c'è un problema, soprattutto Judith. Marie però è segretamente innamorata di Lise, ma quando finalmente trova il coraggio di fare il primo passo le due vengono sorprese da una compagna. Per non perdere la faccia davanti alle amiche, Marie sarà costretta a tradire sia Lise che i suoi stessi sentimenti.

It's summertime and a group of scout girls hang out together hiking and partying, moving from the base camp and exploring the surrounding French countryside. Marie is the group leader, and she is also the one everyone talks to if there is a problem, especially Judith. However, Marie is secretly in love with Lise and when she finally finds the courage to make the first move they are surprised by a friend. Marie will be forced to betray both Lise and her feelings to save face in front of her friends.



AMA

**Emilie Almaida, Liang Huang, Mansoureh Kamari,
Julie Robert, Juliette Peupartier, Tony Unser**
Francia 2015 / 3' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

1954: sulle coste giapponesi, una giovane donna americana sta visitando un villaggio con suo marito e un gruppo di amici. Allontanatasi dal gruppo, incontra Namiko, una giovane pescatrice ama. Richiamata dalle incomprensibili parole della giapponese, la donna seguirà la pescatrice in mare e la natura diventerà punto di incontro tra due popoli fino ad allora culturalmente agli antipodi. Un corto animato che mescola efficacemente pittoreschi sfondi basati sugli inchiostri delle stampe artistiche della Ukyo-e con la moderna tecnica di animazione occidentale.

1954: On the coast of Japan, an American woman is visiting a village with her husband and a group of friends. While she walks away from the group, she meets Namiko, a young ama fisherwoman. Pushed by the Japanese woman's incomprehensible words, she follows the fisherwoman into the sea and the nature becomes a meeting point between two nations until then culturally opposed. An animated short movie that succeeds in mixing picturesque backgrounds based upon the Ukyo-e artistic print inks with the modern western animation technique.

screenplay
Julie Robert
Juliette Peupartier
animation
Emilie Almaida
Liang Huang
Mansoureh Kamari
Julie Robert
Juliette Peupartier
Tony Unser
music
Julien Graudet
sound
Vincent Hazard
producer
Gobelins – L'école de
l'Image
contact
sevefilms.com
manon@
sevefilms.com



Gobelins – L'École de L'Image è una scuola parigina di arti visuali, meglio conosciuta per il suo Dipartimento di Cinema d'Animazione, fondato nel 1975 da Pierre Ayma, che ha portato la scuola in auge. La scuola ha una reputazione internazionale grazie alla formazione di numerosi talenti individuali e team che vengono ingaggiati dagli studi di animazione migliori al mondo, tra cui Disney, Universal, Hanna Barbera, Pixar, DreamWorks e Warner Bros. Tra i suoi ex studenti sono inclusi diversi disegnatori di strisce a fumetti e animatori come Didier Cassegrain, Cromwell, Jean-François Miniac e Pierre Coffin.

Gobelins – L'École de L'Image is a Parisian school of the visual arts, best known for the Cinéma Department of Animation, founded in 1975 by Pierre Ayma, who brought the school into the spotlight. It has an international reputation, producing numerous talented individuals and teams hired by the world's leading animation studios, including Disney, Universal, Hanna Barbera, Pixar, DreamWorks and Warner Bros. Its former students include many strip cartoonists and animation artists such as Didier Cassegrain, Cromwell, Jean-François Miniac, and Pierre Coffin.



Chabname Zaria, nata in Afghanistan e cresciuta in Francia, dopo essere stata notata come vincitrice de l'Ille-de-France di un concorso per giovani sceneggiatori organizzato dal Festival di Cannes, ha scritto la sua prima sceneggiatura, *Etat Second*. Successivamente, ha scritto, diretto e autoprodotta *Je Passe*, un documentario che ha ottenuto il premio del pubblico al One Country One Film Festival ed è stato selezionato per il premio Anasy Documentary ad Abu Dhabi. *Au bruit des clochettes* è il suo primo cortometraggio di finzione. Attualmente sta lavorando al suo prossimo romanzo mentre sviluppa il suo primo lungometraggio, *Les Ambitieuses*.

Chabname Zariab, born in Afghanistan and raised in France, wrote her first screenplay, *Etat Second* after being noticed as the Ille-de-France winner of a young screenwriter competition organised by the Cannes Film festival. Later, she wrote, directed and auto-produced *Je Passe*, a documentary which obtained the audience award at the One Country One Film Festival and was selected in the Anasy Documentary Awards in Abu Dhabi. *Au bruit des clochettes* is her first fiction short. She is now working on her next novel and is developing her first feature film, *Les Ambitieuses*.

**screenplay
& cinematography**
Chabname Zariab
editing
Guillaume Saignol
sound
Aymen Toumi
cast
Farhad Faghith Habibi
Shafiq Kohi
Arya
Vossoughi
producer
Les Films du Bal
contact
lestfilmsdubal@
yahoo.fr



AU BRUIT DES CLOCHETTES / WHEN YOU HEAR THE BELLS

Chabname Zariab
Francia-Afghanistan 2015 / 25' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Saman è un batcha, che è il nome con cui vengono chiamati in Afghanistan i giovani ragazzi che si prostituiscono. Vive suo malgrado a casa di Farroukhzad, suo maestro, che ha anche il compito di istruirlo nell'arte della danza con cui, vestito da donna, delizia ogni notte gli ospiti del suo protettore. Farroukhzad però sembra essere sempre meno contento degli atteggiamenti scostanti di Saman e l'arrivo di Bijane in casa, scelto per sostituirlo, non faranno che riempire Saman di gelosia.

Saman is a batcha, which what young male prostitutes are called in Afghanistan. Much against his will, he lives at Farroukhzad's, his master, who also has the role of educating him to the art of dancing. And each night, he delights his protector's guests dancing dressed as a woman. However, Farroukhzad seems to be less and less happy about Saman's unpleasant attitude and the arrival of Bijane, who has been chosen to replace him, will fill Saman with jealousy.

screenplay
Gabriel Abrantes
David Phelps

cinematography
Jorge Quintela

editing
Margarida Lucas

sound
Rafael Cardoso
Norberto Lobo

cast
Gabriel Abrantes
Carlotto Cotta
Sônia Balacó
Filipa Anika
David Phelps
Cláudia Jardim
Joana Barrios
Naxo Checa
Norberto Lobo

producer
IndieLisboa -
Associação Cultural
Gabriel Abrantes

contact
portugalfilm.org
portugalfilm@
indielisboa.com



Gabriel Abrantes, nato in North Carolina nel 1984, è un artista e filmmaker che ha prodotto un significativo numero di film dall'inizio dei suoi studi presso L'École National des Beaux-Arts (2005-2006) e Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains, Francia (2007). Nel 2013 il suo corto *Zwazo* è stato proiettato al Festival di Rotterdam e *Ennui ennui* ha avuto la prima mondiale al Festival di Roma. *Taprobana* è stato mostrato in anteprima mondiale nella sezione dei corti in competizione della Berlinale del 2014. Molti dei suoi film sono realizzati in collaborazione con altri artisti e filmmaker come Daniel Schmidt, Benjamin Crotty e Ben Rivers. Attualmente insegna cinema alla Haute Ecole d'Art et Design a Ginevra mentre lavora al suo primo lungometraggio, *Tristes Monroes*, co-diretto con Daniel Schmidt, una screwball comedy ambientata in una Haiti post-terremoto.

Gabriel Abrantes, born in North Carolina in 1984, is an artist and filmmaker who has produced a significant number of films since she started studying at L'École National des Beaux-Arts (2005-2006) and Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, France (2007). In 2013 *Zwazo* was shown in Rotterdam and *Ennui ennui* had its world premiere at the Rome FF. *Taprobana* world premiered in Berlin's shorts competition section in 2014. Many of his films are made in collaboration with other artists and filmmakers such as Daniel Schmidt, Benjamin Crotty, and Ben Rivers. He is currently teaching cinema at the Haute Ecole d'Art et Design in Geneva and he is currently working on his first feature film, *Tristes Monroes*, co-directed with Daniel Schmidt, a screwball comedy in post earthquake Haiti.



FREUD UND FRIENDS

Gabriel Abrantes

Portogallo-Svizzera 2015 / 23' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Il più grande desiderio del noto neuroscienziato Herner Werzog è sempre stato quello di entrare nel cervello della gente per sondarne la psiche, diventando spettatore invisibile dei loro sogni. Grazie agli esperimenti della dottoressa Matilda Morta del Champalimaud Center for the Unknown, Werzog potrà finalmente analizzare tramite uno schermo il subconscio di un volontario: Gabriel Abrantes, giovane filmmaker e fidanzato della dottoressa Morta.

Facendo letteralmente il verso al cinema herzogiano di stampo documentaristico, Abrantes mette in scena un bizzarro mockumentary che si avvale del sogno e del format televisivo per far eco a registi del calibro di Lynch, Cronenberg e Allen.

Well-known neuroscientist Herner Werzog has always dreamed of entering people's brains to study their psyche, becoming an invisible spectator of their dreams. Thanks to Doctor Matilda Morta's experiment at Champalimaud Center for the Unknown, Werzog will finally analyze through a screen the subconscious of a volunteer: Gabriel Abrantes, a young filmmaker and Doctor Morta's fiancé.

Literally imitating Herzog's documentary cinema, Abrantes stages a bizarre mockumentary that uses dreams and TV formats to echo such directors as Lynch, Cronenberg and Allen.



Marina Bertino è una germanista e insegna lingua e letteratura tedesca in un liceo linguistico. Nel 2010 consegue la laurea specialistica in Digital Video presso l'Accademia di Belle Arti di Catania, con un lavoro sul documentario storico e la realizzazione del video *Mi ricordo quando sei partita* girato tra la Sicilia e l'Australia.

Martina Bertino is a germanist and she teaches German language and literature in a Linguistic High School. In 2010 she graduated with a Master Degree in Digital Video at the Academy of Fine Arts of Catania, with a thesis about historic documentary and the realization of the video *Mi ricordo quando sei partita* filmed between Sicily and Australia.

screenplay
Marina Bertino

cinematography
Marino Bertino

editing
Salvo Amore
Emanuela Castorina
Adriano Di Mauro
Daniela Siciliano
Andrea Vallerio

cast
Riff Surjawan
Sandro De
Martino

producer
Scuola FuoriNorma

contact
scuolafuorinorma.it
macpesce@
gmail.com



FUNNY BOYS

Marina Bertino

Italia 2016 / 25' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta

A vent'anni dalla pubblicazione del romanzo di Shyam Selvadurai, *Funny Boy* (1994), la regista incontra a Colombo due vecchi amici con i quali ha intenzione di scoprire lo Sri Lanka. I tre si lasciano contagiare poeticamente dalla lettura di Selvadurai, ritrovano così i luoghi e le atmosfere del romanzo, che racconta con ironia e leggerezza di un ragazzo srilankese e dei suoi primi turbamenti d'amore non convenzionale in una società chiusa e scossa dal conflitto tamil-cingalese.

Immagine, foto e brevi interviste realizzate durante il viaggio diventano un'opera collettiva e avventurosa grazie a un workshop di montaggio presso la Scuola FuoriNorma di Catania.

Twenty years after the publication of Shyam Selvadurai's novel, *Funny Boy* (1994), the director meets two old friends in Colombo. Together they plan to discover Sri Lanka. The three follow the poetic influence of Selvadurai and visit the places and the atmosphere of the novel. *Funny Boy* is the story of a young Sri Lankan and his first heartbreaks of a non-conventional love in a closed society, tormented by the Tamil-Sinhalese conflict.

Images, photographs and short interviews made during the journey become a collective and adventurous thanks to a workshop in editing at the Scuola FuoriNorma in Catania.



JAMIE

Christopher Manning

Regno Unito 2015 / 10' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta

Jamie è un ventenne solitario che sta maldestramente cercando di avere la sua prima relazione. Timido e con poca autostima, le sue passate esperienze con gli uomini hanno dato risultati insoddisfacenti. Una domenica incontra Ben, e mentre trascorrono il pomeriggio insieme Jamie inizia a fantasticare se abbia o meno incontrato finalmente la persona giusta.

Jamie, a quiet loner in his early twenties, is clumsily looking for his first relationship. Shy and lacking self-confidence, his past experiences with men have yielded disappointing results. One Sunday, he meets Ben. As they spend the afternoon together, Jamie begins to wonder if he has finally met his match.

screenplay
Christopher Manning

cinematography
Alistair Little

editing
Jojo Erholtz

sound
Rory Rea
Mauricio D'Orey
Terence Dunn

cast
Sebastian
Christophers
Raphael Verrion
Paul Clerkin
Sam
Atkinson

producer
Christopher Manning

Alistair Little
Naomi Waring

contact
csmanning.com
manningfilm
@gmail.com



Christopher Manning è uno scrittore e regista di racconti di finzione. Ha viaggiato e lavorato in Europa e in America prima di ottenere la laurea alla Columbia University a New York, dove ha studiato Storia e Film. Ha lavorato come script reader, production coordinator e assistente alla regia in svariati documentari e film, così come per la televisione. Nel 2015 ha partecipato al Cinephile Scholarship Program al Telluride Film Festival. Attualmente frequenta un Master in Filmmaking alla London Film School.

Christopher Manning is a writer and director of narrative fiction. He travelled and worked a variety of jobs in Europe and America before earning a BA from Columbia University in the City of New York, where he studied History and Film. He has worked as a Script Reader, Production Coordinator and Assistant Director on various fiction and documentary films as well as for television. In 2015, he participated in the Cinephile Scholarship Program at the Telluride Film Festival. Christopher is currently enrolled on the MA Filmmaking course at the London Film School.



Vasily Kiselev nasce a Leningrado nel 1984. Si interessa del mondo che lo circonda, dei problemi percettivi, interpretativi e dell'esplorazione del colore e del movimento. Vasily inizia il suo lavoro con la pittura e gradualmente si sposta verso gli spettacoli di burattini e l'animazione. *Kurochka Ryaba* è il suo quarto lavoro cinematografico.

Vasily Kiselev was born in Leningrad, USSR back in 1984. He is interested in the world surrounding himself, in problems of perception and in the interpretation and exploration of colour and movement. Vasily started his work as a painter and gradually moved to puppetry and animation. *Kurochka Ryaba* is his fourth movie.

animation & editing

Vasily Kiselev

music

Fedor

Komov

producer

Vasily Kiselev

contact
vkiselev.com
vasili.kiselev@

gmail.com



KUROCHKA RYABA / RYABA THE HEN

Vasily Kiselev

Russia 2015 / 3' / v.o. sott. it.

In una piccola casetta di campagna vivono la gallina Ryaba e i suoi due padroni. Malgrado l'aspetto, però, i vecchietti sono in realtà delle spie mandate dalla CIA in missione segreta per distruggere la Russia, alimentando la propaganda LGBT tra i minori. Ispirato a una vecchia fiaba popolare russa e animato con la tecnica della claymation, *Kurochka Ryaba* è un corto d'animazione che mescola nonsense e satira in un'efficace critica verso l'insensata politica omofoba nell'odierna Federazione Russa.

In a small country cot, hen Ryaba and her two masters live. However, despite their appearances, the two little old men are actually spies sent by CIA to destroy Russia, propagandizing LGBT to minors. Inspired by an old Russian folk tale and animated with claymation technique, *Kurochka Ryaba* is an animated short movie that mixes nonsense and satire in an effective critique towards the senseless politic against homosexuality in the modern Russian Federation.



MAMMA VET BÄST / MOTHER KNOWS BEST

Mikael Bundsen
Svezia 2016 / 13' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

La mamma ha sempre ragione. Quantomeno così recita il detto. E cosa può esserci di meglio che presentare il tuo fidanzato a tua madre, facendo finalmente coming out, per saggiare la flessibilità e l'apertura mentale di cui tanto si vanta? Magari potrà darti qualche utile consiglio, magari sarà felice per te, magari metterà una buona parola con papà per aiutarlo a capire e magari ti dirà di lasciar perdere i pregiudizi della gente. O magari no.

Mother knows best, so the saying goes. And what's best than introduce your boyfriend to your mother, finally coming out, testing her flexibility and her open mindedness that she praises so much? Maybe she could give you some good advice, maybe she'll be happy for you, maybe she will put in a good word with your father for you to help him understand and maybe she'll encourage you not to mind about people's prejudices. Or maybe not.

**screenplay,
cinematography
& editing**
Mikael Bundsen
sound
Nicklas Dahlström
Anders Kwarmark
cast
Alexander
Gustavsson
Hanna Ullerstam
Karl-Erik
Franzén
producer
Erik Hemmendorff
contact
plattformproduktion.
se
erik@
plattformproduktion.
se



Mikael Bundsen, nato a Göteborg nel 1989, è un regista e sceneggiatore svedese. Si è laureato in regia cinematografica alla Valand Academy of Fine Arts nel 2012. Presentato al Festival Internazionale di Berlino, *Mamma vet bäst* è un lavoro preparatorio in vista del suo primo lungometraggio.

Mikael Bundsen, born in Gothenburg in 1989, is a Swedish screenwriter and director. He graduated from the Valand Academy of Fine arts in 2012 where he earned a bachelor's degree in film directing. Presented at the Berlin International Film Festival, *Mamma vet bäst* is a preparatory work for his feature film debut.



Maharlika D'Suesse proviene dalle isole Siargao nelle Filippine ed è una studentessa laureanda magistrale presso la Film School EICAR-International di Parigi. *Mx. Pink* è il suo primo film come regista. Il suo prossimo film di tesi, *Timelessly...*, è in fase di post-produzione.

Maharlika D'Suesse was born in Siargao Island, Philippines. She is a student about to graduate with a Master Degree at the Film School EICAR - International of Paris. *Mx Pink* is her first movie as a director. She is now working on the post production of her next thesis' movie, *Timelessly...*

screenplay
Maharlika D'Suesse
cinematography
Emil Ashok
editing
Tommy Hartanto
sound
Val Kuklowsky
cast
Julie Zeno
Othman Zem
Etienne Guillou-
Kervern
producer
Maharlika D'Suesse
Anjali Daryanani
contact
marga.gjinto@
gmail.com



MX. PINK

Maharlika D'Suesse
Francia 2015 / 14' / v.o. sott. it.

Gabriel è un attore di 32 anni, sportivo e grande appassionato di calcio e a cui piace tantissimo vestirsi da donna. Jigs è una donna di 25 anni con l'aspetto da maschiaccio che si veste e si comporta come un uomo. Un incontro dal tabaccaio li unisce in una intensa storia d'amore queer, un moderno adattamento della favola di Cenerentola, senza scarpetta e con il ribaltamento di ruoli tra Cenerentola e il Principe.

Gabriel is a 32-year-old athletic actor and a huge soccer fan, who loves to dress like a woman. Jigs is a 25-year-old tomboy woman who dresses and acts like a man. A brief encounter in a tobacco shop ties them together in an intense queer love story, a modern adaptation of Cinderella's tale, without shoe and with a role overturning between Cinderella and the Prince.

screenplay
Marie Losier

cinematography
Marie Losier
Rui Xavier

editing
Catherine Libert
Marie Losier

sound
Miguel Cabral
Alan Vega
Miguel Cabral

cast
Fernando Santos
Cindy Scrash
Alda Cabrita
João Pedro
Rodrigues
João Rui Guerra da
Mata
Simon Darmour
Carlos Conceição
Bernardo Lacerda
Antoine Barraud
Didier D'Abreu

producer
Miguel Valverde,
IndieLisboa -
Associação Cultural

contact
portugalifilm.org
dir.portugalifilm
@indielisboa.com



Narue Losier, nata in Francia nel 1972, è filmmaker e film curator e vive a New York. Ha cominciato i suoi studi di letteratura all'Università di Nanterre e poi Belle Arti a New York. Ha realizzato una serie di videoritratti su registi, musicisti e compositori avanguardisti come Mike e George Kuchar, Guy Maddin, Tony Conrad e Richard Foreman.

Marie Losier, born in France in 1972, is a filmmaker and film curator based in New York. She began her literature studies at the University of Nanterre and then Fine Arts in New York City. She has made a number of film portraits on avant-garde directors, musicians and composers such as Mike and George Kuchar, Guy Maddin, Tony Conrad and Richard Foreman.



Gsus Lopez, nato a Zamora nel 1986, è un regista spagnolo. Trasferitosi a Londra nel 2010, si è laureato in Comunicazione Audiovisiva all'Università delle Arti di Londra nel 2014. Il suo cortometraggio d'esordio, *Ephemeral Nature*, è stato proiettato in più di dieci festival a livello internazionale, vincendo il Grand Prix ASVOFF Barcelona nel 2012. *Out*, il suo ultimo cortometraggio, è stato selezionato tra i Berlinale Talent del 2015 durante la 65ª edizione del Festival del cinema di Berlino.

Gsus Lopez, born in Zamora in 1986, is a Spanish director. He moved to London in 2010, he graduated in Audiovisual Communication at the University of Arts London in 2014. His debut short movie, *Ephemeral Nature*, was screened in more than ten international festivals, winning the Grand Prix ASVOFF Barcelona in 2012. *Out*, his latest short movie, was selected among the Berlinale Talent 2015 during the 65th Edition of Berlin International Film Festival.

screenplay
Gsus Lopez

cinematography
Rafael Bujosa

editing
Victor Tomi

sound
Vicente Villaescusa

cast
Jeff Kristian
Oliver Yellop
Sophia Satchell-
Baeza

producer
Gsus Lopez
Production

contact
gsuslopez.com
lopez.gsus
@gmail.com



O PÁSSARO DA NOITE / L'OISEAU DE LA NUIT

Marie Losier

Portogallo-Francia 2015 / 20' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un misterioso videoritratto di Fernando, conosciuto anche come Deborah Krystal, la splendente e poetica performer del club *Finalmente* di Lisbona, dove si esibisce ogni notte in abiti dorati da più di 30 anni. Sotto gli strati dei suoi coloratissimi capi, le varie pelli di Fernando vengono rivelate, dando così vita alle leggende di Lisbona. Alternativamente sotto forma di donna sirena, uccello femminile, donna leone, siamo trasportati nei sogni e nei desideri della metamorfosi e del mito.

Mysterious portrait of Fernando, aka Deborah Krystal, the glittering and poetic performer of the Lisbon club *Finalmente*, where he has been performing in golden dresses every night over the last 30 years. Under the layers of his colorful fabrics, the many skins of Fernando are revealed, letting Lisbon's legends come to life. Either mermaid, female birds, woman lion, we are taken into the desires and dreams of metamorphosis and myths.

OUT

Gsus Lopez

Regno Unito-Spagna 2014 / 17' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Mary è una madre di mezz'età, divorziata, e vive in un piccolo paesino inglese. Un fine settimana riceve la visita del figlio Oscar, che rivelerà alla madre di essere innamorato del suo coinquilino, William. Come reagirà Mary al coming out di suo figlio ma, soprattutto, ai pettegolezzi delle donne del paese?

Mary is a divorced middle aged mother, who lives in a small English village. One weekend, she receives the visit of her son Oscar who reveals her that he is in love with his flatmate, William. How will Mary react to her son coming out but, most of all, to the rumors of the village women?



PINK BOY

Eric Rockey
USA 2015 / 15' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

screenplay
Eric Rockey
cinematography
Eric Rockey
Oscar Frasser
editing
Eric Rockey
sound
Eric Rockey
Oscar Frasser
cast
Jeffrey
producer
Eric Rockey
contact
pinkboyfilm.com
info@
pinkboyfilm.com



Eric Rockey si è laureato con un master alla New School's Documentary Certificate and Media Studies. Il suo primo corto, *Vulture Culture*, è stato mostrato in anteprima ai DOC NYC nel 2011. Ha lavorato come designer e sviluppatore per il documentario interattivo premiato con il Webby Award Honoree, *What Killed Kevin?* diretto da Beverly Peterson nel 2014. *Pink Boy* è il suo secondo cortometraggio.

Eric Rockey graduated from the New School's Documentary Certificate and Media Studies MA programs. His first short movie, *Vulture Culture*, premiered at DOC NYC in 2011. He was also designer and developer for interactive doc and Webby Award Honoree, *What Killed Kevin?* directed by Beverly Peterson in 2014. *Pink Boy* is his second short movie.

Jeffrey ha sei anni. Gli piace ballare, cantare ed esibirsi per i suoi genitori: BJ, una lesbica dall'aspetto mascolino e la sua compagna Sherrie. Ma più di ogni altra cosa Jeffrey ama indossare vestiti da donna. A scuola c'è chi ride di lui, chi lo prende in giro ma a Jeffrey pare non importare. Fa karate da quando ha 4 anni per difendersi dai bulli e vive la sua vita con spensieratezza. Da grande vuole diventare una ragazza e quest'anno ad Halloween, per la prima volta in pubblico, si vestirà finalmente da principessa.

Jeffrey is six years old. He likes to dance, sing and perform for his parents: BJ, a butch lesbian and her partner Sherrie. However, more than anything, he loves to wear dresses. His friends at school make fun of him but he really doesn't matter. He takes karate lessons since he was 4 to defend himself from the bullies and he cheerfully goes on with his life. When he grows up he would like to be a girl and this year for Halloween, for the first time in public, he will finally dress as a princess.



Dan Dansen è nato a Friburgo, Germania nel 1982. Si è laureato in Studi Culturali e in Letteratura Tedesca alla Humboldt-Universität di Berlino nel 2014. Il documentario *Sounds Queer* è parte della sua tesi di Master in Studi Culturali ed è stato proiettato al DOK.fest di Monaco. Dan Dansen ha studiato Arti e Media alla Università della Arti di Berlino dal 2014, scegliendo di concentrarsi sul cinema. Frequenta la classe di Thomas Arslan cercando di esplorare le possibilità narrative dei film.

Dan Dansen was born in Freiburg, Germany in 1982. He majored in Cultural Studies and in German Literature at Humboldt University Berlin in 2014. The documentary *Sounds Queer* is part of his Master's Thesis in Cultural Studies and premiered at DOK.fest Munich. Dan Dansen has studied Arts and Media at the University of the Arts in Berlin since 2014, choosing to set his main focus on films. He attends the class of Thomas Arslan in order to explore the narrative possibilities of movies.

screenplay,
cinematography
& editing
Dan Dansen
sound
Michael
Scheunemann
producer
Bikepunk
Productions
contact
bikepunkproductions.
de
info@
bikepunkproductions.
de



PRINZESSIN DES ALLTAGS / PRINCESS OF EVERYDAY LIFE

Dan Dansen
Germania 2015 / 9' / v.o. sott. it.

Siamo creature prodotte dalla società, perfino negli aspetti che consideriamo essere i più privati. Combinando la sensuale attività del cucinare e una poesia d'amore, *Prinzessin des Alltags* dà un'occhiata da vicino anche a questa verità. Il regista Dan Dansen ci regala un'intima visione della sua relazione con il partner Fabian attraverso una narrazione calma formata da lunghi piani sequenza. Quello che sembrava essere chiaro e ovvio diventa improvvisamente fragile, ambiguo e queer: una storia di coming out attraverso un'altra prospettiva.

We are creatures produced by society – even in the parts we think as our most private. By combining the sensual activity of cooking and a love poem, *Princess of everyday life* takes a closer look at this very fact. Director Dan Dansen gives an intimate insight into his relationship with his partner Fabian through a calm narration characterized by long camera shots. What seemed to be clear and obvious suddenly becomes fragile, ambiguous and queer: a coming-out story through another perspective.



SHUDO

To-Anh Bach, Charles Badiller, Hugo Weiss
Francia 2015 / 2' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Shudō o l'amore ai tempi dei samurai. Su una collina innevata nei pressi di un limpido lago ghiacciato, i corpi dei guerrieri caduti giacciono immobili come la neve. Sono testimoni di una violenta battaglia tra due nemici, tra due rivali, tra un allievo e un maestro, tra due amanti. Il ricordo si confonde tra i fendenti vibrati, un sorriso si trasforma in un lamento, una carezza in una ferita, la gioia in tristezza, la vita diventa morte.

Shudō or love at the age of samurais. On a hill covered in snow near a clear icy lake, the fallen warriors bodies lie motionless like the snow. They witnessed a violent battle between two enemies, two rivals, a master and his pupil, between two lovers. The memory blurs among strokes of swords, a smile turns into a moan, a caress into a wound, happiness into sadness, life into death.

screenplay & animation
To-Anh Bach
Charles Badiller
Hugo Weiss
sound
Benjamin Alves
Vincent Hazard
producer
Gobelins –
L'école de
l'Image
contact
www.sevefilms.com
sevefilms.com
manon@sevefilms.com



Gobelins – L'École de l'Image è una scuola parigina di arti visuali, meglio conosciuta per il suo Dipartimento di Cinema d'Animazione, fondato nel 1975 da Pierre Ayma, che ha portato la scuola in auge. La scuola ha una reputazione internazionale grazie alla formazione di numerosi talenti individuali e team che vengono ingaggiati dagli studi di animazione migliori al mondo, inclusi Disney, Universal, Hanna Barbera, Pixar, DreamWorks e Warner Bros. Tra i suoi ex studenti sono inclusi diversi disegnatori di strisce a fumetti e animatori come Didier Cassegrain, Cromwell, Jean-François Miniac e Pierre Coffin.

Gobelins – L'École de l'Image is a Parisian school of the visual arts, best known for the Cinéma Department of Animation, founded in 1975 by Pierre Ayma, who brought the school into the spotlight. It has an international reputation, producing numerous talented individuals and teams hired by the world's leading animation studios, including Disney, Universal, Hanna Barbera, Pixar, DreamWorks and Warner Bros. Its former students include many strip cartoonists and animation artists such as Didier Cassegrain, Cromwell, Jean-François Miniac, and Pierre Coffin.



Siri Rødnes, nata a Edimburgo nel 1983, è una regista e scrittrice britannica. Ha ottenuto un Master in Directing Fiction alla National Film & Television School di Londra e ha partecipato al Berlinale Talent Campus, l'Edinburgh International Film Festival ed il Reykjavik International Film Festival Talent Labs. Tra i suoi cortometraggi recenti: *Take your partners*, selezionato al Festival Internazionale del Cinema di Berlino 2016 nella competizione Generation Kplus, e *Grimm Streets*, selezionato in competizione al Festival Internazionale di cinema di Edimburgo del 2016. Nel 2015 ha anche completato *Ask for it*, che è stato distribuito online in concomitanza con la Giornata Internazionale dell'eliminazione della violenza contro le Donne. Lavora attualmente al suo primo lungometraggio, *Nine Lives*.

Siri Rødnes, born in Edinburgh in 1983, is an British director and writer. She has a MA in Directing Fiction from the National Film & Television School, and has participated in the Berlinale Talent Campus, Edinburgh International Film Festival and Reykjavik International Film Festival Talent Labs. Her recent short films include *Take your partners*, selected to premiere at the 2016 Berlin International Film Festival in the Generation Kplus competition, and *Grimm Streets*, selected to (UK) premiere in competition at the Edinburgh International Film Festival 2016. Also completed in 2015 was *Asking for it*, which was released online in coordination with the International Day for the Elimination of Violence against Women. Siri is currently developing her debut feature *Nine Lives*.

screenplay
Siri Rødnes
cinematography
David Liddell
editing
Dougie Flockhart
sound
Jay Price
Fabio Santucci
cast
Llylly Graham
Luke Fairholm
Daisy Littlefield
Nairn Menzies
Joel Duncan
Beth Auld
Erin Strange
producer
Stuart Condy
Andrea D'Atri
Sara Forbes
contact
sirrødnes.com
info@sirrødnes.com



TAKE YOUR PARTNERS

Siri Rødnes
Regno Unito 2015 / 11' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Ollie ha 8 anni, gioca a calcio e le piacciono i cowboy. Porta i capelli corti, veste come un maschiaccio e non vede nulla di strano nel far baldoria con gli altri al posto di stare composta come le bambine della sua età. La verità è che Ollie non ha nessuna intenzione di comportarsi come una bambina e quest'anno, per la parata di Pasqua, ha deciso di indossare un cappello particolare per dimostrarlo a tutti.

Ollie is 8 years old, plays football and likes cowboys. She has short hair, dresses like a tomboy and she doesn't see anything strange in making a mess with the other boys instead of staying calm like the other girls of her age. The truth is that Ollie doesn't want to act like a girl and this year for the Easter Bonnet she decides to wear an unusual hat to prove it to everyone.



THE FOX EXPLOITS THE TIGER'S MIGHT

Lucky Kuswandi

Indonesia 2015 / 24' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Nel bizzarro contesto sociale di una piccola e dormiente cittadina dominata da una base militare, due giovani adolescenti scoprono la loro sessualità e la relazione tra sesso e potere. David è il figlio spaccone e vanaglorioso di un ufficiale di alto rango, mentre la famiglia di minoranza etnica di Aseng gestisce una tabaccheria che vende liquore di contrabbando. Attraverso l'amicizia tra i due ragazzi e la loro irruenta confusione sessuale, il regista porterà avanti un'indagine svelando i punti di raccordo tra classi sociali differenti.

Two preteen boys discover their sexuality and the relation between power and sex in the awkward social setting of a sleepy small town with a military base. David is the big-shot boastful son of a high-ranking officer, while Aseng's family is part of an ethnic minority and runs a tobacco shop where they sell bootleg liquor. Through their friendship and their impetuous sexual confusion, the director conducts an investigation unveiling the connection points between different social classes.

screenplay
Daud Sumolang
cinematography
Amalia T.S.
editing
Ahmad Hasan
Yuniardi
sound
Adhitya Indra
Wayuu Tri Purnomo
cast
Aireyu Artax Moniaga
Kemas Fauzan
Stefanny Marcelina
Sugiharto
Surya Saputra
Christine Harsojo
Harris Zuhri
producer
Edwin
Tunggal Pawestri
Meske Taurisia
contact
babibutafilm.com
babibutafilm@gmail.com



Lucky Kuswandi ha studiato cinema al Art Center College of Design di Pasadena, California. Nel 2006 prende parte al Berlinale Talent Campus, un prestigioso summit creativo per giovani filmmakers. Nel 2010 gira il suo primo lungometraggio, *Madam X*. Il suo secondo film, *In the Absence of the Sun* (2014), è stato selezionato come film di chiusura al Singapore International Film Festival 2014. *The Fox Exploits The Tiger's Might* è stato selezionato nel concorso dei cortometraggi alla Semaine de la Critique del Festival di Cannes 2015.

Lucky Kuswandi studied cinema at the Art Center College of Design, Pasadena, California. In 2006, he was invited to take part of the Berlinale Talent Campus, a prestigious creative summit for up-and-coming filmmakers. In 2014, he directed his first feature film, *Madame X*. His second film, *In the Absence of the Sun* (2014), was selected as the closing film in Singapore International Film Festival 2014. *The Fox Exploits The Tiger's Might* was selected in the short film competition at the Semaine de la Critique at the Cannes Film Festival 2015.



Björn Elgerd, dopo la laurea in recitazione all'età di 22 anni, interpreta il suo primo ruolo allo Stockholm City Theatre, che è stata la sua casa da allora, lavorando con alcuni tra i più famosi registi e attori svedesi. È stato uno dei personaggi principali nel corto *Undress Me*, che ha vinto il Teddy Award per il Miglior Cortometraggio al Berlinale 2013 ed è stato presentato nella terza edizione del Sicilia Queer filmfest. *We Could Be Parents* è il suo debutto come sceneggiatore e regista.

Björn Elgerd, after his Bachelor in acting, at the age of 22, played his first role at the Stockholm City Theatre, which has been his home ever since and where he has worked with some of the most famous directors and actors in Sweden. Björn played one of the lead characters in the short film *Undress Me*, which won the Teddy Award for Best Short Film at the Berlinale 2013 and was screened at the third edition of Sicilia Queer filmfest. *We Could Be Parents* is his debut as a writer and film director.

screenplay
Björn Elgerd
cinematography
Slija-Marie Kentsdottir
Johannes Stenson
editing
Alexandra Kentsdottir
sound
Eric Guslén
Lars Wignell
cast
Pär Brundin
Björn Elgerd
producer
David Färdmar
Ami Ekström
Roland Färdmar
contact
fardmarsfilm.se
david@fardmarsfilm.se



VI SKULLE BLI BRA FÖRÄLDRAR / WE COULD BE PARENTS

Björn Elgerd

Svezia 2016 / 15' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Erik è stato appena lasciato da Marely, ha già provato a riconciliarsi con l'ormai ex fidanzato ma inutilmente, non gli resta che affidarsi a un video per ripercorrere i ricordi, i sentimenti, i propositi ormai perduti: ciò che desideravano di più era una famiglia insieme ma tutto ciò aveva un prezzo troppo alto. Un lungo piano sequenza che affronta le tematiche della fecondazione eterologa e delle coppia di fatto con semplicità e naturalezza.

Erik has just been dumped by Marely. After several attempts at reconciliation with his ex-boyfriend, Erik can only turn to a video to recall his memories, feelings and lost propositions. Their greatest dream was to build a family together, but the price to pay was too high. A single long sequence that tackles artificial insemination and civil unions with simplicity and spontaneity.

**NUOVE VISIONI
/ NEW VISIONS**



NUOVE VISIONI / NEW VISIONS

39. **ALKI ALKI**
40. **BATGUANO**
41. **DE L'OMBRE IL Y A**
42. **HENRY GAMBLE'S BIRTHDAY PARTY**
43. **JOHN FROM**
44. **NASTY BABY**
45. **TANGERINE**



Axel Ranisch nasce nel 1983 a Berlino. A undici anni entra nel Literaturwerkstatt Pegaso Club, dove si innamora della musica classica. Studia Teatro presso il Brandenburg DGB Youth Education Center, presso il quale si diploma nel 2004 e tra il 2004 e il 2011 presso la HFF "Konrad Wolf" di Potsdam. Esordisce come direttore della fotografia per un programma televisivo del sabato sera, *Berlin sucht den Circusstar 04*. Attore e regista, dopo aver recitato in numerosi cortometraggi debutta alla regia con *Dicke Mädchen*, cui seguono nel 2013 *Ich fühl mich Disco* e *Reuber*, e nel 2015 *Alki Alki*.

Axel Ranisch was born in Berlin in 1983. When he was eleven, he joined the Literaturwerkstatt Pegaso Club, where he developed a passion for classical music. He studied theater at the Brandenburg DGB Youth Education Center, where he graduated in 2004. Between 2004 and 2011, he studied at the HFF "Konrad Wolf" in Potsdam. He started his career as the director of photography for a Saturday-evening broadcast, *Berlin sucht den Circusstar 04*. He is an actor and director. After acting in many short movies, he made his directorial debut with *Dicke Mädchen*, followed in 2013 by *Ich fühl mich Disco* and *Reuber*, and in 2015 by *Alki Alki*.

screenplay

Axel Ranisch
Heiko Pinkowski

Peter Trabner

cinematography

Dennis Pauls

editing

Milenka Nawka

Guernica Zimgabel

sound

Veit Norek

Jan Pasemann

Johannes Varga

cast

Heiko Pinkowski

Peter Trabner

Christina Große

Thorsten Merften

Oliver Korittke

Eva Bay

Delphine

August & Paul

Pinkowski

Claudia Jacob

Teresa Harder

Thomas Fränzel

Iris Berben

Bickelhaupt

Heiner Hardt

Hardy Schwetter

Dietrich Brüggemann

Monika Woitilo

Käptn Peng und Die

Tentakel von Delphi

producer

Sehr gute Filme

GmbH

music

Käptn Peng und Die

Tentakel von Delphi

contact

missingfilms.de

a.baeker@

sehrgutefilme.de



ALKI ALKI

Axel Ranisch

Germania 2015 / 102' / v.o. sott. it

Tobias e DeBottle, amici da una vita, sono un classico caso di adolescenza mai finita: fanno festa, bevono e si danno alla pazzia gioia come una coppia di stupidi ragazzini. Sono insieme da sempre, tra alti e bassi, e non passano mai un giorno separati.

Tobias finalmente, superati i quaranta anni, e con moglie, figli e un lavoro, capisce che la sua amicizia con DeBottle non ha più senso e decide che è arrivato il momento per i due di separarsi. Ma anche per questo sarà troppo tardi.

Tobias and DeBottle are life-long friends and classic cases of arrested development; they still party, drink and self-destruct like dumb teenagers. They have been through life's ups and downs together and have never spent a day apart. But now,

Tobias is in his mid-40s, and he has a wife, a family, and his own business. Realizing that his friendship with DeBottle is no longer good for him, he decides that the moment has come for the two to part ways, but it is already too late.



BATGUANO

Tavinho Teixeira
Brasile 2014 / 74' / v.o. sott. it.

Brasile, 2033: mentre in tutto il mondo non fa che aumentare il numero di accattoni, nella piccola cittadina di Batguano imperversa una malattia causata dall'ormai incontrollabile mole di escrementi di pipistrello e di barboni sparsi per tutta la città. A ridosso dell'autostrada, ospiti di un vecchio camper, vivono gli ormai attempati Batman e Robin che passano la loro vita di coppia guardando vecchi film o reinterpretando la routine da giustizieri della notte a bordo di una decappottabile scolorita.

I due sognano di abbandonare la Terra per trovare il loro posto in galassie distanti ma per farlo hanno bisogno di soldi e per ottenerli decidono di mettere all'asta il braccio amputato di Batman.

Brazil, 2033: as the homeless population increases all over the world, a disease caused by an uncontrollable amount of bat excrement and homeless people spreads in the little town of Batguano. Batman and Robin, no longer in their prime, live in an old shed by the freeway. They spend their life together watching old movies or acting out their former roles as caped crusaders in a faded convertible.

The two dream of leaving Earth to find a home in a distant galaxy. To do so, they need money, which they decide to obtain by auctioning off Batman's amputated arm.

screenplay
Tavinho Teixeira
cinematography
Marcelo Lordello
editing
Arthur Lins
sound
Danilo Carvalho
cast
Everaldo Pontes
Tavinho
Teixeira
producer
Christine Lucena
Ramon Porto Mota
Ana Barbara Ramos
contact
tavinhoteixeira
@hotmail.com



Tavinho Teixeira è nato a Paraiba, Brasile, nel 1965. È stato performer, scrittore e regista in vari luoghi e diversi momenti della sua vita. Si è formato come attore e filmmaker studiando Stage Acting alla CAL a Rio de Janeiro nel 1995. La sua carriera nel mondo del cinema ha inizio negli anni '90, mentre nel 2011 debutta come regista con il lungometraggio *Luzeiro Volante*. Del 2012 è il cortometraggio *Púrpura*.

Tavinho Teixeira was born in Paraiba, Brazil in 1965. He has worked as a performer, writer, and director in various places during different periods in his life. To become an actor and filmmaker, Tavinho studied stage acting at CAL in Rio de Janeiro in 1995. His film career began in the nineties, and in 2011 he made his debut as a director with the feature film *Luzeiro Volante*. His short movie *Púrpura* came out in 2012.



Nathan Nicholovitch è un regista francese nato a Villeurbanne nel 1976. Nel 1999 fonda a Parigi il collettivo Les films aux dos tournes col quale diventa produttore e regista. Nel 2000 gira il suo primo corto *Salon de Beauté*, seguito nel 2003 da *Chacun son Camp*. Comincia a girare il suo primo film, *Casa Nostra*, nel 2006, le riprese durano cinque anni e vengono effettuate in quattro diversi periodi. Il film viene selezionato per il programma ACID al festival di Cannes. Nel 2012 gira *No Boy* in Cambogia, che sarà usato come base per il suo nuovo film *De l'ombre il y a*.

Nathan Nicholovitch is a French film-maker born in Villeurbanne in 1976. In 1999, he created a collective in Paris called Les films aux dos tournes, where he practiced film production and filmmaking. He made his first short film, *Salon de Beauté*, in 2000, which was followed in 2003 by *Chacun son Camp*. The making of his first feature film, *Casa Nostra*, started in 2006. The film was produced during four sessions over a period of five years, and it was selected for the ACID program at the Cannes Film Festival. In 2012, he filmed *No Boy* in Cambodia, and he decided to use this short film as the basis of a new film called *De l'ombre il y a*.

screenplay
Nathan Nicholovitch
David D'Ingéio
Clo Mercier
cinematography
Florent Astolfi
Gilles Volta
sound
Thomas Buet
cast
David D'Ingéio
Panna Nat
Ucoc lai
Viri Seng Samnang
Clo
Mercier
producer
Nathan Nicholovitch
D'un film l'autre
music
Guillaume Zacharie
contact
nicholovitch
@yahoo.fr



DE L'OMBRE IL Y A / WHERE THERE IS SHADE

Nathan Nicholovitch
Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Ben è un uomo francese di quarantacinque anni che vive a Phnom Penh, in una Cambogia ancora infestata dai fantasmi dei crimini compiuti dai Khmer Rossi. Di sera Ben diventa Mirinda, travestita e prostituta al Blue Bar. Un giorno la sua vita cambia improvvisamente: Viri, il suo compagno, sparisce e nella sua vita entra Panna Nat, una ragazzina con la quale dovrà intraprendere un viaggio attraverso il paese asiatico alla ricerca della famiglia di lei. Le circostanze lo porteranno a scoprire un sentimento paterno fino ad allora sconosciuto. *De l'ombre il y a* è un film lontano da una retorica affettata, racconta di un'umanità che nasce dal dolore e dall'orrore di esistenze ai margini, un soffio di aria fresca per un'opera piena di fascino e di cruda bellezza.

Ben is a forty-five-year-old French man who lives in Phnom Penh, in a Cambodia still haunted by ghosts of the crimes committed by the Khmer Rouge. At night, Ben becomes Mirinda, a transvestite prostitute at the Blue Bar. One day his life suddenly changes: his partner Viri disappears, and Panna Nat enters his life. He undertakes a journey across the Asian countryside with her in search of her family. These circumstances lead him to discover a previously-unknown paternal sentiment. *De l'ombre il y a* is a film without affected rhetoric. It tells the story of a humanity born from the sorrow and horror of an existence lived at the borders. The film is a breath of fresh air, a work full of charm and raw beauty.



HENRY GAMBLE'S BIRTHDAY PARTY

Stephen Cone
USA 2015 / 86' / v.o. sott. it.

Quest'anno, per il suo diciassettesimo compleanno, Henry ha deciso di organizzare una festa in piscina coi suoi cari. Ci sono proprio tutti: il suo migliore amico Gabe, suo padre Bob, pastore della chiesa di quartiere, sua madre Kat, tormentata dalla crisi di mezz'età, sua sorella Autumn, di ritorno dal college, gli amici di scuola e di catechismo. Sono venuti perfino i collaboratori di Bob, con figli, mogli e mariti. E poi c'è Logan, un ragazzo silenzioso che pare condividere un segreto con Henry e dal quale lo stesso Henry sembra scappare.

Tra i riflessi dell'acqua della piscina, in mezzo a un tuffo e una nuotata però, i due ragazzi non saranno gli unici a nascondere un segreto e presto le verità di tutta la comunità parrocchiale verranno a galla increspando quel mare di rettitudine in cui tutti sembravano naufragare.

For his 17th birthday this year, Henry decided to organize a pool party with his friends. Everyone was there: his best friend Gabe, his father Bob, also the minister at the local church, his mother Kat, tormented by a midlife crisis, his sister Autumn, back from college to celebrate with her brother, and friends from school and catechism class. Bob's co-workers also came to the party, bringing with them their sons, wives, and husbands. And then there's Logan, a quiet boy who seems to share a secret with Henry but from whom Henry also seems to run away.

In the midst of diving and swimming amongst the pool's watery reflections, it is revealed that the two boys are not the only ones hiding a secret. Soon, the truth of the entire parish community will out, eventually tearing apart the self-righteousness in which everyone seems to drown.

screenplay
Stephen Cone
cinematography
Jason Chiu
editing
Stephen Cone
sound
Dan Kenyon
Jessie Parisseau
cast
Cole Doman
Joe Keery
Elizabeth Laidlaw
Pat Healy
Nina Ganet
Daniel Kyri
Jack Ball
Travis Knight
Kelly O'Sullivan
Melanie Neilan
Grace Melon
Spencer Cumutt
Mia Hulen
producer
Laura Klein
Shane Simmons
Stephen Cone
music
Dream Boat
with Heather
McIntosh
contact
thefilmcollaborative.
org
festivals@
thefilmcollaborative.
org



Stephen Cone è un regista, docente e attore che lavora a Chicago. Il suo film del 2011, *The Wise Kids*, è stato mostrato in oltre 50 festival in giro per il mondo, vincendo 8 premi, tra i quali l'Outfest Grand Jury Prizes per l'Outstanding US Feature and Outstanding Screenwriting, ricevendo critiche entusiastiche.

Stephen Cone is a Chicago-based filmmaker, professor, and actor. His 2011 feature film, *The Wise Kids*, was screened at more than fifty festivals worldwide. It won eight awards, including the Outfest Grand Jury Prizes for Outstanding US Feature and Outstanding Screenwriting, and received enthusiastic reviews.



João Nicolau è nato a Lisbona nel 1975. Lavora come regista, montatore, attore e musicista, ed è stato assistente di João César Monteiro. Ha diretto *A Espada e a Rosa* (2010), *John From* (2015) e i corti *Rapace* (2006), *Canção de Amor e Saúde* (2009), *O dom das lágrimas* (2012) e *Gambozinos* (2013). I suoi film sono stati proiettati in importanti festival quali Cannes, Venezia, Locarno, San Paolo, Vienna e il Bafici.

João Nicolau was born in Lisbon in 1975. He works as a director, editor, actor, and musician, and he was João César Monteiro's assistant. He directed feature films including *The Sword and the Rose* (2010) and *John From* (2015) and the shorts *Bird of Prey* (2006), *Song of Love and Health* (2009), *The Gift of Tears* (2012), and *Wild Haggis* (2013). His films are regularly shown in prestigious film festivals including Cannes, Venice, Locarno, São Paulo, Vienna, and Bafici.

screenplay
João Nicolau
Mariana Ricardo
cinematography
Mário Castanheira
editing
Alessandro
Comodin
João Nicolau
sound
Miguel Martins
cast
Júlia Palha
Clara Riedenstein
Filipe Vargas
Leonor Silveira
Adriano Luz
João Xavier
Daniel Cotrim
Vasco Pimentel
Pedro Coelho
Teresa
Bairrada
producer
Luis Urbano
Sandro Aguiar
Thomas Ordonneau
music
João Lobo
contact
osomeafuria.com
fm@osomeafuria.com



JOHN FROM

João Nicolau
Portogallo 2015 / 98' / v.o. sott. it.

C'è un mondo pieno di fantasia e immaginazione nella quotidianità della quindicenne Rita. Nei torridi pomeriggi di un'estate portoghese, Rita e la sua amica del cuore Sara vivono le loro avventure dentro e fuori il condominio nel quale l'arrivo di un nuovo e misterioso vicino farà palpitare il cuore della protagonista spingendola ad abbandonarsi a fantasticare sulla vita e sul mondo.

L'adolescenza e il sogno di un amore impossibile faranno il resto, trasformando il tranquillo quartiere di Lisbona in un luogo magico e meraviglioso, come un'isola della Melanesia nel cuore dell'Oceano Pacifico. Realtà e immaginazione si confondono nella ironica ed eccentrica ricostruzione della calda estate di due adolescenti.

Fifteen-year-old Rita lives in a world full of fantasy and imagination. In the sweltering afternoons of a Portuguese summer, Rita and her best friend Sara live out their adventures within and around their apartment building. The arrival of a mysterious new neighbour makes Rita's heart beat and inspires her to indulge in daydreams about life and the world.

Adolescence and the dream of impossible love turn a quiet Lisbon neighbourhood in a magical and amazing place, like a Malaysian island in the heart of the Pacific Ocean. Reality and imagination intermingle in this ironic and eccentric reconstruction of two teenagers' hot summer.



screenplay
Sebastián Silva

cinematography
Sergio Armstrong

editing
Sofia Subercaseaux

sound
Josh Berger
Eric Brating
Heather Fink
Ruy Garcia
Kevin Knowski

cast
Sebastián Silva
Kristen Willg
Tunde Adebimpe
Reg E. Cathey
Austin Silva
Ailka Shawkat
Lilias
White

producer
Charlie Dibe
Juan de Dios Larrain
Pablo Larrain
Julia Oh

contact
Funny Ballons
pdanner
@funny-balloons.com
amureau
@versatile-films.com



Sebastián Silva è un regista, sceneggiatore e musicista cileno. Nato a Santiago del Cile nel 1979, inizia a studiare cinema alla Escuela de Cine de Chile per poi trasferirsi in Canada, dove studierà animazione. Deluso da un infruttuoso e frustrante periodo hollywoodiano, Silva torna in patria e dirige *La vida me mata*, scritto con l'amico Pedro Peirano, che vince il premio come miglior film ai Chilean Pedro Sienna Award del 2008. Nello stesso anno, sempre con Peirano, scrive e poi dirige il suo secondo lungometraggio, *La nana* che gli vale il Grand Jury Prize – World Cinema Dramatic al Sundance Film Festival del 2009 e una candidatura come miglior film straniero ai Golden Globe del 2010. Grazie al successo di *La nana*, presenta al Sundance i suoi due film successivi: *Crystal Fairy & the Magical Cactus* e *Magic Magic*, entrambi interpretati dall'attore Micheal Cera. Il primo gli vale il premio alla regia nella categoria World Cinema – Dramatic.

Sebastián Silva is a Chilean director, writer, and musician. Born in Santiago in 1979, he began studying cinema at the Escuela de Cine de Chile and then moved to Canada where he studied animation. Disappointed by an unsuccessful and frustrating period in Hollywood, Silva returned to Chile. There, he directed *La vida me mata*, written with his friend Pedro Peirano, which won the prize for the best movie at the Chilean Pedro Sienna Awards in 2008. In the same year, again with Peirano, he wrote and directed his second feature film, *La nana*. It won the Grand Jury Prize for World Cinema – Dramatic at the Sundance Film Festival in 2009 and was nominated for the Golden Globes Awards in 2010. Thanks to the success of *La nana*, he presented his next two movies at the Sundance Film Festival: *Crystal Fairy & the Magical Cactus* and *Magic Magic*, both featuring Michael Cera. *Crystal Fairy* won the Sundance Direction Award for World Cinema – Dramatic.

Freddy is a performance artist from Brooklyn who is working on a short movie called *Nasty Baby*. He and his fiancée Mo are trying to have a baby with the help of their friend, Polly. However, Freddy's failed attempts as a donor push Mo, already dubious about fatherhood, to take his place. The anxieties generated by this strange triangle collide with the hostility generated by their mentally disturbed neighbour, an aggressive character named The Bishop. *Nasty Baby* premiered at the Sundance Film Festival in January 2015, and it won the Teddy Award as Best Movie at the Berlinale that same year.

Freddy è un artista performativo di Brooklyn che sta lavorando a un cortometraggio dal titolo *Nasty Baby*. È anche fidanzato con Mo, con cui sta cercando di avere un figlio grazie all'aiuto di un'amica della coppia, Polly. I fallimenti di Freddy come donatore porteranno però Mo, già titubante sulla paternità, ad assumersi questa responsabilità. Le ansie generate da questo strano triangolo si uniranno alle ostilità del quartiere, veicolate dal vicino mentalmente disturbato della coppia, un aggressivo figuro soprannominato Il Vescovo. *Nasty Baby* è stato presentato in anteprima mondiale al Sundance Film Festival nel gennaio del 2015 e nello stesso anno ha vinto il Teddy Award come miglior film al Festival di Berlino.



Sean Baker, nato a New York nel 1971, è regista, sceneggiatore e produttore. Laureato alla New York University, con il film *Take out* del 2004 ottiene importanti nomination per il John Cassavetes Award e l'Independent Spirit Award. Girerà in seguito *Prince of Broadway* (2008) e *Starlet* (2012), che vincerà il Robert Altman Spirit Award e segnerà il debutto da protagonista di Dree Hemingway. Baker è anche co-ideatore della serie tv *Greg the Bunny* (2002-2006) e dello spin-off trasmesso da MTV *Warren the Ape* (2010).

Sean Baker, born in New York in 1971, is a director, writer, and producer. He graduated from New York University, and his feature film *Take Out* (2004) was nominated for the John Cassavetes Award and the Independent Spirit Award. He then directed *Prince of Broadway* (2008) and *Starlet* (2012). *Starlet* won the Robert Altman Spirit Award and marked the debut of Dree Hemingway in a leading role. He is also one of the co-creators of the puppet comedy series *Greg the Bunny* (2002-2006) and its subsequent spin-off, MTV's *Warren the Ape* (2010).

screenplay
Sean Baker
Chris Bergoch

cinematography
Radium Cheung
HKSC & Sean Baker

editing
Sean Baker

sound
Jeremy Grody

cast
Kiana Kiki Rodriguez
Mya Taylor
Karren Karagulian
Mickey O'Hagan
James Ransome
Aila
Tumanian

producer
Duplass Brothers
Productions
Through Films
Cre Film & Freestyle
Picture Co.

music
Matthew Smith

contact
magpictures.com
/tangerine/
international
@magpictures.com



TANGERINE

Sean Baker
USA 2015 / 88' / v.o. sott. it.

Hollywood, vigilia di Natale. Dopo 28 giorni passati in carcere, Sin-Dee è di nuovo in giro nella zona di Tinseltown alla ricerca di Chester, suo protettore e fidanzato. Dopo aver appreso dalla sua migliore amica Alexandra che Chester le è stato infedele, deciderà di andare in fondo alla faccenda, imbarcandosi in una odissea che la porterà ad attraversare le sottoculture di Los Angeles fino a giungere presso una famiglia armena alle prese con gli stessi problemi di infedeltà. Girato interamente con un iPhone 5 dotato di lenti anamorfiche e un cast non-professionista, *Tangerine* ha lo stile e il sapore di un vero film indipendente. Sean Baker mette in scena l'energia pulsante del quartiere di West Hollywood di Los Angeles con un ritmo frenetico e coinvolgente per raccontare storie di grande umanità e amicizia.

It's Christmas Eve in Hollywood. After 28 days in jail, Sin-Dee is back in Tinseltown and looking for Chester, her pimp and boyfriend. When she learns from her best friend Alexandra that Chester had cheated on her, she decides to get to the bottom of his betrayal. She embarks on a journey in which she encounters various subcultures of Los Angeles, including an Armenian family that is also dealing with the repercussions of infidelity. *Tangerine* results from an unconventional approach; it has a cast of non-professional actors and it was filmed on an iPhone 5 with an anamorphic lens. Sean Baker captures the lively energy of the neighborhood in West Hollywood, Los Angeles. The film's frenetic and captivating spirit underscores these stories of true humanity and friendship.

PANORAMA QUEER



PANORAMA QUEER

49. **AL DI LÀ DELLO SPECCHIO**
50. **AURORA, UN PERCORSO DI CREAZIONE**
51. **BACIAMI GIUDA**
52. **COME UNA STELLA**
53. **DORA ODER DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN**
54. **FUORI!**
55. **GRANDMA**
56. **HELMUT BERGER, ACTOR**
57. **IN JACKSON HEIGHTS**
58. **LA BELLE SAISON**
59. **LA NUIT S'ACHÈVE**
60. **LE BOIS DONT LES RÊVES SONT FAITS**
61. **MAI**
62. **MARGUERITE & JULIEN**
63. **ROMA TERMINI**
64. **SPECTRUM SQ3105OG**
65. **THÉO ET HUGO DANS LE MÊME BATEU**



Cecilia Grasso ha conseguito il diploma di I Livello in pianoforte al Conservatorio "F. Cilea" di Reggio Calabria e nel 2015 ha ultimato gli studi al Centro Sperimentale di Cinematografia – Sede Sicilia (indirizzo documentario). Nel campo cinematografico ha collaborato alla realizzazione di numerosi corti e documentari, cimentandosi sempre in ruoli diversi. Oltre a lavorare come filmmaker indipendente, nell'ultimo anno ha maturato diverse esperienze in campo pubblicitario e come Casting e Production Director per la Ciclope Film. Attualmente collabora con Vincenzo Condorelli, AIC per il Cinecampus Internazionale Terre di Cinema 2016 e sta scrivendo un nuovo soggetto per una web serie al femminile.

Cecilia Grasso graduated in piano at the F. Cilea Conservatory of Reggio Calabria and in 2015 she accomplished her study at Centro Sperimentale di Cinematografia with documentary orientation of Sicily. In film industry she participated in the making of many short films and documentaries, testing herself always in a different role. Besides working as an independent filmmaker, in the last year she had different experiences in advertising as a Casting and Production Director for Ciplope Film. She is currently working with Vincenzo Condorelli, AIC for Cinecampus Internazionale Terre di Cinema 2016 and she is writing a new script for an all female web series.

**screenplay,
cinematography
& editing**
Cecilia Grasso
sound editing
Alessandro Quaglio
sound mix
Marco Falloni
cast
Eyes wild
drag
producer
CSC Production
CSC – sede Sicilia
contact
c.manfredonia
@cscproduction.it
ceciliagrasso-photo
@gmail.com



AL DI LÀ DELLO SPECCHIO

Cecilia Grasso
Italia 2015 / 54' / v.o. sott. it.

Come sarebbe, per una donna, vivere una giornata da uomo? I retroscena di uno spettacolo Drag sono l'occasione per esplorare dall'interno gli aspetti più intimi del Kinging. Da racconti ed esperienze di un gruppo di Drag King, colte anche nel quotidiano, emerge una pratica di costruzione identitaria che inscena gli stereotipi sessuali e denuda il predominio del maschile nella nostra società. L'autrice, con sguardo partecipe ma non invadente, mostra fascinazione e complessità di un cosmo ancora poco noto, dove l'eccedenza si fa spettacolo, e la trasformazione è liberatoria narrazione del sé.

How would it be, for a woman, to live a day as a man? The backstage of a drag show is the chance to explore from the inside the most intimate aspects of Kinging. What stands out of the stories and experiences of the everyday life of a group of Drag Kings is a practice of identity construction that shows the sexual stereotypes and denounces the male supremacy on our society. The author, through an involved but not invading gaze, shows the fascination and the complexity of a yet rather unknown world, where excess becomes show and transformation is a liberating narration about oneself.



AURORA, UN PERCORSO DI CREAZIONE

Cosimo Terlizzi
Italia-Svizzera 2015 / 60' / v.o. sott. it.

Il film documenta e traduce il percorso di creazione dello spettacolo *Aurora* di Alessandro Sciarroni, la cui ricerca parte dal goalball, sport praticato da non vedenti e ipovedenti. Cosimo Terlizzi, artista audiovisivo, affianca il coreografo per realizzare un'opera a sé: un film in cui i singoli atleti e le prove dello spettacolo diventano strumenti espressivi di nuovi paesaggi. Le figure che affiorano dall'intensità del buio della palestra, guidati solamente dai sonagli delle palle, mettono in scena una coreografia consegnando allo spettatore un'immagine di intensità e bellezza.

The film documents and translates the creation process of the show *Aurora* by Alessandro Sciarroni, inspired by goalball, a sport played by blind and visually impaired people. Cosimo Terlizzi, audiovisual artist, follows the choreographer in order to create a work of its own: a film where the rehearsals of the show and the athletes become the means of expression of new landscapes. The figures that emerge from the gym's dark intensity, exclusively guided by the ball's bells, stage a choreography offering an image of intensity and beauty to the audience.

screenplay
Alessandro Sciarroni
cinematography & editing
Cosimo Terlizzi
original score
Pablo Esbert
Lilientfeld
cast
Alessandro Sciarroni
Alex Alcaras
Alexandre Almeida
Charlotte Hartz
Damien Modolo
Dimitri Bernardi
Emanuel Nicolò
Emmanuel Coutris
Eric Minh Cuoung
Castaing
producer
Marche Teatro
Fondation
d'Entreprise Hermès
(Program
New Settings)
contact
cosimoterlizzi.com
dammodolo
@gmail.com



Cosimo Terlizzi, nato a Bitonto nel 1973, è un artista italiano residente in Svizzera. Dalla metà degli anni Novanta, a Bologna, utilizza diversi media per il suo lavoro, dalla fotografia alla performance, alla video arte. Realizza anche cortometraggi, documentari e lungometraggi presentati in numerosi festival. Le sue opere sono state esposte in musei e gallerie quali il Centre for Contemporary Art di Varsavia, la Fondazione Merz di Torino, il MACRO di Roma, il Museo Nazionale di Breslavia in Polonia. In questi anni diversi focus sono stati dedicati alla sua opera: nel 2011 alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, nel 2012 al Careof di Milano, nel 2013 al Sicilia Queer filmfest di Palermo e nel 2014 al Cineporto di Bari.

Cosimo Terlizzi, born in Bitonto in 1973, is an Italian artist based in Switzerland. Since the mid-nineties, in Bologna, he develops his art works through the use of different medias, from photography to performance and art video. He also realized short films and feature documentaries that were presented in many international film festivals. His works have been exhibited in museums and galleries such as the Centre for Contemporary Art in Warsaw, Fondazione Merz in Turin, the MACRO in Rome, the National Museum of Wroclaw in Poland. These last years, some retrospectives have been dedicated to his work, in 2011 at the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, in 2012 at Careof in Milan, in 2013 at the Sicilia Queer filmfest in Palermo and in 2014 at Cineporto in Bari.



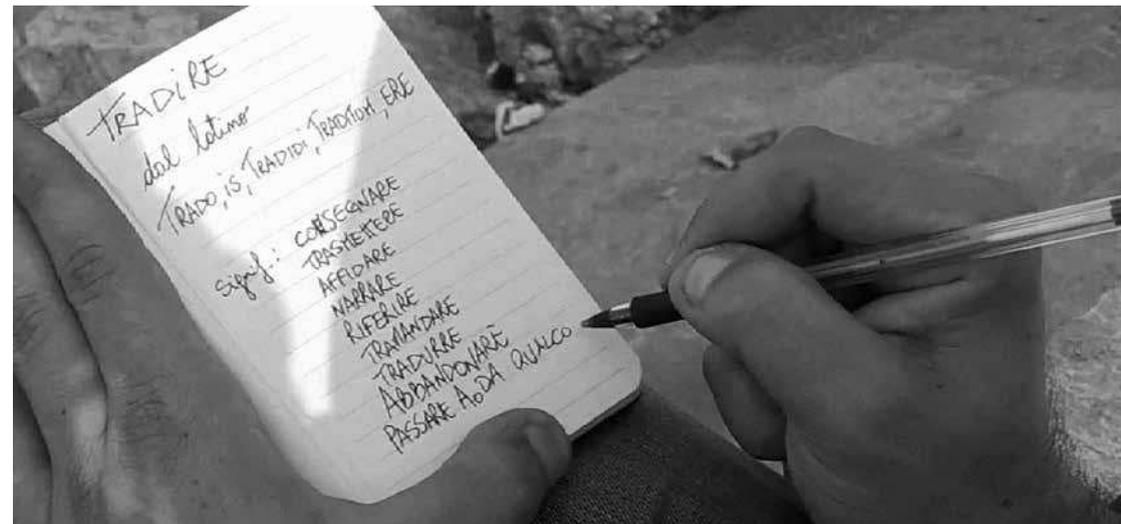
Giuseppe Galante, nato nel 1981, nel 2013 realizza il cortometraggio *La nau va*, selezionato in diversi festival in Italia e Francia. Nel 2014 il video *El aquí, después* riceve il Premio Creativity in Milan nel contest internazionale *Who Art You?*. Nello stesso anno lavora al documentario *The silent memory*, testimonianza sull'olocausto rom ad Auschwitz.

Giuseppe Provinzano, nato nel 1982, si diploma alla scuola di recitazione del Teatro Biondo di Palermo, e inizia giovanissimo la carriera con Luca Ronconi e Massimo Castrì, per lavorare poi con Marco Baliani, Irene Papas, Pippo Delbono, Enrique Vargas, Franco Scaldati, Massimo Verdastro, Mimmo Cuticchio. Debutta al cinema con Wim Wenders e lavora in seguito come attore, tra tv e cinema, con (tra gli altri) Emma Dante, Pif, Vincent Dieutre, Arnold Pasquier, Arturo Marcos Merelo, Enzo Monteleone, Alexis Sweet, Daniele Cipri e Gianfranco Albano.

Giuseppe Galante was born in 1981. In 2013 he realize the short *La nau va*, selected in many Italian and French festivals. In 2014 the video *El aquí, después* receives the Creativity in Milan Prize during the international contest *Who Art You?*. In the same year he works to the documentary *The silent memory*, a testimony of the Romanies Holocaust in Auschwitz.

Giuseppe Provinzano, born in 1982, he graduates at Teatro Biondo of Palermo acting school. He begins his career at a young age with Luca Ronconi and Massimo Castrì and then he works with Marco Baliani, Irene Papas, Pippo Delbono, Enrique Vargas, Franco Scaldati, Massimo Verdastro, Mimmo Cuticchio. He debuts in cinema with Wim Wenders and then works as an actor, between tv and cinema, with (among others) Emma Dante, Pif, Vincent Dieter, Arnold Pasquier, Arturo Marcos Merelo, Enzo Monteleone, Alexis Sweet, Daniele Cipri and Gianfranco Albano.

screenplay
Giuseppe Galante
Giuseppe Provinzano
cinematography
Giuseppe Galante
editing
Giuseppe Galante
Giuseppe Provinzano
sound
Gabriele Gugliara
cast
Franco Scaldati
Nicoletta Braschi
Luciana Littizzetto
producer
Sensi Contemporanei
– Ministero Sviluppo
Economico
Onorevole Teatro
Casterano
Teatro Stabile di
Torino
ATS Spazio Zero
Regione Sicilia
Assessorato turismo,
sport, spettacolo
STC Sicilia Turismo e
cinema
MIBAC – Direzione
Generale per il
Cinema
contact
babelcrew.org
babelcrew
@gmail.com



BACIAMI GIUDA

Giuseppe Galante, Giuseppe Provinzano
Italia 2015 / 58'

Da Elena di Troia a Medea, da Caino a Giuda, da Bruto a Ramón Mercader, da Desdemona a Lady Diana, il tradimento ha da sempre fatto parte della storia dell'uomo, istinto naturale o strumento razionale capace di proteggere o affiggere.

Ma cos'è il tradimento, oggi? Tramite una serie di interviste raccolte in tutta Italia, dai piccoli paesini siciliani alle grandi metropoli del Nord Italia, dai quartieri popolari ai teatrini borghesi, grazie anche alla partecipazione di artisti e volti noti come Franco Scaldati, Nicoletta Braschi e Luciana Littizzetto, si cercherà di ricostruire un'etica utopica su un tema tanto ancestrale quanto delicato.

From Helen of Troy to Medea, from Cain to Judas, from Brutus to Ramón Mercader, from Desdemona to Lady Diana, betrayal has always been part of mankind history, as a natural instinct or a rational intrument able to protect or afflict.

But what is betrayal today? Through a series of interviews collected all over Italy, from little villages to North Italy's big metropolis, from working-class neighborhoods to bourgeois theatres, also thanks to the participation of artists and familiar faces such as Franco Scaldati, Nicoletta Braschi and Luciana Littizzetto, we will attempt to retrace a utopian ethic on an ancient and sensitive issue.



COME UNA STELLA

Bartolomeo Pampaloni
Italia 2013 / 13' / v.o. sott. ing.

screenplay,
cinematography
& editing
Bartolomeo
Pampaloni
cast
Patrizia
contact
bartolomeo
pampaloni.com
barpampa@yahoo.it



Bartolomeo Pampaloni, nato a Firenze nel 1982, si laurea in Filosofia con Sergio Givone con una tesi in "Estetica sulle origini della Filosofia occidentale ed i suoi legami con la mitologia e i culti arcaici". Si forma come regista a Parigi, dove frequenta il corso di cinema all'Université Paris 8-St. Denis. Qui realizza i suoi primi cortometraggi e lavora su diversi set come video assist. Rientrato in Italia, viene selezionato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dove frequenta il corso di Regia e lavora come assistente di Paolo Virzi nello spettacolo *Se non ci sono altre domande*. Attualmente è tornato a vivere a Parigi, dove ha montato il suo primo lungometraggio, *Roma Termini*.

Bartolomeo Pampaloni, born in Firenze in 1982, graduates in Philosophy with Sergio Givone with a thesis on the "Aesthetics about the Origins of Western Philosophy and its Bonds with Mythology and Archaic Worships". He trains as a director in Paris, where he attends the cinema course at the Université Paris 8-St. Denis. Here he realizes his first short movies and works as a video assist in various film sets. Once back in Italy, he is selected at Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome where he attends the Directing Course and works as an assistant with Paolo Virzi in the play called *Se non ci sono altre domande*. He is currently living in Paris, where he edited his first feature film, *Roma Termini*.

Patrizia, transessuale napoletana, ha smesso di prostituirsi. L'età avanza e i segni di una vita di eccessi oramai marcano il suo volto. Trovatasi al margine, senza più sapere di cosa vivere, senza un posto dove stare, si lascia andare, raccontando del trauma che, ancora bambina, l'ha segnata per tutta la vita e della lotta che da sempre ha portato avanti per rivendicare, senza ipocrisie, la sua dignità.

Patrizia, a Neapolitan transsexual, is not a whore anymore. She is getting old and her extreme lifestyle has left its mark on her face. She is at the margins of society, she doesn't know anymore how to make a living, she has nowhere to go and so she lets herself go. She tells the story of the trauma that, when she was still a child, has marked her, but also the struggle to claim her dignity without hypocrisies.



screenplay
Boris Treyer
Stina Werenfels
cinematography
Lukas Strebel
editing
Jann Anderegg
sound
Uve Haussig
Peter Bräker
cast
Victoria Schulz
Jenny Schily
Lars Eidingen
Urs Jucker
producer
Karin Koch
Samir
contact
wide
management.com
festivals
@wide
management.com

Stina Werenfels, nata a Basilea nel 1964, inizia a scrivere sceneggiature per cortometraggi durante gli studi di farmacologia a Zurigo. Quindi si trasferisce a New York per studiare Filmmaking alla NYU Tisch School of the Arts dove partecipa a diverse masterclass tenute da personaggi di spicco come Spike Lee, Arthur Penn e Sondra Lee. Nel 1994, il suo primo documentario, *Fragments from the Lower East Side*, vince svariati premi in Svizzera e negli Stati Uniti. Ritornata in Svizzera, dirige *Pastry, Pain & Politics* (1998), un cortometraggio che ancora una volta ottiene un discreto successo, vincendo il Premio del cinema svizzero. Nel 2006 ha girato il primo lungometraggio di finzione, *Going Private*, presentato al Festival internazionale del cinema di Berlino, così come il suo ultimo film *Dora oder Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*.

Stina Werenfels, born in Basel in 1964, began writing scripts for short films when she was still studying Pharmacology in Zurich. She then went on to study Filmmaking at the University of New York's Tisch School of the Arts where she attended several master classes held by distinguished speakers such as Spike Lee, Arthur Penn and Sondra Lee. In 1994, her first documentary, *Fragments from the Lower East Side*, won several prizes in Switzerland and the United States. On her return to Switzerland, she directed *Pastry, Pain & Politics* (1998), a short film which once again won numerous awards, including the Swiss Film Prize. In 2006 she made her first fiction feature, *Going Private*, premiered at the Berlinale, as well as her last movie, *Dora or the Sexual Neuroses of Our Parents*.



DORA ODER DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN

Stina Werenfels
Germania 2015 / 90' / v.o. sott. it.

Per una ragazza come Dora, giovane disabile di diciotto anni, la sessualità non è mai stata un problema. Quando però sua madre Kristin decide che per lei è il momento di interrompere la psicoterapia a base di sedativi, tutto a un tratto le cose cominciano a cambiare. Dora inizia a sbocciare e ad accorgersene pare non essere solo lei. Un uomo entra nella vita della ragazza e, alle spalle dei suoi genitori, Dora inizia a intraprendere una relazione sessuale con questo strano individuo. Catturato dalla incontrollabile sensualità della ragazza, l'uomo metterà incinta Dora che dovrà quindi confrontarsi con sua madre, incredula riguardo l'accaduto.

For a girl like Dora, a mentally disabled eighteen-year-old girl years old young mentally disabled, sexuality has never been a problem. However, when her mother Kristin decides to interrupt her psychotherapy medications, all of a sudden things begin to change. Dora starts to blossom and she realizes that she is not the only one to notice that. A man joins in the girl's life and, behind her parents' back, Dora starts a sexual relationship with this strange man. Taken by her unrestrained sensuality, the man gets Dora pregnant and she will have to confront her mother, who will not believe her ears.

screenplay & cinematography
Chiara Tarfano
Ilaria Luperini

editing
Ilaria Luperini

sound
Elisa Piria
Lorenzo Cardelli
Tommaso Danisi

cast
Nicole Bonamino
Ingrid Lammimpää
Lorenza Soldani
Francesca Vecchioni
Andrea "Red"
Lamanna
Arturo Marzano
Stefano Iezzi
Giacomo Capone
Claudio Rossi
Marcelli

producer
Chiara Tarfano
Ilaria Luperini
Lezpop.it

music
Michele Mallia

contact
www.fuoridoc.it
fuoridoc@gmail.com



Chiara Tarfano è autrice e regista di numerosi documentari e reportage per i quali ha avuto riconoscimenti e premi. Collabora con l'Università di Pisa alla realizzazione di documentari e brevi corti.

Ilaria Luperini è laureata con lode in Cinema, teatro e produzione multimediale con una tesi sul documentario sociale. Collabora con la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Pisa. Attualmente lavora come video maker per Corriere Tv, emittente online del Corriere della Sera.

Chiara Tarfano is author and director of many documentaries and reportage, she won several awards for her works. She collaborates with the University of Pisa on making documentaries and short films.

Ilaria Luperini graduated with full marks and honors in cinema, theater and multimedia production with a thesis about the social documentary. She collaborates with the Political Science Faculty of the University of Pisa. She is currently working as a video maker for Corriere Tv, the online tv channel of the Italian newspaper Corriere della Sera.

FUORI!

Chiara Tarfano, Ilaria Luperini
Italia 2015 / 53' / v.o. sott. it.

Fuori! è un documentario a episodi i cui protagonisti sono personaggi visibili del mondo LGBTQ (lesbiche, gay, bisessuali, transessuali), che raccontano se stessi in diverse città e realtà italiane, da Nord a Sud, e incontrano i cittadini per confrontarsi con il senso comune e i pregiudizi ancora radicati su omosessualità, diritti e visibilità in Italia.

Fuori! is a documentary in episodes whose main characters are well known people from the LGBTQ Italian community. These characters tell stories about themselves in their different Italian cities, from North to South. They meet citizens to talk about common sense and prejudices about homosexuality, rights and their exposure in Italy.



Paul Weitz, nato a New York nel 1965, figlio dell'attrice Susan Kohner e nipote del famoso produttore Paul Kohner e dell'attrice Lupita Tovar, è un produttore, sceneggiatore, drammaturgo e regista americano. Debutta alla regia col cult *American Pie* (1999), che dirige col fratello Chris Weitz, anch'egli attivo regista e sceneggiatore hollywoodiano. È conosciuto per i film *About a Boy* (2002), diretto sempre col fratello, *In Good Company* (2004) e *American Dreamz* (2006). *Grandma* è il suo ultimo film, presentato nella serata di chiusura del Sundance Film Festival del 2015.

Paul Weitz, born in New York City in 1965, son of the actress Susan Kohner and grandson of the famous producer Paul Kohner and the actress Lupita Tovar, is an American producer, screenwriter, playwright and director. He debuts as director with the cult movie *American Pie* (1999), directed with his brother Chris Weitz, also an active Hollywood director and screenwriter. He is known for his movies *About a Boy* (2002), still directed with his brother, *In Good Company* (2002) and *American Dreamz* (2006). *Grandma* is his last movie, premiered at the 2015 Sundance Film Festival as the closing night film.

screenplay
Paul Weitz

cinematography
Tobias Datum

editing
Jon Corn

sound
Thomas Curlley

cast
Cody Morris
Vincent Schelly
Christopher Sheldon

cast
Lily Tomlin
Julia Garner
Marcia Gay Harden
Judy Greer
Laverne Cox
Sam Elliott

producer
Terry Douglas
Paris Kasidokostas
Latsis
Andrew Miano
Paul Weitz

contact
sonyclassics.com
/grandma
Matt_Goldstein
@spe.sony.com



GRANDMA

Paul Weitz
USA 2015 / 80' / v.o. sott. it.

Elle Reid è una vecchia poetessa lesbica che sta ancora metabolizzando la recente morte della sua compagna di una vita. Dopo la fine della relazione di quattro mesi con Olivia, una sua giovane ammiratrice, riceve un'inaspettata visita da Sage, sua nipote diciottenne. La ragazza ha bisogno di 630\$ per abortire entro il tramonto o la sua vita sarà rovinata per sempre. Elle però non ha il becco di un quattrino e la dispotica madre di Sage ha bloccato alla ragazza la carta di credito. Come farà quindi Elle a trovare i soldi per aiutare l'infelice nipotina? Le due donne si imbarcheranno in un road trip per risolvere i loro problemi, tra scheletri nell'armadio e segreti da tempo sepolti.

Elle Reid is an old lesbian poet still coping with the recent death of her long-term life partner. After the end of the four month relation with Olivia, her younger admirer, she receives an unexpected visit by Sage, her eighteen-years-old granddaughter.

The girl needs 630\$ to make an abortion before sundown or her life will be ruined forever. However, Ellen is broke and Sage's overbearing mother has blocked her credit card. How can Elle find the money to set her trouble grandbaby free? The two women will embark on a road trip to solve their problems, between rattling skeletons and buried secrets.



HELMUT BERGER, ACTOR

Andreas Horvath
Austria 2015 / 90' / v.o. sott. it.

Un implacabile seppur intimo ritratto di Helmut Berger, leggendario attore e prima "musa" di Luchino Visconti. All'apice del suo successo e della sua bellezza Berger incarnava l'esuberante stile di vita jet set degli anni '70. Da pochi anni la sua vita è però diventata più solitaria e modesta. L'uomo che impersonava Re Ludovico II in maniera così inquietante nel *Ludwig* di Visconti ora regna in un decadente bilocale nella periferia della sua città natale, Salisburgo. In questo piccolo regno nascosto il tempo sembra essersi fermato. L'umore di Helmut Berger oscilla e all'improvviso esplose in un'aggressiva filippica in ricordo dell'attore Klaus Kinski. Ma il film rivela l'asprezza del suo personaggio per quello che rappresenta davvero: una richiesta di attenzione, vicinanza ed intimità.

A relentless, yet intimate portrait of the legendary actor and former "muse" of Luchino Visconti Helmut Berger. At the height of his stardom and handsomeness, Berger epitomized the exuberant jet set lifestyle of the '70s. In recent years he has settled for a more secluded and modest lifestyle. The man who embodied King Ludwig II so hauntingly in Visconti's same titled film now reigns in a run down two room apartment at the outskirts of his hometown Salzburg, Austria. In this small hideaway kingdom, time seems to have stopped. Helmut Berger's mood swings and sudden outbursts of aggression are reminiscent of actor Klaus Kinski's tirades. But the film exposes the brusqueness of his character for what it really is: a cry for attention, closeness and intimacy.

screenplay & cinematography
Andreas Horvath
editing
Andreas Horvath
sound
Andreas Horvath
Mischa Rainer
cast
Helmut Berger
Viola Techt
Andreas Horvath
producer
Andreas Horvath
contact
andreashorvath.com
contact@
andreashorvath.com



Andreas Horvath nasce a Salisburgo nel 1968. Studia fotografia a Vienna e arte multimediale a Salisburgo. Come fotografo e filmmaker freelance pubblica photo book e realizza film indipendenti. I documentari di Horvath hanno ricevuto premi in diversi film festival internazionali, come il Chicago International Documentary Film Festival, il Karlovy Vary IFF o il Max Ophüls Prize Festival. Come fotografo, Andreas Horvath pubblica album fotografici in bianco e nero sulla Yakutia, la Siberia e l'America rurale. Nel 2013 viene premiato dal Ministro di Arte e Cultura austriaco con l'Outstanding Arsting Award. Nel 2015 presenta *Helmut Berger, Actor*, selezionato da John Waters come il Miglior Film del 2015, primo in una lista che include tra gli altri *Carol* di Todd Haynes, *Cinderella* di Kenneth Branagh e *Mad Max: Fury Road* di George Miller.

Andreas Horvath was born in Salzburg in 1968. He studied photography in Vienna and multimedia-art in Salzburg. As a freelance photographer and filmmaker he publishes photo books and creates independent films. Horvath's documentaries have received awards at international film festivals, such as the Chicago International Documentary Film Festival, the Karlovy Vary IFF or the Max Ophüls Prize Festival. As a photographer Andreas Horvath published black and white photo albums about Yakutia, Siberia and rural America. In 2013 he received the Outstanding Artist Award from the Austrian Ministry of Art and Culture. In 2015 he released *Helmut Berger, Actor*, selected by John Waters as the Best Motion Picture of the year 2015, heading a list which includes Todd Haynes' *Carol*, Kenneth Branagh's *Cinderella*, and George Miller's *Mad Max: Fury Road* among others.



Frederick Wiseman è un filmmaker e documentarista americano, nato a Boston, Massachusetts, nel 1930. Ha iniziato la sua carriera come regista nel 1967 e da allora ha girato più di 41 film, tra i quali si contano solo due lungometraggi di finzione, *Seraphita's Diary* (1982) e *The Last Letter* (2002). L'importanza della sua arte è stata riconosciuta grazie agli svariati riconoscimenti che gli sono stati assegnati nel corso degli anni, tra i quali il premio Dan David per l'importanza culturale delle storie raccontate nei suoi film nel 2003, il premio alla carriera George Polk, conferito annualmente dalla Long Island University per onorare il suo contributo all'integrità giornalistica e al report investigativo nel 2006 ed il Leone d'Oro alla carriera alla 71ª edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 2014.

Frederick Wiseman is an American filmmaker and documentarist, born in Boston, Massachusetts in 1930. He began his career as a director in 1967 and since then he has directed over 41 movies, among which there are only two fiction feature films, *Seraphita's Diary* (1982) and *The Last Letter* (2002). His art's importance was recognized thanks to various honors assigned through the years, among which the Dan David Prize for the cultural importance of the stories told by his movies in 2003, the George Polk Career Award, conferred annually by the Long Island University to honor his contribution to journalism integrity and investigative reports in 2006 and the Golden Lion for Lifetime Achievement at the 71st Venice International Film Festival in 2014.

screenplay
Frederick Wiseman
cinematography
John Davey
editing
Frederick Wiseman
Nathalie Vignères
sound
Frederick Wiseman
Emmanuel Croset
Christina Hunt
producer
Moullins Films, LLC
contact
zipporah.com
karen@zipporah.com



IN JACKSON HEIGHTS

Frederick Wiseman
USA 2015 / 190' / v.o. sott. it.

Il quartiere di Jackson Heights, nel distretto del Queens di New York, è una delle comunità etnicamente e culturalmente più variegata negli Stati Uniti ed in tutto il mondo. Ci sono immigrati che provengono da ogni parte del Sud America, dal Messico, dal Bangladesh, dal Pakistan, dall'Afghanistan, dall'India e dalla Cina. Alcuni sono cittadini statunitensi, altri hanno la green card, altri ancora sono senza documenti. La gente che vive a Jackson Heights, nella diversità culturale, razziale ed etnica, rappresenta una particolare ondata immigratoria verso l'America. Si parlano 167 lingue a Jackson Heights. Il soggetto del film è la vita quotidiana delle persone di questa comunità e il conflitto tra il mantenersi saldi alle tradizioni del proprio paese d'origine e la necessità di imparare ed adattarsi ai valori ed allo stile di vita americani.

Jackson Heights, Queens, New York City is one of the most ethnically and culturally diverse communities in the United States and the world. There are immigrants from every country in South America, Mexico, Bangladesh, Pakistan, Afghanistan, India, China and all over the world. Some of them are American citizens, some have green cards, some are without documents. People who live in Jackson Heights, in its cultural, racial and ethnic diversity, are representative of the new wave of immigrants to America. 167 languages are spoken in Jackson Heights. The subject of the film is the daily life of the people in this community and the conflict between maintaining ties to traditions of the countries of origin and the need to learn and adapt to American ways and values.

screenplay
Catherine Corsini
Laurette Polmanss

cinematography
Jeanne Lapoite

editing
Frédéric Baillehaiche

sound
Olivier Mauvezin
Benoit Hillebrant
Thomas Gauder

cast
Cécile de France
Izïa Higelin
Noémie Lvovsky
Kévin Azais
Laetitia Dosch
Benjamin Bellecour
Sarah Suco
Nathalie Beder
Calypto Valois

producer
Elisabeth Perez

contact
pyramidefilms.com
distribution
@pyramide
films.com



LA BELLE SAISON

Catherine Corsini

Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it.

Francia, 1971. Delphine vive da sempre insieme ai genitori in una fattoria, dandosi da fare per dare una mano nelle faccende di tutti i giorni. Un giorno la giovane donna, insoddisfatta da questa isolata vita bucolica, decide di partire verso Parigi alla ricerca di un'emancipazione che finora le era stata naturalmente negata. Impegnatasi politicamente nei movimenti di emancipazione femminile, conosce Carole con cui inizierà ad avere una relazione amorosa. Tuttavia, Delphine sarà costretta a ritornare alla sua vecchia vita a causa dello stato di salute del padre, ma stavolta non sarà più sola. *La belle saison* è prima di tutto una storia d'amore e di desiderio, un'opera che attraverso il privato delle storie delle due protagoniste racconta un periodo di grande trasformazione nella società francese post '68. Il film è stato presentato in Piazza Grande a Locarno nel 2015.

France, 1971. Delphine had always lived with her parents in a farm, working hard to help in everyday chores. One day, the young girl, unsatisfied by this isolated bucolic life, decides to leave for Paris, in search of an emancipation that had been denied to her for so long. She gets politically involved in the women emancipation movement and she meets Carol, with whom she'll start a love story. However, Delphine will be forced to go back to her old life because of her father's illness, but this time she will no longer be alone. *La belle saison* is first of all a love and desire story, a film that through the two protagonist's private stories tell a great transformation period in the post '68 French society. The movie was presented in Piazza Grande at Locarno in 2015.



Catherine Corsini, nata nel 1956, ha studiato cinema presso l'Université Paris III – Nouvelle Sorbonne. Ha esordito con il cortometraggio *La mésange* (1982) ed è approdata al lungometraggio nel 1987 con *Poker*. Quindi ha scritto e diretto *Les amoureux* (1994), *La Nouvelle Eve – Una relazione al femminile* (1999), *La répétition – L'altro amore* (2001), in concorso a Cannes, *Mariées mais pas trop* (2003), *Les ambitieux* (2006), *Partir* (2009) e *Trois mondes* (2012), presentato nella sezione Un certain regard a Cannes. Con *La belle saison* ha ottenuto il premio Variety Piazza Grande a Locarno 2015.

Catherine Corsini, born in 1956, studied cinema at Université Paris III – Nouvelle Sorbonne. She debuts with the short movie *La mésange* (1982) and she passed on to feature films in 1987 with *Poker*. Then, she wrote and directed *Les amoureux* (1994), *La Nouvelle Eve* (1999), *La répétition* (2001), in competition at Cannes, *Mariées mais pas trop* (2003), *Les ambitieux* (2006), *Partir* (2009) and *Trois mondes* (2012), premiered in the Un certain regard selection at Cannes. With *La belle saison* she obtained the Variety Prize in Piazza Grande at Locarno 2015.



Cyril Leuthy, nato in Lorena nel 1976, dopo la laurea conseguita a La Fémis (dipartimento di montaggio) nel 2002, e dopo un periodo come assistente al montaggio (durante il quale ha contribuito alla realizzazione di film di Jean-Paul Civeyrac e Manuel de Oliveira) ha lavorato essenzialmente come montatore, soprattutto di documentari creativi. È anche il collaboratore principale di Philippe Béziat, i cui i film hanno un'importante relazione con la musica. Béziat e Leuthy hanno lavorato insieme su più di venti film, inclusi tre lungometraggi. Leuthy ha anche lavorato al montaggio di alcuni film di Serge Bozon, Axelle Ropert e Laetitia Masson. *La nuit s'achève* è il suo primo lungometraggio da regista.

Cyril Leuthy, born in Lorraine in 1976, after graduating at the Femis (Editing department) in 2002, and after several jobs as an assistant editor (working on films by Jean-Paul Civeyrac and Manuel de Oliveira), worked essentially as an editor, most of the time on creative documentaries. He is also the main collaborator of Philippe Béziat, whose films all have an important relation to music. Béziat and Leuthy worked together on over twenty films, including three feature films. Leuthy also worked on the editing of certain films by Serge Bozon, Axelle Ropert and Laetitia Masson. *La nuit s'achève* is his first feature film as a director.

screenplay
Cyril Leuthy

cinematography
Marion Koch

editing
Michael Pheilpeau

cast
Bernard Leuthy
Nicolas Vilette
Cyril Leuthy

contact
facebook.com
/lanuitsacheve
juliette.cazanave
@gmail.com



LA NUIT S'ACHÈVE

Cyril Leuthy

Francia 2015 / 100' / v.o. sott. it.

50 anni dopo la guerra tra Francia e Algeria, 3 uomini francesi partono per l'Algeria in cerca delle proprie radici.

Un padre alla ricerca della sua infanzia algerina, un amante di una tomba a Kabylia di un nonno mai conosciuto e un figlio alla ricerca di un nuovo legame tra loro... E c'è anche l'Algeria di ieri e di oggi. *La nuit s'achève* è un documentario che prova a dimenticare di esserlo. È sui rapporti familiari, sulle cose mai dette e sulla riconciliazione. Rivisitando con delicatezza il passato coloniale francese, il film ci rende consapevoli della situazione attuale e dei suoi problemi.

50 years after the war between Algeria and France, three French men leave for Algeria in search of their roots.

A father looking for his Algerian childhood, a lover for the grave of an unknown grandfather in Kabylia and a son looking for new bonds between them... And there is also Algeria, the Algeria of yesterday and of today. *La nuit s'achève* is a documentary that tries to forget it is a documentary. It is about family, things left unsaid, and reconciliation. By revisiting in a sensitive way the colonial past of France, the film makes us more aware about current situation and issues.



LE BOIS DONT LES RÊVES SONT FAITS

Claire Simon
Francia 2015 / 144' / v.o. sott. it.

Il bosco come uno spazio isolato dentro la città, un luogo dove fuggire per ritrovarsi fuori dal clamore della città, una zona franca in cui chiunque ha asilo e tutti possono liberamente esprimersi. Armata di macchina da presa, Claire Simon in giro per il Bois de Vincennes parla con alcuni dei frequentatori abituali del bosco: dalla signora che decide di vivere nel bosco perché non sa più vivere in città alla squadra di rugby di ragazzini che si allena nei prati, dalla comunità cambogiana fuggita da Pol Pot che si riunisce nel fine settimana al responsabile dei piccioni del parco. Tutti raccontano un pezzo della loro vita e della loro relazione con questo pezzo di natura. Sullo sfondo, l'evocazione dell'esperienza universitaria di Paris VIII, con la voce di Gilles Deleuze che risuona tra gli alberi.

The Forest as an isolated space within the city, a place where one can run from the city's glamour, a free zone where everyone can find shelter and express freely. Armed with a camera, Claire Simon speaks with some of the Bois de Vincennes regulars; from the lady who decides to live in the woods because she doesn't know how to live in the city anymore to the kids rugby team that trains in the fields, from the Cambodian community escaped from Pol Pot that gathers during the weekends to the park's pigeons responsible. Everyone recounts a piece of their life and their relation with this part of nature. On the background, the evocation of the academic experiment of Paris VIII, with the voice of Gilles Deleuze that resounds through the trees.

screenplay & cinematography
Claire Simon
editing
Luc Forveille
sound
Olivier Hespel
François Musy
Gabriel Hatner
producer
Jast Sayn' Films
contact
beforfilms.com
pamela
@beforfilms.com



Claire Simon inizia la sua carriera come montatrice, per poi passare alla regia con una serie di cortometraggi, tra i quali la serie per la tv francese *Scènes de ménage* del 1992. Scopre la forma documentaristica in un workshop agli Ateliers Varan. *Récréations*, *Coûte que coûte* – due film usciti nelle sale cinematografiche – e *Patients* sono stati premiati al festival Cinema du Réel e gli ultimi due vengono proiettati nelle sale. Nel 1997 Simon presenta il suo primo lungometraggio di finzione, *A foreign body*, alla Quinzaine des Réalisateur al Festival di Cannes, dove tornerà nel 2006 con *Ça brûle* e nel 2008 con *Les bureaux de Dieu*, con cui vince il premio SACD.

Nel 2013 presenta in competizione al Festival di Locarno il film *Gare du Nord* insieme al gemello *Géographie Humaine*, un lungo di finzione e un documentario entrambi sulla stazione Gare du Nord di Parigi. *Le bois dont les rêves sont faits* è il suo ultimo documentario, in uscita nei primi mesi del 2016. Sta attualmente lavorando alla post-produzione del suo ultimo film, *Le concours*.

Claire Simon started her career in the film industry as an editor and then moved on to a series of short movies, among which the 1992 French television series *Scènes de ménage*. She discovers the practice of documentary filmmaking at the Ateliers Varan workshops. Among others, *Le Patients*, *Récréations* and *Coûte que coûte* are those to receive awards at the festival Cinema du Réel and the last two had also a theatrical release. In 1997 she presented her first fiction feature film, *A foreign body*, at the Quinzaine des Réalisateur in Cannes. Then she went back to the Quinzaine des Réalisateur first with *Ça brûle* in 2006 and in 2008 with *Les bureaux de Dieu*, which is awarded with the SACD prize. In 2013 she presented *Gare du Nord* in competition at the Locarno Film Festival as well as *Géographie Humaine*, a fiction feature film and a feature length documentary both about the Gare du Nord train station in Paris. *Le bois dont les rêves sont faits* is her last documentary, whose theatrical release is scheduled for early 2016. She is now working on her last movie, *Le concours*, which is currently in post-production



Giulio Poidomani è un regista e sceneggiatore modicano. Nel 2008 inizia la sua collaborazione presso la Jean Vigo Italia col regista Roberto Faenza e la produttrice Elda Ferri. Nel 2010, dopo aver frequentato il Master di Sceneggiatura per Cinema e Televisione presso l'Università La Sapienza di Roma si trasferisce in America, prima a New York e poi a Los Angeles, dove segue i corsi di regia della UCLA. I suoi corti approdano a svariati festival, tra cui l'Hollyshorts Film Festival di Los Angeles, il Rome International Film Festival e il New York City Independent Film Festival. Nel 2014 scrive e dirige la web serie *What You Want?*. Insieme alla compagna fonda la Purple Road Pictures e, dopo aver vinto il premio Mattador per la sceneggiatura di un lungometraggio dal titolo *Crisci Ranni* (ancora da realizzare), si sposta in Italia dove produce e dirige il cortometraggio *Mai*. Nel 2015 ritorna negli Stati Uniti per lo sviluppo di nuovi progetti.

Giulio Poidomani is an Italian director and screenwriter. Over the years he directed and produced several shorts, commercials, and music videos. Born in Sicily, he moved to Rome to study Film Studies & Entertainment. After graduation, he worked with Italian Director Roberto Faenza and Oscar Winner Producer Elda Ferri at their Production Company, Jean Vigo Italia. He also published the short novel *La Signora Astolfi* and worked for Web Magazine Cinemonitor.it. After getting a Master degree in Screenwriting, in 2010 he moved to USA where he wrote and directed several shorts, such as *Disruption* and *Pots&Lids*. In the past year he wrote the web series *What You Want?*, wrote and directed the short movie *Never*, and won the Italian Mattador award for the feature screenplay *Crisci Ranni*.

screenplay
Giulio Poidomani
scenography
Valentina Savino
cinematography
Francesco Di Pierro
editing
Francesco Galli
sound
Alberto Migliore
Paolo Amici
cast
Alessandro Gangi
Flavia Ripa
Ilaria Ambrogio
producer
Isabella Roberto
Giulio Poidomani
contact
purpleoad
pictures.com
purpleoadpictures
@gmail.com



MAI

Giulio Poidomani
Italia 2015 / 20' / v.o. sott. ing.

Claudia viaggia in autobus da Roma a Modica per provare a riconciliarsi con la sua fidanzata Anna. Rifiutata con freddezza, avvolta in un poncho e con degli occhiali enormi, se ne va a zonzo nel Duomo di San Giorgio. Più tardi quella sera un bell'uomo di nome Sandro le si avvicina mentre Claudia cerca di lenire le pene del suo cuore spezzato con un bicchiere di vino. Desiderando perdersi in una storia d'amore convenzionale in cui poter esprimere apertamente il proprio amore, Claudia si lascia andare a una fantasia. Il giorno seguente Sandro la porta nel centro storico di Siracusa e le racconta il mito di Aretusa, forzando involontariamente Claudia ad affrontare la realtà ed accettare di essere ciò che è.

On a quest to reconcile with her lover, Anna, Claudia travels from Rome to the Sicilian city of Modica by bus. Coldly rejected, cloaked in a poncho and large sunglasses, she roams into the Duomo di San Giorgio. Later that evening, a handsome man named Sandro approaches while Claudia nurses her broken heart with a glass of wine. Eager to lose herself in a conventional romance in which she can openly express love, Claudia slips into a fantasy. The following day, Sandro takes her to the historic city of Syracuse and tells her the myth of the nymph Arethusa, unwittingly forcing Claudia to face reality and accept who she is.



MARGUERITE & JULIEN

Valérie Donzelli

Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Alla fine del XVI secolo, Julien e Marguerite de Ravalet crescono dentro il castello normanno del padre, signore di Tourlaville. I due si amano teneramente fin da bambini e, diventati adulti, il loro affetto si trasforma in una irrefrenabile passione. Per evitare uno scandalo all'interno della comunità di Tourlaville, il padre è quindi costretto ad esiliare Julien e dare in sposa Marguerite a un ispettore delle tasse. Ma le severe misure adottate nei loro confronti non fanno altro che accrescere la passione. Condannati dalla società per il loro amore incestuoso, i due giovani decidono quindi di fuggire.

At the end of the 16th century, Julien and Marguerite de Ravalet grow up inside their father's Norman castle, Lord of Tourlaville. They have tenderly loved each other since they were kids and, becoming adults, their fondness transforms into an uncontrollable passion. To avoid a scandal within the Tourlaville community, their father is then forced to exile Julien and to marry Marguerite to a tax inspector. However the severe measures against them do nothing but increase their passion. Condemned by society for their incestuous love, the two young decide to run away.

screenplay

Valérie Donzelli
Jérémy Elakim

cinematography

Céline Bozon

editing

Pauline Gaillard

sound

André Rigault
Raphael Shier
Emmanuel Croset

cast

Anais Demoustier
Jérémy Elkaim
Frédéric Pierrot
Aurélia Petit
Raoul Fernandez
Catherine Mouchet
Bastien Bouillon
Sami Frey
Géraldine Chaplin
Alice de
Lencquesaing
Esther Garrel

producer

Edouard Weil
Alice Girard



Valérie Donzelli, nata nel 1973, debutta come attrice nel film *Martha...* *Martha* di Sandrine Veysset. Dopo aver esordito alla regia con il cortometraggio *Il fait beau dans la plus belle ville du monde* del 2007, nel 2009 gira il suo primo lungometraggio, *La Reine des Pommes*. Nel 2011 gira *La Guerre est déclarée*, presentato al Festival di Cannes nello stesso anno. Del 2012 è *Main dans la main*, mentre nel frattempo continua la sua carriera da attrice per registi come Alain Guiraudie, Benoît Jacquot, Lionel Baier, Arielle Dombasle, Bertrand Bonello (tra gli altri). Nel 2015 partecipa alla competizione principale del Festival di Cannes con il suo ultimo film, *Marguerite et Julien*. Nel 2016 è scelta come presidente della giuria della Semaine de la Critique della 69^a edizione del Festival di Cannes.

Valérie Donzelli, (1973), debuted as an actress in the movie *Martha...* *Martha* by Sandrine Veysset. After her debut as a director with the 2007 short movie *Il fait beau dans la plus belle ville du monde*, she directed her first feature film in 2009, *The Queen of Hearts*. In 2011 she directs *Declaration of War*, presented at the Cannes Film Festival in the same year. The following year she directed *Main dans la main*, while she continued her career as an actress working for such directors as Alain Guiraudie, Benoît Jacquot, Lionel Baier, Arielle Dombasle, Bertrand Bonello (among others). In 2015 she took part in the main competition of the Cannes Film Festival with her latest movie, *Marguerite & Julien*. In 2016 she was chosen as jury's president of the International Critic's Week at the Cannes Film Festival 69th edition.



Bartolomeo Pampaloni, nato a Firenze nel 1982, si laurea in Filosofia con Sergio Givone con una tesi in "Estetica sulle origini della Filosofia occidentale ed i suoi legami con la mitologia e i culti arcaici". Si forma come regista a Parigi, dove frequenta il corso di cinema all'Université Paris 8-St. Denis. Qui realizza i suoi primi cortometraggi e lavora su diversi set come video assist. Rientrato in Italia, viene selezionato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dove frequenta il corso di Regia e lavora come assistente di Paolo Virzi nello spettacolo *Se non ci sono altre domande*. Attualmente è tornato a vivere a Parigi, dove ha montato il suo primo lungometraggio, *Roma Termini*.

Bartolomeo Pampaloni, born in Firenze in 1982, graduates in Philosophy with Sergio Givone with a thesis about the "Aesthetics about the Origins of Western Philosophy and its Bonds with Mythology and Archaic Worships". He develops as a director in Paris, where he attends the cinema course at the Université Paris 8-St. Denis. Here he realizes his first short movies and works as a video assist in various film sets. Came back to Italy, he is selected at Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome where he attends the Directing Course and works as an assistant with Paolo Virzi in the play called *Se non ci sono altre domande*. He is currently living in Paris, where he edited his first feature film, *Roma Termini*.

cinematography

Bartolomeo Pampaloni

editing

Eliott Maintigneux

sound

François Abdelincour
Bartolomeo Pampaloni

cast

Antonio Allegra
Gianluca Masala
Stefano Pili
Angelo
Scarpa

producer

Bartolomeo Pampaloni
Edmée Millot
Andrea Ricciardi/
Albamada

contact

bartolomeo pampaloni.com
bartpampa@yahoo.it



ROMA TERMINI

Bartolomeo Pampaloni

Italia-Francia 2014 / 79' / v.o. sott. ing.

Alla stazione ferroviaria di Roma Termini esiste un mondo composto da persone che vivono ai margini della società e al limite della sopravvivenza, vite scivolose quasi senza consapevolezza verso una condizione di emarginazione e disagio. Stefano è un uomo dipendente da metadone con una famiglia alle spalle e con una travagliata relazione omosessuale; Antonio, un uomo con accento del Sud, vive in povertà sulle banchine della stazione dopo il trauma dovuto alla fine del suo matrimonio; Gianluca, un passato in prigione, ha un gran voglia di conservare intatta la sua dignità. *Roma Termini* è uno sguardo profondamente empatico nei confronti dei suoi protagonisti: il regista entra dentro le loro vite, li segue nella loro disperazione, nelle loro gioie, nella loro reciproca solidarietà riuscendo a distillarne "una goccia di splendore".

At Roma Termini train station there is a world made of people who live at the margins of society and who struggle to survive. Their lives pass by almost unconsciously in a situation of exclusion and suffering. Stefano is a meth addict, with a family and a tormented homosexual relationship; Antonio, a man with Southern accent, lives in poverty on the train platforms after the trauma caused by the end of his marriage; Gianluca, a past in prison, has a great desire to keep his dignity intact. *Roma Termini* is a deeply emphatic look towards its characters: the director goes inside their lives, follows them in their anguish, in their joy, in their mutual solidarity succeeding to distill from it "a raindrop of splendor".



SPECTRUM SQ31050G

Canecapovolto

Italia 2016 / 41' / anteprima assoluta

Il format *Spectrum* è questa volta dedicato all'Uomo-Massa e alla tragedia umana contemporanea. Produzione e consumo del tempo libero sono i confini e gli unici limiti dell'involucro a scadenza. Diviso in tre episodi: nel primo episodio Alfa si trasferisce mentalmente in Svezia per sperimentare i limiti del corpo ma si esporrà invece a pericoli che non aveva lontanamente previsto; pericoli che vengono trasferiti immediatamente sul cosiddetto spettatore. Nel secondo episodio un esperimento di psicologia sociale: un minuscolo numero di informazioni viene disseminato dentro una città. Qual è il vero scopo di questa strategia? Il protagonista del terzo episodio è ancora la noia, il tempo libero e la crudeltà che ne viene prodotta.

The format "Spectrum" is this time dedicated to the Mass-Man and to contemporary human tragedy. Production and consumption of free time are the boundaries and the only limits of the shell with an expiration day. Divided in three episodes: in the first one, Alfa mentally moves to Sweden to experiment the body's limit but he will instead expose himself to risks that he doesn't even remotely foresee; risks that are immediately transferred to the so-called spectator. In the second episode an experiment of social psychology: a minuscule number of informations are scattered inside a city. What is the real purpose of this strategy? The protagonist of the third episode is again the boredom, the free time and the cruelty that itself creates.

screenplay,
cinematography
& editing
Canecapovolto
sound
Loozoo
Canecapovolto
producer
Canecapovolto
contact
info
@canecapovolto.it



Canecapovolto è un collettivo nato a Catania nel 1992 per condividere idee, ideologie e abilità tecniche. Ha fondato la sua identità nella zona che intercorre tra ascolto e visione, con una produzione eclettica che comprende video, installazioni, happenings e film acustici, senza mai dimenticare l'analisi dell'universo sociale. Presente già alla prima edizione del Sicilia Queer filmfest con *Abbiamo un problema*, alla terza edizione con *Io sono una parte del problema* e lo scorso anno all'interno del concorso Queer Short con *Queer (copiare Beckett)*.

Canecapovolto is a collective created in Catania in 1992 to share ideas, ideologies and technical abilities. Its identity is well rooted in the connection between listening and vision, with an eclectic production including videos, installations, happenings and acoustic films, that never overlooks the analysis of the social context. They have already taken part to the Sicilia Queer filmfest first edition with *Abbiamo un problema*, to the third edition with *Io sono una parte del problema* and last year in Queer Short competition with *Queer (copiare Beckett)*.



Olivier Ducastel è nato a Lione il 23 febbraio 1962. Dopo aver frequentato la scuola di cinema di Parigi, IDHEC, ha lavorato come montatore e poi come regista. Da settembre 2013 è responsabile del dipartimento di direzione alla Fémis (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son). **Jacques Martineau** è nato a Montpellier l'8 luglio 1963. Ha studiato letteratura, laureandosi con una tesi su Honoré de Balzac. È docente di letteratura e scrittura di sceneggiatura presso l'Université Paris-Ouest. I due hanno realizzato insieme film come *Drôle de Félix* (1999), *Ma vraie vie à Rouen* (2003), *Crustacés et coquillages* (2005) e *L'Arbre et la forêt* (2010).

Olivier Ducastel was born in Lyon on 2/23/1962. After attending the Paris film school, IDHEC, he worked as an editor and then a director. He is head of the direction department at FÉMIS (École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son) since September 2013. **Jacques Martineau** was born in Montpellier on 7/8/1963. He studied literature, graduating with a PhD on Honoré de Balzac. He teaches literature and script writing at the Université Paris-Ouest. The two directors realized together different works such as: *Drôle de Félix* (1999), *Ma vraie vie à Rouen* (2003), *Crustacés et coquillages* (2005) e *L'Arbre et la forêt* (2010).

screenplay
Olivier Ducastel
Jacques Martineau
cinematography
Manuel Marmier
editing
Pierre Deschamps
sound
Tristan Pontécaille
Victor Praud
cast
Geoffrey Couët
François Nambot
producer
Emmanuel Chaumet
Ecce films
contact
eccefilms.fr
contact@eccefilms.fr



THEO ET HUGO DANS LE MÊME BATEAU

Olivier Ducastel, Jacques Martineau
Francia 2015 / 97' / v.o. sott. it.

All'interno di un sex club, tra tanti corpi nudi che si possiedono fuggacemente, Théo e Hugo si incontrano ed è subito colpo di fulmine. Basta uno sguardo e i due cominciano ad amarsi nella straniante atmosfera di luci colorate e musica a palla. Fuori dal club i due amanti vagheranno insieme per le strade vuote di Parigi in un avventuroso fuori orario, travolti da una girandola di emozioni fatta di desiderio e stupore fino al terrore di Théo di aver contratto il virus dell'HIV. Ducastel e Martineau mettono in scena un percorso amoroso, un viaggio notturno verso la vita, antidoto contro la malinconia e la disperazione.

In a sex club, among many naked bodies that fleetingly possess each other, Théo and Hugo meet and it's love at first sight. A look is enough and the two start loving one another in the alienating atmosphere of colorful lights and pumped up music. Outside the club the two lovers wander together across Paris empty streets in an adventurous after hours, overwhelmed by a pinwheel of emotions made of desire and wonder until Théo's nightmare of having contracted HIV virus. Ducastel and Martineau stage an amorous path, a night trip towards life, antidote to melancholy and despair.



PRESENZE
LIONEL
BAIER

PRESENZE
LIONEL BAIER

**UNA CARTOGRAFIA
AFFETTIVA
DELL'EUROPA
/ UNE CARTOGRAPHIE
AFFECTIVE
DE L'EUROPE**

106. **GARÇON STUPIDE
/ STUPID BOY**
107. **UN AUTRE HOMME
/ ANOTHER MAN**
108. **LES GRANDES ONDES (À L'OUEST)
/ LONGWAVE**
109. **LA VANITÉ
/ VANITY**



UNA CARTOGRAFIA AFFETTIVA DELL'EUROPA / UNE CARTOGRAPHIE AFFECTIVE DE L'EUROPE

di / par Lionel Baier

incontro con / entretien avec Andrea Inzerillo
transcription Emmanuelle Bouhours
trad. it. Andrea Inzerillo e Simona Marino

Lionel Baier, di origini polacche, nasce a Losanna, dove studia lettere, nel 1975.

Dopo essere stato aiuto regista di Jacqueline Veuve, esordisce firmando numerosi documentari, tra cui *Celui au pasteur* (ma vision personnelle des choses) e *La parade* (notre histoire), per poi passare ai lungometraggi di finzione con *Garçon stupide* cui seguiranno *Un autre homme* e *Low cost* (Claude Jutra), selezionati dal Festival del film di Locarno. Nel 2013 presenta *Les grandes ondes* (à l'ouest), secondo capitolo della tetralogia sull'Europa dopo *Comme des voleurs* (à l'est) del 2006, e nel 2015 *La vanité*. Dal 2002 dirige il dipartimento di cinema dell'École cantonale d'art de Lausanne ed è nel 2009 tra i cofondatori della Bande à part Films.

Lionel Baier was born in Lausanne, where he studied Literature, in 1975 from a Polish family.

After been assistant director of Jacqueline Veuve, he makes his debut with many documentaries, *Celui au pasteur* (ma vision personnelle des choses), two short movies *Mignon à croquer* and *Jour de défil*, he then moves on to feature-length fiction movies, such as *Garçon stupide*, followed by *Un autre homme* and *Low cost*, both selected by the Festival del film di Locarno. In 2013, he presented *Les Grandes Ondes* (à l'Ouest), the second part of the series on Europe after *Comme des voleurs* (à l'est) in 2006, and in 2015 *La vanité*. Since 2002, he has run the cinema department of the École cantonale d'art de Lausanne and in 2009 he was co-founder of the Bande à part Films.



Ho appuntamento con Lionel Baier il 18 febbraio 2016 in un hotel di Place de la République a Parigi, poco distante nello spazio e nel tempo da uno dei luoghi degli attacchi terroristici del 13 novembre 2015 che hanno sconvolto una Francia ancora visibilmente scossa e in stato d'emergenza. La statua di Marianne al centro della piazza è piena di messaggi di solidarietà, candele, fotografie. Di lì a qualche settimana, in occasione della protesta contro la Loi Travail, quel luogo avrebbe furiosamente messo da parte la commemorazione per rivolgere nuovamente lo sguardo al futuro, diventando teatro delle riunioni del movimento Nuit debout che animate da un nuovo vento di rivendicazione chiedono di reinventare gli spazi della politica e di immaginare nuove tutele per il lavoro, nuove idee di cittadinanza.

Anche di questo avevamo un po' parlato, qualche tempo prima, con Lionel Baier. L'obiettivo di questa conversazione era quello di conoscere meglio questo regista ben noto in Svizzera e in Francia e solo occasionalmente proiettato in Italia. Inspiegabilmente: il suo cinema è erede di un incontro felice tra autorialità e cinema popolare. Siamo partiti da lontano, chiedendogli di presentarsi al pubblico italiano, per sapere come mai avesse deciso di fare il regista, quali fossero la sua formazione, i suoi interessi, il suo rapporto con la settima arte.

INZERILLO: Ciò che sin dall'inizio ci ha appassionato nel tuo cinema è che si tratta di un lavoro al contempo cinefilo e artigianale sulla forma del cinema come arte popolare. È un cinema colto ma nello stesso tempo accessibile al grande pubblico, e più si vedono i tuoi film più si scoprono cose che hanno delle relazioni, all'interno dei film e tra film e film. È un cinema in cui i dettagli parlano allo spettatore, pur senza essere manierista o ammiccante. Immagino che debba essere ancora diverso per uno spettatore svizzero:

Le 18 février 2016 j'ai rendez-vous avec Lionel Baier dans un hôtel Place de la République à Paris, non loin dans l'espace et dans le temps d'un des endroits où sévirent les attaques terroristes du 13 novembre 2015 qui ont bouleversé une France qui est encore visiblement troublée et en état d'urgence. La statue de Marianne au centre de la place est recouverte de messages de solidarité, de bougies, de photographies. Quelques semaines plus tard, lors de la manifestation contre la Loi Travail, la Place de la République mettrait furieusement de côté la commémoration pour adresser de nouveau son regard vers l'avenir. Elle deviendrait le centre des réunions du mouvement Nuit debout qui, animé par un nouveau vent de revendication, demande à réinventer les espaces de la politique et d'imaginer de nouvelles protections pour le travail, de nouvelles idées de citoyenneté.

C'est aussi de ça qu'on avait parlé, il y a quelque temps, avec Lionel Baier. L'objectif de cette conversation était de mieux connaître ce réalisateur très connu en Suisse et en France mais dont les films ne sont projetés qu'occasionnellement en Italie. Et cela est inexplicable : son cinéma naît d'une heureuse rencontre entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire. On est parti de loin, on lui a demandé de se présenter au public italien, pour savoir pourquoi il avait décidé de devenir réalisateur, quels étaient sa formation, ses intérêts et son rapport au septième art.

INZERILLO : Dès le début, ce qui nous a passionné dans ton cinéma c'est qu'il s'agit d'un travail à la fois cinéphile et artisanal sur la forme du cinéma en tant qu'art populaire. C'est un cinéma cultivé mais accessible au grand public, et plus on voit tes films, plus on découvre des choses qui ont des relations, à l'intérieur des films et entre les films. C'est un cinéma dont les détails parlent au spectateur sans pour autant être maniériste ou racoleur. J'imagine que ce doit

ci sono senz'altro dei giochi sulla lingua e sulla cultura svizzera che io, da italiano, non riesco a cogliere del tutto, pur riuscendo a goderne perfettamente.

BAIER Riuscendo forse a goderne anche di più: credo che gli svizzeri abbiano uno strano rapporto con i miei film. Sono d'accordo, mi sembra di avere sempre fatto dei film accessibili perché rispetto profondamente l'idea dell'*entertainment*. I classici che amo sono i film di Lubitsch o di Capra, molto accessibili perché c'era – almeno per gli americani – anche un criterio economico: la gente doveva andare a vedere il film perché fosse un successo. Per molto tempo in Svizzera sono stato percepito come un regista troppo francese, troppo chiacchierone. Stranamente mi sembra di essere sempre stato capito o accolto meglio all'estero, dove questo lato accessibile e divertente dei miei film veniva percepito. Gli svizzeri hanno sempre pensato che fosse un cavallo di Troia, che i miei film nascondessero qualcosa di non detto, c'era sempre una certa diffidenza. Ma forse è anche perché in Svizzera mi è capitato più volte di prendere la parola sui media, di scrivere sui quotidiani o di essere invitato alla radio per parlare di attualità, e penso che a volte, nella percezione delle persone, io sia considerato più come un intellettuale che come un regista di commedie popolari. Forse qualcosa è cambiato con *Les grandes ondes (à l'ouest)*, perché la gente l'ha considerato veramente una commedia. Ma l'ambizione è sempre stata quella... Per esempio credo che i film di Rohmer siano molto accessibili. Sono film molto narrativi, in cui c'è *suspense*, intrighi, imprevisti, gag. Anche Resnais amava definirsi come un regista di film molto accessibili. Ovviamente veicolavano un discorso sulla semiologia, sulla linguistica e su altro ancora, ma era innanzitutto uno spettacolo. Ed è vero che, se non altro in Francia, questa idea di spettacolo sembrerebbe quasi in con-

être encore différent pour un spectateur suisse : il y a sans doute des jeux sur la langue ou sur la culture suisse que moi, italien, je ne comprends pas complètement tout en appréciant le film.

BAIER : Peut-être même plus. Je crois que les Suisses ont un drôle de rapport avec les films que je fais. Je suis d'accord, j'ai l'impression d'avoir toujours fait des films accessibles parce que l'idée de l'entertainment est quelque chose que je respecte complètement. Les classiques que j'aime sont les films de Lubitsch ou de Capra, très accessibles parce que, pour les Américains au moins, il y avait un critère économique. Il fallait que les gens aillent voir le film pour que le film soit un succès. Je crois qu'en Suisse, pendant longtemps j'ai été perçu comme un réalisateur intellectuel, trop français, trop bavard. Étonnement j'ai toujours eu l'impression d'être mieux compris à l'étranger, où ce côté accessible et divertissant de mes films était perçu. Les Suisses ont toujours eu l'impression que c'était un cheval de Troie, que mes films cachaient quelque chose qui ne leur était pas dit. Il y a toujours une sorte de méfiance. Mais aussi peut-être parce qu'en Suisse il m'est arrivé plusieurs fois de prendre la parole dans les médias, d'écrire dans des journaux ou parfois de parler à la radio de l'actualité, et je crois que parfois, dans la tête des gens, je suis perçu plus comme un intellectuel que comme un réalisateur de comédies populaires. Peut-être que Les grandes ondes a changé ça puisque les gens l'on vraiment vu comme une comédie. Mais l'ambition a toujours été celle-ci... Je trouve par exemple que les films de Rohmer sont très accessibles. Ce sont des films très narratifs, avec du suspense, des intrigues, des rebondissements, des gags. Resnais aussi aimait bien se définir comme un réalisateur accessible. Évidemment, ils véhiculaient un discours sur la sémiologie, sur la linguistique et sur d'autres choses, mais c'était tout d'abord un spectacle. Et c'est vrai que, en tout cas en France, cette idée du spectacle serait presque contradictoire avec l'idée de la pensée. Or, j'ai l'impression que ça va de paire. J'essaie de faire des films avec un contenu narratif très classique et qui s'aventure sur la piste du divertissement.

INZERILLO : Il y a trois ans, j'ai rencontré Pedro Costa à Locarno et on a parlé justement de ce que c'est le cinéma populaire. Il me soutenait qu'il n'y a pas plus populaire que le cinéma des Straub, de Godard. Tout de suite après il m'avouait que le cinéma le plus populaire qu'il connaît est celui de Chaplin, Keaton, des frères Marx et Tati.

BAIER : Mais sur Godard il n'a pas tort. Godard c'est quelqu'un qui cherche des explications, c'est un cinéma qui cherche à comprendre. Étonnement, c'est un cinéaste très proche des spectateurs. Godard pour moi a tout d'un cinéaste populaire. Même si, après tout, on ne sait pas qui va au cinéma. On sait de moins en moins qui va au cinéma. Mais quand je

traddizione rispetto all'idea del pensiero. Invece mi sembra che le due cose vadano di pari passo. Cerco di fare film con un contenuto narrativo molto classico e che si spingano piuttosto nella direzione dell'intrattenimento.

INZERILLO: Tre anni fa al festival di Locarno mi è capitato di dialogare con Pedro Costa su che cos'è il cinema popolare. Lui sosteneva che non esiste cinema più popolare di quello degli Straub o di Godard. Poco dopo ha confessato che il cinema più popolare che conosce è quello di Chaplin, Keaton, dei fratelli Marx o di Tati.

BAIER: Ma su Godard non ha torto: Godard cerca delle spiegazioni, il suo è un cinema che punta alla comprensione. Sorprendentemente, è un cineasta molto vicino agli spettatori. Godard per me è a tutti gli effetti un cineasta popolare, anche se non sappiamo mai veramente quale sia il popolo che va al cinema. Abbiamo un'idea sempre più vaga di chi sia la gente che va al cinema. Ma quando vedo i suoi film avverto chiaramente una certa spinta popolare, si percepisce una consuetudine con il cinema americano. Una voglia di spiegare quasi pretesca: padre Godard. Vuole esplicitare, dare un nome alle cose. E in questo è un cinema molto pedagogico.

INZERILLO: Cominciamo a ripercorrere la tua carriera: hai esordito nel 1999 con un cortometraggio che si chiama *Mignon à croquer*, poi hai realizzato un film che si chiama *Jour de défilé* (2000).

BAIER: *Jour de défilé* è inserito nella mia filmografia ma in realtà è un montaggio commissionato dal Comune di Losanna, settore Urbanistica. Avevo recuperato gli archivi di tutte le manifestazioni che si erano tenute per le strade di Losanna, per cercare di ricreare, attraverso il film, una specie di carta topografica di Losanna con le immagini delle manifestazioni. So che viene inserito nella mia filmografia ma non l'ho mai rivisto e non so nemmeno dove sia, era solo un film di montaggio.

INZERILLO: Hai fatto molti film – almeno tre – su commissione, ma hai sempre avuto il modo di renderli personali, come se non fossero film su commissione.

BAIER: Ho anche fatto delle pubblicità vere e proprie. Poi ho avuto la fortuna che mi propongessero progetti che mi hanno permesso di dedicarmi a cose che mi interessavano. Le persone che manifestano per strada sono un'immagine abbastanza esotica per gli svizzeri, che scendono raramente in piazza. Mi piaceva l'idea di fare ricerche negli archivi e fare un semplice montaggio di immagini di repertorio. Ho sempre avuto la fortuna di ritrovarmi in progetti in cui non sono stato costretto a fare cose contrarie alla mia indole. Molti cineasti (Rohmer, Rossellini) hanno fatto film su commissione per il Ministero della Pubblica Istruzione, trovando un modo per creare un rapporto di lavoro con il cinema.

vois ses films, je vois clairement une poussée populaire. Il y a quelque chose du cinéma américain. Il a un côté... c'est un curé, c'est un curé Godard. Il a envie d'expliquer, de mettre des mots sur les choses. En cela c'est un cinéma très pédagogique.

INZERILLO : Commençons à parcourir ta carrière : tu as commencé avec un court-métrage en 1999 qui s'appelle *Mignon à croquer* et puis tu as fait *Jour de défilé*.

BAIER : *Jour de défilé* est inséré dans ma filmographie mais en fait c'est un film de montage, une commande de la part du service urbanistique de la ville de Lausanne. J'avais récupéré des archives en fait de toutes les manifestations qui avaient eu lieu dans les rues de Lausanne pour essayer de recréer, à travers un film, une sorte de carte topographique de Lausanne avec les images des manifestations. Donc je sais qu'il apparaît sur ma filmographie mais je ne l'ai jamais revu et je ne sais pas où il est. C'est un pur film de montage.

INZERILLO : Tu as fait beaucoup de films, au moins trois, sur commande. Mais tu as toujours trouvé le moyen de les rendre plus personnels, comme si ce n'étaient pas des commandes.

BAIER : J'ai fait des pubs aussi. J'ai eu la chance qu'on m'ait proposé des choses sur lesquelles je suis arrivé à faire des choses qui m'intéressaient. Le projet des manifestations par exemple, c'est une image assez exotique pour les Suisses qui défilent peu dans les rues. J'aimais l'idée de faire des recherches dans les archives et de faire un pur film de montage autour. J'ai toujours eu la chance de pouvoir tomber sur des projets où ne pas avoir la nécessité de devoir faire des choses qui étaient contre moi. Beaucoup de cinéastes (Rohmer, Rossellini) ont fait des films de commandes pour l'Éducation nationale. Et ils trouvèrent une façon de créer un rapport au cinéma qui soit un rapport de travail. Je n'ai pas fait d'école de cinéma. Toutes les occasions qui me sont données pour faire, c'est une occasion d'apprendre et de définir un style. De ce point de vue, les publicités étaient parfaites pour ça. Tourner des pubs m'a permis de faire des essais, de voir comment ça fonctionne, d'essayer des comédiens, de travailler avec des gens. Après avoir tourné mes documentaires, pendant en tous cas dix ans, on ne m'a plus proposé de publicité parce que les gens pensaient que j'étais un auteur et que je ne faisais pas ce genre de choses. Et j'étais très malheureux (*rires*) parce que moi j'aimais ça. J'ai fait des pubs très récemment et j'étais ravi. Des choses pour les assurances-incendie, où il fallait mettre le feu à des appartements, faire exploser des casseroles pleines d'huile. J'ai trouvé ça super parce qu'il y avait des effets spéciaux et que ça m'intéresse beaucoup. J'ai toujours aimé les commandes. Aussi parce que plus il y a de contraintes, plus on a des chances de découvrir son cinéma ainsi que soi-même. Plus on est libre, moins on fait parler son inconscient.

Ho una formazione da autodidatta, e ogni occasione che mi è data per lavorare nel cinema è un'occasione per imparare e per definire il mio stile. Da questo punto di vista le pubblicità erano perfette, mi hanno permesso di fare delle prove, di capire come funziona, di provare degli attori, di lavorare con le persone. Dopo aver realizzato i miei primi documentari nessuno mi proponeva più le pubblicità perché pensavano che come autore non facessi cose del genere. Ed ero molto triste (*ride*) perché mi piaceva! Ultimamente ho fatto delle pubblicità e mi sono divertito molto, erano per una compagnia di assicurazioni e si doveva dare fuoco a degli appartamenti e far esplodere delle pentole piene d'olio. Mi è sembrato fantastico, perché c'erano degli effetti speciali che mi interessano molto. Ho sempre amato i film su commissione, anche perché più vincoli ci sono, più cose si scoprono sul proprio cinema e su se stessi. Più si è liberi, meno si lascia parlare il proprio inconscio.

INZERILLO: In quel che dici c'è l'idea del cinema come lavoro artigianale. Si lavora su delle cose, e se ci sono dei vincoli ancora meglio, perché si impara di più.

BAIER: Sì, ci credo molto. Non ho mai fatto studi cinematografici, ma mi ritrovo a dirigere una scuola di cinema a Losanna, e mi rendo conto che in realtà non abbiamo niente da insegnare, dobbiamo solo aiutare gli studenti e fare in modo che imparino da soli. Credo davvero che si debba avere l'occasione di fare molti film per cominciare a capire fino in fondo come funziona. E credo che il grande problema dei registi e delle registe in Europa sia che spesso – quale che sia il Paese: Italia, Svizzera, Austria, a parte forse Francia e Regno Unito – non hanno veramente l'occasione di trovarsi in posti in cui si girano film in continuazione. Godard diceva una cosa divertente: "Fare un film è come pilotare un 747", come pilotare un aereo Air France. E quando si è piloti per Air France si fa almeno quattro o cinque volte al mese la traversata dell'Atlantico per mantenere l'abitudine e non avere paura. Quando sei un regista in Europa fai decollare l'aereo una volta ogni tre o quattro anni. È normale avere paura perché ci si ritrova davanti a una macchina che non si ha l'abitudine di fare funzionare.

INZERILLO: Il tuo primo film è un cortometraggio di finzione, ma il vero progetto con cui hai iniziato era un documentario, che si chiama *Celui au pasteur (ma vision personnelle des choses)* (2000).

BAIER: È un documentario su mio padre, girato con una telecamera a noleggio. Mentre giravo questo film un produttore per il quale lavoravo mi ha detto: "Se vuoi fare un cortometraggio te lo pago". E quindi ho scritto un cortometraggio perché avevo l'opportunità di farlo. Ma all'inizio non era stata esattamente una mia volontà: non ho mai amato molto i cortometraggi, capivo a stento come funzionassero, mi sembrava che ci volessero molti sforzi per una cosa che... Insomma, mi sono sempre detto che

INZERILLO: Dans ce que tu dis, il y a l'idée du cinéma comme un travail, artisanal. On travaille sur des choses et s'il y a une contrainte c'est encore mieux car on apprend encore plus de choses.

BAIER: Oui, je crois vraiment à ça. Je n'ai pas fait d'école mais je me retrouve à la tête d'une école à Lausanne, et je me rends compte vraiment qu'en fait on n'a rien à leur apprendre par contre on a à les aider pour qu'ils apprennent par eux-mêmes. Je crois qu'il faut avoir l'occasion de faire beaucoup de films pour pouvoir commencer dans le fond à comprendre comment ça fonctionne. Et je crois que le grand malheur souvent peut-être des réalisateurs et des réalisatrices en Europe, c'est que souvent, et peu importe le pays où on est, l'Italie, la Suisse, l'Autriche, à part peut-être en France ou en Grande-Bretagne, ils n'ont pas vraiment l'occasion d'être dans un endroit où il y a des films qui se font tout le temps. Pour citer Godard : « Faire un film c'est comme piloter un 747 ». C'est comme piloter un avion chez Air France. Et quand vous êtes pilote chez Air France, vous faites peut-être quatre ou cinq fois la traversée de l'Atlantique par mois pour garder l'habitude et ne pas avoir peur. Et quand vous êtes réalisateur en Europe vous faites décoller cet avion une fois tous les trois quatre ans. C'est quasiment sûr que vous aurez peur parce que vous vous retrouvez devant une machine que vous n'avez pas l'habitude de faire fonctionner.

INZERILLO: Ton premier film est un court-métrage de fiction mais le vrai projet avec lequel tu as débuté était un documentaire qui s'appelle *Celui au pasteur* – ma vision personnelle des choses (2000).

BAIER: C'est un documentaire sur mon père tourné avec une caméra que j'avais louée. Pendant que je faisais ce film, un producteur pour lequel je travaillais m'a dit : "Si tu as envie de faire un court-métrage je te le paie". Et donc j'ai écrit un court-métrage parce que c'était une opportunité de le faire. Mais ce n'était pas directement mon envie au début: je n'ai jamais vraiment aimé les courts-métrages. J'arrivais à peine à comprendre comment ça fonctionne. Je trouvais que c'est beaucoup d'efforts pour quelque chose qui... Donc je me suis toujours dit que je préférerais faire un long métrage. Et en Suisse c'était assez facile, il y a seize ans, de financer un long-métrage, un documentaire. J'ai commencé par un documentaire aussi parce que j'avais été assistant d'une documentariste comme Jacqueline Veuve et que je voyais aussi comment ça fonctionnait.

INZERILLO: Tu étais déjà projectionniste.

BAIER: Oui, depuis 1992. En fait j'ai été projectionniste. C'est la première chose que j'ai faite dans le cinéma. Je faisais des petits films quand j'étais ado et j'avais gagné des concours pour enfants ou pour adolescents. Et puis quand j'ai eu quinze

avrei preferito fare un lungometraggio, e in Svizzera era abbastanza facile, sedici anni fa, farsi finanziare un lungometraggio, un documentario. Ho cominciato con un documentario anche perché ero stato l'aiuto di una documentarista come Jacqueline Veuve e volevo capire come funzionasse.

INZERILLO: Eri già proiezionista.

BAIER: Sì, dal 1992. La prima cosa che ho fatto nel cinema è stata l'attività di proiezionista. Da piccolo facevo dei film e ho vinto qualche concorso per bambini o per adolescenti. Poi a quindici anni ho fatto la maschera in un cinema, strappavo i biglietti all'ingresso. Quindi, a partire dal 1992, sono diventato proiezionista e organizzavo un cineclub in questo cinema.

INZERILLO: Avevi 17 anni?

BAIER: Avevo sedici anni, dovevo farne diciassette. Facevo questo cineclub in cui invitavo registi e registe a presentare i loro film, ed è così che ho conosciuto delle persone che facevano cinema. Io vivevo in campagna e anche il cinema era in campagna, e c'era la possibilità, il martedì, di fare un cineclub. L'idea era di non programmare film di repertorio, ma piuttosto film che non si sarebbero visti in una piccola città perché erano documentari, film sudamericani o asiatici e quindi potenzialmente sprovisti del pubblico che permettesse di tenerli un'intera settimana. Ma una sola proiezione era fattibile.

INZERILLO: Come venivi a conoscenza di questi film?

BAIER: Andavo molto al cinema. Leggevo molto di cinema perché abitavo in campagna e, anche se non ero molto distante da Losanna, ci volevano comunque trenta o quaranta minuti per arrivare, e quando ero piccolo non potevo andarci ogni giorno, soprattutto perché non c'era il pullman per tornare la sera. Vedevo i film delle 15 alla Cinémathèque svizzera, quelli delle 18:30 non potevo perché finivano troppo tardi, quindi potevo vedere solo una parte della programmazione. Compravo dei libri, ho sempre letto molto e ho cominciato a leggere di cinema prima di vedere i film, in effetti. Credo per esempio di avere letto molto sulla *Nouvelle Vague*, ma di avere visto i film poco a poco, o perché passavano alla Cineteca o perché li trasmettevano in televisione. Ho conosciuto i critici contemporaneamente ai cineasti, per me è la stessa cosa. Serge Daney è morto nel 1992 e ricordo che una sera la televisione, ARTE, ha trasmesso tutte le sue interviste e un documentario su di lui. Ho scoperto Daney in tv e poi sono andato a cercare i suoi libri, ho letto quello che aveva scritto e ho visto a ritroso i film di cui aveva parlato. Un andirivieni continuo. E quando ho avuto la possibilità di fare il cineclub, programavo molti film che non avevo visto e che avrei voluto vedere. Spesso sceglievo dei film senza averli visti, ero io stesso il primo spettatore, mi sedevo in sala e guardavo il film. Ho invitato dei registi svizzeri a presentare i loro film ed è così



ans, je suis devenu placeur dans un cinéma. J'arrachais les billets à l'entrée. A partir de 1992, je suis devenu projectionniste et j'organisais un ciné-club dans ce cinéma.

INZERILLO: Tu avais dix-sept ans ?

BAIER: J'avais seize ans, oui. J'allais avoir dix-sept ans. Et du coup j'organisais un ciné-club et j'invitais des réalisatrices et des réalisateurs à venir présenter leurs films et c'est comme ça que j'ai rencontré des gens qui faisaient du cinéma. Je vivais à la campagne, la salle de cinéma était à la campagne, et il y avait la possibilité le mardi de faire des projections de ciné-club. L'idée c'était pas tellement de prendre des films du répertoire, c'était plutôt de projeter des films qu'on ne pouvait pas projeter dans une petite ville parce que c'était des documentaires, des films d'Amérique du sud, d'Asie, et qu'il n'y avait pas le public potentiel pour tenir toute la semaine avec. Mais pour une projection c'était possible.

INZERILLO: Comment connaissais-tu ces films ?

BAIER: J'allais beaucoup au cinéma. Je lisais beaucoup sur le cinéma parce que, comme j'habitais à la campagne, même si je n'étais pas très loin de Lausanne, c'était à quand même trente ou quarante minutes, quand j'étais petit je ne pouvais pas y aller tous les jours parce qu'il n'y avait pas de bus pour rentrer le soir. Donc je voyais des films l'après-midi, à la cinémathèque suisse à 15h00. A 18h30 je ne pouvais pas, ça finissait trop tard. Donc je ne voyais qu'une partie du programme de la cinémathèque mais par contre j'achetais des livres. J'ai toujours beaucoup lu et j'ai commencé à lire sur le cinéma avant en fait de voir les films. Je crois, par exemple, que j'ai lu beaucoup sur la *Nouvelle Vague* et que j'ai vu les films petit-à-petit.

che ho conosciuto Jacqueline Veuve, e grazie a lei ho cominciato a lavorare veramente.

INZERILLO: *Celui au pasteur* ti è servito a conoscere meglio tuo padre, con cui avevi avuto un rapporto difficile.

BAIER: In Svizzera, a Losanna, la Chiesa Protestante era una Chiesa di Stato. Ciò vuol dire che i pastori erano pagati ed erano dei funzionari. Alla fine degli anni Novanta lo Stato ha chiesto ai pastori di tagliare le spese. Era la prima volta che succedeva, i protestanti erano sempre stati la maggioranza nella Svizzera romanda, erano i politici, gli artisti, dirigevano le scuole, il parlamento, tutti erano protestanti. Ma a partire dagli anni Cinquanta, con gli italiani e poi con gli spagnoli e i portoghesi, la popolazione cattolica è aumentata molto. E negli anni Novanta la domanda «Ma chi sono i protestanti e perché dovremmo pagarli?» è diventata molto pressante. E questo ha richiesto a tutta una generazione – quella di mio padre, diventato pastore negli anni Settanta – di ridefinire completamente il loro lavoro. E quello che mi divertiva era che il mestiere del pastore è un mestiere molto atipico, è difficile quantificare il numero di ore di lavoro. Ho sempre visto mio padre lavorare a casa, incontrare persone. Ma improvvisamente gli veniva richiesto di quantificare il lavoro: «Quante ore dedica al culto? Quante all'accompagnamento?». Si sollevavano una serie di questioni ideologiche molto importanti, e il film è stato l'occasione per filmare questo ambiente in via di trasformazione: una certa classe dirigente svizzera stava scomparendo. È stato anche un pretesto per parlare con mio padre e capire un po' chi era. Credo che quando si girano i primi film si parte sempre da ciò che si conosce a creare una specie di base a partire dalla quale si intende lavorare. «Sono figlio di un pastore, ho avuto un'educazione protestante e questo ha definito molte cose nella mia vita. Racconterò questo e questo e poi quest'altro».

INZERILLO: Hai proiettato questo film nel cinema in cui eri proiezionista durante l'estate, e qualcuno ha cominciato a recensirlo. Da qui è cominciata la tua carriera.

BAIER: Sì, è stato un colpo di fortuna, perché durante le vacanze estive del 2000 sostituivo il proiezionista di un cinema di Losanna che non esiste più, un cinema d'essai. Mi ero reso conto che agli spettacoli pomeridiani veniva poca gente perché era estate e faceva caldo. Allo spettacolo delle 18:30 ce n'era un po' di più, e ho chiesto ai gestori di lasciarmi – inizialmente per una sola settimana – lo spettacolo delle 18:30. Ho portato un piccolo proiettore per le cassette S-VHS (non era nemmeno in BETA!) e abbiamo cominciato a proiettare il film. A poco a poco le persone hanno cominciato a venire, anche perché ero riuscito a pubblicare un articolo sul film. Più tempo passava, più le proiezioni si riempivano. Facevamo anche dei tutto esaurito, c'era molta gente. E questo ha permesso per uno o due mesi (tutta l'estate del 2000) di far esistere veramente il

film, e a un certo punto sono state pubblicate delle recensioni, il che mi ha dato una certa legittimità, anche se non avevo mai fatto una scuola di cinema. Oggi, con i multisala, sarebbe impossibile, non si potrebbe più fare una cosa del genere. Certo, oggi ci sono Youtube o Vimeo, prima invece l'unico modo per imparare era partire da quello che conoscevo già (cioè dalla proiezione, dalla sala cinematografica) e organizzarmi da solo una distribuzione.

INZERILLO: *Celui au pasteur* t'a servi à connaître mieux ton père avec qui tu avais eu un rapport difficile.

BAIER: En Suisse, à Lausanne, l'Eglise protestante était une Eglise d'Etat. C'est-à-dire que les pasteurs étaient payés et qu'ils étaient fonctionnaires. Et puis à la fin des années 1990, l'Etat a demandé aux pasteurs de faire des économies. C'était la première fois que ça arrivait. Les protestants ont toujours été la majorité en Suisse romande. Les gens qui faisaient de la politique, qui étaient artistes, qui dirigeaient les écoles, le parlement, tout le monde était protestant. Mais à partir des années 1950, avec les Italiens, puis avec les Espagnoles et les Portugais, la population catholique a beaucoup augmenté. Et dans les années 1990, la question «Qui sont les protestants véritablement et pourquoi est-ce qu'on devrait payer pour eux?» est devenue une question importante, très forte. Et ça a demandé à toute une génération d'hommes, celle de mon père, devenu pasteur dans les années 1970, de redéfinir tout leur travail. Ce qui m'amusait c'est que le métier de pasteur est un métier très volatil. C'est difficile de calculer le nombre d'heures que vous travaillez. J'ai toujours vu mon père travailler à la maison, rencontrer des gens. Mais on leur demandait de quantifier le travail. «Vous faites combien de pourcent pour le culte? Combien de pourcent pour l'accompagnement des personnes?». Ça posait des questions idéologiques très importantes et ce film était l'occasion de filmer ce milieu qui était en train de se transformer. La classe dirigeante suisse était en train de s'évaporer. Et c'était un prétexte pour parler avec mon père et savoir un peu qui c'était. Je crois que quand on fait ses premiers films, on part de là où on est. On se crée un point de départ d'où commencer à travailler. «Je suis fils d'un pasteur. J'ai eu une éducation protestante et cela a défini beaucoup de choses dans ma vie. Je vais raconter ça et ça et puis ça.»

INZERILLO: Tu as montré ce film dans le cinéma où tu étais projectionniste pendant l'été et les gens ont

commencé à écrire des critiques. Ça a vraiment été le point de départ de ta carrière.

INZERILLO: Il tuo film successivo è stato *La parade (notre histoire)* (2002), un film sull'organizzazione del Gay Pride a Sion. In questo film il tema dell'omosessualità entra per la prima volta nel tuo cinema, anche se forse tu non pensi che l'omosessualità sia di per sé un tema. Ci sono omosessuali nei tuoi film, ma non sono rappresentati in quanto tali. Non è un argomento.

BAIER: Sì, non è un tema, come l'eterosessualità non è un tema in Chabrol. All'inizio quel che mi interessava della parata era l'idea di militanza. Io non ero militante, ma cosa voleva dire esserlo? A partire da quando si diventa una personalità pubblica o politica? Improvvisamente si diventa qualcuno che prende la parola in pubblico. E mi aveva colpito che questa manifestazione fosse stata organizzata da alcune donne nel Canton Vallese, un cantone molto cattolico. Avevo letto un articolo su di loro in cui dicevano di aver avuto molte difficoltà a organizzare la manifestazione perché non avevano sponsor. Ed è vero che le lesbiche, diversamente dagli omosessuali, sono cattive consumatrici: guadagnano meno degli uomini (come tutte le donne), escono meno per locali, hanno una vita meno mondana e quindi, globalmente, consumano di meno. Fino a poco tempo fa non c'erano neanche riviste lesbiche, e quindi non avevano sponsor per organizzare la loro manifestazione. Inoltre c'era stata una reazione abbastanza forte delle associazioni a Losanna, Ginevra e Zurigo, che erano state critiche nei loro confronti perché volevano fare più una marcia che un Gay Pride. E questo mi aveva incuriosito, diceva qualcosa dell'intolleranza che esiste tra noi tutti, al di là della questione dell'omosessualità. Quella che chiamiamo «comunità omosessuale» esiste? E se esiste, io ne faccio parte? Ho sempre avuto la percezione di fare parte della comunità, non so, delle persone che vivono a Losanna, o a Parigi, ma non ho mai sentito di far parte di una comunità in particolare. E quindi è un po' di questo che il film parlava, dell'idea di militanza, di come si crei una comunità e di quanto sia solidale. Poi è diventato un ritratto di questa donna, Marianne Bruchez, l'organizzatrice, una vera eroina da cinema.

INZERILLO: Nel film dici: «Non sono mai stato un militante, ma so che è grazie ai militanti che ho potuto vivere in questo modo». Non è un film che non si pone esplicitamente il problema, dunque. È un film che dice «sono consapevole di vivere in una società che proviene da una certa storia».



La parade (notre histoire)

BAIER: Oui, c'est un coup de bluff parce que, pendant les vacances d'été de 2000, je remplaçais le projectionniste d'un cinéma de Lausanne, qui n'existe plus, un cinéma d'art et d'essai. Et je voyais bien qu'aux projections l'après-midi il y avait très peu de monde parce qu'il faisait beau et chaud. A la projection de 18h30 il y avait un peu plus et j'ai demandé à la salle s'ils étaient d'accord de me donner, pendant une semaine d'abord, la séance de 18h30. J'avais installé un projecteur vidéo de cassettes S-VHS (c'était même pas du BETA!) et on a commencé à projeter le film. Et petit-à-petit les gens sont venus parce que j'avais publié un petit article. Et plus l'été se passait, plus la séance se remplissait. On faisait des complets. Il y avait beaucoup beaucoup de monde. Et ça a permis pendant un ou deux mois, tout l'été 2000, de faire exister le film véritablement et du coup les gens ont commencé à écrire des critiques. Et ça m'a donné tout de suite une sorte de légitimité alors que je n'avais pas fait d'école de cinéma. Et ce serait impossible aujourd'hui avec les multiplexes, on ne pourrait plus faire une chose pareille. Bien sûr il y a Youtube et Vimeo. A l'époque en revanche, la seule façon pour apprendre était de partir de ce que je connaissais (c'est-à-dire la projection, la salle de cinéma) et d'organiser moi-même ma distribution.

INZERILLO: Le film suivant était *La parade (notre histoire)* (2002), un film sur l'organisation de Gay Pride à Sion. Dans ce film le thème de l'homosexualité entre pour la première fois dans ton cinéma. Même si, peut-être, tu ne penses pas que l'homosexualité soit un thème en soi. Il y a des homosexuels dans tes films, mais ce n'est pas en tant que tels qu'il sont représentés. Ce n'est pas un sujet.

BAIER: All'inizio degli anni Duemila potevamo permettermi il lusso di non essere militanti: non mi sembra che oggi si possa dire lo stesso. Nel 2016 non si può non prendere la parola pubblicamente nei media quando se ne ha l'occasione. Bisogna farlo perché la situazione è grave ovunque in Europa. Sedici anni fa essere omosessuali non era così complicato, almeno nelle grandi città. Si poteva dire pubblicamente di essere omosessuali senza provocare una levata di scudi. È cambiato tutto, è cambiato in Francia, è cambiato ovunque. La situazione si è radicalizzata e quindi penso che il film oggi potrebbe essere considerato quasi esotico. Quando avevo 24, 25 anni, quando ho girato il film, potevo permettermi di non essere militante. Oggi trovo che sarebbe codardo non esserlo.

INZERILLO: Pensi che la situazione sia peggiore oggi?

BAIER: Sì. Per esempio alla fine di febbraio si voterà per delle leggi di espulsione degli stranieri che hanno compiuto reati, leggi praticamente antidemocratiche. E visto che in Svizzera tutto deve essere votato dal popolo, sicuramente passeranno [in realtà la votazione del 28 febbraio 2016 verrà respinta col 58,9% dei voti contrari, n.d.r.]. Io sono fortunato perché ho accesso ai media, posso parlare, scrivere sui giornali. Sedici o diciassette anni fa le leggi non erano così vincolanti e pericolose, potevo permettermi di dire che non facevo politica. Oggi mi sembrerebbe assolutamente impossibile dire: «Aspetto e sto a vedere cosa succede». E non riguarda solo la Svizzera, trovo che la situazione in Francia sia disastrosa rispetto a come si parla delle minoranze, delle donne, degli stranieri, dei musulmani. Nel 2014, poco lontano da Place de la République, ho visto delle persone sfilare e urlare «Gli ebrei fuori dalla Francia». Dieci anni fa non lo avrei mai creduto possibile e invece ora

BAIER: Ce n'est pas un sujet, oui. Comme l'hétérosexualité n'est pas un sujet chez Chabrol. Pour moi la chose qui m'intéressait au départ dans la parade c'était l'idée du militantisme. Je n'étais pas militant mais qu'est-ce que ça voulait dire être militant ? A partir de quel moment on devient une personnalité publique, politique ou sociétale ? D'un seul coup voilà, on est quelqu'un qui prend la parole. Et j'avais été frappé parce que cette manifestation était d'abord organisée par des femmes en Valais, qui est un canton très catholique. J'avais lu un article dans lequel elles disaient avoir eu beaucoup de difficultés à organiser leur manifestation parce qu'il n'y avait pas de sponsor. Et c'est vrai que les lesbiennes, contrairement aux homosexuels, sont des mauvaises consommatrices. Parce qu'elles gagnent moins que les hommes, comme toutes les femmes dans la société, elles sortent moins en boîte, elles ont moins une vie festive donc elles consomment moins globalement. Et il y a peu encore, il n'y avait même pas de magazine lesbien, et donc elles n'avaient pas de sponsor pour organiser leur manifestation. Et puis il y avait eu une réaction assez forte des associations à Lausanne, Genève ou Zurich, qui ont été assez critiques par rapport à elles parce qu'elles voulaient faire plus une marche qu'une Gay Pride. Et ça, ça m'avait intéressé. Ça raconte beaucoup de l'intolérance qu'on a les uns par rapport aux autres, au-delà de la question de l'homosexualité. Ce qu'on appelle «la communauté homosexuelle» existe-t-elle ? Si elle existe, est-ce que j'en fais partie ? Moi j'ai toujours eu l'impression de faire partie de la communauté, je sais pas, des gens qui vivent à Lausanne, qui vivent à Paris, mais je n'ai jamais eu l'impression que je faisais partie d'une communauté en particulier. Et donc c'était un peu ça que le film racontait. C'était l'idée de militantisme et comment une communauté se constitue et jusqu'à quel point elle se tient les coudes. Et puis c'est devenu le portrait de cette femme, Marianne Bruchez, qui était l'organisatrice et une vraie héroïne de cinéma.

INZERILLO: Tu dis dans le film : « Je n'ai jamais été un militant mais je sais que c'est grâce aux militants que j'ai pu faire ma vie », donc ce n'est pas un film qui ne se pose pas la question. C'est un film qui dit « Je vis dans une société qui vient d'une histoire »

BAIER: Au début des années 2000, on avait le luxe de ne pas être militant. Aujourd'hui je ne crois pas. En 2016, on ne peut pas ne pas prendre la parole publiquement dans les médias quand on a l'occasion de le faire. Il faut le faire parce que la situation est grave partout en Europe. Il y a de ça seize ans, être homosexuel ce n'était pas si compliqué, dans les grandes villes en tous cas. On pouvait dire publiquement qu'on était homosexuel sans que ce soit un levé de bouclier. Ça change en France, ça change partout. La situation se radicalise et donc j'ai l'impression que le film aujourd'hui il serait peut-être vu que comme presque exotique. Quand j'avais 24, 25 ans, quand j'ai tourné le film, je pouvais me permettre de ne pas être militant.

succede. Si fanno leggi contro i musulmani, leggi che la gente è pronta ad accettare, e penso che la situazione stia decisamente cambiando. E infatti la tolleranza di fondo che esisteva per gli omosessuali sta cambiando. Pensiamo alle manifestazioni in Francia contro il matrimonio egualitario, o quello che è successo una settimana fa in Italia sul matrimonio omosessuale. Le persone si permettono di dire a voce alta cose che, quindici anni fa, non si sarebbero mai permessi. Oggi si sentono liberi di dire: «Sì, gli omosessuali sono come gli animali, è qualcosa di anormale». E la gente annuisce, li invitano nei dibattiti, parlano di razza in televisione, anche se non esiste. «I neri, i bianchi, le razze...»: è un errore semantico e filosofico, ma nessuno li corregge. Quindi mi sembra che, sì, siamo obbligati a essere più militanti di prima.

INZERILLO: Questo ha delle conseguenze sul tuo cinema? Penso che ci sia un aspetto politico del tuo cinema, ma che finora non era forse la tua preoccupazione principale. Pensi di dover cambiare qualcosa rispetto al tuo modo di fare cinema?

BAIER: Sì, certo. Anche se diffido sempre dei cosiddetti film militanti perché penso che spesso l'interesse cinematografico sia subordinato al fatto di far passare un messaggio. Ma quando ho scritto *Les grandes ondes* sentivo veramente la necessità di parlare dell'Europa. Dobbiamo ricordarci di che cosa ha portato alla sua costruzione, che non molto tempo fa c'erano le dittature e che siamo sempre a un passo dalla dittatura. Basti pensare a quello che sta succedendo in Polonia, è una situazione in bilico. La nostra generazione pensa che lo Stato di diritto sia normale e invece resta sempre qualcosa di provvisorio, si deve stare attenti. L'idea di *Les grandes ondes* era quella di fare una commedia popolare cercando di raccontare anche cosa era successo in Portogallo, che con la Spagna era stata tra le ultime dittature europee, e i legami con la crisi attuale in Portogallo. Oggi ci manca quello spirito degli anni Settanta, quando la speranza era considerata un atto politico, mentre oggi non è più così. La politica si costruisce sulla disperazione o sull'aspetto conservatore: le cose devono restare come sono, non cambiare mai. All'epoca c'era una volontà molto forte di cambiamento nella società, e l'obiettivo era fare politica con questa speranza. Si può dire che *Les grandes ondes* sia stato il mio primo approccio alla politica in un film. Per ora sto scrivendo *Au sud*, ambientato nelle frontiere meridionali d'Europa. Cambia praticamente ogni giorno, accendo la televisione e guardo: cosa sta succedendo in Grecia? Cosa succede a Lampedusa? Cosa fanno gli ungheresi? Stanno chiudendo le frontiere. Da ieri l'Austria accoglie solo 80 persone al giorno. Mi sembra che la sceneggiatura rincorra gli eventi... Non voglio fare dei film pietistici, penso che il cinema debba permettere all'intelligenza delle persone di prendere direzioni diverse. E spesso far passare qualcosa attraverso le commedie o i film di svago permette di riflettere in modo diverso, più emotivo, senza puntare un proiettore in faccia alla gente.

Aujourd'hui je trouve que ce serait une absence de courage de ne pas l'être.

INZERILLO: Tu penses que la situation est pire aujourd'hui ?

BAIER: Oui. Par exemple, il y a des votations à la fin du mois de février sur des lois pour renvoyer les étrangers criminels chez eux, qui sont des lois quasiment antidémocratiques. Et, comme en Suisse tout est voté par le peuple, ça va sûrement passer. J'ai la chance d'avoir accès à des médias, de pouvoir parler, d'écrire dans des journaux. Il y a seize ou dix-sept ans, les lois n'étaient pas si contraignantes et si dangereuses. Je pouvais me permettre de dire que je ne faisais pas de politique. Aujourd'hui cela me semblerait complètement impossible de me dire «Je croise les bras, on verra bien ce qui se passe». Et c'est pas qu'en Suisse. Je trouve que la situation en France est catastrophique par rapport aux minorités, sur la façon dont on parle des femmes, des étrangers, des musulmans. En 2014, juste à côté de la place de la République, j'ai vu des gens qui passaient et qui criaient «Les juifs hors de France». J'aurais jamais imaginé ça possible. Il y a dix ans, je n'aurais jamais imaginé cela possible. Et maintenant ça se passe. On fait des lois contre les musulmans, qui sont des lois que les gens sont prêts à accepter, et je me dis que la situation a beaucoup changé. Par exemple, toutes les marches en France contre le mariage pour tous, ou tout ce qui s'est passé il y a une semaine en Italie sur le mariage homosexuel. Les gens se permettent de dire des choses à haute voix, qu'ils ne se seraient jamais permis de dire il y a de cela quinze ans. Aujourd'hui les gens sont très libres de dire : «Oui, l'homosexualité c'est comme des animaux, c'est l'anormalité». Et puis les gens acquiescent de la tête, et puis on les reçoit sur les plateaux de télévision, et puis il y a débat. On peut parler de race à la télévision, alors que ça n'existe pas. «Les noirs, les blancs, les races,... » alors que c'est une faute sémantique et philosophique. Mais personne ne corrige. Donc j'ai l'impression que, oui, on est obligé d'être plus militant qu'avant.

INZERILLO: Cela a des conséquences sur ton cinéma ? Je pense qu'il y a un aspect politique dans ton cinéma mais ce n'était pas ta première préoccupation jusqu'à présent. Tu penses que tu dois changer quelque chose dans ta manière de faire du cinéma ?

BAIER: Oui, bien sûr. Même si je pense que tous les films qu'on appelle films militants je m'en méfie toujours un peu parce que je me dis que souvent l'intérêt cinématographique passe derrière le fait de faire passer un message. Mais quand j'ai écrit *Les grandes ondes* il y avait vraiment l'idée de parler de l'Europe. Il faut se souvenir de ce qui a mené à sa construction, se souvenir que il n'y a pas si longtemps c'était la dictature et qu'on est toujours à une porte de la dictature. Il n'y a qu'à voir ce qui se passe en Pologne en ce moment. C'est très très fin. Notre





Bon vent Claude Goretta

Fatima, l'ultimo film di Philippe Faucon, non è certo una commedia ma è un film incredibilmente sottile su cosa vuol dire essere una donna di servizio musulmana in Francia oggi. È un film che non accusa nessuno, non è un film a tesi, è semplicemente il ritratto di tre donne: brillante, semplicissimo. Penso che un film così colpisca la mia coscienza politica più di un film considerato "militante". *Bande de filles* di Céline Sciamma pur essendo un film da grande pubblico dice molto di più sulla visione che ho della Francia di un film apertamente militante.

INZERILLO: Uno degli aspetti più interessanti del tuo cinema è la questione dell'Europa. Nel cinema di Vincent Dieutre, che tu nomini esplicitamente in *Un autre homme*, c'è una specie di diario continuo che prova a fare un ritratto dell'Europa contemporanea, lo stesso che tu provi a fare attraverso la commedia. Con il progetto dei film sui quattro punti cardinali, di cui parleremo più avanti, affronti direttamente l'idea stessa di un cinema europeo. In *La parade*, parlando della Svizzera, dici: «Il mio paese è molto piccolo, entra tutto nello sguardo di una macchina da presa. È molto piccolo ma molto complesso». Ho l'impressione che tu sia interessato a esplorare il territorio e la cultura della Svizzera animato da una forza al contempo centripeta e centrifuga. Entri ed esci dalla Svizzera di continuo. E nel tuo lavoro sulla Svizzera provi a tessere dei legami: ad esempio tra i cineasti più importanti della storia del cinema svizzero (Alain Tanner, Claude Goretta) e quelli del cinema svizzero contemporaneo (Jean-Stéphane Bron, Ursula Meier, ecc). Vorrei che ci raccontassi un po' delle tue relazioni con questi cineasti tuoi contemporanei, e qual è per te l'interesse di questa filiazione che stai costruendo.

génération a l'impressione que l'Etat de droit est quelque chose de normal mais en fait non, c'est quelque chose de provisoire. Il faut toujours être attentifs. Et *Les grandes ondes* c'était l'idée de faire une comédie populaire mais aussi de raconter ce qui s'est passé au Portugal qui était les dernières libérations avec l'Espagne, les dernières dictatures en Europe. Les liens entre la crise actuelle au Portugal, combien l'état d'esprit des années 1970 nous manque aujourd'hui. C'est-à-dire qu'à l'époque, l'espoir était vu comme quelque chose de politique. Aujourd'hui c'est plus le cas. La politique se construit sur le désespoir ou sur le côté conservateur : les choses doivent rester telles qu'elles sont, ne doivent pas changer. A l'époque il y avait la volonté de changer la société et l'objectif était de faire politique avec cet espoir-là. Donc *Les grandes ondes* c'était une première approche de quelque chose qui pourrait se dire de la politique dans un film. Je travaille sur *Au sud*, que je suis en train d'écrire, qui se déroule aux frontières au sud de l'Europe. Alors là, pour le coup, je peux quasiment changer le service tous les jours. J'allume la télé et je regarde : Qu'est-ce qui se passe en Grèce ? Qu'est-ce qui se passe à Lampedusa ? Que font les Hongrois ? Ils sont en train de fermer leurs frontières. Les Autrichiens n'accueillent plus que 80 personnes par jour depuis hier. J'ai l'impression que le scénario court après les événements. L'idée ce n'est pas de faire des films misérabilistes sur le sujet. Je trouve que le cinéma doit, comme c'est le cas pour *Les grandes ondes*, il doit permettre à l'intelligence des gens de recirculer différemment. Et souvent la comédie ou les films de divertissement permettent aux gens de réfléchir différemment, de façon plus émotive, sans braquer un projecteur sur la tête des gens. *Fatima*, le dernier film de Philippe Faucon, n'est pas une comédie du tout mais c'est un film qui est tellement fin sur ce qu'est être une femme de ménage musulmane en France aujourd'hui. Ce film n'accuse personne, ce n'est pas un film à thème. C'est juste le portrait de trois femmes. Brillantissime, très simple. Je trouve que ça fait plus pour ma conscience politique qu'un film dit "militant". Ou *Bande de filles* de Céline Sciamma raconte plus, pour moi, sur la vision que j'ai de la France alors que c'est un film grand public, par rapport à un film qui serait ouvertement militant.

INZERILLO : L'un des aspects les plus intéressants de ton cinéma est la question de l'Europe. Dans le cinéma de Vincent Dieutre, que tu cite explicitement dans *Un autre homme*, il y a une sorte de journal intime continu, qui essaie de faire le portrait de l'Europe contemporaine, le même que tu essaies de faire en comédie. Avec le projet des quatre points cardinaux, dont on parlera tout à l'heure, tu affrontes directement le projet d'un cinéma européen. Dans *La parade* tu dis de la Suisse : « C'est tout petit mon pays. Ça rentre dans le regard d'une caméra. C'est tout petit mais très complexe ». J'ai l'impression que tu es intéressé par explorer le territoire et la culture de la Suisse, animé d'une poussée qui est à la fois centripète et centrifuge. Tu entres et tu sors de la Suisse tout le temps. Et tu essaies de tisser

BAIER: Penso che siano stati i critici a creare dall'esterno questa filiazione citando Tanner, Goretta, Soutter, e quindi sono stato associato a loro e a quello che facevano negli anni Settanta. Io mi sento abbastanza vicino al cinema di Claude Goretta, Ursula Meier forse più a quello di Alain Tanner. Sono film che ho visto da bambino, sono molto importanti per me perché hanno delineato la possibilità di fare cinema in Svizzera. Avevo sempre avuto la netta impressione che il cinema fosse riservato alle persone che abitavano all'estero, perché nei film avevo l'accento francese, non parlavano con l'accento svizzero. Oppure parlavano inglese, italiano, tedesco, non il romando. Invece i film di Goretta o di Tanner sono i primi che creano uno spazio di finzione nel mio Paese, un Paese che mi è sempre sembrato così piccolo, minuscolo e abbastanza soffocante. Ricordo molto bene la sensazione di poter finalmente respirare, una volta oltrepassata la frontiera, quando andavo in Francia in vacanza o in Italia a trovare amici di famiglia, era come se finalmente si sentisse l'odore del mare, mentre in Svizzera le montagne lo bloccano. Quando guardo i film di Goretta, di Tanner o di Jacqueline Veuve mi rendo conto che anche in Svizzera esiste la possibilità di creare finzione, esiste un altrove: bisogna cercarlo, scoprirlo e filmarlo. Nei film di Tanner, di Goretta o di Soutter ci sono paesaggi che conosco bene. Le macchine hanno targhe svizzere, la gente si scambia franchi, ma le storie che racconta non si vedono ogni giorno per strada. Per me l'idea di un territorio da conquistare è fortemente legata all'idea di cinema. Ho sempre voluto andarmene dalla Svizzera, un Paese che mi opprimeva, pur avendo la sensazione molto forte di avere qualcosa da raccontare qui. È vero quel che dici, per me il cinema creava un altrove indefinito. C'è un evento che è stato molto importante per la mia generazione in Svizzera, una votazione che si è tenuta il 6 dicembre 1992 per decidere se dovessimo entrare o meno nello spazio economico europeo. Gli svizzeri hanno detto "no", soprattutto gli svizzeri tedeschi. A causa di questa votazione non siamo mai entrati in Europa e per la mia generazione è stato un trauma enorme. È una data che tutti ricordano, un evento politico fondamentale perché è stata l'unica volta in cui la Svizzera, in 150 anni, si è chiesta: «Abbiamo ancora qualcosa a che vedere gli uni con gli altri?», perché i francofoni hanno votato in gran parte "sì" mentre gli svizzeri tedeschi in gran parte "no". È una cosa che ha definito significativamente la persona che ero, mi ha spinto a dirmi: «Non voglio restare qui. Non voglio essere svizzero, questo Paese non appartiene a nessuno». Questa votazione mi impediva moltissime cose, ad esempio l'Erasmus, voleva dire che avrei dovuto continuare gli studi in Svizzera e restare a vivere qui, e per me era un incubo. Il cinema era un modo di immaginare una nazionalità che non fosse solo quella del Paese in cui sono nato. Il progetto dei film sui quattro punti cardinali e il fatto di cominciare a viaggiare rappresentava la possibilità di dirti che, quando si fa un film, si appartiene un po' al Paese nel quale lo si gira. Un po' in Polonia, un po' in Portogallo, in Gran Bretagna, in Italia. La sensazione di avere qualcosa in comune con gli altri e cercare, attraverso il cinema, di costruire una nazionalità

des liens : entre par exemple les hommes de l'histoire du cinéma suisse (Alain Tanner, Claude Goretta) et aussi avec ceux du cinéma suisse contemporain (Jean-Stéphane Bron, Ursula Meier, etc). Je voudrais que tu nous parles un peu de ces cinéastes qui te sont contemporains et de ce qui t'intéresse dans cet essai de filiation que tu es en train de construire.

BAIER : J'ai l'impression que c'est plus les critiques qui ont fait, de l'extérieur, cette filiation en disant Tanner, Goretta, Soutter, et donc du coup j'ai été associé à eux et ce qu'ils faisaient dans les années 1970. Je me sens assez proche du cinéma de Claude Goretta. Ursula Meier peut-être plus à celui d'Alain Tanner. C'est des films que j'ai vus quand j'étais enfant, qui sont très importants pour moi parce qu'ils ont défini quelque chose qui était la possibilité de faire du cinéma en Suisse. J'avais toujours eu l'impression que le cinéma était destiné à des gens qui étaient à l'étranger parce que les gens, quand ils parlaient dans les films, ils parlaient avec l'accent français pour moi. Ils ne parlaient pas avec l'accent suisse. Ou ils parlaient anglais, italien, allemand, mais pas le suisse romand. Et les films de Goretta ou de Tanner, c'est les premiers films qui créent un espace fictionnel dans le pays dans lequel je suis. Un pays qui m'a toujours semblé très petit, minuscule et assez étouffant. J'ai un souvenir très fort du sentiment de pouvoir respirer quand on passait la frontière et qu'on allait en France en vacances ou qu'on allait en Italie chez des amis de mes parents, j'avais l'impression qu'enfin on sentait le vent de la mer. Alors qu'en Suisse il y a les montagnes qui bloquent ça. Par contre quand je vois le film de Goretta, de Tanner ou de Jacqueline Veuve, je me rends compte qu'il y a une possibilité de créer de la fiction et donc un ailleurs. Dans le pays, il y a un ailleurs : il faut aller le chercher, le dénicher et le filmer. Dans les films de Tanner, de Goretta, de Suter il y a des paysages que je connais. Les voitures ont des plaques suisses, les gens s'échangent des francs, mais les histoires sont des histoires que je ne vois pas dans la rue tous les jours. Pour moi l'idée du territoire à conquérir est vraiment liée à l'idée du cinéma. J'ai toujours eu la volonté de partir de la Suisse, qui est un pays qui m'opprime, et quand même le sentiment très fort d'avoir quelque chose à raconter ici. Et ce que tu dis est juste, pour moi le cinéma ça produisait un ailleurs qui était indéfini. Il y a eu un événement important pour ma génération en Suisse, c'est une votation qui a eu lieu en 1992 pour savoir si la Suisse allait rentrer ou non dans l'espace économique européen. Le 6 décembre 1992 les Suisses ont dit "non", surtout les Suisses alémaniques. On n'est jamais entré dans l'Europe à cause de cette votation et pour ma génération ça a été un traumatisme énorme cette date dont tout le monde se souvient. C'est un événement politique majeur parce que c'est la seule fois où la Suisse, en 150 ans, s'est dit : "Est-ce qu'on a encore quelque chose à faire les uns avec les autres ?". Les francophones ont voté beaucoup "pour" et les Suisses alémaniques beaucoup "contre". Et ça a complètement défini en fait la personne que j'étais, c'est-à-dire



Low cost (Claude Jutra)

che non potevo avere sul passaporto. La mia voglia di cinema si intreccia con una voglia di altrove, con il fatto di non voler restare in Svizzera. Nei miei primi film ambientati in Svizzera ho cercato di creare un leggero straniamento, per cui la Losanna notturna di *Garçon stupide* non somiglia alla vera Losanna. O la Valle di Joux che si vede in *Un autre homme* non è la vera Valle di Joux. Credo sia per questo che gli svizzeri non amano il mio cinema, penso che abbiano voglia di realismo al cinema. Amano molto i documentari perché credono che raccontino la verità, invece il mio modo di fare finzione li infastidisce: «È tutto finto», «Questa strada non è vicina a quest'altra», «La gente non reagisce così». Ricordo la reazione a *La parade*: farne un film un po' lirico, con la musica, non è molto protestante... «Dice 'io', in Svizzera non si dice 'io'». «Non si mette musica del genere in un documentario». Io invece volevo dire che anche qui si può fare un film lirico. Quel che ammiravo nei film di Pasolini era il fatto che lui mettesse la musica classica quando gli uomini si picchiavano, mi affascinava. Mi dicevo: «Come osa?», «Perché lo fa?». Ero molto invidioso dei registi che avevano una cultura cattolica, barocca alle spalle: Almodovar, Pasolini, persone che hanno vissuto con delle icone, che hanno visto molte cose. I protestanti sono molto rigidi: la croce di legno, un rapporto molto diretto con la rappresentazione che deve essere quanto più vicina possibile al naturale. Io invece amavo molto le persone che avevano un rapporto di distanza dal reale.

INZERILLO: L'autofizione è un problema per il tuo cinema in Svizzera?

BAIER: Sicuramente sì. La gente pensa che abbia cominciato a fare cinema nel momento in cui ho smesso di dire "io", quando non c'è più stato il dubbio che potessi parlare di me.

que je me suis dit : "Je ne veux pas rester ici. Je ne veux pas être suisse, ce pays qui n'appartient à personne." Ce vote m'empêchait plein de choses, l'Erasmus par exemple. Ça voulait dire que j'allais faire mes études ici et vivre en Suisse, et pour moi c'était un cauchemar. Le cinéma c'était une façon d'imaginer une nationalité qui ne serait pas uniquement celle du pays dans lequel je suis né. Le projet des films sur les quatre points cardinaux et le fait de commencer à voyager c'était la possibilité de se dire que, quand on fait un film, on appartient un peu au pays dans lequel on le tourne. Un peu en Pologne, un peu au Portugal, en Grande-Bretagne, en Italie. Le sentiment d'avoir quelque chose à voir avec les autres, et d'essayer, avec le cinéma, d'avoir une nationalité que je ne pouvais pas avoir sur mon passeport. Mon envie de cinéma se croise avec une envie d'ailleurs, avec le fait de ne pas rester en Suisse. Dans mes premiers films, qui se déroulent en Suisse, *La parade*, *Garçon stupide*, les documentaires, ou *Un autre homme*, il y a toujours l'idée de filmer la Suisse pas comme elle est véritablement. Dans *Garçon stupide* la Lausanne nocturne que l'on voit ne ressemble pas à celle de la réalité. J'essaie de créer un décalage. La vallée de Joux qu'on voit dans *Un autre homme*, c'est pas ça vraiment la Vallée de Joux. Je crois d'ailleurs que c'est pour ça que les Suisses n'ont jamais aimé mon cinéma. Je pense, ils ont une envie de réel avec le cinéma. Ils aiment beaucoup les documentaires parce qu'ils croient que le documentaire raconte la vérité. Du coup la fiction comme je la fais les ennuie un peu parce que "c'est faux ce que vous nous montrez" et puis "Cette rue n'est pas à côté de celle-ci" et puis "C'est pas comme ça que les gens réagissent". Je me souviens la réaction pour *La parade*, le fait d'avoir fait un film un peu lyrique, avec la musique, "c'est pas très protestant"... « Il dit "je", on se dit pas "je" en Suisse ». On est très objectif, on ne met pas ce genre de musique. Et moi je voulais dire qu'ici aussi on peut être lyrique. Ce que j'admirais dans les films de Pasolini, c'était le fait de mettre de la musique classique quand les mecs se battent. Ça me fascinait. Je me disais : "Comment il ose ?", "Pourquoi il fait ça ?". J'étais très jaloux des réalisateurs qui avaient cette culture catholique, baroque : Almodovar, Pasolini, ce sont des gens qui ont vécu avec des icônes, qui ont vu des choses. Tandis que les protestants sont très raides. C'est la croix en bois, il y a un rapport très direct à la représentation qui doit être le plus proche possible du naturel. Et moi j'aimais bien les gens qui avaient un rapport qui était très éloigné du réel.

INZERILLO: L'autofiction est un problème pour ton cinéma en Suisse ?

BAIER: Oui, certainement. Les gens ont eu l'impression que je commençais à faire du cinéma quand j'ai arrêté de dire "je". Quand ils ont arrêté d'avoir le doute que ça puisse parler de moi. Ils n'ont pas aimé *Garçon stupide* parce que évidemment ça montrait des choses qu'ils n'avaient pas envie de voir. J'étais un personnage qui faisait des monologues intérieurs, ils n'ont pas aimé. Ils ont détesté *Comme des voleurs (à l'est)*. Pour un

Non hanno amato *Garçon stupide* perché evidentemente mostrava delle cose che non avevano voglia di vedere. Ero un personaggio che faceva dei monologhi interiori, non lo hanno amato. Hanno odiato *Comme des voleurs (à l'est)*: per un protestante è un peccato capitale essere tanto immodesti da mostrarsi nel film, mantenere il proprio nome: inaccettabile. Hanno trovato *Un autre homme* un po' intellettuale: parla di cinema, è in bianco e nero, ecc. ecc. E poi sentivano che comunque in qualche modo parlavo di me stesso attraverso il personaggio. Nemmeno *Low Cost (Claude Jutra)* è piaciuto. I francesi mi hanno sempre capito meglio, perché conoscono già la cultura dell'io, dell'autofizione, a causa o grazie ai film di Dieutre o a quelli della nouvelle vague che erano dei film caméra-stylo, come diceva Astruc.

INZERILLO: Nel 2002 giri *Mon père c'est un lion*, un piccolo omaggio a Jean Rouch. Immagino che tu l'abbia incontrato per caso. È un film interessante, e lui è divertente (si mette a cantare, è molto simpatico). Ma il film crea anche un nesso tra i tuoi primi film e *Garçon stupide*, che è il tuo primo lungometraggio di finzione in cui sono presenti anche scene documentarie (incontri ad esempio un corteo contro il G8 che si stava svolgendo a Losanna). Cosa ti interessava di Jean Rouch?

BAIER: È stato un caso. Eravamo venuti a riprenderlo per un documentario su Jacqueline Veuve, per la televisione. E poi, all'epoca, il Musée de l'Homme, per il quale aveva lavorato, stava per essere smantellato per aprire il Musée du Quai Branly. Rouch era già malato, raccontava, sbagliava, la sua memoria era molto confusa. Parlava della guerra in Algeria, della Seconda Guerra Mondiale, della resistenza e dei regimi africani. Confondeva molte cose, ma conoscendo Jean Rouch e la sua storia si riusciva a ricostruire il tutto. Il film è il risultato di due ore di intervista che va in tutte le direzioni e racconta qualcosa che è abbastanza esatta rispetto alla sua voglia di cinema. Come si entra nel cinema? Dice una frase molto bella: «Avevo un completo troppo piccolo» (perché l'avevano stretto per la Prima Comunione), ed è così che ha capito che non si doveva entrare nel dogma, ma che bisognava restare un po' di lato. O forse non l'ha capito da ragazzo ma si è detto intuitivamente: «Devo osservare l'avvicinarsi degli eventi. Non devo far parte della manifestazione, ma essere lì come spettatore per restituirla». E questo è il nucleo della sua carriera: non un osservatore invisibile, un osservatore che partecipa. È quello che avevo provato a fare nei miei primi film: dirmi «Sono qui, le persone mi guardano e io parlo con loro». E sono uno degli attori del film, anche in un documentario.

INZERILLO: In *Garçon stupide* (2004) sei sempre fuori campo, tranne alla fine del film. È una storia d'adolescenza, della scoperta del mondo da parte di un ragazzo di vent'anni. Come in un romanzo di formazione, un ragazzo che non sa nulla delle relazioni umane riuscirà a scoprire

protestant c'est un pêché capital d'avoir autant d'immodestie, de se montrer dans le film, de porter son nom. C'est inacceptable. Et *Un autre homme*, ils ont trouvé que c'était un peu intello. Ça parle du cinéma, c'est en noir et blanc. Et puis ils sentaient bien que c'était moi qui parlais à travers le personnage. *Low Cost (Claude Jutra)* non plus. Les Français m'ont toujours mieux compris parce que la culture du je, de l'autofiction c'est quelque chose qu'ils connaissent à cause, ou grâce aux films de Dieutre, ou tous les films de la *Nouvelle Vague* qui étaient des films caméra-stylo, comme le disait Astruc.

INZERILLO: En 2002 tu tournes *Mon père c'est un lion*, qui est un petit hommage à Jean Rouch. J'imagine que tu l'as rencontré par hasard. C'est intéressant et lui est drôle (il se met à chanter, il est sympa). Mais ça crée un lien entre tes premiers films et *Garçon stupide*, qui est ton premier long-métrage de fiction où il y a aussi des scènes documentaires. (Tu rencontres, par exemple un défilé contre le G8 qui se passait à Lausanne). Qu'est-ce qui t'intéressait chez Jean Rouch ?

BAIER: C'est un hasard. On était venu le filmer pour un documentaire sur Jacqueline Veuve, pour la télévision. Et puis, à l'époque, le Musée de l'Homme pour lequel il avait travaillé, était en train d'être démonté pour créer le Musée du Quai Branly. Rouch était déjà très malade. Il racontait, il se trompait. Sa mémoire était très confuse. Il parlait de la guerre d'Algérie, de la guerre 39-45, il parlait de la résistance et il parlait aussi des régimes africains. Il mélangeait tout mais en fait quand on connaissait Jean Rouch et son histoire, on arrivait à remodeler le tout. Le film est le résultat de deux heures d'entretien qui va dans



Garçon stupide

cosa significano quando qualcuno finalmente deciderà di rendergli la parola. Quando un calciatore gli dirà delle cose con sincerità, quando Lionel prova a parlargli e non si limita a volere del sesso da lui, o ancora quando alla fine la sua amica muore. C'era anche un lato scandaloso che ti interessava nel mondo delle chat gay o era un ambiente che avevi voglia di raccontare? Me lo chiedo perché ci sono anche scene di sesso molto esplicite.

BAIER: Ho fatto il film nel 2003, avevo 27, 28 anni. La cosa divertente è che tra il momento in cui ho scoperto la sessualità – dieci o dodici anni prima, ovvero quando avevo 14, 15 o 16 anni – e il momento in cui ho incontrato Pierre Chatagny che interpreta il ruolo di protagonista c'è stata una rivoluzione totale come quella di internet. Quando avevo la sua età o un po' meno, 17 o 18 anni, per avere una relazione sessuale bisognava andare in un bar, in un parco, incontrare un tipo, parlarci, abbordarlo un po'. Ci voleva un po' di coraggio per uscire, andare da qualche parte, e comunque bisognava parlare con le persone. Quando incontro Pierre, che è eterosessuale, mi stupisce molto il rapporto che ha con la sessualità. Aveva provato di tutto: aveva 21 anni e aveva fatto tutto: rapporti a tre, orge, rapporti omosessuali, bisessuali, eterosessuali. Con una forma di innocenza totale ma senza alcuna coscienza di quel che sono i rapporti umani. Gli chiedevo: non hai voglia di avere una compagna? E lui mi rispondeva «Sì, mi piacerebbe avere qualcuno che mi prepari da mangiare quando torno a casa la sera...». Provavo a spiegargli che non parlavo di questo, ma di incontrare una ragazza, costruire una relazione, arricchirsi e così via. Ero francamente sorpreso da questo scarto generazionale. Tutto il lato sulle chat e i rapporti via internet era una cosa che gli apparteneva molto, non faceva affatto parte della mia generazione, che si comportava in modo un po' diverso. Mi sono chiesto che cosa potesse fare in modo che un personaggio come il suo passasse attraverso delle tappe di formazione: quali potevano essere? Sono partito dal principio che avevo voglia di seguirlo ma affiancandogli una specie di coscienza, un po' come il grillo parlante sulla spalla di Pinocchio. Per questo ho inventato il personaggio che gli pone domande, quasi fosse un documentario. È legittimo domandarsi se quell'uomo esista veramente, se era lui quello che si vede in seguito. Non voglio dare una risposta. È una persona con cui dialoga e che l'aiuta a crearsi una coscienza, ma soprattutto a uscire da uno stato che potrebbe farlo scambiare per qualcuno di stupido, mentre non lo è affatto. Spesso quando ho cominciato a lavorare a Losanna a quell'epoca mi dicevo che gli studenti della sua età non avevano sale in zucca. In realtà non è vero, è solo che non hanno le stesse cose che hai in mente tu, non pensano nel tuo stesso modo. Il film racconta questo. Che la sessualità fosse esplicita è stata una vera questione quando abbiamo discusso del finanziamento del film, la televisione svizzera mi ha detto che avrebbe messo pochi soldi se le scene fossero state forti o se ci fosse stata pornografia. Il film ha un lato verista: seguiamo un operaio in una fabbrica di cioccolato per

tous les sens. Mais il raconte à travers tout ça quelque chose qui est assez juste par rapport à son envie de cinéma. Comment est-ce qu'on rentre dans le cinéma ? Il dit une très belle phrase : « J'avais un costume trop petit » (parce qu'ils l'avaient rétréci pour ma première communion), et c'est ainsi qu'il a compris qu'il ne fallait pas être dans le dogme et qu'il fallait en être à côté, intuitivement. Il ne l'a peut-être pas compris petit garçon mais intuitivement il s'est dit : « Il faut que je regarde passer les choses. Il ne faut pas que je sois dans la manifestation mais que je sois là comme spectateur pour la rendre ». Et c'était le noyau de sa carrière. Un observateur invisible, un observateur participant. Et c'est ce que moi j'avais essayé de faire dans les premiers films, me dire : « Je suis là. Les gens me regardent et je leur parle ». Et je suis un des acteurs du film, même dans un documentaire.

INZERILLO: Dans *Garçon stupide* tu es toujours hors-champ, sauf à la fin du film. C'est une histoire d'adolescence, d'un jeune homme de vingt ans qui découvre le monde. C'est un roman de formation: un garçon qui ne connaît rien aux relations humaines arrive à découvrir ce que c'est quand quelqu'un lui parle finalement. Quand un footballeur lui dit des choses sincèrement, quand Lionel lui parle et ne veut pas que du sexe de lui, ou encore à la fin quand son amie meurt. Il y avait un côté scandaleux qui t'intéressait dans le monde des chat gay ou c'était un monde que tu avais envie de raconter ? Je me le demande car il y a des scènes de sexe très explicites.

BAIER: J'ai fait le film en 2003. J'avais 27, 28 ans. La chose amusante c'est que quand j'ai découvert la sexualité - dix ou douze ans plus tôt, quand j'avais 14, 15 ou 16 ans - et le moment où j'avais rencontré Pierre Chatagny qui joue le rôle principal, il y a eu une révolution totale qui est celle d'internet. Quand j'avais son âge, 17 ou 18 ans, pour avoir une relation sexuelle il fallait aller dans un bar, dans un parc, rencontrer un type, parler, draguer un peu. Il fallait un peu de courage pour sortir, aller à un endroit et puis il fallait parler avec les gens. Quand j'ai rencontré Pierre, qui est hétérosexuel, le rapport qu'il avait avec la sexualité m'a beaucoup étonné. Il avait tout essayé. Il avait 21 ans et il avait tout fait : à trois, il avait partouzé, homosexuel, bisexuel, hétérosexuel. Avec une forme de naïveté totale mais sans aucune conscience de ce que sont les rapports humains. Je lui demandais : «Mais tu n'as pas envie d'avoir une copine ?». Il me disait : «Oui, j'aimerais bien que quelqu'un me prépare à manger quand je rentre à la maison le soir...». J'essayais de lui expliquer que je ne parlais pas de ça, mais de rencontrer une fille, partager, échanger, s'enrichir, etc. Et ça m'avait énormément surpris cet écart générationnel. Tout le côté sur les chat, le rapport internet c'était quelque chose qui lui appartenait beaucoup. Ce n'appartenait pas à ma génération. Je me suis donc demandé : «Qu'est-ce qui pourrait faire que ce personnage passe à travers des étapes qui le forment ? C'est quoi les étapes de for-

tutto il giorno, in modo realista, e poi quando la sera va a fare la cosa che più gli piace non potevo usare delle metafore, sarebbe sembrato falso. Se voglio essere onesto con il personaggio devo seguirlo nel suo quotidiano e quindi andare ovunque con lui. E siccome la telecamera lo consente, bisognava andare a letto, nel bagno, bisognava seguirlo ovunque. Non mi ero reso conto della carica visiva del film. Solitamente non rivedo i miei film, quando finiamo il mixaggio faccio le prime proiezioni con il pubblico per vedere come reagisce e poi non li guardo più. Questo l'ho rivisto nel 2008 o 2009 quando sono stato invitato a Linz per una retrospettiva, e visto che c'era Peter Handke in sala l'ho rivisto per prepararmi alle domande. E sono rimasto scioccato. Mi chiedevo continuamente perché l'avessi ripreso da così vicino. E nello stesso tempo mi pare che fosse proprio il momento giusto. Non ha fatto scandalo in Svizzera, era vietato ai minori di 18 anni come un film porno, ma non era grave. Ad ogni modo nessuno al di sotto di quell'età avrebbe voluto vederlo. Gli svizzeri erano più scioccati da altro, si dicevano che non era possibile che cose simili succedessero a Losanna o a Ginevra, che erano cose da Berlino, Parigi o Londra. Nessuno scopa così a Losanna o a Ginevra. Il che ovviamente è falso.

INZERILLO: È il primo film in cui compare un'attrice assolutamente straordinaria, Natacha Koutchoumov. Qual è il tuo rapporto con le attrici? Che si tratti di Natacha o in seguito di Valérie Donzelli o di altre ancora, di cui parleremo, mi sembra che – nonostante la tua casa di produzione si chiami *Bande à part* – il modo in cui le filmi ti renda un erede diretto del cinema di François Truffaut.

BAIER: Decisamente non sono un godardiano, sono più un truffautiano. Si dice spesso che gli omosessuali condividano una sessualità, ma è falso: io condivido con gli omosessuali il fatto di desiderare qualcuno del mio stesso sesso, ma la cosa finisce qui. La mia sessualità è molto più vicina a quella di Truffaut. I film di Truffaut sono per me molto più erotici dei film di Fassbinder. Adoro Fassbinder, ma l'universo della sessualità di Fassbinder non è affatto il mio universo sessuale. Ho come l'impressione che il rapporto che ho con i corpi sia più perverso, come forse è quello di Truffaut. È complicato, ha a che fare con la pulsione scopica di guardare le persone, con il desiderio voyeurista di osservarle. Forse è per questo che il modo in cui guardo le attrici può somigliare a quello di Truffaut: trovo che le attrici nei film di Truffaut siano incredibilmente eccitanti. C'è una specie di carica sensuale che mi tocca molto. Quando vedo Françoise Dorléac in *La calda amante* sono scosso. È una cosa piuttosto strana. Ma Truffaut, stranamente, ha filmato anche il corpo degli uomini in modo magnifico. Non amava filmare le relazioni tra uomini, i gruppi di amici e cose così, ma quando filmò Belmondo in *La mia droga si chiama Julie*, Charles Denner in *L'uomo che ama* le donne o Jean-Pierre Léaud sono corpi magnifici e molto sensuali. La cosa bella del cinema è che si può desiderare ardentemente e con sincerità cose che dal punto di vista sessuale

mation ?". Je suis parti du principe que j'avais envie de suivre ce personnage mais en lui donnant une sorte de conscience, un peu comme Jiminy Cricket sur l'épaule de Pinocchio. C'est pourquo j'ai inventé ce personnage qui lui pose des questions, comme du documentaire. C'est légitime de se demander si cet homme existe vraiment, si c'est lui qu'on voit après. Je ne veux pas donner de réponse. C'est une personne avec qui il converse et qui l'aide à créer de la conscience. Et puis surtout qui l'aide à sortir de son état qui pourrait apparaître de l'extérieur comme quelqu'un de stupide, alors qu'il ne l'est pas du tout. Souvent, quand j'ai commencé à travailler à Lausanne à cette époque, je pensais que les jeunes étudiants de son âge n'avaient rien dans la tête. Mais non, c'est juste qu'ils n'ont pas la même chose que toi dans la tête. C'est juste ça, ils ne pensent pas de la même façon que toi. Donc le film raconte ça en fait. Que la sexualité soit explicite a été une vraie question quand on a financé le film, la télévision suisse m'a dit "On vous suit sur le film mais on mettra très peu d'argent s'il y a de la pornographie. Et ça me semblait un peu faux parce que dans le film il y a un côté vériste : on suit un ouvrier dans une usine de chocolat toute la journée, de façon réaliste, et puis le soir quand il fait la chose qu'il aime vraiment, là, on est métaphorique. Je me disais que ça sonnait faux. Si on est honnête avec le personnage il faut le suivre dans son quotidien et donc il faut aller partout avec lui. Et comme la petite caméra permet ça, il faut aller partout. Il faut aller dans le lit, dans la salle de bain, il faut aller partout avec lui. Je m'étais pas rendu compte de la charge visuelle du film. Quand le mixage de mes films est fini, je fais les premières projections avec le public pour voir comment le public réagit, et après je ne les regarde pas. Ce-lui-ci, je l'ai revu en 2008 ou 2009 quand j'étais invité à Linz pour une rétrospective, et comme il y avait Peter Handke dans la salle, je me suis préparé aux questions. Et j'ai été choqué. Pendant le film je me demandais pourquoi j'avais été aussi près. En même temps, je trouve que c'était juste le bon moment. Ça n'a pas vraiment fait de scandale en Suisse. Il était mis à 18 ans, comme un film pornographique, mais c'était pas très grave. De toute façon il y aurait pas eu de public plus jeune qui aurait eu envie de le voir. Les gens ont plus été choqués en Suisse parce qu'ils se disaient que ce n'était pas possible, que ce genre de choses ne se passent pas à Lausanne ou à Genève mais qu'elle se passent à Berlin, à Paris ou à Londres. « Personne ne baise comme ça à Lausanne ou à Genève ». Ce qui est complètement faux.

INZERILLO: C'est le premier film où il y a cette actrice tout à fait remarquable, Natacha Koutchoumov. Quel est ton rapport avec les attrices ? Que ce soit Natacha ou bien après Valérie Donzelli – dont on parlera plus tard – j'ai l'impression que, même si ta maison de production s'appelle "Bande à part", la façon dont tu les filmes te rend héritier du cinéma de François Truffaut.

BAIER: Oui bien sûr. Je ne suis pas un godardien, je suis un truffaldien. On dit souvent que les homosexuels partagent



non desidereremmo. Adoro filmare Natacha Koutchoumov, ho adorato filmare Valérie Donzelli o Carmen Maura, e adoro la seduzione che esercitano su di me, mi affascina.   il motivo per cui le donne al cinema mi piacciono particolarmente, perché esiste un luogo in cui questo mio desiderio pu  sussistere in modo completo. E non c'  alcun pericolo, perch ... come dire? Al di fuori del film non provo alcun desiderio particolare nei loro confronti. Invece nei film s , molto. Quando Carmen Maura ha visto i miei film ha detto: «Ah, Natacha Koutchoumov! Mi sembra che abbiamo qualcosa in comune». Ed   vero, anche se non saprei cosa. E poi: «Ho capito che tipo di donna  , e capisco perch  mi hai scelto». E ha ragione, non so esattamente perch , ma pu  darsi che ci sia qualcosa che le collega. Truffaut filmava delle ragazze che erano sexy, intelligenti, divertenti. Dava alle donne ruoli complessi. Bernadette Lafont in *Una bella ragazza come me*   divertente, sexy, intelligente. Marie-France Pisier, Claude Jade, Jeanne Moreau sono donne che leggono, che hanno un pensiero filosofico e che nello stesso tempo sono molto sexy, fanno scene. Questo mi impressiona molto nei film di Truffaut.

INZERILLO: Vorrei che ci parlassi un po' di Natacha Koutchoumov: so che lavora per lo pi  in teatro. Il rapporto di desiderio di cui parli arriva quasi a esplodere in *Un autre homme* (2008), in cui lei   ancora una volta l'attrice protagonista. Potrebbe sembrare il tuo film pi  cinefilo, ma in fondo non ha niente a che vedere con il cinema,   un film sul desiderio, sulla sessualit , sulla molteplicit  dei desideri.

BAIER: L'ho incontrata perch  interpretava un ruolo in una serie televisiva svizzera diretta da un mio amico, e quando l'ho vista sul set mi sono detto subito che era fantastica, che aveva

una sessualit , ma c' st falso. Je partage avec les homosexuels le fait de désire quelqu'un du même sexe, mais ça s'arrête là. Ma sexualité est beaucoup plus proche de celle de Truffaut. Pour moi, les films de Truffaut sont beaucoup plus érotiques que les films de Fassbinder. J'adore Fassbinder mais l'univers de la sexualité de Fassbinder n'est pas du tout mon univers sexuel à moi. J'ai l'impression que mon rapport au corps est plus pervers, comme peut l'être celui de Truffaut. C'est-à-dire compliqué, ça a avoir à la pulsion scopique de regarder les personnes, avec le désir du voyeur de les observer. Et c'est peut-être pour ça que la façon dont je regarde les actrices peut ressembler à celui de Truffaut parce que je trouve que les actrices chez Truffaut sont incroyablement excitantes. Il y a une sorte de charge sensuelle qui m'émeut beaucoup. Quand je vois Françoise Dorléac dans *La peau douce*, je suis très troublé. Je trouve ça très étrange. Et même Truffaut, étonnement, a film  le corps des hommes de manière magnifique. Il n'aimait pas filmer les relations entre hommes. Il n'aimait pas les groupes de copains, des choses comme ça. Mais quand il filme Belmondo dans *La sirène du Mississippi*, Charles Denner dans *L'homme qui aimait les femmes* ou Jean-Pierre Léaud, c'est des corps magnifiques et très sensuels. Ce qui est bien avec le cinéma, c'est qu'on peut désire très sincèrement et fortement des choses qu'on ne désire pas dans sa sexualité. J'adore filmer Natacha Koutchoumov, j'ai adoré filmer Valérie Donzelli ou Carmen Maura, et j'adore être dans la séduction avec elles et ça me fascine. Et c'est la raison pour laquelle j'aime particulièrement les femmes au cinéma, parce que je me dis qu'il y a un endroit, il y a quelque chose dans mon désir qui peut complètement exister. Et il n'y a pas de danger parce que... je ne sais pas comment dire... En dehors du film, je n'ai pas un désir particulier pour elles. Par contre dans les films oui, beaucoup. Quand Carmen Maura a vu mes films elle m'a dit : «Ah, Natacha Koutchoumov, on a quelque chose en commun je pense». C'est vrai mais je ne sais pas quoi. Elle m'a dit : «Je vois très bien quel genre de femme c'est. Je comprends pourquoi tu m'a choisie». Et oui, mais je ne sais pas pourquoi. Mais peut-être qu'il y a quelque chose qui les relie. Truffaut filmait des filles qui étaient sexy, intelligentes, drôles. Marie-France Pisier, Claude Jade, Jeanne Moreau, c'est des filles qui lisent, qui ont une pensée philosophique et qui en même temps sont très sexy, font des bêtises.  a chez Truffaut ça m'a beaucoup touché.

INZERILLO : Je voulais que tu me parles un peu de Natacha Koutchoumov. Elle a fait du théâtre. Le rapport au désir dont tu parles explose dans *Un autre homme* (2008), dans lequel c'est encore l'attrice protagoniste. On pourrait penser que c'est ton film le plus cinéphile mais ça n'a rien avoir avec le cinéma, c'est un film sur le désir, sur la sexualité, sur la multiplicité des désirs.

BAIER : Je l'ai rencontrée parce qu'elle faisait un rôle dans une série de télévision en Suisse et puis c'est un ami qui réalisait. J'ai vu cette fille sur le tournage et je me suis dit tout de suite

qualcosa di diverso dagli altri. Scrivendo *Garçon stupide* ho subito pensato a lei e alla fine del film mi sono detto che non avevo avuto tutto e che avrei potuto fare di meglio, ottenere di pi  da lei. E Natacha   una persona che ho frequentato per quasi 6 o 7 anni, perch  giravamo spesso dei film. Al di l  dei film non   un'amica, non ho molti rapporti con gli attori al di fuori del lavoro, ma ogni volta che la rivedevo ci ritrovavamo come se la nostra relazione continuasse. Abbiamo fatto *Comme des voleurs* e poi *Un autre homme* e la nostra relazione continua. Dopo ogni film mi dicevo che mi sarebbe piaciuto spingere un po' pi  in l , e visto che in *Garçon stupide* e in *Comme des voleurs* interpreta il ruolo della buona amica, della persona che aiuta, che salva, in *Un autre homme* avevo voglia di farle fare un personaggio pi  insidioso, pi  pericoloso. Nei primi due film il suo corpo non era oggetto di desiderio, perch  interpretava prima l'amica di un omosessuale e poi la sorella del protagonista: era come se ci fosse qualcosa di trattenuto che si   liberato completamente in *Un autre homme* quando mi sono detto: «Devo costruirla come un oggetto di desiderio». Forse   un personaggio meno simpatico, ma anche molto pi  intrigante. Sono d'accordo,   un film che racconta di quanto il desiderio di cinema si nutre del desiderio tout court. E fino a che punto il desiderio delle donne pu  creare la cinefilia e viceversa. Il cinema ti insegna ad avere una sessualit , e il fatto di avere una sessualit  ti fa vedere i film in modo diverso. C'  qualcosa che si nutre reciprocamente, un desiderio che si distribuisce in modo diverso. Ricordo di aver visto molti film da bambino, capivo benissimo che c'era qualcosa che mi turbava ma non sapevo esattamente cosa. Dopo aver scoperto la mia sessualit  mi sono reso conto del perch  quei film mi erano piaciuti e di amare ancor di pi  i film per altre ragioni e di avere voglia di farli. C'  una specie di rito di passaggio. Ricordo di essere stato molto turbato dall'inizio di *Psycho*, quando John Gavin e Janet Leigh sono sul letto. Lui   a torso nudo, si siede sulla poltrona ed   molto lascivo.   una scena di un erotismo assurdo. Filmare il corpo di un uomo cos  lascivo. John Gavin   uno dei pi  begli attori degli anni Sessanta, e c'  una sorta di passivit  totale. Da piccolo il film mi aveva turbato, e quando ho fatto *Un autre homme* me ne sono ricordato, e in fondo   la storia di un uomo che   un po' maltrattato dal desiderio di una donna, una donna che non si fa tanto prendere. Come Belmondo in *La mia droga si chiama Julie*, che si faceva maltrattare da Catherine Deneuve, e io non capivo bene perch  il film mi piacesse, perch  amassi vedere Belmondo maltrattato da una donna.

INZERILLO: Dev'essere stato un piacere in pi  quello di affrontare la questione del desiderio parlando di cinema. Il film mi fa pensare molto a *Les si ges de l'Alcazar* di Luc Moullet, un film molto divertente sul mondo della cinefilia, sui rapporti tra le riviste *Positif* e *Cahiers du cinéma*. Non vorrei per  dare l'impressione che si tratti di un film per cinefili,   un altro film da grande pubblico che parla di un uomo che si ritrova nel mondo della critica cinematografica senza sapere niente di cinema, e che per sopravvivere

que cette fille était super, qu'elle avait quelque chose de diff rent des autres. Quand j'ai écrit *Garçon stupide*, j'ai tout de suite pensé à elle. A la fin du film, je me suis dit que je n'avais pas tout eu et que j'aurais pu faire mieux, obtenir mieux d'elle. Et Natacha c'est quelqu'un avec qui j'ai vécu peut-être 6 ou 7 ans puisqu'on tournait souvent des films. Mais en dehors des films ce n'est pas une amie. Je vois très peu les acteurs en dehors des films. Mais à chaque fois que je la revois, c'est comme si on continuait notre relation. On a fait *Comme des voleurs* et puis *Un autre homme* et notre relation continue. Après chaque film je me disais que j'aimerais bien qu'on pousse un peu plus loin. Et comme dans *Garçon stupide* et *Comme des voleurs*, elle joue plutôt la fille qui est la bonne copine, la personne qui aide, qui sauve, j'avais envie que ce soit un personnage plus périlleux, plus dangereux dans *Un autre homme*. Dans les deux premiers films, son corps n'est pas un objet de désir puisque c'était soit l'ami d'un homosexuel, soit la s ur. Et donc il y avait une sorte de truc qui était retenu et qui s'est libéré complètement dans *Un autre homme* en disant : «Il faut que je la construisse comme quelqu'un qui est un objet de désir». C'est peut-être un personnage moins sympathique mais aussi beaucoup plus intrigant. Je suis d'accord, le désir de cinéma se nourrit de désir tout court. Et à quel point le désir des femmes peut créer de la cinéphilie et l'inverse. En fait le cinéma t'apprend une sexualité, puis le fait d'avoir une sexualité par la suite te fait voir les films différemment. Il y a un truc qui se nourrit, il y a un désir qui se dispatche différemment. Je me souviens d'avoir vu beaucoup de films étant enfant et je comprenais bien qu'il y avait quelque chose qui me troublait mais je ne savais pas ce que c'était. Quand j'ai découvert ma sexualité, je me suis rendu compte de pourquoi les films m'avaient plu et puis d'aimer encore plus les films pour d'autres raisons et d'avoir envie d'en faire. Il y a une sorte de passation. Je me souviens d'avoir été très troublé par le début de *Psychose* quand John Gavin et Janet Leight sont sur le lit. Il est torse nu. Et il se met sur le fauteuil et il est très lascif. Et c'est une scène d'un érotisme dingue. De filmer le corps d'un homme qui est aussi lascif. John Gavin est un des plus beaux acteurs des années 1960. Il y a une sorte de passivité totale. Et petit le film m'avait beaucoup troublé et quand j'ai fait *Une autre homme*, je me suis souvenu de ce truc, en fait dans le fond, l'histoire d'un homme qui est un peu maltraité par le désir d'une femme. En tous cas, une femme qui ne se laissait pas autant avoir que ça. Comme Belmondo dans *La sirène du Mississippi* se faisait maltraiter par Catherine Deneuve, et je ne comprenais pas pourquoi le film me plaisait, pourquoi j'aimais voir Belmondo maltraité par une femme.

INZERILLO :  a a dû être un plaisir en plus le fait de parler de désir en parlant de cinéma. Le film m'a fait penser à *Les sièges de l'Alcazar* de Luc Moullet, un film très drôle sur le monde de la cinéphilie, sur les rapports entre *Positif* et *Cahiers du cinéma*. Je ne voudrais pas donner l'impression que c'est un film pour cin philes, c'est un autre film grand public qui parle d'une homme qui se

deve copiare gli articoli di una rivista che è la versione svizzera dei *Cahiers du cinéma*. Finché non verrà scoperto, e così via. Ma come altri tuoi film è un film che pone una questione, che è quella della trasformazione. Succede qualcosa, c'è un uomo che all'inizio del film è una cosa e che alla fine sarà qualcos'altro. Succede in *Garçon stupide*, dove il protagonista scopre un mondo che non è fatto soltanto di sesso. Succede in *Comme des voleurs (à l'est)*, in cui la ricerca di sé arriva fino al divenire altro. Qui è il desiderio di essere un uomo libero, libero da tutto, da ogni impostura. Il protagonista proverà ad essere un vero uomo, un uomo reale. In *Toulouse* ci sarà l'idea di voler cambiare tutto, di abbandonare la terra e andare sulla luna. Si potrebbe dire che quello della trasformazione è uno dei temi che attraversa il tuo cinema.

BAIER: Ho l'impressione che siamo sempre qualcosa di diverso. In molti momenti della vita siamo qualcuno di diverso e scopriamo qualcosa di nuovo su di noi. I film sono un ottimo strumento perché un regista capisca chi è, perché gli altri te lo dicono. Noi diciamo qualcosa alle persone e loro ci dicono che la tal cosa significa tal altra cosa. «Ah, non avevo capito di essere così». Più che di trasformazione direi che si tratta di persone che devono entrare in relazione, che hanno problemi di relazione. Abbiamo l'impressione di essere individui unici, ma in realtà quel che ci definisce veramente è la relazione con gli altri, il tra-due. Si tratta di persone che capiscono questa cosa in modo intuitivo, se vuoi, persone che hanno voglia di stare da sole con se stesse e che nello stesso tempo capiscono quanto sia doloroso. È il caso del personaggio di Lionel in *Comme des voleurs*: gli piacerebbe essere qualcosa, quindi si mette un'etichetta ("Potrei essere polacco") che lo definisce, ma non



retrouve dans le monde de la critique mais qui ne connaît rien au cinéma et qui, pour survivre, copie une revue qui est la version suisse des *Cahiers du cinéma*. Ensuite il est découvert etc. Mais tout comme tes autres films, c'est un film qui pose la question de la transformation. Il se passe quelque chose. Il y a un personnage qui est quelque chose au début et qui est une autre chose à la fin du film. Ça se passe dans *Un garçon stupide* où le protagoniste découvre un monde qui n'est pas seulement le sexe. Ça se passe dans *Comme des voleurs (à l'est)* où il y a une recherche de soi qui arrive jusqu'à devenir autre. Ici c'est le fait de vouloir être un homme libre, libre de tout, de toute imposture. Il essaie d'être un vrai homme, un homme réel. Dans *Toulouse* il y a l'idée de tout changer. Il faut abandonner la Terre, il faut aller sur la Lune. Disons que la transformation c'est un des thèmes, je pense, qui traverse ton cinéma.

BAIER: J'ai l'impression qu'on est toujours quelqu'un de différent. A plein de moments de sa vie, on est quelqu'un de différent et on découvre quelque chose de nouveau sur soi. Les films, pour les réalisateurs, permettent de savoir qui on est parce que les autres nous le disent. Nous on dit quelque chose aux gens et les gens nous disent que ça dit ça. «Ah j'avais pas compris que j'étais comme ça». Plus que le changement, j'ai l'impression que c'est des gens qui doivent rentrer en relation, qui ont un problème de relations. On a l'impression d'être des êtres uniques et puis qu'en fait ce qui nous définit vraiment c'est ce qui nous met en relation avec les autres. C'est l'entre-deux. Donc c'est des gens qui apprennent ça de façon intuitive d'une certaine façon, des gens qui ont envie d'être seuls avec eux-mêmes et puis qui comprennent bien que c'est une douleur. C'est le cas du personnage de Lionel dans *Comme des voleurs*. Il aimerait bien être quelque chose donc il se met une étiquette "Je pourrais être polonais", ça le définit, mais cela ne suffit pas. Et puis la fin de *Garçon stupide*. Le personnage qui se dit tout ce qu'il ne peut pas être, parce qu'il ne sait pas encore ce qu'il va être, mais il sait tout ce qu'il ne veut pas être, donc il se définit par la négative. Ou *Un autre homme*, un personnage qui est un faussaire. Tout le monde pense que c'est mal. Il se fait avoir par les autres qui lui disent que c'est mal. Il finit par y croire puis il se rend compte au final que, dans le fond, être un menteur, partir, rencontrer Bulle Ogier, dire: « Je pourrais rester ici. Non, non, j'ai tout mon temps, je pourrais rester », c'était pas si mal que ça. C'est aussi souvent les gens qui sont pas synchrones. Par exemple, le personnage d' *Un autre homme* fume alors que plus personne ne fume. Il copie, non pas sur internet, mais il achète des revues papier. Il y a une espèce de décalage: il ne devrait pas être là, il devrait être à un autre moment. Il se sent toujours un peu coupable de ne pas être au bon endroit. Et petit-à-petit il se dit qu'il réussira à exister dans la manière qu'il est. Ce qui m'amusait dans *Un autre homme* c'était le fait que la copie qui est vue aujourd'hui

basta. E poi la fine di *Garçon stupide*, il personaggio che si dice tutto quello che non può essere, perché non sa ancora cosa sarà, ma sa tutto ciò che non vuole essere e quindi si definisce in negativo. O *Un autre homme*, un personaggio che è un falsario: tutti pensano che sia sbagliato, e si fa convincere da quelli che gli dicono che è sbagliato. Finisce per crederci lui stesso e poi si rende conto che in fondo, essere un falsario, partire, incontrare Bulle Ogier, dire: «Potrei restare qui. No, no, ho tutto il tempo, potrei restare» non era poi così male. Si tratta di persone che non sono in sintonia col loro tempo. Il personaggio di *Un autre homme* ad esempio fuma, mentre più nessuno fuma. Copia (non da internet, compra delle riviste cartacee). C'è come una specie di slittamento temporale: non dovrebbe essere lì, dovrebbe trovarsi in un altro tempo. Si sente sempre un po' colpevole di non essere al posto giusto. E a poco a poco si dice che alla fine riuscirà a esistere nel modo in cui è. Quel che mi divertiva in *Un autre homme* era l'idea che il fatto di copiare, oggi visto come qualcosa di male, era completamente normale nel Medioevo. È sempre esistito. Il cinema stesso non fa che nutrirsi dei film degli altri: io cito sempre moltissimi registi. Chi fa danza contemporanea non smette per un istante di citare, chi fa teatro non fa che citare. Nel mondo della scrittura, invece, c'è molta paura di copiare. Ma la modernità consisteva nel creare legami, nel mettere in relazione le cose con altre cose. In questo il personaggio di *Un autre homme* è asincrono ma molto moderno. Asincrono perché non si trova nell'epoca giusta ma moderno nel suo modo di fare, nel suo cercare a destra e a sinistra.

INZERILLO: In questo film c'è una scena molto divertente in cui prendi in giro Vincent Dieutre.

BAIER: Lo prendo in giro gentilmente, o meglio prendo in giro i critici che parlano di Vincent Dieutre. In quella scena Ursula Meier, che interpreta una critica cinematografica, doveva parlare male del cinema di Vincent Dieutre, e Jean-Stéphane Bron, che interpreta un altro critico, doveva parlarne bene. Ursula però si è rifiutata di parlare male di Dieutre e abbiamo dovuto invertire le parti. Poi ho parlato con Vincent ed era contento del fatto che parlassimo del suo film. Si tratta di sciocchezze che ho davvero sentito sul suo cinema: c'è chi dice che si tratta di un cinema comunitarista, che si rivolge soltanto agli omosessuali, e che in fondo chi se ne frega di sapere cosa pensa Vincent Dieutre, perché ci sono cose più importanti nel mondo. No, io trovo che sia molto importante sapere cosa pensa Vincent Dieutre.

INZERILLO: Si capisce che è un omaggio.

BAIER: Sì (*ride*).

INZERILLO: La quadrilogia sull'Europa comincia nel 2006 con *Comme des voleurs (à l'est)*. Il secondo capitolo annunciato doveva essere il sud ma non è mai stato girato.



comme quelque chose de mal, était quelque chose de complètement normal au Moyen-Age. Elle a toujours existé. Le cinéma lui-même n'arrête pas de se nourrir des films des autres. Les gens qui font de la danse contemporaine n'arrêtent pas de citer, les gens qui font du théâtre n'arrêtent pas de citer. Par contre, le monde de l'écrit a très très peur de la copie. Mais la modernité c'était de se relier, de mettre en relation les choses les unes avec les autres. En cela le personnage de *Un autre homme* est asynchrone mais très moderne. Asynchrone parce qu'il n'est pas à la bonne époque mais moderne dans sa façon de faire, c'est-à-dire d'aller chercher à gauche et à droite.

INZERILLO: Dans ce film il y a une scène très drôle où tu te moques de Vincent Dieutre.

BAIER: Je me moque gentiment. En fait je me moque plutôt des critiques qui parlent de Vincent Dieutre. Dans la scène Ursula Meier, qui joue une critique, devait dire du mal de Vincent Dieutre, et Stéphane Bron, qui interprète un autre critique, devait en dire du bien. Ursula a refusé de dire du mal de Vincent Dieutre donc on a dû inverser. Et puis j'ai demandé à Vincent et il était très flatté qu'on parle de son film. Mais c'est parce que c'est des bêtises que j'ai entendues réellement sur son cinéma. En disant c'est du cinéma communautariste, qui ne s'adresse qu'aux homosexuels, et dans le fond qu'est-ce qu'on s'en fout de savoir ce qu'il pense? Il y a des choses bien plus graves dans le monde. Non, moi savoir ce que Vincent Dieutre pense, je trouve ça très important.

INZERILLO: On comprend que c'est un hommage.

BAIER: Oui (*rides*).



Les grandes ondes (à l'ouest)

BAIER: Lo sto scrivendo.

INZERILLO: Il progetto è quello di raccontare l'Europa in cui viviamo oggi?

BAIER: Come dicevo mi manca il fatto di non essere europeo. Il fatto che il mio Paese non faccia parte dell'Unione europea era come una ferita, significativa per me, perché è come un modo per non far parte della storia. Gli svizzeri hanno sempre avuto il pallino di non essere nella storia, di lavarsene le mani. Di dire che in fondo non abbiamo mai conosciuto la guerra. Ammettere di appartenere a questo Paese egoista è per me durissimo da sopportare. Volevo raccontare fino a che punto l'idea di Europa, al di là delle istituzioni internazionali, è qualcosa di molto più personale. Che non si decideva solo a Bruxelles, che era ben presente nella mia vita e da sempre. Le famiglie si sono mosse, una parte della mia famiglia (da parte di madre) viene dall'Italia, un'altra (da parte di padre) viene dalla Polonia, io vivo in Francia. Voglio dire: sono un vero europeo o un vero svizzero? Non lo so. C'è qualcosa di più diffuso. E poi volevo provare a raccontare quel che costituisce oggi il tessuto europeo e perché abbiamo delle cose in comune. Oggi non si smette di dire che ci sono molte cose che ci separano, mentre quarant'anni fa ci si diceva che avevamo molte cose in comune. C'è qualcosa di fondamentale che è un rapporto alla terra, un rapporto legato all'accesso al mare, o alla cultura, che non è migliore o peggiore di altri, ma che ci definisce, che definisce un modo di essere al mondo. Volevo che i film raccontassero questo, che permettessero di fare una sorta di cartografia affettiva degli europei.

INZERILLO: I due film che hai realizzato non parlano della stessa epoca: *Comme des voleurs (à l'est)* è ambientato

INZERILLO: La quadrilogie des films sur l'Europe commence avec *Comme des voleurs (à l'est)*. Le deuxième devait être sur le sud mais il n'a pas été tourné.

BAIER: Je suis en train de l'écrire.

INZERILLO: Ton idée c'est de raconter dans quelle Europe on vit maintenant ?

BAIER: Comme je le disais, le fait de ne pas être européen est quelque chose qui me manque. Le fait que mon pays ne fasse pas partie de l'Union européenne c'était comme une blessure, fondatrice pour moi. C'est comme une façon de ne pas être dans l'histoire. Les Suisses ont toujours eu le chic de ne pas être dans l'histoire, de s'en laver les mains. Dans le fond de se dire que la guerre on ne l'a pas connue. Et me dire que j'appartiens à ce pays égoïste c'est difficile pour moi. Je voulais raconter à quel point, au-delà des institutions internationales, l'idée de l'Europe est personnelle. Qu'elle ne se décide pas uniquement à Bruxelles, qu'elle était très présente dans ma vie et depuis tout le temps. Les familles ont bougé, parce qu'une partie de ma famille, du côté de ma mère, vient d'Italie, une partie, du côté de mon père, vient de Pologne, je vis en France. Je veux dire, je suis un vrai Européen ou un vrai Suisse, je sais pas. Il y a quelque chose de plus diffus. Et puis je voulais essayer de raconter ce qui fait aujourd'hui le tissu européen et pourquoi on a des choses à voir ensemble. Aujourd'hui on n'arrête pas de nous dire qu'il y a plein de choses qui nous séparent alors qu'il y a de cela 40 ans, on nous disait qu'on avait beaucoup de choses à voir ensemble. Il y a quelque chose de fondamental qui est un rapport à la terre, un rapport à l'accès à la mer, le rapport qu'on a à la culture, qui n'est pas mieux ou moins bien que les autres, mais qui nous définit, qui définit une façon d'être au monde. Je souhaitais que le film raconte ça, qu'il permette de faire une sorte de cartographie effective des Européens.

INZERILLO: Les deux films que tu as réalisés ne parlent pas de la même époque. *Comme des voleurs (à l'est)* se passe en Pologne et c'est contemporain. Alors que *Les grandes ondes (à l'ouest)*, le film qui a eu peut-être le plus de succès, se passe en 1974 et l'histoire passe en-dessous des personnages. Cette équipe radiophonique se retrouve au Portugal pour raconter les aides suisses aux pays pauvres et ils ne se rendent pas compte de ce qui se passe à côté d'eux.

BAIER: C'est un peu une métaphore. J'ai l'impression que leur égoïsme personnel les empêche de voir la grande histoire qui passe. Et c'est au moment où ils sont tous les uns avec les autres, quand ils acceptent enfin de regarder tous dans la même direction qu'ils voient passer l'histoire. Et pour moi, c'est un peu une métaphore de l'Europe. Tant qu'on regardera chacun de son côté on survolera l'histoire, c'est-à-dire qu'on va la su-

nella Polonia contemporanea, mentre *Les grandes ondes (à l'ouest)*, che è forse il film che ha avuto più successo, è ambientato nel 1974, con la Storia con la s maiuscola che accade alle spalle dei personaggi. Un'équipe radiofonica si trova in Portogallo per raccontare degli aiuti della Svizzera ai paesi poveri e non si rende conto di quel che gli sta succedendo attorno.

BAIER: È un po' una metafora. Ho l'impressione che l'egoismo personale impedisca loro di veder accadere la grande storia. Ed è nel momento in cui sono tutti insieme, gli uni con gli altri, quando accettano infine di guardare tutti nella stessa direzione che vedono passare la storia. Per me è un po' una metafora dell'Europa. Finché ognuno guarderà dal proprio lato sorvoleremo sulla storia, ovvero la subiremo. L'unico modo di farne parte e interpretarla è quello di mettersi insieme. Bisogna riunire tutti i denominatori comuni, anche i più piccoli, e andare insieme nella stessa direzione. Il film racconta un po' questo, anche attraverso lo strano rapporto che gli svizzeri hanno con l'estero. Gli svizzeri sono sempre sorpresi di quel che accade. Sono sorpresi dalle guerre, dalle rivoluzioni, non capiscono. È talmente lontano dal loro DNA... Se sei italiano in tutte le città ci sono monumenti ai caduti: lì è morto tizio, caio è stato deportato, e così via. Si sa che alcuni sono scappati dal fascismo, ci sono ancora tracce vive di questa storia. In Svizzera da 300 anni non succede niente. Un bambino svizzero vive in uno spazio urbano completamente pacificato. E non mi sembra sempre una fortuna, può anche essere una specie di sfortuna. Il film racconta questo, è vero.

INZERILLO: Progettare una quadrilogia non è frequente oggi, sembra il proposito di un regista d'altri tempi.

BAIER: Credo derivi dalla mia ammirazione per Rohmer. I *Racconti delle quattro stagioni*, le *Commedie e proverbi...* Pochi registi sono buoni compagni per gli altri registi, Rohmer e Truffaut sono dei buoni compagni. Si può leggere tutto quello che Truffaut ha scritto sul modo di fare film: ci sono delle tracce, si può capire che strade ha preso. È molto pedagogico nella sua corrispondenza. Per un regista è davvero molto rassicurante, una persona che ti permette di capire. Anche Rohmer, che era ossessionato dall'idea della produzione, aveva un rapporto del tutto sano e industriale nei confronti del cinema. Sapeva quanto costavano i film, come bisognava realizzarli e qual era il pubblico di riferimento. E più vedeva diminuire il suo pubblico, più trovava soluzioni per realizzare film che costassero meno. È un vero modello economico: chi vuole imparare a fare cinema economico per andare a Hollywood, a Bollywood, a Milano o a Parigi deve studiare Rohmer, è indispensabile. E poi aveva questo aspetto programmatico di realizzare delle serie che permettevano di dire che si trattava di un progetto a lungo termine. Per un regista credo ci sia sempre la paura di dirsi: «Riuscirò a circoscrivere tutto quel che ho da dire in

bir. La seule façon de la ressentir et de l'appréhender c'est de se mettre ensemble. Il faut réunir les dénominateurs communs, même les plus petits, pour aller ensemble dans la même direction. Et le film raconte un peu ça, juste pour un truc qui est amusant, qui est le rapport que les Suisse ont avec l'étranger. Les Suisses sont toujours surpris de ce qui arrive. Ils sont toujours surpris des guerres, des révolutions. Ils ne comprennent pas. C'est tellement pas dans leur ADN. Ils n'ont pas eu de révolution, pas de guerre. Quand on est italien dans toutes les villes, il y a des places avec des monuments aux morts. "Là est mort machin", "Cette personne a été déportée". On sait que des gens ont fui le fascisme, il y a encore des traces de ça. En Suisse ça fait 300 qu'il ne se passe rien. Quand on est un enfant suisse, on est dans un espace urbain qui est complètement pacifié. Et je crois que c'est pas toujours une chance. Ça peut être une sorte de malheur. Le film raconte ça, c'est vrai.

INZERILLO: Faire une quadrilogie n'est pas fréquent de nos jours. C'est le projet d'un réalisateur d'un autre temps.

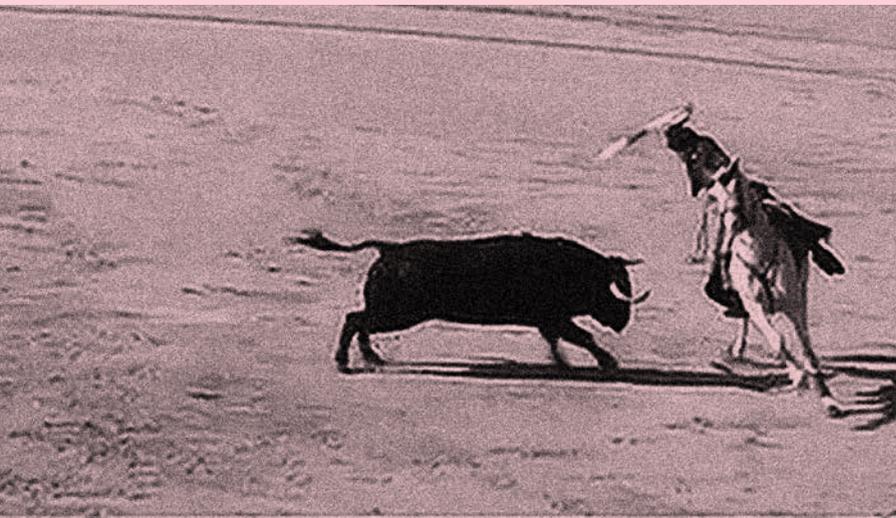
BAIER: C'est mon admiration pour Rohmer sans doute. *Les contes des quatre saisons, les Comédies et proverbes...* Il y a peu de réalisateurs qui sont de bons camarades pour les autres réalisateurs. Rohmer et Truffaut sont de bons camarades. Truffaut, on peut le lire tout ce qu'il a écrit sur la manière de faire des films. On a des traces, on peut comprendre par où il est passé. Il est très pédagogue dans sa correspondance. Donc pour un réalisateur c'est vraiment quelqu'un qui explique, qui est rassurant, qui permet de comprendre. Rohmer aussi parce que c'était un réalisateur qui était obsédé par l'idée de la production. Donc il y avait un rapport tout-à-fait sain et industriel au cinéma. Il savait combien les films coûtaient, comment il fallait pour les réaliser et quel était le public cible. Plus il voyait son public diminuer plus il trouvait des solutions pour que les films coûtent moins cher, pour qu'ils soient plus adaptés. Donc c'est un vrai modèle économique. Quelqu'un qui veut apprendre à faire du cinéma économique pourra aller à Hollywood, à Bollywood, ou à Milan ou à Paris, devra étudier Rohmer parce que c'est indispensable. Et puis il avait ce côté programmatique de réaliser des séries qui permettaient de dire que c'était un projet à long terme. Pour un réalisateur il y a la peur de se dire: "Est-ce que je vais réussir à circonscrire, à dire tout ce que je veux dans un film?". L'idée de collection crée aussi l'idée de l'œuvre. Le film en tant que tel est important, certes, mais il s'inscrit dans quelque chose de plus grand. Et en fait c'est quand on le construit petit-à-petit que ça prend une forme. Donc il ne faut pas avoir peur de faire des films qui s'insèrent dans quelque chose qui sera plus tard une œuvre, un catalogue de films et permet de raconter, à un moment donné, l'époque qu'on a traversée. Et avec les films de Rohmer, comme avec ceux d'Alain Cavalier d'ailleurs, on voit l'époque changer avec le réalisateur, les moyens s'adapter. Et ça m'a toujours fasciné. Je suis moins impressionné par les réalisateurs qui ont fait deux chefs-d'œuvre et qui n'ont plus

un solo film?». L'idea di collezione crea anche la possibilità di un'opera. Il film in quanto tale è importante, ma si iscrive in qualcosa di più grande. E infatti è quando lo si costruisce a poco a poco che prende una forma. Non bisogna avere paura dei film che si inseriscono in qualcosa che più avanti sarà un'opera completa o qualcosa di simile, un catalogo di film che permette di raccontare, in un dato momento, l'epoca che stiamo attraversando. E con i film di Rohmer, così come con quelli di Alain Cavalier, si vede un'epoca mutare insieme al regista, si avverte l'adattarsi dei mezzi. Mi ha sempre affascinato. Mi impressionano meno i registi che hanno fatto due capolavori e poi nient'altro. Ammiro molto quei registi che sono riusciti ad avere una pratica quotidiana del cinema. Il programma, la quadrilogia, la serie di film permette di dirsi: nel 2018 ne farò un altro, e proverò a farne un altro anche nel 2020... è vero che ci vuole anche un po' di coraggio.

INZERILLO: Intervalli comunque il tuo racconto sull'Europa con altri film.

BAIER: Anche Rohmer ha fatto dei film in mezzo alle *Quattro stagioni*, mi sembra che *L'albero*, il sindaco e la medioteca si trovi tra *Racconto d'inverno* e *Un ragazzo, tre ragazze*. Visto che mi occupo nello stesso tempo di più progetti certe volte alcuni film passano davanti agli altri, magari perché ci sono delle occasioni perché il film si faccia. Oppure per altre ragioni: sto scrivendo in questo momento il film sul sud, che sarà ambientato nel sud Italia, ma forse non è ancora il momento giusto. A volte scrivo e mi dico: «Bisogna aspettare un altro po'. Vedremo e lo faremo più tardi».

INZERILLO: E il nord dove sarà ambientato?



jamais rien fait. Je suis très admiratif de ces réalisateurs qui ont réussi à avoir cette pratique un peu quotidienne du cinéma. Le programme, la tétralogie, la série de films, ça permet de se dire : "En 2018, j'en ferai un autre, et j'essaierai d'en faire un en 2020 aussi...". Ça demande du courage aussi.

INZERILLO : Par contre tu intercales d'autres films à tes récits sur l'Europe.

BAIER : Rohmer aussi a fait des films entre ses Quatre Saisons il me semble. *L'Arbre, le Maire et la Médiathèque* c'est entre *Conte d'hiver* et *Conte d'été*. Comme je mets toujours plusieurs projets à la fois, parfois il y a des films qui passent avant d'autres parce qu'il peut y avoir aussi des opportunités pour que le film se fasse. Par exemple le film *Au sud*, que je suis en train d'écrire maintenant et qui se passe dans le sud de l'Italie, ce n'est peut-être pas encore le bon moment. Il faut peut-être attendre encore un peu. Des fois j'écris des films et je me dis : "Il faut attendre. On va voir et on le fera plus tard".

INZERILLO : Et *Le nord* se passera où ?

BAIER : En Ecosse. J'écris tous mes films là-bas. C'est un pays que j'aime beaucoup. J'ai toujours été très attirée par ce pays. En général, je loue une maison là-bas et je finis ou j'écris tous les scénarios.

INZERILLO : Dans *Comme des voleurs (à l'est)* tu dis : "Ça c'est pas la vie, c'est l'aventure." C'est bien pour un cinéaste qui essaie de mélanger la vie, la fiction, le documentaire et d'introduire cette nouvelle dimension de l'aventure. Le cinéma c'est aussi l'aventure : j'ai envie aussi de faire de l'aventure.

BAIER : Je crois que c'est la même chose quand on consomme des œuvres artistiques. On aime la littérature, on aime la musique, on aime le cinéma parce qu'on trouve la vie moyennement contentante. Si la vie nous donnait tout ce qu'on voulait, on n'irait pas écouter de la musique ni au cinéma. Tout le monde serait comblé. Les gens disent cette phrase que je déteste : "C'est la vie". La vie on s'en tape, elle est très mal organisée, il y a plein de temps morts, c'est mal foutu, il y a des séparations, les gens meurent, c'est épouvantable, c'est très mal foutu. J'aime le cinéma parce qu'il essaie de remettre un peu d'ordre dans tout ça. Et en cela, quand le personnage dit "c'est pas la vie, c'est l'aventure", c'est comme s'il disait "c'est pas la vie, c'est le cinéma", c'est un film. Je pense que la notion de réalité est toujours très lointaine au cinéma. Même quand on fait des documentaires intimistes et ultra réalistes, heureusement que le cinéma est là parce qu'il gère le temps. Ce qu'on ne peut pas faire dans la vie. Le cinéma réussit à gérer le temps et l'espace. Surtout le cinéma hollywoodien classique des années 30 ou 40 qui ne travaille quasiment que là-dessus : comment est-ce qu'on

BAIER: In Scozia. È un Paese che amo, scrivo lì tutti i miei film. Sono sempre stato attratto da quel Paese. Di solito affitto una casa e finisco o scrivo lì tutte le mie sceneggiature.

INZERILLO: In *Comme des voleurs (à l'est)* dici a un certo punto: «Questa non è la vita, è l'avventura». Mi sembra un'affermazione adatta per un cineasta che prova a mescolare la vita, la finzione, il documentario e a introdurre nel suo cinema questa nuova dimensione dell'avventura. Il cinema è anche avventura: ho voglia di fare dell'avventura.

BAIER: Credo sia lo stesso nella fruizione di qualunque opera d'arte. Amiamo la letteratura, la musica, il cinema perché non siamo del tutto soddisfatti della vita. Ci sembra di non averne abbastanza, insomma. Se la vita offrisse tutto quello di cui abbiamo bisogno non ascolteremmo la musica né andremmo al cinema: saremmo già appagati. La gente usa un'espressione che detesto: "è la vita". Chi se ne frega della vita! È organizzata malissimo, ci sono un sacco di tempi morti, problemi, separazioni, le persone muoiono, è spaventoso! Amo il cinema perché prova a rimettere un po' d'ordine in tutto questo. Da questo punto di vista quando il personaggio dice «non è la vita, è l'avventura» è come se dicesse «non è la vita, è cinema!», è un film. Credo che la nozione di realtà sia sempre molto distante dal cinema. Anche quando si fanno documentari intimisti e ultrarealisti, per fortuna il cinema è lì per gestire il tempo, cosa che non si può fare nella vita. Il cinema riesce a occuparsi del tempo e dello spazio: tutto il cinema classico, il cinema hollywoodiano degli anni Trenta o Quaranta non fa che lavorare su questo: come si gestisce uno spazio, in un dato tempo, alle prese con una situazione. E come si può creare un ritmo talmente forte da dare l'impressione che sia quasi più vivo della vita. A volte abbiamo l'impressione che le persone reagiscano in modo più giusto nei film americani, a causa dell'abitudine che abbiamo acquisito con questi modi di fare che sembrano più veri delle cose filmate in un documentario. Il cinema produce una sorta di surrealtà che mi interessa di più della realtà.

INZERILLO: Per chi, come te, è un lettore di Serge Daney, non è difficile cogliere immediatamente cosa possa significare l'assenza di un confine netto tra il cinema e la vita.

BAIER: Esattamente: il cinema serve per imparare a vivere. Uno dei film più significativi da questo punto di vista è *Sherlock Junior* di Buster Keaton. Quando il proiezionista prova a baciare una ragazza nella cabina guarda quel che fa l'eroe sulla pellicola per sapere come si fa. Ma non succede la stessa cosa: lui la bacia e lei si gira. Insomma non succede come avviene nel film. Questa scena dice tutto di quel che vivremo come cinefili e come spettatori cinematografici: il cinema ci insegna a vivere, entra nella nostra vita e crea ricordi altrettanto forti di quelli che abbiamo vissuto. Le immagini di Buster Keaton fanno parte della

gère un espace, dans du temps, avec une situation. Et comment est-ce qu'on lui donne un rythme tellement fort que, pour finir, on a l'impression que c'est plus vivant que la vie. On a l'impression que les gens réagissent de manière plus juste des fois dans les films américains, parce que c'est l'habitude qu'on a acquise de ces façons de faire qui semblent plus vraies que ce qui est filmé dans du documentaire par exemple. Le cinéma produit une sorte de surrealité qui m'intéresse plus que la réalité.

INZERILLO : Pour quelqu'un qui, comme toi, lit les textes de Serge Daney, ce n'est pas difficile de comprendre immédiatement ce que peut dire l'absence de frontières nettes entre le cinéma et la vie.

BAIER : Bien sûr. Le cinéma sert à apprendre à vivre. Sans doute un des films qui est définitif là-dessus c'est *Sherlock Junior* de Buster Keaton. Quand le projectionniste essaie d'embrasser une fille dans la cabine et il regarde ce que fait le héros pour savoir comment on fait. Mais il ne se passe pas la même chose : il embrasse mais elle tourne la tête. Enfin ça ne se passe pas comme dans le film. Cette scène raconte tout ce qu'on va vivre par la suite dans notre cinéphilie, comme spectateur de cinéma : le cinéma nous apprend à vivre, il rentre dans notre vie et ça devient des souvenirs aussi fort que des souvenirs qu'on a vécus. Les images de Buster Keaton appartiennent à ma mémoire autant que les choses que j'ai vécues enfant. Elles sont aussi fortes.

INZERILLO : En parlant de la mémoire, parler un peu *Low Cost (Claude Jutra)* est un film passionnant, proustien pourrait-on dire. Un personnage dit : "Je suis la vision de tous mes souvenirs". C'est un film sur la perte de la mémoire mais aussi sur l'accumulation de la mémoire. Comment tu es arrivé à cela ?

BAIER : Non, c'est une bizarrerie. En 2010, quand Olivier Père devient directeur de Locarno, il me demande de faire partie du jury. Je trouvais dommage de remonter un vieux film. Puisque j'avais l'opportunité de montrer un film dans un festival, je préférais en montrer un nouveau. Ça faisait longtemps que je voulais faire un film sur les souvenirs et sur ce qu'on récolte dans un téléphone portable. C'était l'occasion idéale. J'ai fait le film en un mois. J'ai récupéré des choses que j'avais gardées sur un disque dur ou je conservais des petites vidéos que je faisais avec un téléphone portable. Après, j'ai imaginé une narration autour, mais très rapidement, pendant l'été 2010. Même pendant le festival de Locarno, la nuit, je continuais de monter le film. Donc c'est le premier film de ma vie que j'ai montré au public sans jamais l'avoir vu. J'ai vu le film avec le public et c'était bien de le faire comme ça je crois, de ne pas trop réfléchir.

mia memoria tanto quanto quelle che ho vissuto da bambino, hanno la stessa intensità.

INZERILLO: A proposito di memoria, *Low Cost* (Claude Jutra) è un film appassionante, quasi un film proustiano. Un personaggio dice: «Sono la visione di tutti i miei ricordi». È un film sulla perdita della memoria, ma anche sull'accumulo di memoria. Come ci sei arrivato?

BAIER: È una storia strana. Nel 2010 Olivier Père mi invita a far parte della giuria del festival di Locarno, e mi chiede di mostrare al pubblico un film. A me sembrava un peccato avere l'opportunità di mostrare un film in un festival e farne vedere uno vecchio. Da tempo volevo fare un film sulla memoria e su ciò che si raccoglie in un telefono cellulare: era l'occasione ideale. L'ho fatto in un mese: ho recuperato delle cose da un hard disk dove conservavo piccoli video che facevo con il telefonino. Poi ho immaginato una narrazione da accostare, ma molto rapidamente, nell'estate del 2010. Persino durante il festival di Locarno, di notte, continuavo a montare il film. Era la prima volta in vita mia che mostravo un film al pubblico senza prima averlo visto io stesso. L'ho visto insieme al pubblico: mi sembrava giusto farlo così, non riflettere troppo, bisognava lasciare una parte importante all'inconscio. Non ho mai incontrato Claude Jutra, ma ho visto i suoi film e fa parte della mia vita, dei miei ricordi, come Capra. Credo sia stato Georges Perec a dire che in ognuna delle nostre vite c'è una biblioteca. Se dicessi tutto quello che ho letto finirei per raccontare un po' chi sono. Lo stesso vale per i film che ho visto, anche quelli raccontano un po' di me.

INZERILLO: Vedendo i tuoi film su Claude Jutra o su Claude Goretta viene immediatamente voglia di vedere i loro film. Credo sia la cosa migliore che si possa fare, quando realizzi un documentario di questo tipo. Allo stesso modo, anche se non hai fatto un film su Alain Tanner, ne parli e mi dai voglia di vedere le sue opere. Mi chiedevo se avessi in mente di realizzare nuovi progetti su altri cineasti che ti hanno formato, di cui pensi che occorre parlare e che sono un po' dimenticati o sconosciuti.

BAIER: Spesso i film mi hanno permesso di scoprire altri registi. Quando ero piccolo mia madre guardava i film di Hitchcock in televisione, quindi ho visto i suoi film, e siccome poi non era facile rivederli ho scoperto che c'era un tipo che si chiamava Truffaut che aveva scritto su Hitchcock. Mi sono chiesto chi fosse mai questo signor Truffaut, e così ho visto i suoi film. Poi ho scoperto che aveva scritto degli articoli sui *Cahiers du cinéma*, che parlava del cinema americano degli anni Venti e Trenta. E mi sono detto: chi sarà mai questo signor Capra? E chi è questo signor Lubitsch di cui parla? Un passaggio di testimone, di nome in nome. I film possono fare questo, e se quando si vede *Low Cost* ci si dice che sarebbe bello vedere i film di Claude Jutra è fantastico, perché Claude Jutra passerà ancora il testimone

Il fallait laisser une grande part d'inconscient. Je n'ai jamais rencontré Claude Jutra mais il appartient à ma vie, à mes souvenirs. Il est dans ma tête, comme Capra. Je crois que c'est Georges Perec qui disait que dans chacune de nos vies il y a une bibliothèque. La bibliothèque qu'on a chez nous, dans notre salon nous permet de nous montrer, de montrer qui on est. Si je disais tout ce que j'ai lu, ça raconterait un peu qui je suis. Tous les films que j'ai vus racontent un peu qui je suis aussi.

INZERILLO : En voyant tes films sur Claude Jutra ou sur Claude Goretta, on a tout de suite envie de voir leurs films. Je crois que c'est la meilleure chose que l'on puisse faire avec un film, quand on réalise un documentaire de ce type. De la même manière, même si tu n'as pas fait de film sur Alain Tanner, tu le cites et donc et ça me donne l'envie de voir ses œuvres. Je me demandais si tu avais envie de faire d'autres projets sur d'autres cinéastes qui t'ont formé, dont tu penses qu'il faut parler ou qui sont un peu oubliés ou méconnus.

BAIER : Bien souvent, les films m'ont permis de découvrir d'autres réalisateurs. Quand j'étais petit, ma mère regardait les films de Hitchcock à la télé et comme j'avais pas accès aux films, j'ai vu qu'il y avait un type qui avait écrit sur Hitchcock et qui s'appelait Truffaut. Du coup je me demandais qui c'était et donc j'ai vu ses films. Ensuite j'ai découvert qu'il avait écrit des articles dans les *Cahiers du cinéma* où il parlait du cinéma américain des années 20-30. Et du coup je me suis dit "Tiens, qui est ce monsieur Capra ? C'est qui ce monsieur Lubitsch dont il parle aussi ?" etc. C'est un passage de témoin, de nom en nom. Les films peuvent faire ça, quand on voit *Low Cost* et qu'on se dit qu'on aimerait bien voir les films de Claude Jutra c'est super parce qu'il passera encore à quelqu'un d'autre et des personnes passeront à d'autres personnes. J'ai l'impression que ce truc en rebond appartient à la cinéphilie. Et comme j'estime être vraiment venu de là, de la cinéphilie, c'est une sorte de jeu normal. *Bon vent Claude Goretta*, que j'ai fait en 2011, c'était une commande pour la télévision, de la Cinémathèque. Et quand on m'a proposé j'ai dit oui tout de suite parce que c'est un cinéaste que j'aime donc voilà. Je ne l'aurais peut-être pas fait peut-être pour un autre réalisateur.

INZERILLO : *Toulouse* (2010) est en revanche un road-movie que tu n'as pas inséré dans une série. Je pense que c'est une expérimentation, non ?

BAIER : C'était une expérience, un drôle de truc. C'était très drôle à faire.

INZERILLO : Ce qui m'intéresse aussi c'est le rôle des actrices aussi. Je ne connaissais pas Julia Perazzini qui est la protagoniste de ce film, mais l'année quand on a projeté le film de Véronique Aubouy Je suis Annemarie

a qualcun altro, e altre persone lo passeranno ad altre ancora. Questo gioco di rimbalzo fa parte della cinefilia. E siccome è quella la mia provenienza è una sorta di gioco normale. *Bon vent Claude Goretta*, che ho fatto nel 2011, è un film su commissione, per la televisione, su richiesta della Cinémathèque. Quando me l'hanno proposto ho subito detto di sì perché è un regista che amo, ecco. Non l'avrei fatto forse con altri registi.

INZERILLO: *Toulouse* (2010) è invece l'unico road-movie che non hai inserito in una serie. Credo sia una specie di esperimento, o mi sbaglio?

BAIER: È stata un'esperienza, una cosa strana. Molto divertente da fare.

INZERILLO: Anche nel caso di questo film mi interessa il ruolo delle attrici. Non conoscevo Julia Perazzini, che è la protagonista di questo film, ma quando l'anno scorso abbiamo presentato a Palermo il film di Véronique Aubouy *Je suis Annemarie Schwarzenbach* ho subito notato questa attrice straordinaria, che sveltava su tutti. Vedendo *Toulouse* mi ha fatto piacere ritrovarla.

BAIER: A Aubonne, la cittadina in cui c'è il cinema di cui mi sono occupato, c'è una compagnia teatrale amatoriale. Un giorno, nel 2008, questa compagnia mi viene a trovare e mi chiede se ho voglia di organizzare un laboratorio di recitazione davanti alla macchina da presa. Ho detto di no, perché non avrei saputo che cosa dire, non avrei potuto fare lezioni su questo. Dissi loro di prendere una telecamera e di riprendersi, perché non avrei saputo spiegargli come si dirigono gli attori. So qual è la mia relazione con gli attori, ma non saprei fare un corso su questo. Però ho proposto loro di fare un film. «Vi incontro, discutiamo un po', poi scriverò degli esercizi e proveremo a fare un film». *Toulouse* nasce quindi come un laboratorio, un lavoro da fare con questa compagnia. E poi come tutti i film è stata l'occasione di lavorare con degli attori che mi interessano: Julia Perazzini l'ho vista a teatro qualche volta in Svizzera, e mi sono detto subito che era una ragazza interessante. Per questa ragione ho scritto un ruolo solo per avere l'occasione di lavorare con lei. È successo lo stesso con *Bon vent Claude Goretta*: c'erano due ragazzi con cui avevo voglia di lavorare e mi sono detto che non c'era modo migliore che inserirli nel film. Mi capita molto spesso. Per venire qui stamattina ho preso un treno dalla Svizzera, e di fronte a me sul TGV c'era un tipo che dormiva. Un ragazzo entra e posa la sua borsa. Mi chiede: «Posso mettermi lì?». Io gli dico di sì, anche se i posti di solito sono numerati. Si addormenta, poi si sveglia, il controllore gli chiede di spostarsi ma lui non si muove. Dovrebbe scendere a Dijon, ma rimane sul treno. Due ragazzine arrivano dietro, lui va a comprare del cioccolato e si mette a parlare con loro. Lo osservo e mi dico che ha una faccia divertente. Somiglia a un attore con cui lavorerò l'estate prossima per ARTE. Comincio a guardare le sue mani. Ha le mani... ha abiti militari, ma vedo



Schwarzenbach je l'ai trouvée épatante, elle est vraiment l'actrice dans ce film. Ça m'a fait plaisir de la retrouver en voyant Toulouse.

Toulouse

BAIER : A Aubonne, la ville où il y a le cinéma dont je m'occupais, il y avait une troupe de théâtre amateur. Un jour, en 2008, cette troupe vient me trouver pour organiser un atelier pour le jeu des acteurs devant la caméra. J'ai dit non parce que je ne savais pas quoi dire. Je leur ai dit de prendre une caméra et de se filmer parce que je ne savais pas comment diriger des acteurs. Je sais comment je fais moi avec les acteurs mais je ne pouvais pas faire un cours là-dessus. Par contre je leur ai proposé de faire un film. "Je vous rencontre. Je discute avec vous et puis j'écris des exercices et on essaiera de faire un film". *Toulouse* naît donc comme un atelier, d'un travail avec cette compagnie. Et puis comme tous les films, c'est l'occasion de travailler avec des comédiens qui m'intéressent : Julia Perazzini je l'ai vue au théâtre quelques fois en Suisse. Et je me suis tout de suite dit que cette fille était intéressante. De ce fait, j'ai écrit quelque chose pour qu'elle soit dans le film, juste pour prendre l'occasion de travailler avec elle. Il s'est passé la même chose avec *Bon vent Claude Goretta*. Il y avait deux garçons avec lesquels j'avais envie de travailler et je me suis que j'allais les mettre dans le film. Ça m'arrive souvent. Pour venir ici ce matin, j'ai pris un train de la Suisse et en face de moi, il y avait un type qui dormait. Un garçon rentre et pose son sac. Il me dit : "Est-ce que je peux me mettre là". Je lui dis oui mais les places sont numérotées normalement. Il s'endort puis il se réveille. Le contrôleur lui demande de partir mais il ne part pas. Il doit descendre à Dijon mais il reste dans le train. Puis il y a deux petites filles qui viennent derrière et il va leur acheter du chocolat, il commence à parler avec elles. Je regarde ce type et je trouve qu'il a une tête amusante. Il ressemble à

che sono di marca. Le scarpe sono pulite, ha un Rolex o un Tissot nuovo e d'oro, però ha le mani sporche. C'è qualcosa in lui. Lo guardo e rifletto. Mi chiedo chi sia. Provo a immaginare che cosa faccia qui, come mai sia su questo treno. Un tipo passa e sembra riconoscerlo. Prima che se ne vada gli dico: «Senta, io non la conosco e non so cosa faccia nella vita». Lui mi fa: «Non faccio niente, sono un militare. O meglio, in questo momento faccio il servizio militare». Avevo visto che c'era una cosa sulla sua borsa, dev'essere un graduato svizzero, ma quando parla mi rendo conto che è francese. E scende a Dijon. Ma militare dove? E perché fa il militare in Svizzera se è francese? E se invece è svizzero, perché ha l'accento francese e sta tornando a Dijon? Gli dico: «Le do l'indirizzo di una casa di produzione, mandi una foto e il suo cv. Se ne ha voglia». Stava per scendere dal treno. «Mandi a *Bande à part* una foto e un contatto dove possa raggiungerla». Mi sono detto che questo tipo, forse, potrebbe interpretare perfettamente il ruolo del fratello dell'altro, visto che c'è già un ruolo previsto. Senti qualcosa: ti dici che c'è qualcosa che può succedere con quella persona, sia essa un attore o meno. Spesso capita di incontrare degli attori e senza sapere perché ti dici che dovrebbe fare quella cosa. Ma non faccio dei veri e propri casting: discuto con le persone, ci vediamo al bar e parlo con loro per un'ora circa. Avevo incontrato Julia Perazzini per il ruolo della ragazza di *Un autre homme*, e mi ero detto che non andava bene per quel film, ma che me ne sarei ricordato perché mi sarebbe piaciuto lavorare con lei. Molto spesso non sai neanche perché, non ho mai fatto delle prove per capire se sapeva recitare o meno. Il tizio del treno, se mi manda la sua foto, andrò a bere qualcosa con lui, non faremo un provino.

INZERILLO: Qual è il progetto che girerai quest'estate?

BAIER: È una serie di quattro film per Arte e per la televisione svizzera. Una commedia che la mia casa di produzione, *Bande à part*, ha iniziato a proposito di alcuni fatti di cronaca nera in Svizzera. Ognuno di noi ha trovato un caso che gli interessava, sono film di 52 minuti per la televisione, io ne girerò uno quest'estate. Anche in questo caso si tratta di una storia che mi interessava da molto tempo. Ma ho quasi scelto gli attori prima. Ho visto una ragazza che mi piace molto, mi sono detto che dovevo trovarle una parte. Anche il ragazzo, lo trovo interessante, dovevo trovargli qualcosa. Ora se questo tizio del treno ci sta, troverò un ruolo per lui. È un po'... componi le cose in funzione di quel che trovi. È successo lo stesso con l'attore di *La vanité*, Ivan Georgiev, l'avevo visto per caso in un film di scuola che era un esercizio. Quando ci siamo incontrati lui era molto insicuro all'idea che non ci fossero delle prove. Ma cosa vuoi provare? Possiamo fare finta. Ci mettiamo da una parte e facciamo come se fossimo nel tuo ufficio. Ma io non sarò capace, e ti dirigerò male. Tu farai brutta figura perché sarai impressionato: non funziona. Poi, durante il film, quando ho visto che incontrava Carmen Maura e Patrick Lapp mi sono detto che tutto sarebbe andato per il meglio. E l'attore che reciterà quest'estate è anche

un acteur avec qui je vais travailler l'été prochain pour Arte. Je regarde ses mains. Il a les mains... Il a des habits militaires mais je vois que c'est de marque. Les chaussures sont très propres, il a une Rolex ou une Tissot mais très neuve et en or mais ses mains sont sales. Il y a un truc. Je regarde ce type et je réfléchis. Je me demande qui c'est. J'essaie d'imaginer ce qu'il fait là, ce qu'il fait dans ce train. Il y a quelqu'un d'autre qui passe et qui semble le connaître. Avant de partir je lui fais : "Écoutez, je ne sais pas qui vous êtes et ce que vous faites dans la vie". Il me dit : "Je ne fais rien, je suis militaire. Enfin pour le moment je fais mon service militaire". J'avais vu qu'il avait une sorte de truc sur son sac, un gradé suisse mais quand il parle je me rends compte qu'il est français. Et il descend à Dijon. Mais militaire où ? S'il est français pourquoi est-ce qu'il fait le service militaire en Suisse ? Et s'il est suisse pourquoi est-ce qu'il a l'accent français et qu'il rentre à Dijon ? Et je lui dis : "Écoutez, je vous donne l'adresse d'une maison de production et envoyez une photo et votre CV. Si vous avez envie". Il était en train de sortir du train. "Envoyez à *Bande à part* une photo de vous et juste un contact où on peut vous joindre". Et je me suis dit ce type, peut-être qu'il pouvait très bien jouer le frère de l'autre. Alors qu'il y a déjà un rôle pour la personne. Il y a un truc que tu sens. Tu te dis qu'il y a un truc qui peut se passer avec cette personne. Que ce soit des gens vrais ou des acteurs. Et souvent tu rencontres des acteurs, tu ne sais pas pourquoi, et tu te dis ça devrait le faire. J'ai jamais fait de casting, j'ai jamais fait d'essais. Je discute avec les gens, on se voit au café et je discute avec eux pendant une heure. J'avais rencontré Julia Perazzini dans un casting, c'est vrai, pour le rôle de la copine dans *Un autre homme* mais je m'étais dit que je me rappellerai d'elle pour un autre projet. Et très souvent, tu ne sais pas pourquoi, je n'ai jamais fait d'essais pour savoir si elle savait jouer ou pas. Le mec dans le train, s'il m'envoie sa photo, que je le contacte, je vais boire un coup avec lui, je ferai pas d'essai avec.

INZERILLO: Qu'est-ce que tu vas tourner cet été ?

BAIER: C'est une série de quatre films pour Arte et la télévision suisse. C'est une comédie que "*Bande à part*" a initié autour de fait divers en Suisse. Chacun de nous a trouvé un cas qui l'intéressait. Ce sont des films de 52 minutes pour la télé. Moi j'en tourne un cet été. Et là aussi, c'était une histoire qui m'intéressait depuis longtemps. Mais j'ai presque choisis les comédiens avant. J'ai vu une fille que j'aimais bien et je lui ai cherché un rôle. Le garçon aussi, on va lui trouver un rôle. Maintenant si le mec du train est d'accord, je trouverai un rôle pour lui aussi. C'est un peu... Tu composes en fonction de ce que tu trouves. Il s'est passé la même chose avec le mec qui joue dans *La vanité*, Ivan Georgiev, je l'ai juste vu dans un film d'école qui était un exercice. Quand on s'est rencontrés il était très désécurisé à l'idée qu'il n'y avait pas d'essai. Mais qu'est-ce que tu veux essayer ? On se met là et puis on fait comme si c'était ton bureau ? Moi je serai mauvais, je saurai mal te diriger.

lui molto giovane e già nel panico. «Possiamo fare delle prove?». Se ti fa piacere, possiamo farne, ma ho paura che sia io a non essere capace.

INZERILLO: Nel tuo progetto sulla Svizzera non poteva mancare la figura di Jean-Jacques Rousseau. Hai fatto un progetto su di lui, che si chiama *Emile de 1 à 5* (2012).

BAIER: Sì, ho fatto un cortometraggio su Rousseau, anche questo su commissione. Mi è piaciuto tantissimo farlo, è molto divertente, è forse la cosa che mi è piaciuto di più fare. Per i 300 anni dalla nascita di Rousseau la televisione svizzera aveva dato carta bianca ad alcuni registi per fare un film. Io ne avevo un brutto ricordo legato alla scuola, ma mi sono detto che dovevo provare a rileggere *l'Emilio o dell'educazione* per vedere se mi fosse venuto qualcosa in mente. Ho riletto la storia di Rousseau e la cosa che mi ha divertito è che ha avuto cinque figli e che li ha abbandonati tutti. *Emilio* è in fondo un tentativo di riscatto. C'è una sorta di cattiva coscienza, molto protestante da parte sua. In scena ci sono cinque ragazzi: l'unico vincolo che mi sono dato era che ci fossero cinque attori, per farli entrare tutti in una vasca da bagno. Dopo ho inventato una storia su Rousseau, non riprendendo delle frasi ma riscrivendo completamente un'altra cosa, quel che avrebbe potuto dire o quel che qualcuno avrebbe potuto commentare. Doveva durare tre minuti, e ho adorato farlo. È stata l'occasione per incontrare cinque attori che non conoscevo, cinque persone con cui poter lavorare. Ed è stato divertente realizzarlo perché si trattava di una commissione molto semplice.

INZERILLO: Nel 2012 realizzi anche *Cartographie 11 – En onze*, che è un invece un progetto sulla danza.

BAIER: Mi è stato proposto da Philippe Saire, coreografo che ha chiesto a diversi registi di definire alcuni luoghi di Losanna, luoghi che non sono destinati ad essere spazi in cui si danza. Lui poi ne avrebbe scelti alcuni per realizzare uno spettacolo. Amo molto la danza contemporanea, è molto vicina al cinema, per il rapporto con il corpo ecc. Mi sono detto di provare, ed è stato un piacere passare due settimane con loro. Vedere come dirigono i danzatori, che cosa è improvvisato e cosa non lo è, come si parlano. Ho imparato molto sulla direzione degli attori guardando come dirigono i danzatori. È un piccolo film piuttosto simpatico.

INZERILLO: Abbiamo già accennato a *Les grandes ondes*, è un film molto divertente. È stato presentato al festival di Locarno nel 2013: Valérie Donzelli non era ancora molto nota in Italia, mentre in Francia lo era di più perché aveva già fatto *La guerre est déclarée*. Mi chiedevo come mai avessi avuto voglia di cambiare, di cominciare a lavorare con attori più famosi. Anche Michel Vuillemoz è un attore piuttosto noto.



Toi tu seras mauvais parce que tu seras impressionné. Ça va pas aller. Après, pendant le film, quand je l'ai vu rencontrer Carmen Maura e Patrick Lapp, je me suis dit que ça allait bien se passer. Le comédien qui va jouer cet été, il est tout jeune et il est assez paniqué. "On peut pas faire des répétitions ?". Si tu as envie, on peut essayer. Si tu m'en veux pas que je ne sois pas être très bon par contre.

INZERILLO: Dans ton projet sur la Suisse, il ne pouvait pas manquer la figure de Jean-Jacques Rousseau. Tu as fait un projet sur lui qui s'appelle *Emile de 1 à 5* (Baier).

BAIER: Oui, j'ai fait un court-métrage su Rousseau qui était une commande aussi. J'ai vraiment adoré faire ça, c'était très drôle. C'est peut-être ce que j'ai le plus aimé faire. Pour les 300 ans de la naissance de Rousseau, la télévision avait donné carte blanche pour un film. J'avais un mauvais souvenir de Rousseau, de l'école, de ce qu'on m'avait obligé à lire. Et je me suis dit que je devais relire *l'Emile ou de l'éducation* pour voir si quelque chose me venait en tête. J'ai relu l'histoire de Rousseau et ce qui m'a amusé c'est qu'il a eu cinq enfants et qu'il les a tous abandonnés. *Emile* c'est une façon d'essayer de se racheter. Il a une sorte de mauvaise conscience, très protestante pour le coup de sa part aussi. C'est mis en scène avec cinq garçons. La seule contrainte : je voulais avoir cinq garçons, pour mettre les cinq dans une baignoire. Après j'ai inventé une histoire autour de Rousseau. Pas en reprenant des phrases, en réécrivant complètement autre chose, ce qu'il aurait pu dire ou comme des gens qui commenteraient. Et ça devait durer trois minutes et j'ai adoré faire ça. C'était l'occasion de rencontrer cinq acteurs que je ne connaissais pas. Cinq personnes avec lesquelles on pourrait travailler. Et c'était très drôle à faire car c'était une commande très simple.



La vanité

BAIER: Ho scelto Valérie soprattutto perché ci conosciamo da tempo. Quando lei ha fatto il suo primo film, che si chiama *La reine des pommes*, io stavo girando *Un autre homme* e avevamo la stessa montatrice. Ci siamo incontrati e siamo entrati subito in sintonia. Ho visto *La reine des pommes*, poi sono andato a vedere *La guerre est déclarée* mentre era in montaggio, ho un po' partecipato al film. Quando ho visto il primo film mi sono detto che sarebbe potuta essere un'attrice di Truffaut, per esempio Marie-France Pisier. Come attrice in Francia non le davano molti ruoli che le piaceranno, ed è per questo che ha cominciato a fare film scrivendo per sé dei ruoli che le corrispondessero. Mi sono detto che volevo fare qualcosa con lei, quindi ho scritto il film sapendo che ne sarebbe stata la protagonista. Il film comincia con un'esperienza che ho vissuto in prima persona. Nel 2009 la radio svizzera festeggia i vent'anni della caduta del muro di Berlino: hanno comprato una Trabant e chiesto a delle personalità svizzere di guidarla lungo l'antica frontiera della cortina di ferro. Alcuni partono dalla Bulgaria fino a Berlino, e a me tocca il tratto fra Praga e Lipsia. C'è un camion della radio che ci segue, e in ogni momento possiamo intervenire sulle onde della radio svizzera, facendo commenti e così via. Ma soprattutto passo due giorni con un'equipe della radio svizzera: un camion di regia, una giornalista, un giornalista, un tecnico, e rimango affascinato dalle relazioni che si instaurano tra di loro. Il rapporto che hanno con l'autorità, con il capo a Losanna che comanda, il rapporto che gli svizzeri hanno sempre con l'estero, ovvero il fatto di parlare della grande Europa quando loro non sanno che cos'è, non ci sono stati, oppure il modo in cui parlano del comunismo: è tutto molto teorico. Mi è venuta voglia di filmarli, di mostrare la relazione tra i tecnici e i giornalisti. Mi sono detto che ne avrei fatto un film che non sarebbe stato ambientato in Germania Est bensì in Portogallo durante la Rivoluzione dei garofani. Mi piace molto il

INZERILLO: En 2012, tu as réalisé *Cartographie 11 – En onze*, qui en revanche est un projet sur la danse.

BAIER: C'était une proposition qui m'a été faite par Philippe Saire, un chorégraphe. Il a demandé à plusieurs réalisateurs de définir des lieux de Lausanne, lieux qui ne sont pas destinés à être des lieux où on danse. Puis il en a choisi certains pour y imaginer un spectacle. J'aime beaucoup la danse contemporaine. C'est très proche du cinéma en fait. Le rapport au corps etc. Je me suis dit d'essayer et j'ai eu plaisir à passer deux semaines avec eux. Voir comment ils dirigent des danseurs, ce qui est improvisé, ce qui ne l'est pas, comment ils se parlent. Moi j'ai appris sur comment diriger les acteurs en regardant comment il dirigeait les danseurs. C'est un petit film tout à fait sympathique.

INZERILLO: On a un peu parlé de Les grandes ondes. C'est un film très drôle qui a été présenté à Locarno en 2013: Valérie Donzelli n'était pas encore tellement connue en Italie. En 2013 elle avait déjà tourné *La guerre est déclarée*, donc elle était très connue en France. Comment tu as eu envie de changer, de commencer à prendre des comédiennes connues? Michel Vuillermoz est plutôt connu aussi, non?

BAIER: J'ai choisi Valérie parce qu'on se connaît depuis longtemps. Parce que, quand elle a fait son premier film qui s'appelait *La reine des pommes*, moi j'étais en train de faire *Un autre homme* et, en fait, on avait la même monteuse. Donc on s'est rencontrés et on s'est tout de suite entendus. J'ai vu *La reine des pommes* puis *La guerre est déclarée*. J'étais allé voir le montage du deuxième, j'avais un peu participé au film. Quand j'ai vu son premier, je me suis dit qu'elle aurait pu être actrice chez Truffaut parce que ça aurait pu être Marie-France Pisier. Comme actrice, en France, on ne lui donnait pas des rôles qu'elle aimait, c'est pour ça qu'elle a commencé à faire des films en écrivant des rôles qui lui correspondaient. Et du coup je me suis dit que je voulais faire quelque chose avec elle. J'ai écrit le film en sachant qu'elle serait la protagoniste. Le film commence par une expérience que j'ai vécue. Je me retrouve en 2009, la radio suisse fête les 20 ans de la chute du mur de Berlin, et ils achètent une Trabant et ils demandent à des personnalités suisses de la conduire le long de l'ancienne frontière du rideau de fer. Donc il y a des gens qui partent de la Bulgarie jusqu'à Berlin. Et moi je conduis cette voiture depuis Prague jusqu'à Leipzig. Un camion de la radio nous suivait et on pouvait intervenir à tous moments sur les ondes de la radio suisse pour faire des commentaires. Et surtout, je passe deux jours avec une équipe de la radio suisse, avec un camion régie, une journaliste, un journaliste, un technicien, et je suis passionné par les rapports qu'ils ont les uns avec les autres. Le rapport qu'ils ont à l'autorité, au chef à Lausanne qui commande, le rapport que les Suisses ont toujours avec l'étranger, c'est-à-dire parler de la grande Europe alors qu'ils ne savent pas ce que c'est, qu'ils n'y ont pas été, ou encore la ma-

Portogallo, volevo girare lì e quell'epoca storica mi interessava. Mi sono detto subito che la giornalista sarebbe stata una femminista interpretata da Valérie Donzelli, poi ho pensato a Michel Vuillermoz e a tutti gli altri. Ma ho scelto Valérie più per lei che per la sua notorietà. Anche per un aspetto più prosaico, ovvero il fatto che il film era più caro: bisognava ricostruire un'epoca storica, era una coproduzione fra tre paesi, e quindi bisognava avere dei nomi che permettessero di avere dei finanziamenti privati.

INZERILLO: Ha avuto molto successo.

BAIER: Sì, in Francia il film è andato molto bene, e anche in Svizzera. È il mio film che è andato meglio. Anzi no, il film che mi ha fatto guadagnare di più è stato *Garçon stupide*, perché non è costato nulla, credo intorno ai 300.000 euro, ed è stato venduto in 25 paesi. Ho potuto fare altri tre film grazie a quello. Visto che *Les grandes ondes* è costato un po' più di tre milioni di euro possiamo dire che ha funzionato molto bene, ho guadagnato qualche soldo, ma è stato meno fruttuoso di *Garçon stupide*.

INZERILLO: Quando ho visto che la protagonista di *La vanité* (2015) era Carmen Maura mi sono detto che si trattava di un altro omaggio a un cineasta che forse ami, Pedro Almodovar. Ho immaginato che attraverso Carmen Maura intendessi rievocare un'altra storia del cinema, anche in questo caso inserirti in una sorta di filiazione. Approfittando anche del fatto che Carmen Maura può recitare in francese.

BAIER: Ammiro molto il lavoro di Pedro Almodovar, ma la motivazione non è stata quella di rendergli un omaggio diretto, ho scelto Carmen Maura perché è un'attrice impressionante. Bisogna sempre chiedersi in che cosa i registi europei contribuiscono alla casa comune: quel che Almodovar porta in maniera molto forte è una capacità di trattare l'assurdo in modo molto serio. Di saper trattare situazioni e cose che possono sembrare del tutto irreali o persino strampalate con grande serietà. Riuscire a far passare il pubblico dal riso alle lacrime, a entrare nel melodramma. L'idea del melodramma è assai svalutata nella testa dei cineasti europei, che la pensano come una cosa minore, come la commedia, sono cose basse: Almodovar ne fa una forma nobile. Un po' quel che Douglas Sirk ha fatto con il cinema americano. Grazie ad Almodovar, il melodramma è ridiventato qualcosa di possibile, e Carmen Maura incarna questa possibilità. Nel film posso farle fare cose che un'attrice non potrebbe fare se non fosse marchiata Almodovar. Ad esempio quando si nasconde dietro la spazzatura e poi esce fuori, cose al contempo divertenti e bizzarre che un'attrice francese non potrebbe mai fare, o che farebbe male. «È comico o no?» «Devo farlo seriamente o no?». Gli attori di Almodovar fanno tutto seriamente anche quando si tratta di cose assolutamente fuori dal mondo. Anche se bisogna avvelenare qualcuno con il gazpacho, anche se bisogna fuggire da una prigione o fare delle foto mentre si fa l'amore. Lo fanno

nière de parler du communisme. Tout ça est très théorique pour eux. J'ai donc eu envie de les filmer et de montrer la relation entre les techniciens et les journalistes. Et je me suis dit que j'allais faire un film mais qui ne se passerait pas en Allemagne de l'est mais au Portugal pendant la Révolution des œillets. J'aime bien le Portugal, je voulais tourner là-bas et l'époque m'intéressait. Très vite, je me suis dit que la journaliste serait une féministe et qu'elle serait interprétée par Valérie Donzelli. Puis j'ai pensé à Michel Vuillermoz et aux autres. Mais Valérie c'était pour elle, plus que parce qu'elle était connue. Aussi pour un truc très bête, c'est que le film coûtait plus cher. Il fallait reconstruire une époque, c'était une coproduction entre trois pays, et par conséquent il fallait avoir des noms qui permettaient d'avoir des financements privés.

INZERILLO: Le film a eu du succès.

BAIER: Oui, en France le film a très bien marché, en Suisse aussi. C'est mon film qui a le mieux marché. Enfin oui et non, celui qui m'a rapporté le plus d'argent c'est *Garçon stupide* parce qu'il ne m'a coûté que 300 000 euro et je l'ai vendu dans 25 pays. J'ai pu faire trois films grâce à ce film-là. Les grandes ondes a coûté 3 millions, ça a très bien marché, j'ai gagné de l'argent dessus mais c'était moins profitable que *Garçon stupide*.

INZERILLO: Quand j'ai vu *La vanité* et que j'ai vu qu'il y avait Carmen Maura, je me suis dit que c'est un autre hommage à un cinéaste que tu aimes, Pedro Almodovar. J'ai pensé qu'à travers Carmen Maura tu voulais révoquer une autre histoire du cinéma, ici encore en t'insérant dans une sorte de filiation. En profitant du fait que Carmen Maura peut jouer en français.

BAIER: Je suis très admiratif du cinéma de Pedro Almodovar mais ce n'était pas directement pour lui rendre hommage. J'ai choisi Carmen Maura parce que c'est une actrice impressionnante. Il faut toujours se demander ce que les réalisateurs européens apportent à la maison commune. Almodovar, ce qu'il apporte de façon très forte, c'est une capacité à traiter l'absurdité de façon très sérieuse. De pouvoir traiter de situations et de choses qui peuvent paraître complètement irréalistes même loufoques avec une très grande sérieux. Pouvoir faire passer les gens du rire aux larmes, entrer dans le mélo. Par exemple l'idée du mélodrame est une idée assez dévaluée dans la tête des cinéastes européens, c'est quelque chose de plus bas, comme la comédie, et Almodovar en fait une forme noble. C'est-à-dire que c'est un peu ce que Douglas Sirk a fait avec le cinéma américain. Grâce à Almodovar, le mélodrame est devenu quelque chose de possible et Carmen Maura incarne ça. Dans le film, je peux lui faire faire des choses qu'une actrice ne pourrait pas faire si elle n'était pas estampillée Almodovar. Par exemple, quand elle se cache derrière les poubelles et qu'elle ressort, il y a des choses qui sont à la fois drôles et un peu loufoques et une actrice française ne pourrait

sempre molto seriamente, e questo aiuta molto. Carmen Maura ha dentro tutto questo. Sono debitore nei confronti di Almodovar della capacità di aver reso nobili delle cose considerate basse dal punto di vista culturale come il fotoromanzo, il melodramma, le soap opera. Quindi è vero che c'era una volontà indiretta di rendere omaggio ad Almodovar. Anche perché il cinema francese (e per gli svizzeri vale lo stesso) è molto fissato con l'abitudine di lavorare con persone che parlano la nostra lingua, come se gli accenti non fossero un'occasione. Se si ama il cinema europeo ci si rende conto del fatto che ci sono attori formidabili in Italia, in Spagna, in Gran Bretagna, e allora perché non cercarli? Possono recitare con un accento, ed è fantastico. Adoro gli accenti. Se prendiamo un attore spagnolo o un'attrice italiana, che succede? Ci sono composizioni stupende. Sono corpi diversi. Quando lavori con attori spagnoli ti rendi conto che sono attori del "come". Ti chiedono come fare le cose. Gli attori francesi chiedono "perché" fare le cose. A me interessa di più lavorare con persone che ti chiedono come fare. Nel cinema italiano i film di Moretti sono pieni di persone fantastiche che ti interesserebbero, o di cui ti chiedi che fine hanno fatto, o che cosa gli è successo. È assurdo che il cinema francese si proibisca questo. Quando Carmen Maura fa un film in Francia le dicono che deve correggere il suo accento, io lo adoro. Più le persone fanno errori in francese o dicono una cosa per un'altra, più questo dice qualcosa su di loro. Non c'è bisogno di fare della psicologia, bisogna lasciar parlare.

INZERILLO: Perché il protagonista si chiama David Miller? Qual è la relazione con il protagonista di *Low Cost - Claude Jutra*?

BAIER: David è il mio secondo nome. Miller è un cognome altrettanto passe-partout che Baier. Puoi chiamarti Miller sia che tu sia in Francia che negli Stati Uniti che in Italia. È un cognome di origine ebraica ma non è nemmeno direttamente legato all'ebraismo come altri cognomi. Mi piace perché è un nome molto cosmopolita. Forse ha a che fare con l'idea di non avere un cognome troppo svizzero, né francese. Un cognome che potrebbe essere di chiunque.

INZERILLO: Ritorna in entrambi i film.

BAIER: Credo che si tratti di due film che raccontano del rapporto con la morte, anche se in entrambi i casi i film sono delle scuse per parlare del sentimento d'essere in vita. Del momento in cui si sente che la vita se ne sta andando. Del momento in cui sentiamo che ci sta davvero attraversando. Ho l'impressione che quel personaggio sia... È come se fosse lo stesso personaggio a due età diverse, come se David Miller fosse morto a 35 anni e poi il suo doppio fosse morto a 70 anni.

INZERILLO: "L'uomo che morì due volte". Avevi voglia di parlare del tema della morte assistita perché è un tema di cui si discute in Svizzera o anche in Francia?

pas le faire, elle le ferait mal. "C'est drôle ou c'est pas drôle?". "Je dois le faire sérieusement ou pas?". Les acteurs d'Almodovar font tout sérieusement même quand c'est des choses complètement loufoques. Même s'il faut empoisonner quelqu'un au gaspacho, même s'il faut s'enfuir d'une prison ou prendre des photos pendant qu'on fait l'amour. Les gens font toujours les choses très sérieusement. Et ça aide beaucoup. Carmen Maura porte ça en elle. Et Almodovar je lui suis redevable d'avoir rendu quelque chose d'aussi bas dans la culture que le roman-photo, le mélo, les soap, toutes ces choses-là, d'en avoir fait une chose noble. Donc oui, il y avait une volonté indirecte de rendre hommage à Almodovar. Aussi parce que le cinéma français, et les Suisses c'est la même chose, on est très bloqués dans notre habitude de travailler avec des gens qui parlent notre langue. Comme si les accents n'étaient pas une chance. Et quand on aime le cinéma européen, on se rend compte qu'il y a des acteurs formidables en Italie, en Espagne, en Grande-Bretagne, alors pourquoi ne pas les chercher? Pourquoi est-ce qu'on ne va pas les chercher? Ils peuvent jouer avec un accent et c'est génial. J'adore les accents. Il y a plein de rôles qui n'étaient pas écrits pour des accents. Si on prend un acteur espagnol ou une actrice italienne, qu'est-ce que ça fait? Ce sont des compositions géniales. C'est des corps différents. Et par exemple quand on tourne avec des acteurs espagnols, on se rend compte qu'ils sont beaucoup dans le "comment". Ils te demandent comment il faut faire les choses. Les acteurs français "pourquoi" il faut les faire. Et moi ça m'intéresse plus d'avoir des gens qui demandent "comment" il faut les faire. Dans le cinéma italien, les films de Moretti sont pleins de personnes fantastiques qui t'intéresseraient ou dont tu te demandes ce qu'ils sont devenus. Et c'est fou comme le cinéma français s'empêche, s'interdit. Carmen Maura quand elle tourne en France, ici, on lui dit qu'elle doit corriger son accent. Moi je l'adore. Plus les gens font des fautes de français ou disent des choses pour autre chose, plus ça dit quelque chose sur eux. On n'a pas besoin de faire de la psychologie. Il faut les laisser parler.

INZERILLO: Pourquoi le protagoniste s'appelle David Miller? C'est quoi la relation avec *Low Cost - Claude Jutra*?

BAIER: David c'est mon deuxième prénom. Miller c'est un nom qui est aussi passe-partout que Baier. Parce que tu peux t'appeler Miller quand tu es en France comme quand tu es aux Etats-Unis ou en Italie. C'est juif mais c'est pas directement lié non plus. C'est pas identifié juif comme d'autres noms. Donc c'est un nom que j'aime bien parce que c'est un nom assez cosmopolite. C'est peut-être la question de ne pas avoir un nom qui soit trop suisse ni français. C'est un nom qui appartient à tout le monde.

INZERILLO: Ça revient dans les deux films.

BAIER: Je pense que les deux racontent le rapport qu'on a avec la mort et, même si dans les deux cas, ce sont des films

BAIER: Non tanto. In Svizzera è legale, in Francia no. Mi interessava parlare della morte, era una buona scusa per farlo. Mi piaceva questa stranezza che la morte sia diventata legale. La morte è entrata nella legge. Non c'è la pena di morte né in Svizzera né in Francia, ma a un certo punto la morte è autorizzata e si è legiferato sulla morte. Visto che è qualcosa di completamente irragionevole, mi sembrava divertente che in Svizzera – un paese molto ragionevole – si sia trovata una soluzione persino per la morte: c'è una legge che la autorizza. Ma il film deriva anche da un'osservazione più elementare. Avevo visto un servizio in tv su una donna che era accompagnatrice e mi aveva stupito molto il momento in cui seguivamo tutto il percorso fino alla morte della persona che prendeva il prodotto, mi sembrava piuttosto assurdo. Non conosco bene la persona che ti dà il prodotto, somigliava un po' alle persone che andavano in chiesa quando mio padre era pastore, quel tipo di donne. Se dovessi morire sarei angosciato dall'aver a fianco una di queste signore molto gentili che ti dicono che andrà tutto bene. Ma che ne sanno? Sono già state dall'altro lato? Sanno che cosa significa morire? Poi nel servizio c'era un momento sorprendente, perché la persona che stava per morire aveva chiesto al fratello – che non vedeva da molto tempo – di essere testimone. Erano seduti nel salone della persona che stava per morire e che aveva preso l'antimetico, e bisognava aspettare venti minuti prima di prendere il prodotto mortale. Non sapevano cosa dirsi. A un certo punto il fratello dice: «Ah, non dimenticarti di dirmi dove hai messo le chiavi della macchina». La cosa mi ha fatto ridere, anche perché aveva ragione: tra venti minuti... Insomma c'è un lato di assurdo in tutto questo che mi ha dato voglia di fare il film. C'era anche un ricordo cinefilo legato a *La congiura degli innocenti*, il film di Hitchcock, che mi era piaciuto così tanto da piccolo perché aveva un aspetto da commedia nera: ridere con la morte, ridere di qualcuno che era stato assassinato mi era piaciuto molto. E c'era anche la voglia di girare tutto in studio perché mi ricordo benissimo del bosco del Vermont nel film di Hitchcock, un bosco bellissimo, arancione, rosso, giallo, e mi ricordo di aver visto il film in televisione, dovevo avere 10 o 11 anni, ed era autunno in Svizzera. Quando guardavo dalla finestra mi sembrava che l'autunno svizzero fosse molto più brutto di quello degli studios di Hollywood. Avevo voglia insomma di fare un film tutto girato in studio come *La congiura degli innocenti* e che parla di un morto come fa Hitchcock, non tanto per questioni legate all'attualità. Forse non era una buona idea, perché le persone non hanno voglia che si parli di questo tema. Non c'è stato molto pubblico, il film non è andato molto bene né in Svizzera né in Francia. Forse la gente ha paura di questo tema, o forse ne hanno abbastanza, hanno già visto molti film su questo e non ne hanno più voglia.

INZERILLO: Cosa t'interessa nel cinema contemporaneo? Cosa guardi?

BAIER: Provo a vedere di tutto. Le serie tv, le commedie, soprattutto i brutti film: sono quelli che t'insegnano di più. Ma

qui sont des excuses pour parler beaucoup du sentiment d'être en vie. A quel moment on sent passer la vie. A quel moment on la sent nous traverser véritablement. Et j'ai l'impression que ce personnage-là c'est... Comme si c'était le même personnage à deux âges différents. C'est comme si David Miller était mort à 35 ans et puis son double à 70 ans exactement.

INZERILLO: "L'homme qui mourut deux fois". (Rire). Et donc, tu as eu envie de parler du thème du suicide assisté parce que c'est un thème dont on parle en Suisse ou en général en France?

BAIER: Pas tellement. C'est légal en Suisse, pas en France. Dans le fond, ce qui m'intéressait c'était de parler de la mort. Et c'était une bonne excuse pour le faire. Et j'aimais bien cet espèce de bizarrerie que la mort soit devenue légale. La mort est entrée dans la loi. Il n'y a pas la peine de mort en Suisse ni en France mais à un certain moment la mort est autorisée et on a légiféré sur la mort. Et comme c'est quelque chose de complètement déraisonnable, ça m'amusait qu'en Suisse, qui est un pays très raisonnable, on ait trouvé une solution même pour la mort: il y a une loi qui l'autorise. Mais le film vient aussi d'une observation très bête. J'avais vu un reportage à la télé sur une femme qui était accompagnatrice et j'avais été très étonné par le moment où on suivait vraiment tout le parcours, jusqu'à la mort de la personne qui prenait le produit, et j'avais trouvé ça très absurde. La personne qui vient t'apporter le produit tu ne la connais pas très bien, c'est quelqu'un qui ressemblait un peu aux personnes qui étaient à l'église quand mon père était pasteur, ce genre de femmes. Moi, si je devais mourir, je serai angoissé du fait d'avoir à mes côtés ce genre de dames, très gentilles, qui te disent que tout va bien se passer. Qu'est-ce qu'elles en savent? Elles sont déjà passées de l'autre côté? Elles savent comment c'est de mourir? Et puis, dans le reportage il y avait un moment assez saisissant parce que la personne qui allait mourir avait demandé à son frère d'être le témoin et ils ne s'étaient pas vus depuis longtemps. Ils étaient assis dans le salon de la personne qui allait mourir et qui avait pris l'antiémétique et il fallait attendre vingt minutes avant de prendre le produit mortel. Ils ne savaient pas quoi se dire. Et d'un seul coup le frère dit: "Ah, il ne faut pas que tu oublies de me dire où tu as mis les clés de la voiture". Et ça m'a fait rire. Oui il a raison, dans vingt minutes... Je me suis dit qu'il y avait un truc absurde et c'est ça qui m'a donné envie de faire le film. C'est aussi un souvenir cinéphile de *Qui a tué Harry?*, *The Trouble with Harry*, d'Hitchcock, qui m'avait beaucoup plu enfant parce qu'il y a avait cette espèce de comédie noire. Rire avec la mort, rire avec quelqu'un qui a été assassiné, ça m'avait beaucoup plu enfant. Et c'est là aussi l'envie de tourner tout en studio parce que je me souviens très bien de la forêt du Vermont chez Hitchcock, qui était une forêt magnifique, orange, rouge, jaune, et je me souviens d'avoir vu le film à la télévision, je devais avoir 10 ou 11 ans, et c'était l'automne en Suisse. Et quand je regardais par la fenêtre, je trouvais que l'automne était

provo a vedere davvero il più possibile di cose, un po' di tutto. Ci sono degli autori che seguono: Moretti è un esempio. La cosa interessante di quando si va al cinema a vedere un film di Moretti è che si hanno notizie dell'autore. In che stato è Nanni Moretti nel 2015 quando gira *Mia madre*, e nello stesso tempo ci informiamo sull'Italia.

INZERILLO: È quello che Daney diceva di Godard: ho voglia di vedere i suoi film anche per sapere come sta.

BAIER: E ancor di più quando si tratta di registi così legati alla storia del proprio Paese. Moretti dà informazioni su quel che sente l'Italia. Il rapporto che ha con il cinema in *Mia madre*, il rapporto fortissimo con la macchina cinema, con l'attore americano che viene a girare in Italia, i rapporti che gli italiani hanno col loro cinema dice qualcosa che le notizie in tv non dicono. Se sento Matteo Renzi parlare in tv posso sapere cosa l'Italia pensa da un punto di vista politico, ma quando vedo delle commedie italiane, anche delle commedie popolari, capisco di cosa è fatta l'Italia di oggi. Alcuni registi del nuovo cinema francese m'interessano molto: Antonin Peretjatko che ha fatto *La fille du 14 juillet*, uscito due anni fa in Francia, e che ha fatto un film anche quest'anno, lavora a una forma di commedia francese che non esisteva più da molto tempo, molto vicina ai film di Max Pécas, cose molto svalutate. È una persona molto intelligente ed è capace di rimodularle, quindi m'interessa. Il cinema di Jeff Nichols, il regista di *Take Shelter*, sono contento di vedere il suo prossimo film. Sono andato a vedere *Guerre stellari*, non tanto perché amo la serie (non ci ho mai capito niente), ma perché da regista mi sembra impossibile non vedere *Star Wars* oggi. Ho perso ad esempio *Hunger Games* che è un film che non conosco affatto ma che mia figlia adora. Ho comprato il DVD perché devo vedere questa

moins bien en Suisse que dans les studios à Hollywood. Donc il y avait l'envie d'un film qui se déroule uniquement en studio comme *Qui a tué Harry ?* et qui parle d'un mort comme le faisait Hitchcock. Donc ce n'était pas vraiment lié à l'actualité. C'était peut-être une mauvaise idée parce que les gens n'avaient pas envie qu'on leur parle de ce sujet. Soit ils avaient peur du sujet, soit ils en avaient assez, ils avaient vu déjà plein de films dessus et ils n'avaient plus envie.

INZERILLO: Qu'est-ce qui t'intéresse dans le cinéma contemporain ? Qu'est-ce que tu regardes ?

BAIER: J'essaie de tout voir. Les séries, les comédies, surtout les mauvais films. C'est là qu'on apprend beaucoup comme réalisateur. Mais j'essaie d'aller voir un maximum de films, un peu de tout. Il y a des auteurs que je suis, par exemple Moretti. Ce qui est intéressant quand on va au cinéma voir un film de Moretti c'est qu'on prend des nouvelles du réalisateur. Dans quel état est Nanni Moretti en 2015 quand il fait *Mia madre* et puis en même temps on prend des nouvelles de l'Italie.

INZERILLO: C'est ce que disait Daney de Godard. On a envie de voir le film de Godard pour voir comment il va.

BAIER: Surtout quand ce sont des cinéastes qui sont si liés à l'histoire du pays. Moretti donne des informations sur ce que l'Italie ressent. Le rapport par exemple qu'il a au cinéma dans le film *Mia madre*, le rapport très fort à la machine cinéma, à l'acteur américain qui vient tourner en Italie, sur les rapports que les Italiens ont avec leur cinéma, ça dit quelque chose que les nouvelles à la télé ne nous donnent pas. Quand je vois Matteo Renzi parler à la télé je sais ce que l'Italie pense politiquement mais quand je vois même des comédies italiennes, même des comédies populaires italiennes, je vois de quoi est faite l'Italie aujourd'hui. Il y a des gens dans le nouveau cinéma français qui m'ont vraiment intéressé : Antonin Peretjatko qui a fait *La fille du 14 juillet* il y a deux ans en France et qui sort un film cette année, c'est quelqu'un qui m'intéresse. C'est quelqu'un qui fait une forme de comédie française comme il n'en existait plus depuis longtemps, très proche des films de Max Pécas, des choses très dévaluées. C'est quelqu'un de très intelligent qui les retraite, donc il m'intéresse. Le cinéma de Jeff Nichols, le réalisateur de *Take Shelter*, je me réjouis de voir son prochain film. Je suis allé voir *Star Wars*, pas tellement parce que j'aime la série, j'ai jamais rien compris à la série d'ailleurs, j'y vais parce que comme réalisateur ça me semble impossible de pas voir *Star Wars* aujourd'hui. Par exemple, j'ai raté *Hunger Games* qui est film que je connais pas du tout mais que ma fille de 16 ans adore. J'ai acheté le DVD parce qu'il faut que je les voie. Je trouve très sain pour un réalisateur de voir tout ce qui se fait, qu'il ne reste pas enfermé dans sa famille de cinéma. Et puis j'aime beaucoup aussi les comédies américaines. Ça me fascine. Les films de Judd Apatow, c'est un cinéaste qui m'intéresse bien sûr.

serie. Mi sembra importante che un regista non resti chiuso nella sua famiglia cinematografica. E poi mi piacciono molto anche le commedie americane, mi affasciano. I film di Judd Apatow ad esempio m'interessano molto. Ma anche molte commedie meno cinefile, di registi meno noti. Sono meno attratto dalle serie: mi sforzo di guardare le serie tv perché lavoro in una scuola di cinema e devo averle viste per poterle parlare con gli studenti. Mi affasciano gli attori delle serie, dopodiché mi sembra che sia davvero il regno degli sceneggiatori e non dei registi.

INZERILLO: Spesso diversi registi si alternano in una stessa serie.

BAIER: E le persone dicono che nelle serie tv c'è molto cinema! Secondo me no, c'è molta sceneggiatura. Ci sono molti trucchetti, giochi di prestigio. Faccio una cosa con la mano e mentre guardi di qua... hop! C'è un aspetto da cinema delle origini, nella sua voglia di essere... un'emozione, una sequenza di emozioni. Ma ci sono poche inquadrature cinematografiche. In molti film che vedo avverto spesso poco cinema. A volte mi dico: ah che bello, qui c'è un po' di cinema, una cosa che non è letteratura, che non è teatro, che non è musica: una vera costruzione cinematografica. Ma oggi vedo pochi film di questo tipo. Vedo tutto quello che esce, andrò a vedere l'ultimo dei Coen. La cosa stupenda di Parigi è che spesso si può vedere un film che nessuno ha visto. «Che fanno all'Mk2 Beaubourg o a Hautefeuille? Cos'è questo film? Non ne ho letto niente. Dura due ore, vedremo». È la grande fortuna di Parigi, vedere film così. Che cosa aspetto quest'anno? Amo il cinema americano quando è girato in studio, lo trovo sempre un po' debole quando è cinema indipendente. Lo trovo meno interessante perché provano a fare come noi, una cosa che loro non sanno fare, esattamente come quando noi proviamo a fare cinema come gli americani siamo poco interessanti. Quel che mi affascina nel cinema americano è il lato industriale e la capacità di arrivare a far crescere il talento in qualcosa di industriale.

INZERILLO: Se ripenso a *Un autre homme* avrei detto il contrario. Citi Jarmusch, Gus Van Sant...

BAIER: Sì, anche se non è che ami particolarmente un regista come Jarmusch. Gus Van Sant mi sembra molto bravo quando è costretto entro vincoli molto forti. È uno dei pochi a cui riesca comunque una forma di indipendenza, forse è il suo lato melodrammatico che fa sì che i film siano visibili. Mi piacciono molto i fratelli Safdie, che hanno appena fatto uscire un film che si chiama *Mad love in New York*: sono due fratelli, due registi americani indipendenti, e quando vedo i loro film sento la posizione dell'autore. Se sei un regista indipendente americano, per batterti contro l'industria devi rivendicare il tuo lato autoriale. E a volte questo prende troppo spazio e ne lascia meno alla cosa che gli americani sanno fare meglio di tutti, e cioè far lavorare gli attori. Bisogna formare bene gli attori, gli attori sono dei

Mais aussi des fois des comédies qui sont moins ciné, qui sont d'auteurs moins connus. J'ai moins d'attrait pour les séries. Je me force à regarder des séries parce que je suis dans une école de cinéma et il faut que je les aie vues pour en parler avec les étudiants. Je suis fasciné par les acteurs dans les séries. Après je trouve que c'est vraiment le règne des scénaristes et pas tellement des cinéastes.

INZERILLO: Il y a souvent plusieurs réalisateurs pour une même série.

BAIER: Et les gens disent souvent qu'il y a beaucoup de cinéma dedans. Je dis non, il y a beaucoup de scénario dedans. Il y a beaucoup de twist, de trucs, de tours de magie. Je fais ça avec une main et pendant ce temps je fais ça, et hop ! Il y a un côté de cinéma de premier temps, dans son envie d'être très... Une émotion, une séquence d'émotions. Il y a relativement peu de plans, il y a peu de plans de cinéma. Dans beaucoup de films que je vois, souvent je me dis qu'il y a peu de cinéma. Il y a beaucoup d'histoires, et je le dis pour mes films. Des fois je me dis : «Ah c'est bien, là il y a un petit peu de cinéma». «Dans celui-ci il y a eu un peu de cinéma et donc c'est une scène», «Ça c'est un truc de cinéma vraiment, de pur cinéma, ce n'est pas de la littérature, ni du théâtre, ni pas de la musique». Mais je vois peu de films comme ça aujourd'hui. Je vais voir tout ce qui sort, je vais voir le film des frères Cohen. Ce qui est formidable à Paris, la chance qu'on a c'est que très souvent, on peut voir un film que personne n'a vu. « Qu'est-ce qu'il y a au Mk2 Beaubourg ou à Hautefeuille ? », « Qu'est-ce que c'est que ce film ? », « Ça dure deux heures, on verra bien ». Ça c'est la grande chance de Paris, de voir des films comme ça. Qu'est-ce que j'attends cette année ? J'aime le cinéma américain quand c'est du cinéma de studio. Je le trouve toujours un peu faible quand c'est du cinéma indépendant. Je le trouve toujours moins intéressant parce qu'ils essaient de faire comme nous, quelque chose qu'ils ne savent pas faire, et comme nous quand on essaie de faire un peu comme les américains. Ce qui me fascine dans le cinéma américain c'est son côté industriel et d'arriver à faire grandir le talent dans quelque chose qui est industriel.

INZERILLO: En regardant *Un autre homme* j'avais pensé le contraire. Tu cites Jarmusch, Gus Van Sant...

BAIER: Oui, mais Jarmusch c'est pas vraiment un réalisateur que j'aime tellement. Gus Van Sant est très bon quand il est tenu par une commande très forte. C'est peut-être un des seuls qui réussit une forme d'indépendance, c'est peut-être son côté mélodramatique qui fait que les films sont visibles. J'aime beaucoup les frères Safdie, qui ont à peine sorti un film qui s'appelle *Bad love in New-York*. Ce sont deux frères, cinéastes américains indépendants, que j'adore. Quand je vois leurs films je sens la position de l'auteur. Pour se battre contre l'industrie quand on est un cinéaste indépendant américain, il faut revendiquer le fait



gran lavoratori. Quel che mi piace di più nel cinema americano è il lavoro degli attori. Mi era piaciuto moltissimo il film di Alice Rohrwacher, *Le meraviglie*. L'ho trovato strepitoso. Non ero in Svizzera in quei giorni, ma alla Cinémathèque hanno fatto una presentazione del giovane cinema italiano, film che non sono stati distribuiti. È assurdo. Arrivano pochissimi film italiani, e si vedono poche delle cose che escono in Francia.

INZERILLO: Ci sono alcuni documentaristi italiani che sono distribuiti in Francia, come Pietro Marcello o Michelangelo Frammartino.

BAIER: Abbiamo fatto un laboratorio con Gianfranco Rosi, il regista di *Sacro GRA*.

INZERILLO: Ha appena fatto un nuovo film che è in competizione a Berlino, e che a quanto pare è magnifico, un film ambientato a Lampedusa che s'intitola *Fuocoammare*. Dicono che potrebbe vincere a Berlino, in Italia è uscito due o tre giorni fa. Rosi è un grande regista.

BAIER: È incredibile come un paese che è stato quasi esemplare, che ha avuto uno dei cinema più importanti del mondo negli anni Sessanta, in Europa uno dei cinema più forti, è potuto in così poco tempo scomparire dal panorama internazionale di riferimento per non lasciare che pochi autori. È colpa della televisione, del rapporto con la televisione. Ma fa paura. Anche il cinema di genere: Argento o Bava erano riusciti a un certo punto a fare un cinema che era molto forte per essere di genere. È incredibile se ci si ripensa. A un certo punto il cinema italiano ha occupato un terreno ampio, dal dramma alla commedia al poliziesco al film d'orrore. Era presente dappertutto.

INZERILLO: Quando la Titanus ha prodotto il *Gattopardo* di Visconti, che è stato un disastro da un punto di vista economico, ha poi riutilizzato tutti i materiali di scena per realizzare *I figli del leopardo*, un film diretto da Sergio Corbucci e interpretato da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, due attori palermitani interpreti di un cinema molto popolare. È una specie di parodia del *Gattopardo* ma con le stesse scenografie e gli stessi costumi. Hanno guadagnato molti dei soldi che avevano investito nel *Gattopardo*! Era un sistema che funzionava bene.

BAIER: Ho rubato alcune cose al *Gattopardo*: la scena di *Les grandes ondes* in cui a un certo punto sono alla stazione di servizio e si vedono dei ricchi che stanno per lasciare il Portogallo con delle belle macchine ecc. Ci sono due uomini che parlano assieme in giacca e cravatta e sono coperti di polvere. Mi ricordo dell'inizio, dell'arrivo dei garibaldini in cui sono tutti coperti della polvere della strada, è geniale. Lo adoro.

d'être un auteur. Parfois cela prend beaucoup de place et ça laisse moins de place à quelque chose que les Américains font formidablement bien qui est de faire travailler les acteurs. C'est ce que j'aime dans le cinéma américain, voir le travail des acteurs. J'avais beaucoup aimé le film d'Alice Rohrwacher, *Le Meraviglie*. Je l'ai trouvé formidable. Je n'étais pas en Suisse à ce moment-là mais à la cinémathèque ils ont fait une présentation du jeune cinéma italien, des films qui n'ont pas été distribués. C'est fou. On reçoit très peu de films italiens, on en voit très peu de ceux qui sortent en France.

INZERILLO : Il y a des documentaristes très intéressants et qui sortent en France comme Pietro Marcello ou Michelangelo Frammartino.

BAIER : On a fait un atelier avec Gianfranco Rosi, le réalisateur de *Sacro GRA*.

INZERILLO : Il a fait un film qui vient de sortir il y a deux ou trois jours en Italie. Il est en compétition à Berlin. Apparemment c'est magnifique et il pourrait gagner au festival. Ça se passe à Lampedusa et ça s'appelle *Fuocoammare*.

BAIER : C'est fou qu'un pays qui a eu un des cinémas les plus importants au monde dans les années 60, qui était un des cinémas les plus forts, quasiment exemplaire en Europe, a pu en si peu de temps disparaître du cinéma international pour ne laisser que quelques auteurs. C'est à cause de la télévision. Et c'est assez paniquant. Même le cinéma de genre. Argento comme Bava avaient réussi, à un moment donné, à avoir un cinéma qui était très fort, pour un cinéma de genre. C'est assez fou quand on y repense. On se dit qu'à un moment donné le cinéma italien a occupé un terrain, du drame à la comédie, au policier en passant par le film d'horreur. Il était présent partout.

INZERILLO : Quand Titanus a produit le *Guépard* de Visconti, qui a été un désastre d'un point de vue économique, ils ont réutilisé tout le matériel du set pour faire *I figli del leopardo*, un film de Sergio Corbucci avec Franco Franchi et Ciccio Ingrassia, deux acteurs de Palerme de cinéma très populaire. C'est une espèce de parodie du *Guépard* mais les mêmes scènes et les mêmes costumes. Ils ont gagné l'argent qu'ils avaient perdu avec *Le Guépard*. Ça c'était un système qui marchait bien.

BAIER : J'ai volé quelque chose au *Guépard* : la scène de *Les grandes ondes* où, à un moment donné, ils sont dans une station service et on voit des gens riches qui sont en train de quitter le Portugal dans de belles voitures. Il y a deux hommes en costume qui parlent et qui sont couverts de poussière. Je me souviens du début, de l'arrivée des garibaldini qui sont tous couverts de poussière de la route, c'est génial. J'adore ça.



Bon vent Claude Goretta



GARÇON STUPIDE / STUPID BOY

Lionel Baier
Francia-Svizzera 2004 / 93' / v.o. sott. it.

Loïc è un ragazzo che vive a Bulle, nel cantone svizzero di Friburgo. La sua vita è scandita tra il lavoro in una fabbrica di cioccolato e le serate spese in incontri occasionali con uomini conosciuti in chat. Più che stupido Loïc è incolto e pigro, e la sua curiosità indolente viene appagata solo mediante i mezzi più semplici e immediati. Oltre agli uomini che frequenta, nella vita di Loïc è presente anche Marie, amica verso la quale nutre un affetto ambiguo, fatto di tenerezza e autolesionismo. Un incidente occorso a Marie e l'incontro con un calciatore spezzerà la routine del protagonista. Primo lungometraggio di finzione di Lionel Baier, *Garçon stupide* è diventato immediatamente un film cult della cinematografia gay.

Loïc is a young man who lives in Bulle, in the Swiss canton of Fribourg. His life is marked by work and nights spent seeing men met online. Loïc is not stupid, but he is lazy and ignorant, and his curiosity is only satisfied in the simplest and most immediate ways. In addition to the men he goes out with, Marie is another presence in Loïc's life. Marie is a friend he feels an ambiguous affection for, made of tenderness and self-destruction. An accident occurred to Marie and meeting a soccer player will change Loïc's routine. Baier's *Garçon stupide*, his first fiction movie, has soon become a cult among gay movies.

screenplay
Lionel Baier
Laurent Guido

cinematography
Robert Boner
Séverine Barde

editing
Christine Hoffet

sound
Robin Harsch

cast
Pierre Chatagny
Natacha Koutchoumov
Rui Pedro Alves

producer
Saga Production Sàrl
SRG SSR

music
Sergei Rachmaninoff

contact
bandeapartfilms.com
info@bandeapartfilms.com



screenplay & cinematography
Lionel Baier

editing
Pauline Gaillard

sound
Thibault de Chateauxvieux
Kaveh Bakhtiari
Joëlle Bacchetta
Laurent Gabiot
Raphaël Sohler
Stéphane Thiébaud

cast
Robin Harsch
Natacha Koutchoumov
Elodie Weber
Georges-Henri Dépraz
Brigitte Jordan
Olivia Csiky Trnka
Bulle Ogier

producer
Robert Boner
SAGA Production Sàrl
RTS Radio Télévision Suisse

music
Igor Stravinsky
Karol Szymanowski

contact
widemanagement.com
festivals@widemanagement.com

UN AUTRE HOMME / ANOTHER MAN

Lionel Baier
Svizzera 2008 / 90' / v.o. sott. it.

François è appena andato a vivere con la compagna Christine nella Vallée de Joux in Svizzera. Per mantenersi trova lavoro presso il piccolo giornale locale: dovrà tenere una rubrica di cinema e scrivere delle proiezioni dell'unico cinema del paese. Ma François non sa niente di cinema, e finirà col copiare di nascosto gli articoli della rivista Travelling per la quale scrivono critici cinematografici affermati. A Losanna, dove assisterà alle proiezioni per la stampa di alcuni film, incontrerà Rosa, critica rinomata. Tra i due s'instaurerà immediatamente una relazione perversa incentrata sull'amore per il cinema e il desiderio fisico.

François has just moved in with his partner Christine in the Vallée de Joux in Switzerland. He works as journalist in a small local newspaper. He writes a movie column on the screenings in the only cinema in town. But François knows nothing about movies and he will end up secretly copying all the articles for the review Travelling, a prestigious publication where renowned critics write. In Lausanne, where he attends some press screenings, he meets Rosa, famous critic. François and Rosa then start a perverse relationship centered on love for films and physical desire.



LES GRANDES ONDES (À L'OUEST) / LONGWAVE

Lionel Baier

Svizzera-Francia-Portogallo 2013 / 85' / v.o. sott. it.

Nell'aprile del 1974 i giornalisti Joseph-Marie Cauvin e Julie Dujonc-Renens vengono inviati in Portogallo dalla Radio Suisse Romande per fare un reportage sugli aiuti della Svizzera ai paesi poveri. Cauvin è un giornalista di guerra che sta perdendo la memoria, Julie una convinta femminista: con loro Bob, un tecnico del suono prossimo alla pensione. Contro ogni previsione si imbattono in eventi di portata storica e si troveranno a documentare l'effetto della Rivoluzione dei Garofani sulle loro stesse vite. Mischiando stili filmici molto lontani fra loro, dal musical al cinema d'autore, Baier realizza una spassosa rilettura di uno dei momenti fondamentali della storia europea, riuscendo nel difficile compito di costruire una commedia politica. Secondo volume della serie dedicata ai quattro punti cardinali dopo *Comme des voleurs (à l'est)*.

April 1974, the journalists Joseph-Marie Cauvin and Julie Dujonc-Renens are sent to Portugal by Radio Suisse Romande to make a reportage about the Swiss aids to the poor countries. Cauvin is a war reporter who is losing his memory, Julie a true feminist: with them there's Bob, a sound technician close to retirement. Unexpectedly, they will live through historical events and report the consequences of the Carnation Revolution on their lives. Mixing several different filmic styles, from musical to authorial, Baier makes a funny reinterpretation of one of the most important moments in European history, succeeding in the hard task of making a political comedy. The second volume of the series dedicated to the four cardinal points after *Comme des voleurs (à l'est)*.

screenplay

Lionel Baier
Julien Bouissoux

cinematography

Patrick Lindenmaier

editing

Pauline Gaillard

sound

Henri Maikoff
Raphaël Sohier
Stéphane Thiebaut

cast

Valérie Donzelli
Michel Vuillermoz
Patrick Lapp
Francisco Belard
Jean-Stéphane Bron
Adrien Barazzone
Serge Bozon

producer

Bande à part Films
Rita Productions
Les Films Pelléas

music

Georges Gershwin

contact

filmsboutique.com
info@filmsboutique.com



LA VANITÉ / VANITY

Lionel Baier

Svizzera-Francia 2015 / 75' / v.o. sott. it.

screenplay

Lionel Baier
Julien Bouissoux

cinematography

Patrick Lindenmaier

editing

Jean-Christophe Hym

sound

Raphaël Sohier
Matthieu Fichet
Bruno Reiland
Vincent Kappeler
Stéphane Thiébaut

cast

Carmen Maura
Ivan Georgiev
Patrick Lapp

producer

Agnieszka Ramu
Frédéric Mermoud
Estelle Fialon
Bande à part Films
Les Films du poisson
RTS
SRG SSR

contact

widemanagement.com
festivals@widemanagement.com

David Miller è un anziano architetto svizzero che ha deciso di togliersi la vita ricorrendo alla pratica del suicidio assistito. Si reca in un vecchio motel, che aveva progettato egli stesso. Qui trova Esperanza, una vedova spagnola che conosce sin da giovane, e che il caso vuole sia l'addetta per portare a termine la procedura di suicidio assistito. Perché la procedura possa svolgersi regolarmente è necessario un testimone, ed è così che viene reclutato Treplev, immigrato irregolare che lavora come prostituto nella camera accanto. In una notte che si rivelerà densa e lunga nulla andrà come previsto. Presentato all'interno del programma ACID del Festival di Cannes 2015, il film è stato nominato al Prix Lumières 2016 nella categoria miglior film francofono.

David Miller is an old Swiss architect, who decided to commit suicide through the assisted suicide practice. He goes to a motel, he designed himself. There he meets Esperanza, a Spanish widow, that he has known all his life and who is the designed assistant to complete the assisted suicide practice. Since a witness is need for the procedure to be regular, they hire Treplev, an illegal immigrant who works as a prostitute in the next room. In a dense and long night nothing will go as planned. The movie was nominated for the Prix Lumières 2016 in the best francophone movie category at the Cannes Festival in 2015.

CARTE POSTALE
A SERGE DANÉY
CHANTAL AKERMAN
BUSTER KEATON



**CARTE POSTALE
A SERGE DANNEY**

OMAGGIO

**À CHANTAL AKERMAN
/
HOMMAGE
À CHANTAL AKERMAN**

**POUR CHANTAL
L'ORDINE DELLE COSE.
LA POLITICA DEI GESTI
DI CHANTAL AKERMAN
/
L'ORDRE DES CHOSES.
LA POLITIQUE DES GESTES
DE CHANTAL AKERMAN**

133. **JE TU IL ELLE**



POUR CHANTAL

di / par Vincent Dieutre

trad. it. di Andrea Inzerillo



Sequenza 1 Boulogne-Billancourt, 1975

Mezzanotte era già passata da un pezzo. Un adolescente (Vincent) congelato sul suo motorino rientra a Boulogne-Billancourt attraverso i lungosenna. Nell'ingresso dell'appartamento la madre è preoccupata: suo figlio non è mai tornato così tardi senza avvertire, e da quando ha preso quel maledetto motorino lei si fa il sangue amaro. Il padre già dorme. Vincent ha l'aria felice, la pioggia fine lo riempie di gioia e lui le offre il volto. Nonostante l'enorme casco nero si intuisce il suo sorriso: è evidente che ha scoperto qualcosa, quella sera, in un piccolo cinema di quel che si chiama ancora il Quartiere latino. È distante, Boulogne-Billancourt, e adesso piove a dirotto. La madre trasalisce quando lo sente uscire dall'ascensore, aprire la porta. Era morta di paura, si assicura che il figlio sia davvero lì, sano e salvo. Non capisce la sua gioia, vuole sapere, esige una spiegazione. Vincent esita a lanciarsi, teme che la madre non capisca. Poi rivela tutto, debordante di gioia: ha visto un film. La madre non lo accetta, è uscito prima di cena e il suo orologio indica già le due passate. Ha visto un film di tre ore, ha assistito a un prodigio, poi ha rivisto il film, come per verificare. Secondo la madre nessun film vale la pena di lasciarla morire di paura, non riusciva ad addormentarsi. Lui le sorride, le dice che sì che valeva la pena, *Jeanne Dielman*, che lui non dormirà mai più, che anche lei deve andare a vedere quel film, perché lei lo ama, e che allora capirà, e che allora lo accetterà. Lui si è già rinchiuso nella sua camera, ed è intenzionato a restare nel tempo nuovo, ampio e devastatore di *Jeanne Dielman*, a far durare la gioia, la folgorazione. La madre, per istinto più che per ragionamento, capisce l'importanza di quella sera per il figlio e si introduce nella sua camera per dargli un bacio. Dice che andrà a vedere *Jeanne Dielman*, visto che la fa così lunga. Non sa nulla di questa Chantal Akerman, di sicuro un nome belga, ma insomma, se Delphine Seyrig è nella storia... Dopo ne parleranno. Lui non ha ancora parole, la madre non le ha mai avute, ma avverte che suo figlio non ha finito con *Jeanne Dielman*, due volte, con quelle sei ore di fila di tempo inqualificabile, con la potenza del cinema...

Séquence 1 Boulogne-Billancourt, 1975

Il est déjà bien plus de minuit. Un adolescent (Vincent) frigorifié sur sa mobylette regagne Boulogne-Billancourt par les quais de la Seine. Dans l'entrée de l'appartement, sa mère s'inquiète : l'enfant n'est jamais rentré aussi tard sans prévenir, et depuis qu'il conduit cette maudite mobylette, elle se fait un sang d'encre. Le père dort déjà. Vincent, lui, a l'air heureux, la pluie fine le remplit de joie et il lui tend son visage. Malgré l'épais casque noir, on devine son sourire : manifestement, il a découvert quelque chose, ce soir-là, dans ce petit cinéma de ce que l'on appelle encore le Quartier Latin. C'est loin, Boulogne-Billancourt, et il pleut maintenant des cordes. Sa mère tressaille quand elle l'entend sortir de l'ascenseur, ouvrir la porte. Elle était morte d'inquiétude, elle vérifie que son fils est bien là, sain et sauf. Elle ne comprend pas sa joie, elle veut savoir, elle exige une explication. Vincent hésite à se lancer, il craint que sa mère ne comprenne pas. Puis il lâche tout, sa joie le déborde : Il a vu un film. La mère n'admet pas, il est parti avant le diner et sa montre indique déjà deux heures passées. Il a vu un film de trois heures, il a assisté à un prodige, puis il a revu le film, comme pour vérifier. Selon la mère, aucun film ne vaut la peine qu'il la laisse mourir d'angoisse, elle ne pouvait pas s'endormir. Il lui sourit, lui dit que si que ça valait la peine, *Jeanne Dielman*, qu'il ne s'endormira plus jamais, lui, qu'elle doit aller elle aussi voir ce film, puisqu'elle l'aime lui, qu'alors elle comprendra, qu'alors elle admettra. Lui, s'est déjà claquemuré dans sa chambre, bien décidé à rester dans le temps neuf, ample et devastateur, de *Jeanne Dielman*, à faire durer la joie, la sidération. La mère, par instinct plus que par raisonnement, saisit l'importance de ce soir-là pour son fils, elle s'introduit dans la chambre pour l'embrasser. Elle dit qu'elle ira voir *Jeanne Dielman*, puisqu'il en fait toute une histoire. Elle ne sait rien de cette Chantal Akerman, un nom belge sans doute, mais bon, si Delphine Seyrig est dans l'histoire... Ils en parleront après. Il n'a pas encore les mots, la mère ne les a jamais eu, mais elle pressent que son fils n'en a pas fini avec *Jeanne Dielman*, deux fois, avec ces six heures d'affilée de temps inqualifiable, avec la puissance du cinéma...

Sequenza 2 le Palace, 1979

Bisogna esserci. Ho fatto di tutto per essere invitato a questa festa sontuosa, il primo anniversario del Palace, e sono riuscito a infilarmi con la banda del 7. Già strafatto, mi aggiro dal balcone al palcoscenico del vecchio teatro trasformato in discoteca, barcollo un po', alla ricerca di un uomo da sedurre, di un altro bicchiere, di facce note. *Let's all chant!* Sulle scale, riconosco il suo volto. Chantal è così piccola che fatica a farsi spazio tra la folla variegata della festa. Da *Jeanne Dielman* e *Je, Tu, Il, Elle* ho visto tutti i suoi film, ne ho rivisto la maggior parte. Allora mi lancio, lei è Chantal Akerman? Sì. Ho visto tutti i suoi film. Ah, che bello! E cosa faccio qui, mi chiede lei? Vorrei dirle che l'ammiro molto, che i suoi film mi hanno cambiato la vita. Ma c'è qualcos'altro che la preoccupa. Chantal vuole sapere chi sono tutte quelle persone, che ci fanno lì, e perché non pagano le cose da bere. Le dico che è una festa, che gente della moda paga per tutto questo. Esita. Non capisce. Allora rinuncio a parlarle della bellezza, dei film, lì, sulle scale. Le dico il mio nome. Ah, che bello, Vincent! Sì, e ho visto tutti i suoi film, e *News from Home*, e anche *Hotel Monterey!* Ma è già scomparsa sulle scale. Sarà andata via. Scendo a farmi una striscia nei bagni del Palace. *You make me feel...*

Séquence 2 le Palace, 1979

Il faut en être. J'ai tout fait pour être invité à cette fête somptueuse, le premier anniversaire du Palace, et j'ai réussi à m'incruster avec la bande du 7. Déjà bien défoncé, j'erre du balcon à la scène de l'ancien théâtre transformé en club, je tangué un peu, à la recherche d'un homme à séduire, d'un autre verre, de têtes connues. *Let's all chant!* Dans l'escalier, je reconnais son visage. Chantal est si petite qu'elle a du mal à se frayer un chemin dans la foule bigarrée de la fête. Depuis *Jeanne Dielman* et *Je, Tu, Il, Elle*, j'ai vu tous ses films, revus la plupart. Alors je me lance, est-elle bien Chantal Akerman? Oui. J'ai vu tous les films. Ah c'est bien, ça! Et qu'est-ce que je fais là, me demande-t-elle? Je voudrais lui dire que je l'admire beaucoup, que ses films ont changé ma vie. Mais c'est autre chose qui la préoccupe. Chantal veut savoir qui sont tous ces gens, ce qu'ils font là, et pourquoi ne paient-ils pas leurs verres. Je lui dis que c'est une fête, que des gens de la mode paient pour tout ça. Elle doute. Elle ne comprend pas. Alors je renonce à lui parler de la beauté, des films, là, dans l'escalier. Je lui dis mon nom. Ah, c'est bien, Vincent! Oui, et j'ai vu tous les films, et *News from Home*, et *Hotel Monterey* même! Mais elle a déjà disparu dans l'escalier. Elle a du partir. Je redescends me faire une ligne dans les toilettes du Palace. *You make me feel...*

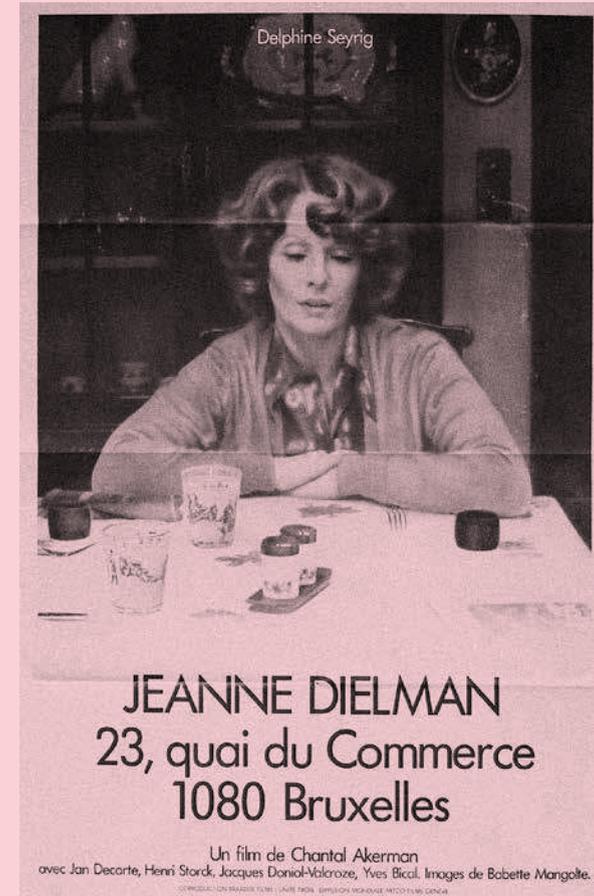
Séquence 3 Festival d'Avignon, 1986

Nous sommes au temps où le Festival d'Avignon s'inquiétait encore du cinéma. J'ai été sélectionné avec J., parmi tous les étudiants de l'IDHEC, pour participer à l'American Film Workshop et nous avons joué les prolongations pour assister au début des représentations du festival et à la rétrospective Chantal Akerman. Elle est à Avignon pour toute la durée de l'événement et rencontre le public tous les jours, vers cinq heures, quand la chaleur baisse un peu, sous les platanes de la Cour Saint-Joseph. Nous avons réussi à emmener avec nous une de toutes premières caméras vidéo portatives, et nous comptons bien filmer les débats et rencontrer la réalisatrice. A l'école de cinéma, on nous parle peu d'elle. L'heure est au retour à la fiction bien ficelée, aux films de genre, et l'on conspue ironiquement les débordements formels des années 70. Mais moi je suis très excité de la retrouver, loin du Palace, et fort de mon entrée en cinéma légitimée par le prestige de l'IDHEC. Après la rencontre avec un public clairsemé (elle a projeté *Letters Home* en vidéo et l'âpreté minimaliste du film a dérouté les spectateurs avignonnais), nous la rejoignons à la fraîche pour discuter, filmer, et boire. C'est un moment difficile pour elle, un genre de traversée du désert. Après la rafale de chefs d'œuvre des premières années, la passe postmoderniste ne lui va pas bien et sa comédie musicale, *Golden Eighties*, a été un fiasco financier et critique. Comme moi, elle boit

Sequenza 3 Festival di Avignone, 1986

Siamo nel periodo in cui il Festival di Avignone ancora si occupava di cinema. Sono stato selezionato con J., tra tutti gli studenti dell'IDHEC, per partecipare all'American Film Workshop e abbiamo prolungato la nostra permanenza per assistere all'inizio del festival e alla retrospettiva Chantal Akerman. Lei è ad Avignone per tutta la durata dell'evento e incontra il pubblico ogni giorno, verso le cinque, quando il caldo si allevia un po', sotto i platani della Cour Saint-Joseph. Siamo riusciti a portare con noi una delle prime videocamere portatili, e abbiamo intenzione di filmare i dibattiti e incontrare la regista. Alla scuola di cinema ci parlano poco di lei. È il periodo della fiction ben congegnata, dei film di genere, e si trattano con ironia gli straripamenti formali degli anni Settanta. Ma io sono entusiasta di rivederla, lontano dal Palace e forte del mio ingresso nel cinema legittimato dal prestigio dell'IDHEC. Dopo l'incontro con un pubblico rado (ha proiettato *Letters Home* in video e l'asprezza minimalista ha disorientato gli spettatori avignonesi) la raggiungiamo al fresco per discutere, filmare, e bere. È un momento difficile per lei, una sorta di traversata del deserto. Dopo la raffica di capolavori dei primi anni, il passaggio al postmoderno non le va bene e la sua commedia musicale, *Golden Eighties*, è stata un fiasco dal punto di vista economico e critico. Come me beve molto, e la mia sincera ammirazione la esalta. Non so più bene che cosa ci dicemmo, e le cassette S-VHS non ci sono più, ma mi ricordo che dopo qualche ora di confessioni atterrite, non appena le chiedo un consiglio, una direzione per il mio futuro lavoro di regista Chantal esita, si concentra e finisce col dire: «Fa' tutto quel che vuoi, tutto quel che puoi, ma ricordati che il nostro solo dovere è quello di far muovere le forme». Ritroverò Chantal solo molti anni dopo, dopo l'IDHEC, dopo la droga, all'inizio del cinema, ma... come scolpita nella mia memoria, quelle parole di Avignone mi accompagnano sin da allora, ad ogni istante.

pas mal, et mon admiration sincère la met en verve. Je ne sais plus trop ce qui s'est dit, et les cassettes SVHS ont disparu, mais je me souviens qu'après quelques heures de confessions transies, alors que je lui demande un conseil, une direction, pour mon futur travail de cinéaste, Chantal hésite, se concentre et finit par déclarer : « Fais tout ce que tu veux, tout ce que tu peux, mais rappelle-toi que notre seul devoir, c'est faire bouger les formes ». Ce n'est que des années après, après l'IDHEC, après la drogue, au début du cinéma, que je retrouverais Chantal, mais... Comme gravés dans ma mémoire, ces mots d'Avignon m'accompagnent depuis, à chaque instant.



Epilogo

Cimitero del Père Lachaise, 2015

La mattina stessa ho scritto una piccola poesia su una foto di lei ancora giovane, così bella. Non siamo molti. Ma negli sguardi, nei silenzi, nelle lacrime discrete si avverte una grande unità, una tristezza compatta. Tutte queste persone sanno che la vita diventava troppo dura per Chantal, che aveva le sue ragioni. O.S. mi ha confidato, dopo averla incontrata nell'istituzione psichiatrica in cui passava ormai più tempo che nel nostro mondo, che gli sembrava di aver visto la mendicante di *India Song*. Negli ultimi anni, tra il lavoro con le gallerie e dei rari progetti cinematografici, Chantal si era un po' ritirata dal mondo delle forme che si muovono, ma più che mai il suo nome, l'importanza del suo contributo al cinema venivano riconosciuti, sottolineati, e a volte celebrati, senza che questo la sottraesse a un'amarezza costante e afona. Gus van Sant affermava di doverle molto, poco prima la sua retrospettiva al Beaubourg aveva sancito l'ampiezza della sua opera, le università americane le aprivano le porte. Chantal era diventata un punto di riferimento. Quando la critica, spesso dimentica, vantava la durata ossessiva di una sequenza d'apertura in Hanecke, o l'audacia delle scene di sesso lesbico in Kechiche, dal profondo delle riviste più informate, le cose rientravano nell'ordine: Chantal Akerman l'aveva già fatto, vent'anni prima, con una radicalità ben più tagliente, con un'onestà e una maestria ben più impressionanti.

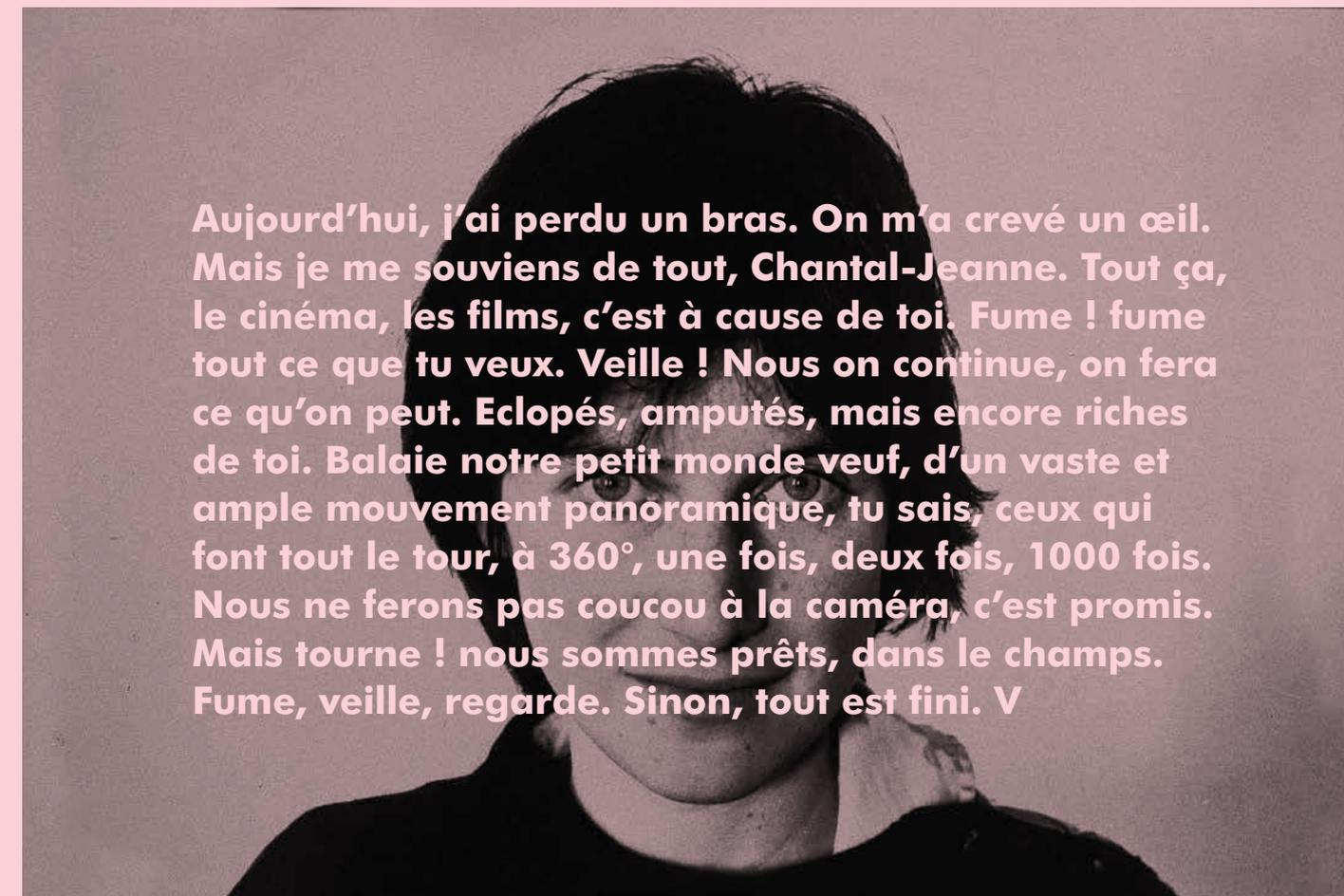
Ma ecco che Chantal ha preferito lasciarci, e in questo pomeriggio d'autunno il suo piccolo popolo di innamorati abbandonati si ammassa lì, all'incrocio tra due viali del Père Lachaise. Kadish. Ascoltiamo le tenere parole di questa donna-rabbino, così delicata, così giusta. La famiglia ha chiesto che non si registri, che non si filmi nulla. Tutto resterà tra noi ed è senz'altro meglio così. Tutta quella tenerezza desolata, profondamente sincera. Allora io filmo soltanto il mio passo sotto gli alberi del cimitero per raggiungere la metro e la vita che riprende. Una piccola carrellata sobbalzante di lacrime furtive, solo per ricordare, perché ormai, qualsiasi cosa accada, tocca a me, a voi, a noi tutti far muovere le forme.

Epilogue

Cimetière du Père Lachaise, 2015

Le matin même, j'ai écrit un petit poème sur une photo d'Elle, toute jeune encore, si belle. Nous ne sommes pas très nombreux. Mais dans les regards, les silences, les larmes discrètes, on sent une grande unité, une tristesse compacte. Tous ces gens savent que la vie devenait trop dure pour Chantal, qu'elle avait ses raisons. O.S. m'a confié, après l'avoir rencontrée dans l'institution psychiatrique où elle passait dorénavant plus de temps que dans notre monde à nous, qu'il lui semblait avoir vu la mendicante d'*India Song*. Les dernières années, entre le travail avec les galeries, et de rares projets de cinéma, Chantal s'était un peu retirée du monde des formes qui bougent, mais plus que jamais, son nom, l'importance de son apport au cinéma, devenaient reconnus, soulignés, et parfois célébrés, sans que cela la sorte d'une amertume constante et aphone. Gus van Sant affirmait lui devoir beaucoup, plus tôt sa rétrospective à Beaubourg avait consacré l'ampleur de son œuvre, les universités américaines lui ouvraient leurs portes. Chantal était devenue une référence. Quand la critique, souvent oublieuse, vantait la durée obsédante d'un plan d'ouverture chez Hanecke, ou l'audace de scènes de sexe lesbien chez Kechiche, du fin fond de revues plus renseignées, les choses rentraient dans l'ordre : Chantal Akerman l'avait déjà fait, vingt ans auparavant, dans une radicalité autrement plus tranchante, avec une intégrité et une maîtrise autrement plus impressionnantes.

Mais voilà, Chantal a préféré nous laisser, et par cet après-midi d'automne, son petit peuple d'amoureux esseulés se masse là, au croisement de deux avenues du Père Lachaise. Kadish. Nous écoutons les mots tendres de cette femme-rabbin, si délicate, si juste. La famille a demandé qu'on n'enregistre pas, qu'on ne filme rien. Tout cela restera entre nous et c'est sans doute mieux comme ça. Toute cette tendresse désolée, profondément sincère. Alors moi, je ne filme que ma petite marche sous les arbres du cimetière pour gagner le métro et la vie qui reprend. Un petit travelling hoquetant de larmes furtives, juste pour me souvenir, car désormais c'est à moi, à vous, à nous tous, de faire bouger les formes, quoiqu'il arrive.



Aujourd'hui, j'ai perdu un bras. On m'a crevé un œil. Mais je me souviens de tout, Chantal-Jeanne. Tout ça, le cinéma, les films, c'est à cause de toi. Fume ! fume tout ce que tu veux. Veille ! Nous on continue, on fera ce qu'on peut. Eclopés, amputés, mais encore riches de toi. Balaie notre petit monde veuf, d'un vaste et ample mouvement panoramique, tu sais, ceux qui font tout le tour, à 360°, une fois, deux fois, 1000 fois. Nous ne ferons pas coucou à la caméra, c'est promis. Mais tourne ! nous sommes prêts, dans le champs. Fume, veille, regarde. Sinon, tout est fini. V

L'ORDINE DELLE COSE. LA POLITICA DEI GESTI DI CHANTAL AKERMAN / L'ORDRE DES CHOSES. LA POLITIQUE DES GESTES DE CHANTAL AKERMAN

di / par Alexandre Costanzo e / et Daniel Costanzo
in *De(s)génération. Esthétique et philosophie*, n. 24
trad. it. di Erica Grossi



«Ma la ragione, Socrate, non sta nel fatto che gli uni gettano tutto dove capita, e gli altri invece dispongono ogni cosa al suo posto?»¹
– Senofonte

In un passaggio memorabile del suo diario, datato 8 giugno 1931, nel quale è riportata una lunga conversazione pomeridiana con l'amico Bertolt Brecht, Walter Benjamin definisce due modi esemplari del comportamento connessi ai nostri costumi abitativi. Il primo è legato essenzialmente al mobilio che definisce i comportamenti, le posizioni e i gesti che conformano tutto un insieme di abitudini, in modo che l'individuo diventa una funzione delle operazioni che gli accessori esigono da lui e finisce col rispondere al letto, alla tavola o alla poltrona che ci ordina di sederci e poi di rialzarsi; il secondo modo rinvia, invece, ad una maniera di fare caratterizzata da abitudini minime ed essenziali. Quest'ultimo, proprio di un abitare di fortuna, sarebbe dunque piuttosto relativo al cattivo inquilino, artefice del forte degrado dello spazio, un modo di abitare distruttivo «che non lascia alcuna possibilità al formarsi di abitudini perché propenso a sbarazzarsi di ogni cosa che non sia strettamente di appoggio»². A voler credere a Walter Benjamin, «abitare» si definisce nella tensione tra questi due modi di cui egli sottolinea le occorrenze patologiche, ma si comprende bene che per lui, come pure per Brecht, si tratta soprattutto di considerare queste sorprendenti coreografie come altrettante bussole del comportamento. Si tratta di capire quali sono i nostri modi di abitare e di vivere nel mondo, di distruggere questi «punti d'appoggio» per ricostruire nella loro assenza, collocarsi in un insieme aperto e accogliervi tutte le possibilità. Queste sono le maniere e, quindi, questa la materia che Benjamin indicizza, e allora è certamente possibile inventarsi lo spazio, il tempo e riappropriarsi dei nostri gesti. Se non stupisce l'entusiasmo con cui un uomo di teatro come Brecht si

«La raison n'en est-elle pas, Socrate, que chez les uns tout se trouve jeté n'importe où, et que chez les autres chaque chose se trouve rangée à sa place ? »¹
– Xénophon

Dans un passage mémorable de son journal, daté du 8 juin 1931, où il rapporte une longue conversation lors d'un après midi d'été passé avec son ami Bertolt Brecht, Walter Benjamin définit deux pôles exemplaires concernant les comportements liés à nos modes d'habitation. Si le premier s'attache essentiellement au mobilier qui dispose les attitudes, les postures et les gestes conformant tout un ensemble d'habitudes, de sorte que l'individu devient fonction des opérations que les accessoires exigent de lui et qu'il en vient finalement à répondre au lit, à la table ou bien au fauteuil qui commande de nous asseoir et puis de nous redresser, le second renvoie à un mode empreint, quant à lui, à un minimum d'habitudes. Ce dernier, relevant de l'installation de fortune, serait ainsi plutôt le fait du mauvais locataire occasionnant de nombreuses dégradations, un mode d'habitation destructeur « qui ne laisse se former aucune habitude parce qu'il se débarrasse progressivement des choses qui en sont les points d'appui »². A en croire Walter Benjamin, « habiter » se définit dans la tension entre ces deux modes dont il pointe les occurrences pathologiques, mais on comprend bien qu'il s'agit surtout pour lui, comme pour Brecht, d'appréhender au détour de ces étonnantes chorégraphies ce que l'on pourrait désigner comme autant de bussoles. Car il s'agit bien de savoir ce que sont nos manières d'habiter et de vivre le monde, de détruire ces « points d'appui » pour composer avec le manque, s'installer dans un ouvert et y assumer des possibles. Ce sont ces manières et donc cette matière qu'indexe Benjamin, et on pourra alors certainement inventer l'espace, le temps et se réapproprier nos gestes. S'il n'est pas étonnant de mesurer l'enthousiasme que porte un homme de théâtre comme Brecht

¹ Xénophon, *Économique*, Les Belles lettres, 2008, p. 25.

² Walter Benjamin, *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e H. Schweppenhauser, Einaudi, Torino 2002. / Walter Benjamin, *Écrits autobiographiques*, Christian Bourgois, 1990, p. 195.

dedica a questa conversazione che intrattiene con il suo amico, allo stesso modo, si potrebbe considerare la storia della danza o quella del cinema a partire da questa, dal momento che vi si raccolgono e vi si sperimentano senza sosta delle sequenze di gesti, di posizioni, di atteggiamenti e di usi. E senza dubbio, con la sua opera, Chantal Akerman partecipa di questa collezione, inscrivendoci un singolare capitolo.

Nel 1968, con il suo primo cortometraggio *Saute ma ville*, mette in scena gli elementi di una grammatica propria di un registro comico, maldestro, giovanile. Una giovane donna stressata – esageratamente stressata – raggiunge l'edificio in cui abita impedita da un piccolo mazzo di fiori. Si ferma, in fretta, davanti alla buca delle lettere per prelevare la posta e si dirige così verso l'ascensore che inizia a chiamare, prendendo compulsivamente sul tasto. Dato che l'ascensore non arriva, la donna si precipita allora verso le scale, costringendosi a un inseguimento non si sa per rispondere a quale imperativo. C'è qualcosa d'inquietante nel modo di filmare in montaggio parallelo la corsa nelle scale buie, associata all'inquadratura fissa sovraesposta del movimento verticale delle porte dell'ascensore che scorrono in una stessa colonna. Invece di suggerire semplicemente l'inseguimento o, meglio, di dar conto della situazione, la scena dichiara un interesse topologico, facendoci confrontare con un movimento turbato tra lo spostamento fisico della donna sulle scale e quello puramente spaziale della colonna a muro in cui sfilano le porte dell'ascensore – il tutto immerso in un chiaro-scuro alternato che accentua il sentimento di straniamento e di urgenza. Chantal Akerman filma allora con un'imperizia tutta infantile, trasgressiva che viene accentuata dalla colonna sonora-bricolage di ritornelli, motivetti ostinati o nervosi, respiri affannosi e, successivamente, di risate, bisbigli, onomatopee in sottofondo. Dopo questa sequenza, la giovane donna piuttosto allegra apre la porta del suo appartamento e penetra nello spazio limitato di una cucina, dove la macchina da presa l'aspetta per uno strano faccia-a-faccia. Alternando le modalità dell'attesa, della noia, della fretta, dell'ordine e del disordine dei gesti dell'inquilina, la regista descrive le attività ordinarie che si susseguono: cucinare, mangiare, bere, pulire, mettere in ordine e in disordine. Più tardi – gli utensili per pulire sparsi a terra –, inizia il grande lavacro patologico dello spazio, dei muri, del pavimento come pure delle scarpe su cui passa la cera proseguendo il gesto sulla pelle delle sue stesse gambe, il tutto componendo un catalogo di posture, di stati d'animo e atteggiamenti: seduta su una sedia, con le gambe incrociate o accovacciata, piegata, in piedi, china, appoggiata; fretta,

à la conversation qu'il entretenait avec son ami, on pourrait également envisager l'histoire de la danse ou celle du cinéma à partir de cette dernière dès lors que s'y recueillent et que l'on y expérimente sans cesse des suites de gestes, de postures, d'attitudes ou d'usages. Et sans doute par son œuvre Chantal Akerman participe de cette collection en y inscrivant un chapitre singulier.

En 1968, dans son premier court-métrage *Saute ma ville*, elle met en scène les éléments d'une grammaire sur un mode burlesque, maladroit, juvénile. Une jeune femme pressée – exagérément pressée – gagne son immeuble encombrée d'un petit bouquet de fleurs. En passant, elle s'arrête devant sa boîte aux lettres pour en sortir du courrier et se dirige aussitôt vers l'ascenseur qu'elle appelle en appuyant compulsivement sur le bouton. Ce dernier n'arrivant pas immédiatement, elle se précipite alors vers les escaliers engageant ainsi une course poursuite répondant à on ne sait quel impératif. Or il y a quelque chose de troublant dans la façon de filmer en montage parallèle la course dans ces escaliers obscurs, associée au plan fixe surexposé du mouvement vertical des portes de l'ascenseur coulissant en une même colonne. Plutôt que de suggérer simplement la course poursuite ou bien de rendre compte de la situation, la scène manifeste un souci topologique en nous confrontant au mouvement contrarié entre le déplacement dans les escaliers et celui purement spatial de la colonne murale où défilent des portes d'ascenseur – le tout baignant dans un clair obscur alterné accentuant le sentiment d'incongruité et de précipitation. Chantal Akerman filme alors avec une maladresse toute enfantine, transgressive, qu'accentue la bande sonore bricolée sur fond de ritournelles, de chantonnements entêtés ou énervés, d'essoufflements et plus tard de rires, de chuchotements, d'onomatopées. Après cette séquence, la jeune femme plutôt joyeuse ouvre la porte de son appartement et pénètre dans l'espace confiné d'une cuisine où la caméra l'attend dans un curieux face-à-face. Alternativement, sur le mode de l'attente, de l'ennui, de l'empressement, de l'ordre et du désordre des gestes de l'habitant, la cinéaste y décrit des activités ordinaires qui vont s'emballer : cuisiner, manger, boire, nettoyer, ranger, déranger. Plus tard, les ustensiles de nettoyage mal en ordre par terre, commence alors la grande lessive pathologique de l'espace, des murs, du sol mais aussi des chaussures qu'elle cire poursuivant son geste à même la peau sur les jambes, le tout constituant un catalogue de postures, d'affects et d'attitudes : assise sur une chaise, en tailleur ou accroupie, penchée, debout, courbée, appuyée ; empressement, sourire,

sorriso, noia, imbarazzo, stanchezza. È il sogno della massaia messo in scena nel suo negativo secondo la logica di una distruzione. E se lei distrugge, rompe tutto ciò che c'è intorno e alla fine, fa esplodere il suo appartamento per disfarsi di un certo ordine di cose, c'erano già quella fretta e quella goffaggine trasgressiva che le facevano «sbagliare» i gesti più basici, una imperizia coincidente con quella della macchina da presa.

Questo piccolo film di gioventù, nel quale si riconoscerà la tradizione femminista, risuona ancora oggi come una sorta di manifesto, a testimonianza di cosa fu quel periodo. Si tratta di fare tabula rasa di tutto ciò che ci identifica a cominciare dal mondo degli oggetti e da quello dei loro usi, della domesticità, in modo che possano accadere altre cose. E se non rimane nient'altro, alla fine, se non lo spazio come teatro di uno sconvolgimento, quest'ultimo sarà letteralmente distrutto. Far saltare le cose, la propria città, e poi anche la propria vita: è infatti questo l'invito intuitivo, il metodo o la fucina di una liberazione, ma ciò che si coglie è innanzitutto questa maniera maldestra di essere o questo carattere per il quale è necessario muoversi precipitosamente, fare le cose presto e male.

Alcuni anni più tardi nel 1975, in *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, spetta a Delphine Seyrig impersonare l'esatto opposto di quel personaggio. Questa vedova ordinata, madre di un adolescente, arrotonda il mensile prostituendosi a casa, intercalando gli appuntamenti alle commissioni quotidiane. Seguendo con pazienza tre giornate consecutive in un interno piccolo borghese, il film documenta l'impiego dello spazio, degli oggetti e del tempo, fino a scoprire una donna bella e fredda la cui vita è interamente organizzata secondo una meccanica di gesti minuziosi e di spostamenti che rispondono dell'ordine suggerito dalle sequenze di mansioni giornaliera. In cucina, la donna si dà da fare per preparare la cena quando qualcuno suona alla porta. Interrompe le sue attività, toglie il grembiule, si lava le mani, le asciuga e va verso l'ingresso. È un uomo molto anziano che lei accoglie senza una sola parola e insieme vanno verso una stanza in fondo al corridoio, chiudendosi dietro la porta. Nell'inquadratura seguente, in cui la macchina da presa li aspetta immobile, escono per raggiungere l'anticamera dell'ingresso dove, dopo aver recuperato cappotto e cappello, l'uomo tira fuori dal portafogli del denaro che le porge prima di andarsene, dandole appuntamento per la settimana successiva. Jeanne Dielman, allora, va in salotto per lasciare i soldi dentro un barattolo al centro del tavolo, torna verso la cucina per lavarsi le mani, scolare le verdure e scaldare la

ennui, embarras, lassitude. C'est bien le rêve de la ménagère qui est mis à mal selon la logique d'une destruction. Et si elle détruit, casse tout ce qui l'entoure, fait finalement sauter son appartement pour se défaire d'un certain ordre des choses, il y avait déjà cet empressement et cette maladresse transgressive qui lui faisait « rater » les moindres gestes, une maladresse coïncidant avec celle de la caméra.

Ce petit film de jeunesse, dans lequel se reconnaîtra la tradition féministe, résonne aujourd'hui encore comme une sorte de manifeste témoignant de ce que fut cette période. Il s'agit de balayer tout ce qui vous identifie à commencer par le monde des objets et celui des usages, de la domesticité, pour que puissent advenir autre chose. Et s'il ne reste plus à la fin que l'espace comme théâtre d'un bouleversement, ce dernier aussi sera littéralement détruit. Faire sauter les choses, sa ville, et puis aussi sa vie, telle est donc l'injonction intuitive, la méthode ou le foyer d'une libération, mais ce que l'on retient avant tout est cette manière d'être, maladroite, ou ce caractère dès lors qu'il s'agit d'aller précipitamment, de faire les choses vite et mal.

Quelques années plus tard en 1975, dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, il revient à Delphine Seyrig d'incarner l'exact pendant de ce personnage. Cette veuve ordonnée, mère d'un adolescent, arrondit ses fins de mois en se prostituant à domicile, intercalant ses rendez-vous entre ses tâches quotidiennes. En suivant patiemment trois journées consécutives dans un intérieur petit-bourgeois, le film documente son emploi de l'espace, des objets et du temps, et l'on découvre ainsi une femme belle et froide dont la vie s'organise tout entière selon une mécanique de gestes minutieux et de déplacements que commandent des suites de tâches ménagères. Dans la cuisine, elle s'affaire ainsi à préparer le dîner lorsqu'on sonne à la porte. Elle interrompt ses activités, enlève sa blouse, se lave les mains, les sèche et va vers l'entrée. C'est un homme assez âgé qu'elle accueille sans le moindre mot et ils se dirigent aussitôt au fond d'un couloir dans une pièce en refermant sur eux la porte. Dans le tableau suivant, où la caméra immobile les attendait, ils en sortent pour gagner le vestibule de l'entrée où après avoir récupéré son manteau et son chapeau, l'homme sort de son portefeuille de l'argent qu'il lui tend avant de partir en lui donnant rendez-vous pour la semaine suivante. Jeanne Dielman se dirige alors dans le salon pour y déposer les billets dans un pot au milieu de la table, retourne vers la cuisine pour se laver les mains, égoutter les légumes et mettre le repas à chauffer. Elle va

cena. Va poi nella camera per arieggiarla, togliere dal letto un asciugamano che lascia nella cesta dei panni sporchi in bagno, infine torna in camera per chiudere la finestra, sistemare un po' il letto e la ritroviamo nuda, nel piano seguente, che si lava meticolosamente. Dopo il bagno, lava la vasca per poi tornare a preparare la tavola in attesa del figlio per la cena. Ogni volta che entra o esce da una stanza, la donna accende e spegne la luce, apre e chiude le porte, in modo che i suoni e il rumore dei suoi passi, delle stoviglie o dei mobili che sposta e rimette a posto ritmino l'insieme di un film quasi completamente muto alla maniera di un concerto intimo e inquietante. Lavare, asciugare, mettere in ordine, cucinare, mangiare, sprecchiare. Indossare o togliere accuratamente un abito, piegare gli asciugamani, una tovaglia, un giornale, fare a maglia, leggere o pettinarsi e truccarsi davanti allo specchio. Sedersi, lavarsi, camminare, aprire e poi chiudere porte e finestre, accendere e spegnere la luce, andare a letto... È la pienezza dei gesti e dei movimenti dell'inquilina, improntati sempre agli stessi passaggi, di cui il film delinea una tipologia in un universo di cose perfettamente pulite e in ordine. Ma cosa c'è, in realtà, dietro questo principio di ordine? E cos'è che, in fondo, cerchiamo di lavare in noi e nel mondo dandoci così tanto da fare nei nostri spazi domestici e familiari? Che significato ha il fatto di pulire sempre, sistemare, mettere in ordine? Non è tanto il senso clinico che c'interessa qui quanto la sua portata filosofica ed è, senza dubbio, questa domanda che intende ugualmente sollevare il film di Chantal Akerman. Nel frattempo, se Jeanne Dielman mette tanto impegno nel sistemare e nel pulire, può forse voler dire che c'è un gran disordine o una colpa nell'esistenza di cui deve continuamente liberarsi, che deve congedare, respingere, lavare via. O, per dirlo in altri termini, nel tentativo di avere un qualche controllo sulla propria vita, cerca almeno di gestire gli spazi e le cose in mezzo alle quali si svolge la sua esistenza, le scenografie, e si realizza così negli oggetti ben ordinati. Non ci sarà nessun tipo di relazione, non la gioia, non un sorriso e nemmeno più parole in questo mondo, ma soltanto sequenze di mansioni, azioni e percorsi ordinati. Insomma, c'è sempre qualcosa da fare nello spazio per soddisfare l'impiego del tempo. Tutto questo Chantal Akerman lo inquadra tendenzialmente a mezza altezza e mezza distanza – con citazioni dai modi di Ozu e quelli di Bresson – secondo serie di piani-sequenza fissi che si articolano ritmicamente in funzione dei passi dei personaggi che attraversano le stanze in seguito agli ordini imposti dalle mansioni da svolgere. Uno schema formale – che non conoscerà eccezione alcuna – caratterizza qui il suo metodo filmico. La macchina da presa, immobile, inquadra a altezza di bambino una stanza nella

ensuite vers la chambre pour l'aérer, retirer du lit une serviette qu'elle dépose dans le panier de linge sale de la salle de bain, puis elle retourne dans la chambre pour refermer la fenêtre, accommoder quelque peu le lit et on la retrouve nue, dans le plan suivant, à se laver méticuleusement. Après sa toilette, elle nettoie la baignoire pour aller ensuite dresser la table en attendant que son fils arrive pour le dîner. A chaque fois qu'elle entre ou sort d'une pièce, elle allume et éteint la lumière, ouvre et referme les portes, de sorte que ces sonorités avec le bruit de ses pas, de la vaisselle ou du mobilier qu'on déplace et remet en ordre aussitôt rythment l'ensemble d'un film quasiment muet à la manière d'un concerto intime et troublant. Laver, sécher, ordonner, cuisiner, manger, débarrasser. Mettre ou ôter soigneusement un vêtement, plier des serviettes, une nappe, un journal, tricoter, lire ou se coiffer et se maquiller devant un miroir. S'asseoir, se lever, marcher, ouvrir puis fermer des portes ou des fenêtres, allumer et éteindre la lumière, se coucher... C'est la plénitude des gestes et des déplacements de l'habitante, empruntant toujours les mêmes défilés, dont le film dresse une typologie dans un univers où toutes les choses sont parfaitement propres et en ordre. Mais qu'y a-t-il au juste derrière ce principe d'ordre ? Et que cherche-t-on au fond à laver en nous ou dans le monde en s'affairant de la sorte dans nos espaces familiaux et familiaux ? Que signifie le fait de toujours nettoyer, ranger, ordonner ? Ce n'est pas tant le sens clinique qui nous importe ici plutôt que sa portée philosophique et c'est sans doute cette question que soulève également le film de Chantal Akerman. En attendant, si Jeanne Dielman met autant d'application à ranger et à nettoyer, c'est peut-être qu'il y a un grand désordre ou une tache dans l'existence dont il faut perpétuellement se débarrasser, qu'il faut congédier, repousser, laver. Ou pour le dire autrement, à défaut d'avoir une quelconque maîtrise sur sa vie elle arrange pour le moins les lieux et les choses dans lesquels son existence se déroule, des décors, et répond ainsi des objets disposés. Il n'y aura aucune relation, pas de joie, de sourire et pas de mots non plus dans ce monde, mais simplement des suites de tâches, d'actions et de trajets ordonnés. Il y a en somme toujours quelque chose à faire dans l'espace pour remplir son emploi du temps. Et tout cela, Chantal Akerman le cadre tendanciellement à mi-hauteur et à mi-distance – en référence aux manières d'Ozu et à celles de Bresson – selon des suites de plans-séquences fixes s'articulant rythmiquement en fonctions des pas de son personnage traversant les pièces selon l'injonction d'une tâche à accomplir. Un schéma formel, qui ne connaîtra aucune exception, caractérise donc ici sa méthode filmique. La caméra, immobile, cadre à hauteur

quale Jeanne Dielman è affaccendata – la cucina, il salotto, la sua camera o un corridoio –, e non appena la sua attività la chiama a cambiare stanza, la macchina da presa l'aspetta lì per il piano successivo: il film si organizza secondo questa tripartizione nella quale l'inquadratura, lo spazio e l'azione coincidono. L'inquadratura è innanzitutto un luogo nel quale questa donna si muove e si passerà da una scena alla seguente, cioè da uno spazio a un altro, in funzione dei passi di lei. Vuol dire che i personaggi non sembrano vivere o abitare gli interni, ma passare e dare ordine a un mondo di oggetti senza volerli troppo disturbare, mentre a sua volta la regista, alla fine, non fa che tagliare chirurgicamente le inquadrature, dei rettangoli che si congiungono per comporre un'architettura e dare ordine a una singolare attenzione alle cose. I modi, la topologia di Chantal Akerman, rendono lo spazio d'insieme incomprensibile: un formalismo aritmetico e geometrico ne de-sostanzia il contenuto, devitalizza il luogo per procedere a un'elevazione, inquadrare una coreografia con perfetta padronanza. Ma se il piano non è nient'altro che l'ingresso da cui si passa, esso è anche quello che si guarda e si ascolta, saltando dall'attività della donna agli elementi della scenografia per tornare di nuovo a ciò che lei ha fatto, sperimentando nella pazienza dell'inquadratura la materialità, gli oggetti e le figure che vi restano. Un «poema latente» dedicato allo spazio e al tempo: il formalismo accentua il sentimento di impasse, di saturazione, di impedimento ma istituendo una poetica che ci abbandona al tenore materiale delle linee, dei colori, delle luci o della profondità impedita come sperimentato in *Hotel Monterey* (1972). Questo è lo sguardo di Chantal Akerman. Non è propriamente un film nel quale non accade niente, piuttosto serve del tempo per stabilire un altro tipo di percezione. Se, a proposito di *Je tu il elle* (Io, tu, lui, lei), Gilles Deleuze³ parla di una «cerimonia dell'anorexia», senza dubbio si tratta di mangiare il niente, il vuoto, in quantità sufficiente, per vedere e per fare diversamente. Questa sarà precisamente la materia di Chantal Akerman: il niente, l'atonale o una certa pesantezza del neutro provocano un imbarazzo, una noia – nel senso ontologico o inerente alla topografia – al fine di istruire il nomadismo della nostra percezione dal momento che dobbiamo confrontarci con la durata dei piani-sequenza, alla persistenza dei luoghi e delle cose, e che là ci sia, insomma, uno spazio obbligato e un tempo di cui non si sa cosa fare. Il tempo di cui non si sa cosa fare: è alla fine questo l'oggetto ingombrante che i suoi film inventano, riportandoci così ai momenti trascorsi nelle nostre stanze o in una sala d'attesa. Si parlava di rettangoli, ora si comprende che costituiscono il vocabolario di base della regista: porte, finestre, tavoli, ascensori, camere... Non

d'enfant une pièce dans laquelle s'affaire Jeanne Dielman – la cuisine, le salon, sa chambre ou un couloir –, et dès lors que son activité l'appelle à changer d'endroit, la caméra l'y attend pour le plan suivant : le film s'organise selon cette tripartition où coïncident plan, espace et action. Le plan est avant tout un lieu dans lequel circule cette femme et on passera ainsi d'une scène à la suivante, c'est-à-dire d'un espace à un autre, en fonction de ses pas. C'est dire que les personnages ne semblent pas vivre ou habiter les intérieurs, mais passer et ordonner un monde d'objets sans trop vouloir les déranger, tandis qu'à son tour la cinéaste ne fait finalement que découper cliniquement des tableaux, des rectangles qui s'ajoutent pour composer une architecture et ordonner une singulière attention aux choses. Les manières, la topologie de Chantal Akerman, rendent l'espace d'ensemble incompréhensible : un formalisme arithmétique et géométrique en désubstantialise le contenu, dévitalise le lieu pour procéder à un relevé, encadrer une chorégraphie parfaitement maîtrisée. Mais si le plan n'est rien d'autre que l'endroit où l'on passe, il est aussi celui où l'on regarde et l'on écoute, sautant de l'activité de cette femme aux éléments du décor pour revenir à nouveau à ce qu'elle fait, éprouvant dans la patience du plan la matérialité, les objets et les figures qui y persistent. Un «poème latent» porte sur l'espace et le temps : le formalisme accentue le sentiment d'impasse, de saturation, d'enfermement mais en instituant une poétique qui nous abandonne à la teneur matérielle des lignes, des couleurs, des lumières ou de la profondeur entravée comme cela avait été expérimenté dans *Hotel Monterey* (1972). Tel est le «regard» de Chantal Akerman. Ce n'est pas exactement que rien n'arrive dans les films mais plutôt qu'il faut du temps pour instituer une autre perception. Si à propos de *Je tu il elle*, Gilles Deleuze³ parle d'une «cérémonie de l'anorexie», c'est sans doute qu'il faut manger du rien, du vide, en quantité suffisante, pour voir et pour faire différemment. Telle sera précisément la matière de Chantal Akerman : le rien, l'atonale ou une certaine pesanteur du neutre provoquent un embarras, un ennui – au sens ontologique ou inhérent à la topographie – pour instruire le nomadisme de notre perception dès lors que nous sommes confrontés à la durée des plans-séquences, à la persistenza des lieux et des choses, et qu'il y a là en somme un espace contraint et du temps dont on ne sait que faire. Du temps dont on ne sait que faire, tel est finalement l'objet encombrant qu'inventent ses films qui nous ramènent ainsi à ces moments passés dans nos chambres ou dans une salle d'attente. Et on parlait de rectangles, or il se trouve qu'ils constituent le vocabulaire de base de la cinéaste : portes, fenêtres, tables, ascenseurs, chambres... Il n'est donc pas

3 Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, trad. it. di Liliana Rampello, Ubulibri, Milano 1989, pp. / Cf. Gilles Deleuze, *L'Image temps*, Minit, 1994, p. 255.

meraviglia, quindi, che le sue inquadrature-feticcio rimandino a dei tunnel che una porta, una finestra, un ascensore interrompono o prolungano come tanti punti di fuga paradossali.

Detto questo, alla fine della seconda giornata, quando Jeanne Dielman esce spettinata dalla sua stanza insieme al cliente del giorno per accompagnarlo alla porta, qualcosa della meccanica sembra essere fuori posto – forse a causa di quel che lei deve aver provato. Accende o spegne le luci, apre o chiude porte e finestre senza più logica, dimentica di chiudere il barattolo sul tavolo del salotto dopo averci lasciato, come al solito, il denaro, e più tardi, non sa cosa fare delle verdure scotte tanto che, esitando per il disagio provocatole dalla pentola, interpreta una scena, torna sui suoi passi e ricomincia tutto daccapo. Infine, esce a comprare delle patate e poi la ritroviamo di nuovo in cucina, sconvolta, stanca, disorientata, che le sta pelando in un piano-sequenza nel quale rimontano tutta la fredda angoscia, la saturazione e la pesantezza di quest'esistenza. In questa sequenza famosa, c'è la constatazione di cosa siano l'esistenza e lo smarrimento di una donna d'interno così come la descrive Chantal Akerman. E se non c'è nessun controcampo nel film, nessun «esterno», è senza dubbio per il fatto che alcuna fuoriuscita è immaginabile, ecco perché Jeanne Dielman si aggrappa a delle sfilate intime, a dei gesti e a un certo rapporto con gli oggetti per inventarsi in casa, come accade nei percorsi delle strade, il territorio labile di un agguato. Sarà stato sufficiente, dunque, quel giorno, un leggero sbandamento per sregolare l'ordine delle cose fino al tramonto quando regola male l'orario della sveglia. Così, il giorno dopo si sveglia un'ora prima, suo figlio va a scuola in anticipo senza nemmeno rendersene conto e la perfetta coordinazione tra tempo, azioni e spazio si guasta. Sono gli oggetti – la spazzola per la cera, un cucchiaino – che cadono a terra per colpa di una piccola distrazione, degli spazi di noia dove la si scopre seduta in attesa di ricevere al più presto nuove mansioni per ritrovare dei punti d'appoggio. C'è ben un'ora di troppo in questa sua giornata, così aspetta. Per la prima volta, però, si mette a raccontare di sé a una commerciante, sorride o abbraccia il bambino che una vicina le affida pochi minuti al giorno: fa le cose con sentimento. E come sappiamo, alla fine del film, se pugnala il suo cliente ancora disteso a letto che si riprende piano piano dal recente trasporto vagamente assopito, è senza dubbio a causa del disordine e dei contrattempi che si erano introdotti nella sua giornata ma soprattutto perché, quel giorno, aveva davvero provato piacere. La ritroviamo, in un'ultima inquadratura, semplicemente seduta al tavolo del salotto dopo il misfatto.

étonnant que ses plans fétiches nous renvoient à des corridors qu'interrompent et prolongent comme autant de points de fuite paradoxaux une porte, une fenêtre, un ascenseur.

Ceci dit, à la fin de la seconde journée, alors que Jeanne Dielman sort décoiffée de sa chambre avec le client du jour pour le raccompagner à la porte, quelque chose de la mécanique semble être dérégulé – peut-être à cause de ce qu'elle aura éprouvé. Elle allume ou éteint les lumières, ferme et ouvre portes et fenêtres à contretemps, oublie de refermer le pot sur la table du salon après y avoir entreposé comme à son habitude l'argent, et plus tard, elle ne sait que faire des légumes trop cuits de sorte qu'hésitante et embarrassée par la casserole, elle s'engage dans une pièce, revient sur ses pas et repart à nouveau. Puis elle sort pour acheter des pommes de terre et on la retrouve finalement dans la cuisine, hagarde, lasse, désorientée, à les éplucher, en un plan-séquence dans lequel remonte toute l'angoisse froide, la saturation et la pesanteur de cette existence. Dans cette séquence fameuse, c'est le constat de ce qu'est l'existence et le désarroi d'une femme d'intérieur que dresse Chantal Akerman. Et s'il n'y a aucun contre-champ dans le film, pas de « dehors », c'est sans doute qu'aucune échappée n'est envisageable, voilà pourquoi Jeanne Dielman s'accroche à d'intimes défilés, à des gestes et un certain rapport aux objets pour s'inventer dans la maison, comme dans les trajets des rues, le territoire tenu d'une conjuration. Il aura donc suffi, ce jour-là, d'un léger dérangement pour désaccorder l'ordre des choses jusqu'au coucher où elle règle mal son réveil. C'est ainsi qu'elle se réveille le lendemain une heure trop tôt, que son fils part à l'avance à l'école sans même s'en rendre compte et que la coordination parfaite entre le temps, les actions et l'espace s'enraye. Ce sont donc les objets – la brosse à cirer, une cuillère – qui tombent par terre à cause d'une petite maladresse, des plages d'ennui où on la découvre assise à attendre en s'octroyant aussitôt des tâches nouvelles pour retrouver des points d'appui. Il y a bien une heure en trop dans cet emploi du temps alors elle attend. Mais aussi, pour la première fois, elle se met à se raconter à une commerçante, elle sourit ou enlace le bébé que lui confie quotidiennement quelques instants une voisine : elle fait les choses avec sentiment. Et comme on sait, à la fin du film, si elle poignarde son client encore allongé dans le lit se remettant peu à peu de ses transports, vaguement assoupi, c'est sans doute à cause du désordre et des contretemps qui s'étaient introduits dans sa journée mais surtout parce qu'elle avait bien éprouvé du plaisir ce jour-là. On la retrouvera dans un ultime plan simplement assise après son forfait à la table du salon.

Se si dovessero inscrivere le prime opere di Chantal Akerman in una filiazione, si potrebbe dire con piacere che rivelano paradossalmente la tradizione comica ma esibendone il «continente nero», femminile e osceno, senza mai aspirare alla redenzione della risata. È, di certo, proprio di questa tradizione perpetuare il malessere che gli uomini provano per gli oggetti, facendoci confrontare con dei personaggi anomici e maldestri, inanellando sequenze di catastrofi. Questo malessere era certamente lo stesso che caratterizzava Karl Marx nel descrivere il carattere feticista della merce, Edgar Allan Poe, dal canto suo, nell'abbozzare una filosofia dell'arredamento o Rainer Maria Rilke nel constatare che i rapporti degli uomini con gli oggetti avrebbero provocato loro dei disagi⁴. Per quanto riguarda il cinema comico, che si tratti di Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel e Hardy o Jacques Tati – in ogni caso, uomini –, di fatto, ci si rende conto che, penetrando nel campo della macchina da presa, essi malmenano e distruggono tutto quanto si trovi nell'inquadratura. Attraversano in questo modo le società come tanti punti decentrati in cui si assommano i paradossi, i fraintendimenti e le catastrofi: un po' troppo maldestri, idioti o dinoccolati nei loro gesti e con il loro corpo, sregolano di colpo l'ordine delle relazioni, del mondo, degli oggetti. Per dirlo in altre parole, se testimoniano della crisi del mondo, allo stesso tempo danno conto di una speranza o di potenziali aspirazioni rivelando un teatro delle possibilità, dei disordini o dei capovolgimenti. Così facendo, si scopre la materia di un pensiero rivolto ai gesti, agli oggetti e alle architetture di cui Chantal Akerman investe, da parte sua, un *gestus* femminile⁵. Ma intendiamoci: non si tratta tanto di rinnovare senza soluzione di continuità la constatazione delle forme di alienazione ma di proporre delle singolari coreografie. E c'è qualcosa di più ancora sconvolgente quando si riconoscono nelle maniere di questi personaggi anche un po' le nostre. Queste maniere di sedersi qui o là assumendo strane posizioni, occupando sempre esattamente le stesse posizioni in una stanza. Le serie di piccoli gesti e queste abitudini caratterizzano i nostri modi di essere sui quali riposa, in fin dei conti, il corretto svolgimento delle nostre esistenze. Queste sequenze di cerimonie attraverso le quali si entra, si agisce e si esce dalle nostre giornate. Certo è che con il suo film Chantal Akerman racconta la storia di una donna d'interni mettendoci di fronte a quello che è materialmente l'uso che fa del mondo, ma la confusione che questo provoca ci rimanda, soprattutto, al principio di ordine sul quale riposano le nostre vite, alle nostre maniere di abitare lo spazio e il tempo che, alla fine, si coagulano in un insieme di fatti e gesti, attitudini e comportamenti. È di questa tipologia che dà precisamente

S'il fallait inscrire les premières œuvres de Chantal Akerman dans une filiation, on dirait volontiers qu'elles relèvent paradoxalement de la tradition burlesque mais en exhibant son continent noir, féminin et obscène, sans jamais prétendre à la rédemption du rire. Il appartient sans doute à cette tradition de perpétuer le malaise qu'entretiennent les hommes avec les objets en nous confrontant à des personnages anomiques et maladroits enchaînant des suites de catastrophes. Ce malaise était sans doute ce que caractérisaient Karl Marx en désignant le caractère fétiche de la marchandise, Edgar Allan Poe esquissant pour sa part une philosophie de l'ameublement ou Rainer Maria Rilke constatant que les rapports des hommes avec les objets auront provoqués chez ces derniers des troubles⁴. Et en ce qui concerne le cinéma burlesque, que ce soit Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel et Hardy ou Jacques Tati – à chaque fois des hommes –, on constate de fait qu'en pénétrant dans le champ de la caméra, ils malmènent et détruisent tout ce qui se trouve dans le plan. Ils traversent ainsi les sociétés comme autant de points décentrés empilant les paradoxes, les malentendus et les catastrophes : un peu trop maladroits, idiots ou déboussolés dans leurs gestes et avec leur corps, ils dérèglent aussitôt l'ordre des relations, du monde, des objets. Autrement dit, s'ils témoignent de la crise du monde, ils rendent aussi compte d'une espérance ou d'aspirations en révélant un théâtre des possibles, des désordres ou des renversements. Ce faisant, on y découvre la matière d'une pensée portant sur les gestes, les objets et les architectures dont Chantal Akerman instruit pour sa part un *gestus* féminin⁵. Mais entendons-nous bien : il ne s'agit pas tant de renouveler sans cesse le constat des formes d'aliénations mais de proposer de singulières chorégraphies. Et il y a quelque chose de plus troublant dès lors que l'on reconnaît à travers les façons de son personnage un peu les nôtres. Ces manières que l'on a de s'asseoir ici ou là épousant de curieuses positions, occupant toujours précisément les mêmes endroits dans une pièce. Les séries de petits gestes et ces habitudes caractérisant nos modes d'être sur lesquels reposent en fin de compte le bon déroulement de nos existences. Ces suites de cérémonies par lesquelles on rentre, on accomplit et on sort de nos journées. Sans doute qu'avec son film Chantal Akerman raconte l'histoire d'une femme d'intérieur en nous confrontant à ce qu'est matériellement son usage du monde, mais le désarroi qu'il provoque nous renvoie surtout au principe d'ordre sur lequel reposent nos vies, à nos manières d'habiter l'espace et le temps qui se ramassent finalement en un ensemble de faits et gestes, d'attitudes et de comportements. C'est cette typologie dont

⁴ Cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977. / Cf. Giorgio Agamben, *Stanze*, Payot, 1998.

⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 217. / Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 255-256.

conto proponendo ad ogni film una maniera nuova di fare esperienza del mondo. C'erano la stessa premura, gli stessi errori e le stesse goffaggini di una giovane donna un po' selvaggia che provoca disordini anche in *Saute ma ville*. In *Jeanne Dielman* si tratta piuttosto di esibire una mania per l'ordine, la pienezza di gesti e di spostamenti inventando dei percorsi nuovi nel mondo. Ogni volta, agli stati fisici e psichici – fretta, frigidità, noia, pigrizia, attesa – si accompagneranno gestualità che avranno per funzione quella di rivelare il mondo, di adattarlo o di adattarvisi. Ma sarà forse proprio in *Je, tu, il, elle* (1975) che Chantal Akerman ne proporrà le formulazioni più sconvolgenti.

Il primo giorno, la narratrice dice di aver dipinto di blu i mobili, il secondo, invece, di verde, per congedarli finalmente dalla sua stanza il terzo giorno, ammassandoli nel corridoio. Il quarto giorno, avrebbe semplicemente dormito sul materasso e, nei giorni successivi, avrebbe scritto diverse pagine indirizzate a «tu», mangiando zucchero e, infine, si sarebbe messa ad aspettare. Mentre con voce *off* descrive il filo delle sue giornate nel suo piccolo appartamento, scopriamo, allora, una giovane donna in una camera, prima seduta di spalle poi di fronte e alla fine distesa. In effetti, la donna governa abilmente lo spazio sbarazzandosi di tutti i suoi mobili, spingendo, carponi, un tavolo e poi una piccola cassettera. È così che si sposta in una stanza vuota passando da un angolo all'altro, si addossa a un muro, a una porta-finestra, si addormenta in bagno, in camera. Sposta il materasso contro la finestra oscurando la stanza poi lo rimette a terra e, in questo modo, sperimenta differenti coniugazioni tratteggiate da dissolvenze in nero. Si paralizza, ascolta, dice di giocare con la sua stessa respirazione come fanno i bambini, e aspetta. Più tardi, sempre nello scarto fra ciò che è detto e ciò che si vede, si spoglierà completamente per rimettersi a camminare di nuovo nella stanza, di giorno, di notte, a guardarsi attraverso il vetro o per prestarsi al voyeurismo dei passanti, ad addormentarsi e svegliarsi, esaurendo così tutto il vocabolario. Stando a un teatro patologico, è una forma di asceti quella cui si assiste, nella quale la donna esegue delle sequenze di operazioni, di sottrazioni e di spostamenti, intreccia posizioni involutive, regressive, infantili per ridurre la grammatica del corpo alle sue funzioni minimali: respirare, guardare, ascoltare, giocare, mangiare, camminare, muoversi, stare in piedi, seduta, distesa, gattonare... Com'è noto, nell'opera di Samuel Beckett, una simile riduzione gli permette di circoscrivere una sorta di teorema isolando le facoltà di una generica umanità. Ma che valore ha esattamente, invece, per Chantal Akerman? Se il

elle rend parfaitement compte en proposant pour chaque film une manière nouvelle d'éprouver le monde. Il y avait cet empressement, ces ratages ou ces maladresses d'une jeune femme un peu sauvage provoquant des désordres dans *Saute ma ville*. Et il s'agit plutôt dans *Jeanne Dielman* d'exhiber une manie de l'ordre, la plénitude de gestes et de déplacements inventant des défilés nouveaux dans le monde. A chaque fois, des états physiques et psychiques – empressement, frigidité, ennui, paresse, attente – s'accompagneront de gestuelles qui auront pour fonction de révéler le monde, de l'adapter ou de s'y adapter. Mais ce sera peut-être dans *Je tu il elle* (1975) que Chantal Akerman proposera les formules les plus bouleversantes.

Le premier jour, la narratrice dit avoir peint les meubles en bleu, en vert le second, pour les congédier finalement de sa chambre, le troisième, en les entreposant dans le couloir. Le quatrième jour, elle se serait simplement couchée sur le matelas et elle aurait écrit les jours suivants de nombreuses pages à « tu », en mangeant du sucre en poudre et puis elle se serait mise à attendre. Tandis qu'elle décrit le fil de ses journées dans son petit appartement en voix off, on découvre donc une jeune femme dans une chambre, d'abord assise de dos puis de face et finalement allongée. Elle aménage effectivement l'espace en se débarrassant de tous ses meubles, poussant à quatre patte une table et ensuite une petite commode. C'est ainsi qu'elle se déplace dans une pièce vide allant dans un coin puis dans un autre, s'adosse contre un mur, la porte-fenêtre, se couche dans la salle de bain, dans la chambre. Elle dispose le matelas contre la fenêtre obscurcissant la pièce puis au sol et expérimente ainsi différentes conjugaisons que ponctuent des fondues au noir. Elle s'immobilise, écoute, dit jouer avec sa propre respiration comme le font les enfants, et elle attend. Plus tard, toujours dans un écart entre ce qui est dit et ce que l'on voit, elle se déshabillera complètement pour déambuler à nouveau dans la chambre, de jour, de nuit, se regarder à travers la vitre ou se soumettre au voyeurisme des passants, se coucher et se relever, épuisant ainsi tout un vocabulaire. Selon un théâtre pathologique, c'est une forme d'ascèse à laquelle on assiste où elle exécute des suites d'opérations, de soustractions et de déplacements, enchaîne des postures involutives, régressives, enfantines, pour réduire une grammaire corporelle à ses fonctions minimales : respirer, regarder, écouter, jouer, manger, marcher, bouger, se tenir debout, assise, couchée, ramper... On sait bien que dans l'œuvre de Samuel Beckett, pareille réduction lui permet de circonscrire une sorte de

suo personaggio afferma di dover aspettare che la neve si scioglia per andar via, alla fine sarà affamata e sarà questo a spingerla a partire – cioè, ad affermare un nomadismo di cui si era scoperto il paesaggio primario, immobile, nel teatro della camera. «Sul posto o nello spazio, scrive Gilles Deleuze, il corpo di una donna conquista uno strano nomadismo che le fa attraversare le età, le situazioni, i luoghi». E precisa «che la catena degli stati del corpo femminile» non è chiusa su se stessa, «serve da rivelatore per gli uomini che altro non fanno che raccontarsi e, a livelli più profondi, per l'ambiente che altro non fa che mostrarsi o farsi sentire attraverso la finestra di una camera, il finestrino di un treno, tutta un'arte del suono»⁶.

Si esce così dai cicli dell'«io» e del «tu» per passare alla coniugazione del «lui» – un camionista che lei accompagna nel suo percorso, nella sua angusta cabina e nei punti di sosta, per sentirlo parlare dei suoi desideri e della sua vita – e, alla fine, alla «lei», cioè nell'appartamento e nel letto di un'amica. All'ascensione regressiva segue il rapporto con gli altri ma sempre secondo una tensione fisica. Prima, c'è l'uomo (Niels Arestrup) di cui lei ascolta il racconto in silenzio e che masturba nel camion mentre quello guiderà i suoi movimenti con delle parole. La posizione maschile, nei primi film, che si tratti del figlio di Jeanne Dielman o dei clienti, tende all'immobilità negli interni e si riduce, alla fine, al solo sesso. Se il camionista racconta la sua vita, è per parlare del modo con cui negozia con una sessualità ingombrante, che lo impegna o lo orienta nelle sue traiettorie. La donna, per parte sua, accompagna, ascolta e guarda, accogliendo così la crisi delle cose e dei discorsi per constatare, adattare o per rivelare secondo i gesti, gli atteggiamenti, gli spostamenti. Così, lei dispone dello spazio, dei corpi e delle cose impostando continuamente le coreografie. La scena finale del film, con «lei», ci rivela la visione più bella. Si sarà dovuto attendere quest'ultima parte per sentirla finalmente parlare: ha fame, ha sete – che ci riporta alle espressioni del corpo – e desiderio. Le si ritroverà nude, la sua amica e lei, nella stanza bianca e nel letto bianco, sovraesposte, per soddisfare una manifestazione amorosa scandita dai sospiri, dal fruscio delle lenzuola, dai movimenti bruschi o calmi dei corpi. L'amore come una sorta di lotta nella quale i corpi si rigirano, si urtano, si raggomitano, si placano per un istante per poi riavvinghiarsi ancora, per intrecciarsi, dibattersi, spegnersi, invischiarsi. È secondo una partizione violenta che Chantal Akerman restituisce la scena in cui ci si interrompe per ripartire subito, si cerca la buona presa, si trova la posizione adatta, ci si calma, ci si accarezza, ci si abbraccia per ricominciare di nuovo a dibattersi. E ai corpi bianchi, tesi

théorème isolant les puissances d'une humanité générique. Mais de quoi s'agit-il exactement pour Chantal Akerman ? Si son personnage dit devoir attendre que la neige fonde pour pouvoir s'en aller, elle aura finalement faim, ce qui la décidera à partir – c'est-à-dire à affirmer un nomadisme dont on avait découvert le paysage premier, immobile, dans le théâtre de la chambre. « Sur place ou dans l'espace, écrit Gilles Deleuze, le corps d'une femme conquiert un étrange nomadisme qui lui fait traverser les âges, les situations, les lieux ». Et il précise « que la chaîne des états de corps féminins » n'est pas close sur elle-même, « elle sert de révélateur aux hommes qui ne font plus que se raconter, et plus profondément à l'environnement qui ne fait plus que se montrer ou s'entendre par la fenêtre d'une chambre, par la vitre d'un train, tout un art du son »⁶.

On sort ainsi des cycles du « je » et du « tu » pour passer à la conjugaison du « il » – un routier qu'elle accompagne au cours de son trajet, dans sa cabine exigüe et des points d'arrêt, pour l'entendre parler de son désir et de sa vie – et puis finalement au « elle », c'est-à-dire dans l'appartement et le lit d'une amie. A l'ascèse régressive succède le rapport aux autres mais toujours selon une tension physique. Il y a l'homme (Niels Arestrup) d'abord dont elle écoute silencieusement le récit et qu'elle masturbe dans le camion tandis qu'il guidera par des mots ses mouvements. La position masculine, dans les premiers films, que ce soit le fils de Jeanne Dielman ou les clients, tend à l'immobilité dans les intérieurs et se réduit finalement au sexe. Si le routier raconte sa vie, c'est pour dire la façon dont il négocie avec un sexe qui l'encombre, l'occupe ou l'oriente dans ses trajets. La femme, quant à elle, accompagne, écoute et regarde, accueillant ainsi la crise des choses et des discours pour constater, adapter ou pour révéler selon des gestes, des attitudes, des déplacements. C'est ainsi qu'elle dispose de l'espace, des corps et des choses en ajustant sans cesse des chorégraphies. La scène finale du film, avec « elle », nous en livre le plus bel aperçu. Il aura fallut attendre cette ultime partie pour l'entendre enfin parler : elle a faim, elle a soif – ce qui nous ramène aux expressions du corps – et elle désire. On les retrouvera donc nues, elle et son amie, dans la chambre blanche et dans le lit blanc, surexposés, pour accomplir une parade amoureuse que ponctuent les soupirs, le bruissement des draps, les mouvements brusques ou calmes des corps. L'amour comme une sorte de lutte où les corps se retournent, se cognent, se mettent en boule, s'apaisent un instant pour s'agripper encore, s'enlacer, se débattre, s'étreindre, s'emmêler. C'est selon une partition violente que Chantal Akerman restitue la scène où l'on s'interrompt pour

⁶ *Ibid.*, p. 255.
Ibid., p. 255.

7 Cfr. Jean Narboni, «La quatrième personne du singulier», *Les Cahiers du cinéma*, n°276, 1977 [N.d.A.]. / Cf. Jean Narboni, « La quatrième personne du singulier », *Les Cahiers du cinéma*, n° 276, 1977.

o esaltati, risponde il disordine buio e elettrico dei capelli che coprono i volti. I corpi femminili inventano, ogni volta, i modi: agli stati fisici, alla situazione, allo spazio, ai discorsi, alla società, corrispondono dei gesti, degli atteggiamenti e delle posizioni, cioè delle maniere di occupare lo spazio e il tempo che adattano, ordinano o rivelano il mondo.

L'arte di Chantal Akerman, dopo i primi film, ci conduce, dunque, continuamente nello stesso tipo di luoghi, agli stessi oggetti e situazioni – camere, cucine, interni, corridoi, muri, letti, tavoli, sedie, porte, finestre, ascensori – come tanti elementi primari attraverso i quali si manifesta la sua necessità topologica. E quando i personaggi circolano in questi spazi, è sempre per compiervi due tipi di operazioni: abitano e gestiscono il luogo, sistemano o spostano il mobilio, componendo una sorta di collezione di gesti, di posizioni, di atteggiamenti o di comportamenti. Ogni volta, si tratta, quindi, dell'ordine delle cose, di donne che aspettano, si attivano o spostano patologicamente i mobili e non è secondario che Chantal Akerman stessa interpreti spesso il personaggio principale (*Saute ma ville*, *Je tu il elle*, *La chambre*, *L'homme à la valise*, ecc.). Se mescola le coordinate dell'attrice, del personaggio e del regista, maltrattando i rapporti di identificazione, se inquina le basi del terreno della finzione, vi instaura, allo stesso modo, una partizione metafisica. Poiché, a ben guardare, questa giovane donna che sgombra la sua stanza, quest'altra che maltratta gli utensili della sua cucina e, soprattutto, a ben guardare le camminate di *Jeanne Dielman*, ogni volta, si ritrova una stessa storia. Al di là dell'ascesi – che sia involutiva o, invece, metodica –, ciò a cui la regista come i personaggi lavorano nell'inquadratura, in fondo, consiste nell'ordinare un universo, determinandone o spargliandone le leggi. O per dirlo altrimenti, la gestione e le manie di *Jeanne Dielman* corrispondono molto precisamente con quelle della regista dal momento che si impegnano a una medesima operazione: mettere in ordine le cose e il mondo. Ci troviamo di fronte, qui, ad una vera mise en abîme, una metafora cosmogonica⁷: l'attualizzazione delle leggi di un universo particolare di cui s'incaricano le donne – sul modo della distruzione, di una sorveglianza o, ancora, di una ricomposizione. Se, all'inizio di *Je tu il elle*, la narratrice fa il conto delle sue giornate, è nella forma di una genesi dal momento che cambia radicalmente le leggi di quest'universo, che lo svuota per abitarlo e pensarlo diversamente. Secondo una regressione corporea e architettonica, sbarazzandosi di tutti i «punti d'appoggio», si colloca in un'instabilità o in una perpetua mobilità, inventa un disorientamento, apre lo spazio e

repartir aussitôt, on cherche la bonne prise, on trouve la position adéquate, on s'apaise, se caresse, on s'embrasse pour recommencer à nouveau à se débattre. Et aux corps blancs, tendus ou exaltés, répond le désordre sombre et électrique des chevelures recouvrant les visages. Les corps féminins inventent à chaque fois des manières : aux états physiques, à la situation, à l'espace, aux discours, à la société, correspondent des gestes, des attitudes et des postures, c'est-à-dire des façons d'occuper l'espace et le temps qui adaptent, ajustent ou révèlent le monde.

L'art de Chantal Akerman, depuis les premiers films, nous reconduit donc sans cesse aux mêmes types de lieux, d'objets ou de situations – chambres, cuisines, intérieurs, couloirs, murs, lits, tables, chaises, portes, fenêtres, ascenseurs – comme autant d'éléments premiers à travers lesquels se manifeste son souci topologique. Et lorsque les personnages circulent dans ces espaces, c'est toujours pour y effectuer deux types d'opérations : ils habitent et aménagent le lieu, rangent ou dérangent le mobilier, en constituant de la sorte une collection de gestes, de postures, d'attitudes ou de comportements. Il est donc à chaque fois question de l'ordre des choses, de femmes qui attendent, s'activent ou déplacent maladivement le mobilier et il n'est pas indifférent que Chantal Akerman y interprète elle-même souvent le personnage principal (*Saute ma ville*, *Je tu il elle*, *La chambre*, *L'homme à la valise*, etc.). Si elle brouille les repères entre actrice, personnage et metteur en scène malmenant ainsi les rapports d'identification, si elle corrompt les assises du territoire de la fiction, il s'y trame également une partition métaphysique. Car à bien regarder cette jeune femme déménageant sa chambre, cette autre maltrattant les ustensiles de sa cuisine et surtout les défilés de *Jeanne Dielman*, on retrouve à chaque fois une même histoire. Au-delà de l'ascèse – qu'elle soit involutiva o bien méthodique –, ce à quoi la cinéaste come les personnages travaillent dans le plan consiste au fond à aménager un univers, à en déterminer ou en affoler les lois. Ou pour le dire autrement, la maîtrise et les manie de *Jeanne Dielman* correspondent très exactement à celles de la cinéaste puisqu'elles se livrent à une même opération : mettre en ordre les choses et le monde. Nous avons là sans doute, avec la *mise en abîme*, une métaphore cosmogonique⁷ : l'actualisation des lois d'un univers particulier que prennent en charge ces femmes – sur le mode de la destruction, d'un gardiennage ou bien alors d'une recomposizione. Sì, au début de *Je tu il elle*, la narratrice décompte ses journées, c'est sous la forme d'une genèse dès lors qu'elle change radicalmente les lois de cet univers, qu'elle

il tempo per inserirci un'inaspettata coreografia che risponde a qualche imposizione primordiale: desiderare, scrivere, percepire, nutrirsi, muoversi, aspettare e alla fine partire.

Allora, nei film, quel che si scopre dietro il principio dell'ordine o, piuttosto, ciò su cui quello riposa, è un disordine, l'eterogeneo, il «fuori», che si potrà di volta in volta caratterizzare sotto la forma dell'esplosività (*Saute ma ville*), della manifestazione del «reale» rimosso, negato (*Jeanne Dielman*) o l'affermazione di un diventare altro (*Je, tu, il, elle*). Si tratta, soprattutto, di circoscrivere una poetica, una politica della percezione e dei gesti – che siano quelli dei personaggi ma anche attraverso il montaggio delle serie di piani che organizzano lo spazio e la situazione instaurando una percezione «grigia». La politica dei gesti, nel cinema di Chantal Akerman, si serve dei modi femminili che muovono alla conquista di territori, di latenze, affermano una distruzione o anche inventano, ogni volta, una peregrinazione. Allo stesso tempo, custodisce un desiderio e un tentativo tutto infantile, di voler mettere in buon ordine il mondo e le cose nel «grigio» dei luoghi. E a rischio di riuscirci, allora, si modifica un po' la collocazione degli oggetti che ci circondano, si dipingono – con le parole – i mobili di blu, di verde, per cambiare radicalmente le leggi dell'universo e si gesticola nello spazio e nel tempo diversamente. Questo desiderio, se spetta a Franz Kafka di averlo più chiaramente espresso e mai suggellato in un suo lavoro, lo si scopre identico nell'opera di Walter Benjamin. È, infatti, a questo che rimandano le coreografie dell'inquilino che egli descrive, decentrando gli usi, le percezioni e le posizioni. E lo si ritrova ancora nelle semplici filastrocche dell'infanzia dove egli evoca un malizioso *Omino con la gobba* che soggiorna nei nostri interni domestici, della memoria o dei sogni, un genietto maligno che deforma le cose e ci gioca continuamente dei tiri mancini causando danni dappertutto. È sufficiente che uno mangi la sua minestra per constatare che quello gli abbia rotto la ciotola oppure che gliene abbia già mangiato la metà. Basta voler andare a dormire o dire una preghiera perché quello si metta subito a ridere o a parlare. Ecco, di questo personaggio che conosciamo bene e che sua madre chiamava *Signor Guastatutto*, cosa dice Benjamin:

Quest'ometto è l'inquilino della vita distorta; e svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo⁸.

Con questa parabola, ci dice che nel mondo redento tutto sarà come qui, la nostra camera resterà com'è e gli abiti che

le vide pour l'habiter et le penser différemment. Selon une régression corporelle et architecturale, en se dé faisant de tous les « points d'appui », elle s'installe dans une instabilité ou une mobilité perpétuelle, invente une désorientation, ouvre l'espace et le temps pour y effectuer une chorégraphie inattendue qui répond à quelques injonctions primordiales : désirer, écrire, percevoir, se nourrir, se mouvoir, attendre et finalement partir.

Alors, dans les films, ce que l'on découvre derrière le principe d'ordre ou plutôt ce sur quoi ce dernier repose, c'est un désordre, de l'hétérogène, du « dehors », que l'on pourra tour à tour caractériser sous la forme d'un dynamitage (*Saute ma ville*), de la manifestation du « réel » forclos (*Jeanne Dielman*) ou l'affirmation d'un devenir autre (*Je tu il elle*). Mais il s'agit surtout de circonscrire une poétique, une politique de la perception et des gestes – que ce soit ceux des personnages ou bien à travers le montage des séries de tableaux aménageant l'espace et la situation instituant une perception « grise ». La politique des gestes, dans le cinéma de Chantal Akerman, dispose des manières féminines qui partent à la conquête de territoires, de latences, affirment une destruction ou bien alors inventent à chaque fois une errance. Mais elle recèle également un vœu et une tentative toute enfantine, celle de vouloir enfin mettre en bon ordre le monde et les choses dans le « gris » des lieux. Et à défaut d'y parvenir, on modifie donc quelque peu la place des objets qui nous entourent, on peint – avec des mots – le mobilier en bleu, en vert, pour changer radicalement les lois d'un univers et on gesticule dans l'espace et dans le temps différemment. Ce vœu, s'il appartient sans doute à Franz Kafka de l'avoir exprimé et à jamais scellé dans une œuvre, on le découvre également dans celle de Walter Benjamin. C'était bien ce à quoi renvoyaient les chorégraphies de l'habitant qu'il esquisait, décentrant les usages, les perceptions et les positions. Et on le retrouve encore dans de simples comptines enfantines où il évoque un *Petit Bossu* malicieux séjournant dans nos intérieurs, notre mémoire ou nos rêves, un malin génie déformant les choses et nous jouant sans cesse de mauvais tours en provoquant partout des dégâts. Il suffit que l'on aille manger son potage pour constater que ce dernier a cassé le pot ou bien qu'il en a déjà avalé la moitié. Il suffit de vouloir se coucher ou dire une prière pour qu'il se mette aussitôt à rire ou à parler. Ce personnage que nous connaissons bien et que la mère de Benjamin appelait quant à elle *Monsieur Maladroit*, voici ce qu'il en dit par ailleurs :

Ce petit homme est l'habitant de la vie déformée, il disparaîtra avec la venue du Messie dont un grand rabbin

8 Walter Benjamin, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in (a cura di Renato Solmi), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 275-305, pp. 289-299. / Walter Benjamin, *Œuvres II*, folio essais, 2000, p. 445.

9 Rinviamo al bel capitolo che al tema dedica Giorgio Agamben in *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001. Cfr. Ernst Bloch, *Tracce*, Garzanti, Milano, 2001, p. 174. / Nous renvoyons naturellement au beau chapitre que consacre Giorgio Agamben à ce passage dans *La communauté qui vient*, Seuil, 1990. Cf. Ernst Bloch, *Traces*, Tel/Gallimard, 1998, p. 174.

indossiamo, li porteremo ugualmente anche lì: tutto resterà come ora, «appena cambiato». E come fa notare Giorgio Agamben, questa storia Ernst Bloch la formula identica nel corso di una riflessione relativa a questi giochi di destrezza, momenti nei quali ci arriva una buona mano prendendo una cosa o collocandola perfettamente al suo giusto posto:

Un rabbino, un vero cabalista, un giorno ha detto: Perché s'instauri il regno della pace, non c'è affatto bisogno di distruggere tutto e di far rinascere un mondo completamente nuovo; è sufficiente spostare appena questa tazza o questo arbusto o questa pietra, facendo lo stesso con tutte le cose. Ma questo appena è così difficile da realizzare ed è così difficile trovarne la misura che per quanto riguarda questo mondo gli uomini non ne sono all'altezza.⁹

Quanto descrivono Giorgio Agamben, Ernst Bloch o Walter Benjamin, in fondo, non è altro che una definizione della Rivoluzione. Una definizione che procede da uno strano rapporto tra linguaggio, azioni e cose, tra posizioni e percezioni. Poiché ecco: non si andrà sicuramente a cambiare o vivere in un altro mondo. Perché cambi, occorre spostare un po' le cose, tutte le cose.

a dit qu'il ne changerait pas le monde de force, mais remettrait seulement les choses un tout petit peu en place⁹. Avec cette parabole, il nous dit que dans le monde rédimé

tout sera comme ici-bas, notre chambre demeurera comme elle est et les habits que nous endossons, nous les porterons également là-bas : tout demeurera comme à présent, « à peine modifié ». Et comme le signale Giorgio Agamben, cette histoire, Ernst Bloch la formule également au cours d'une méditation concernant ces tours de main, ces moments où inexplicablement nous avons la main heureuse en prenant une chose ou en la plaçant très exactement au bon endroit :

Un rabbin, un vrai cabaliste, dit un jour : Afin d'instaurer le règne de la paix, il n'est nullement besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau ; il suffit de déplacer à peine cette tasse ou cet arbrisseau ou cette pierre, en faisant de même pour toutes les choses. Mais cet à peine est si difficile à réaliser et il est si difficile de trouver sa mesure qu'en ce qui concerne ce monde les hommes en sont incapables.⁹

Ce que décrivent Giorgio Agamben, Ernst Bloch ou Walter Benjamin n'est au fond rien d'autre qu'une définition de la Révolution. Une définition procédant d'un étrange rapport entre le langage, les actes et les choses, entre les positions et les perceptions. Car voilà : on ne va certainement pas changer ou vivre dans un autre monde. Pour qu'il change, il faut juste déplacer un peu les choses, toutes les choses.



screenplay
Chantal Akerman
Eric de Kuyper
Paul Paquay
cinematography
Bénédictte Delesalle
editing
Luc Freche
sound
Samy Szlingerbaum
Gérard Rousseau
Marc Lobet
Alain Pierre
cast
Chantal Akerman
Niels Arestrup
Claire Wauthion
producer
Chantal Akerman
contact
cinematek.be
access
@cinematek.be

Chantal Akerman è nata a Bruxelles nel 1950 da una coppia polacca sopravvissuta alla tragedia dell'Olocausto. Il suo amore per il cinema nasce all'improvviso, dopo aver visto *Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard, che l'ha spinta a soli 15 anni a diventare una regista. Nel 1968 gira il suo primo film, *Saute ma ville*, presentato all'Oberhausen short-film festival. Poco dopo si trasferisce a New York dove resta fino al 1972. Qui viene profondamente influenzata dai lavori di Micheal Snow, Yvonne Rainer e Andy Warhol. Ritornata in Belgio, il suo *Je, tu, il, elle* viene riceve un discreto successo tra la critica. Nel 1975 esce quello che da molti è considerato il suo film più significativo ed uno tra i più grandi film femministi della storia del cinema, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Chantal Akerman ci lascia prematuramente il 5 Ottobre del 2015, pochi mesi dopo l'uscita del suo ultimo film, *No Home Movie*, una serie di toccanti conversazioni con la madre Natalia poco prima della morte.

Chantal Akerman was born in Bruxelles in 1950 from a polish couple survived from the Holocaust's tragedy. Her love for cinema borns suddenly, after viewing of Jean-Luc Godard's *Pierrot le fou*, which make her decide to become a director. In 1968 she shoot her first film, *Saute ma ville*, premiered at the Oberhausen short-film festival. Shortly after she moves to New York where she remains untill 1972. Here she is profoundly influenced by the work of Michael Snow, Yvonne Rainer and Andy Warhol. Back to Belgium, her *Je, tu, il, elle* receives critical recognition. In 1975 is released the movie that is considered her most significant one and one of the greatest feminist movie in the history of cinema, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Chantal Akerman leaves us prematurely the 5th October 2015, a few months after the release of her last movie, *No Home Movie*, a series of touching conversations with her mother Natalia shortly after her death.



JE TU IL ELLE

Chantal Akerman

Francia-Belgio 1974 / 86' / v.o. sott. it.

Una ragazza è in balia di uno statico onanismo che la tiene prigioniera tra le mura della sua casa. Affamata e irrequieta, scrive di getto i suoi pensieri su fogli di carta con cui tenta di ritrovare una logica che pare aver ormai perduto. Ormai conscia del fatto che le necessità non possono essere saziare da processi interiori, intraprende un viaggio da un capo all'altro della Francia per colmare quei vuoti che solo l'altro può tentare di saziare: magari lui, un camionista incontrato per caso, o lei, un'amante da tempo dimenticata, o forse tu, spettatore, che ti interroghi sui lunghi silenzi che circondano la protagonista. Un manifesto avanguardista che, grazie anche a una coraggiosa messa in scena, è riuscito ad anticipare ampiamente tematiche e argomenti di grande interesse nel panorama artistico odierno.

A girl is at the mercy of a static onanism that keeps her imprisoned between her house's walls. Hungry and unsettled, she writes her thoughts on papers in one go whereby she tries to recover her lost cogency. By now aware about the fact that her necessities cannot be satisfied by internal processes, she undertakes a trip from end to end of France to fill those holes that only the other could try to satisfy: maybe him, a truck driver met by chance, or her, a lover forgot long time ago, or maybe you, viewer, that question yourself about the long silences that surround the protagonist. An avant-garde manifest that, also thanks to a brave mise-en-scene, succeeded to hasten themes and topics of great interest in the today's artistic panorama.

**CARTE POSTALE
A SERGE DANNEY
BUSTER KEATON**

**BUSTER KEATON.
LO SGUARDO
DI UN EQUILIBRISTA
NON CONFORME
/ THE GLANCE
OF AN ODDBALL ACROBAT
LO SGUARDO DEL MUTO
/ LE REGARD DU MUET**

- | | | | |
|------|---------------------------|------|------------------------|
| 146. | NEIGHBORS | 147. | THE BALLOONATIC |
| 148. | THE ELECTRIC HOUSE | | |
| 149. | THE GARAGE | | |
| 150. | THE PALEFACE | | |
| 151. | | | THE PLAYHOUSE |





ITA / ENG

BUSTER KEATON LO SGUARDO DI UN EQUILIBRISTA NON CONFORME / THE GLANCE OF AN ODDBALL ACROBAT

di / by Giorgio Lisciandrello

trad. ing. di Francesco Caruso

«La camera non conosce limiti.

La sua scena è il mondo intero»

B. Keaton, C. Samuels, *Memorie a rotta di collo*

Quasi cent'anni fa esatti, un giovane attore di *vaudeville* con una già lunghissima esperienza maturata in giro per gli Stati Uniti all'interno di vecchi teatri affollati si ritrovò quasi per caso di fronte a qualcosa che avrebbe cambiato in maniera profonda la sua vita e la sua carriera. Le testimonianze dirette e indirette raccontano di una folgorazione, di un momento in cui si realizzò qualcosa che sembrava attendere nel suo inconscio da tanto tempo. L'attore travolto dalla folgorazione è Buster Keaton e ciò che lo sconvolse tanto fu una semplice macchina da presa. Da questo momento in poi comincia una delle carriere cinematografiche più significative della storia del cinema: Keaton fu infatti attore e regista capace di influenzare in maniera decisiva il mondo dello spettacolo in generale e del cinema in particolare.

Nonostante ai tempi fosse insensato credere che quello strano aggeggio che rifletteva «le ombre sui muri» avrebbe modificato in maniera così profonda le abitudini degli spettatori, il giovane Buster sembrava avesse già intuito al primo sguardo tutte le potenzialità espressive di un mezzo tanto misterioso e affascinante. Dopo i primi successi e le prime torte in faccia come semplice comparsa all'interno dei corti da due-rotoli di Roscoe "Fatty" Arbuckle, non passò troppo tempo prima che Roscoe si accorgesse dell'enorme talento del giovane Keaton promuovendolo a co-protagonista dei suoi lavori nella più classica formazione comica del tempo formata dal "ciccione" e dallo "smilzo". I lavori di questo primo periodo, scritti e diretti per la maggior parte da Arbuckle, sono caratterizzati da gag tradizionali dove la straordinaria capacità atletica di Keaton si evidenzia nelle classiche cadute su bucce di banana o negli inseguimenti rocamboleschi, nella più tipica tradizione dello *slapstick* di quegli anni. *The Garage* (1919), ad esempio,

«The camera had no such limitations.

The whole world was its stage»

B. Keaton, C. Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*

It has been almost exactly one hundred years since a *vaudeville* actor, who had gained quite an experience in old packed theaters around the United States, almost casually stumbled upon something that would dramatically change his life and career. Direct and indirect witnesses tell of an illumination, an instant in which what had been long waiting in his unconscious finally materialized. The actor is Buster Keaton and what upset him was just a camera. In that very moment began one of the most important careers in films: as actor and director, Keaton exerted a pivotal influence on the show biz in general, and on cinema in particular.

Although in those times no one would have believed that that bizarre gimmick projecting "shadows on a wall" would change the viewers' habits so deeply, young Buster seemed to have grasped immediately the full expressive potential of that mysterious and fascinating instrument. After the first hits and the pies in the face as an extra in Roscoe "Fatty" Arbuckle's two-reelers, not much time passed before Roscoe would notice young Keaton's enormous talent, upgrading him as co-protagonist of his films, in the most classic comedy-trope of the time – that of the Fat and the Skinny. These early works, mostly written and directed by Arbuckle, are characterized by traditional jokes, where Keaton's impressive athletic skills are exploited in the slipping-on-a-banana-peel gags or in wild chases, in the most typical slapstick tradition of the time. *The Garage* (1919), for instance, represents one of the most successful works of the duo, a synthesis where the whirlwind and bouncy style exemplary of Arbuckle's films meets the more austere and detached setting that will become the signature of Keaton's early works.

Already by that time, Keaton had realized that beyond the surface of entertainment, film staging could have several



rappresenta uno dei lavori più riusciti del duo comico, un momento di sintesi in cui lo stile vorticoso ed eccessivo dell'azione tipica del cinema di Arbuckle si lega a una costruzione scenica più composta e grave tipica della tendenza che Keaton svilupperà di lì a poco nei suoi primi film.

Keaton però sente già da allora che oltre la superficie dell'*entertainment* le implicazioni della messa in scena cinematografica sono molteplici. Intuisce fin da subito quante possibilità in più offre lo strumento della macchina da presa rispetto ai mezzi che il teatro gli aveva offerto fino a quel momento. D'altronde pochi anni prima Meliès era già riuscito a portare un razzo sulla luna e Keaton sente di non voler essere da meno. Il piccolo Buster aveva probabilmente assistito alle proiezioni dei film di Meliès negli intermezzi degli spettacoli in cui lui stesso recitava da bambino, aveva guardato con occhi sognanti le magie di *Le Voyage dans la lune* (1902) e cominciato fin da allora a sedimentare una conoscenza che gli permetterà in seguito di sperimentare così tanto all'interno dei suoi film. Ciò che però Buster Keaton costruirà non sarà un personaggio con doti "magiche", anzi la sua sarà una comicità basata su una geometria e su una logica della messa in scena più moderna, novecentesca, in cui lo vediamo giocare con il ritmo scandito dal suo corpo dentro una costruzione scenografica che prende spunto dalle linee di fuga del palcoscenico teatrale. Queste scelte furono accolte dal pubblico cinematografico di allora come qualcosa di entusiasmante, una sperimentazione che nasceva dalla tradizione dello spettacolo teatrale e che avrebbe influenzato a lungo registi di ogni epoca. Basti pensare alla scena di *Tout va bien* (1972) di Jean-Luc Godard che riprende una vecchia idea di *High Sign* (1921) in cui Keaton mette in scena una sezione ortogonale di una casa nella quale egli corre fuggendo dai suoi inseguitori utilizzando porte e botole per passare da una stanza all'altra.

Keaton è già da allora percepito come qualcosa di "diverso": diverso non solo dal "romantico" vagabondo chapliniano o dall'esuberante personaggio di Harold Lloyd, ma diverso per la sua capacità di rimettere in discussione tutto ciò che viene accettato comunemente nella norma. La capacità (o necessità) di spingere alle estreme conseguenze un'azione per ottenere a tutti i costi il successo costringe Keaton a rompere gli schemi tradizionali rendendo verosimile ciò che prima non lo era. In tal senso è esilarante il modo in cui in uno dei primi film realizzati per la Metro Pictures Corporation, *Neighbors* (1920), riesce a sposare la vicina di casa, la ragazza che ama e con la quale ha una relazione avversata dalle rispettive famiglie. Dopo una serie di peripezie che lo vedono inventare uno



implications. He immediately understood the greater number of possibilities the camera offers in comparison to what theater had offered him until then. In fact, a few years earlier, Meliès had been able to launch a rocket to the moon, and Keaton did not want to be outdone. Buster had likely watched Meliès' movies during the intermission of shows where he himself acted as a boy, looking with dreamy eyes at the magic of *Le Voyage dans la lune* (1902) and acquiring that knowledge of film that allowed him to experiment in the movies he later authored. Still, Buster Keaton would not endow his characters with 'magical' skills. Rather, his humor was based on a more modern, twentieth-century geometry and logic of the *mise-en-scène*, where we see him play along with the cadenced rhythm of his own body and within a framework realized by redesigning the vanishing points of the theatrical stage. Back then moviegoers enthusiastically welcomed this experimental stylistic choice originated from the tradition of theater, something that would have had some influence on movie directors of all time. One may want to think to a scene in Jean-Luc Godard's *Tout va bien* (1972) reprising an old idea from *High Sign* (1921), where Keaton stages a chase in an orthogonal section of a two-level house, where he flees from his pursuers using doors and secret passages to get from a room into another.

By that time, Buster Keaton had already been perceived as someone 'different': different from the 'romantic' Chaplinesque tramp as well as from the boastful character of Harold Lloyd, but different also for his ability of questioning what is commonly accepted as norm. The ability (or need) to carry

¹ Giorgio Cremonini, *Buster Keaton*, Il castoro cinema, Milano 1996, p. 42.

strano quanto semplice marchingegno o utilizzare gli amici in una acrobazia circense per rapire l'amata, Buster raggiungerà finalmente il suo obiettivo.

È probabilmente il suo sguardo impassibile a rendere ancora più convincente il suo agire: niente sembra stupirlo davvero, la vita nelle sue molteplici possibilità si manifesta nella sua assoluta casualità; sta a noi, sembra dire Keaton, ricostruirla o assecondarla secondo i principi che pensiamo possano essere più adatti alla nostra esistenza e più convenienti a soddisfare il nostro desiderio, anche se spesso non appaiono conformi a una visione comunemente condivisa e accettata. In *The Electric House* (1922) il desiderio di lavorare – o più probabilmente gli occhi dolci di una giovane ragazza – lo convince ad accettare un lavoro da ingegnere elettrico di cui il giovane Buster, dottore in botanica, non ha idea. Una circostanza imprevista lo ha condotto in una direzione inaspettata e Buster si lascia trasportare. Anche il suo metodo di lavoro da regista era basato su un atteggiamento impulsivo e improvvisato che lasciava spazio a situazioni inattese e divertenti che solo una circostanza fortuita poteva garantire. Keaton non assume mai esplicitamente un profilo intellettuale, impegno che consegna all'intelligenza dello spettatore, spingendolo a guardare oltre l'apparenza del cinema; prova a svelare i trucchi dentro un gioco fatto di meta-cinema che caratterizzerà gran parte dei suoi lavori: "Il cinema è il cinema" direbbe Godard e lo è ad esempio nella parodia del western classico americano in *The Paleface* (1922) dove sorprendentemente, anticipando di decenni la posizione a favore degli indiani, mette in scena da una parte l'uomo bianco senza scrupoli e avido di terre da sfruttare e dall'altra le tribù indiane pronte a difendere il loro territorio e le loro vite dalle minacce delle compagnie petrolifere.

Capita spesso di imbattersi in considerazioni sul carattere sperimentale di Keaton che lo accostano alle avanguardie europee di quegli anni. Al di là della tendenza del periodo che vedeva mettere in discussione la linearità della narrazione e le basi di un pensiero che apparteneva a un mondo che stava per finire, la sperimentazione che si riscontra nei suoi lavori avrà voluto forse dire per Keaton assumere in un'unica poetica le ragioni delle sue esperienze di attore e regista e di uomo. Si può pensare infatti che, partecipe come egli fu della Prima Guerra Mondiale, poteva avere la misura di quanto disgregante fosse stato a tutti i livelli quel conflitto. In *The Playhouse* (1921) ad esempio, grazie a un sistema di ottiche e obiettivi, riuscì a mettere in scena un'orchestra composta da ben nove Buster Keaton, una scelta che puntava a suscitare lo stupore del pubblico che per la prima volta si ritrovava di fronte a effetti

out a successful task at all costs, urges Keaton to break the traditional scheme and make plausible what until then was not. In this regard, it is quite entertaining to see how in *Neighbors* (1920), one of the first movies Keaton made for the Metro Pictures Corporation, he succeeds in marrying his neighbor, a woman he loves and whose relation with him is contrasted by both families. After a number of ups and downs – the invention of an odd but simple gadget, the abduction of his beloved with the help of a group of friends – Buster eventually achieves his goal.

Perhaps, it is Keaton's straight face that makes his actions even more compelling: nothing seems to really impress him, and life, with the many possibility it offers, appears in its absolute randomness. It is up to us, he seems to be saying, to build our own life or comply with it according to those principles that we think are more suitable to our existence and more conducive to fulfill our desires, even if they do not appear to conform to commonly accepted views. In *The Electric House* (1922), the longing for a job or, more likely, the sweet eyes of a young woman, prompt him, a fresh Botany graduate, to accept a job as electric engineer, a task about which he has no clue. A fortuitous circumstance has had him take an unexpected direction, and Buster goes with the flow. Keaton's own mode of direction too was impulsive and improvised, leaving room to those funny and original situations only the unpredictable could allow. Keaton never openly poses as an intellectual, and lets the viewer take her own stance, urging her to see beyond the surface of films. He tries to unveil the tricks behind a metacinematic game that will characterize a good deal of his work: "Cinema is cinema", Godard would say, and cinema is the parody of the classic American western movie in *Paleface* (1922). There, unexpectedly anticipating by decades the support to the cause of native-Americans, Keaton hand portrays on one side the corrupt and land grabbing white-man and on the other the native-American tribes ready to defend their own land and lives under the threat of oil companies.

Because of its experimenting quality, it is quite common to find Buster Keaton's art grouped together with the European avant-gardes of those years. If we can think that this is partially due to the trend of a time where narrative linearity and the vision of a world at its end were questioned, the experimenting quality of his movies might have meant for Keaton to put under a single, comprehensive poetics the meaning of his experiences as actor, director, man. We can think that his participation in WWI might have given him the sense of its disintegrating power on multiple levels. In *The Playhouse* (1922), for instance, thanks to a system of perspectives and lenses, he was able to put on scene an orchestra featuring

speciali tanto complessi, ma che ci parla di temi tanto cari alle avanguardie del tempo come il movimento surrealista che in Europa in quegli anni comincia a muovere i primi passi. Anche *The Balloonatic* (1923) suggerisce la volontà di mettere in discussione gli assunti assoluti e un atteggiamento di dogmatico razionalismo. Come spiega bene Giorgio Cremonini a proposito di questo lavoro, "la successione immagine falsa-immagine rivelatrice ripete che le cose non sono mai quel che sembrano (...). Il cinema parla della vita ma parla di sé stesso, delle sue capacità ingannatrici e rivelatrici al tempo stesso"¹.

Dopo quasi cento anni, dicevamo, e a cinquant'anni dalla morte, il "rompicollo" Keaton ci parla ancora con il suo linguaggio ambiguo, con il suo volto impassibile che si contrappone al corpo dinamico e scattante, con la capacità di guardare alla vita e di reinterpretarla a proprio vantaggio nonostante gli imperativi che la quotidianità impone. Una pratica che spinge oltre le apparenze, una sorta di tecnica del *trompe-l'œil* volta non all'inganno ma al disvelamento della verità, resa attraverso la particolarità del mezzo cinematografico dove il metodo di costruzione del ritmo di una scena, del rapporto tra lo spazio e il tempo dell'inquadratura, hanno il sapore di qualcosa che non nasce da un attento studio a tavolino. Keaton è più simile a un artigiano che ricorre solo al suo occhio e a nessuno strumento per capire come e su cosa agire per ottenere come risultato l'equilibrio della scena ma soprattutto il riso del suo pubblico.

bibliografia

Giorgio Cremonini, *Buster Keaton*, Il Castoro cinema, Milano 1996

Buster Keaton, Charles Samuels, *Memorie a rotta di collo*, Feltrinelli, Milano 1995

Francesco Ballo, *Buster Keaton*, Mazzotta, Milano 1982

something like nine Buster Keatons: to be sure, this was a move aimed at eliciting the amazement of the viewers that for the first time were confronted with very complex special effects, but it also touched on topics very dear to the avant-gardes of the time, such as the Surrealist movement, which was moving its first steps in Europe. *The Balloonatic* (1923) also belies Keaton's will to challenge rigid postures and dogmatic attitudes toward a rigid rational approach to reality. As Giorgio Cremonini has clearly explained with regard to this film: "The succession fake image–revealing image repeats that things are never what they appear to be (...). Cinema speaks about life, but speaks about itself, its deceiving and at the same time revealing powers" (42).

As we said at the beginning, one hundred years later and fifty years after his death, 'daredevil' Keaton is still speaking to us in his ambiguous language, his deadpan face juxtaposed to his dynamic and sprightly body, to his ability of looking at life and reinterpreting it to his own advantage, notwithstanding the pressing demands of daily life. His practice of film goes beyond the surface, in a sort of trompe l'oeil technique aimed not at deception but at the revelation of truth. This revelation is enacted by the very specificity of the cinematic medium, where the pace of a given scene, the relationship between the time and space of a frame, seem not to be rigidly planned in advance. Keaton is more like a craftsmanship relying on no other instrument but his own eye in order to understand how and on what to act so to obtain a perfectly balanced sequence and, especially, the laughter of his public.

bibliography

Giorgio Cremonini, *Buster Keaton*, Milan, Il Castoro cinema, 1996

Buster Keaton, Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, New York, Doubleday 1960

Francesco Ballo, *Buster Keaton*, Milan, Mazzotta, 1982

Robert Benayoun

LE REGARD DE BUSTER KEATON



ITA / FRA

LO SGUARDO DEL MUTO / LE REGARD DU MUET

di / par Serge Daney

in *La maison cinéma et le monde, vol. 2 Les Années Libé 1981-1985, P.O.L., Paris 2002, pp. 483-485.*

Libération, 2 luglio 1982 / Libération, 2 juillet 1982

trad. it. di Andrea Inzerillo

Del XX secolo non resteranno forse che due o tre oggetti sconvolgenti. Lo sguardo di Buster Keaton, per esempio.

Come potrebbe questo libro (illustrato in nero, 205 pagine, 232 foto), intitolato *Lo sguardo di Buster Keaton*¹, essere brutto? Erudito, commosso, lancinante, verboso: sia pure – e d'altronde non è grave. Perché lo *sguardo* di Buster Keaton è uno dei veri enigmi di questo secolo. Centinaia di trattati, di tesi universitarie, di odi e di peana avrebbero dovuto essere consacrati a quegli occhi che non hanno mai adescato. Imbattersi nella loro malinconia. Robert Benayoun e le edizioni Herscher hanno tentato l'avventura. Il primo interpreta un po' tutti i ruoli (l'erudito, l'emozionato, il verboso ecc.) e i secondi curano l'impaginazione. A pag. 101 Benayoun esclama: «Keaton supera Keaton». Prima di lui Buñuel aveva usato una di quelle piccole frasi che permettono di non farne delle grandi: «Bello come una sala da bagno».

Questa sala da bagno (bella come Buster Keaton) ha una storia. Dall'incontro con Fatty a quello con Samuel Beckett. La storia del cinema e della sua età d'oro, né più né meno. In tre anni (1917-1920) Keaton ha imparato tutto. In dieci anni (al ritmo di due film all'anno) produce tutti i suoi grandi film. In meno di quarant'anni trova il tempo di morire. Per colpa della MGM idiota, del sonoro, dell'alcol, della sua indolenza? Per colpa di nessuno? Il sesto capitolo del libro di Benayoun («Il crepuscolo di un dio») non si può leggere senza tristezza.

Di lui si è detto troppo: «l'uomo che non ride mai». Innanzitutto (Benayoun fa bene a sottolinearlo) è il suo sguardo che non ride mai, sono gli occhi che hanno preso tutto sul serio. Inoltre Keaton è soprattutto «l'uomo che non piange mai». Errore fatale per un comico. Chaplin piangeva come una fontana scaltra, Langdon era madido di lacrime davanti all'eterno, l'occhio di Stanlio sfarfallava dietro la spinta della lacrima, l'occhio fieldsiano riluceva d'alcol. Keaton ha dimenticato di impietosirsi della sua sorte (e per dimenticare ha

Du XX siècle, il ne restera peut-être que deux ou trois objets bouleversants. Le regard de Buster Keaton, par exemple.

Comment ce livre (noir, 205 pages, 232 photos), intitulé *Le Regard de Buster Keaton*¹, pourrait-il être mauvais? Érudit, ému, lancinant, verbeux, passe encore – et d'ailleurs, ce n'est pas grave. Car le *regard* de Buster Keaton est une des vraies énigmes de ce siècle. Des centaines de traités, de thèses universitaires, d'odes et de péans auraient dû être consacrées à ces yeux qui ne racolèrent jamais. Buter sur leur mélancolie. Robert Benayoun et les éditions Herscher ont tenté l'aventure. Le premier, du coup, fait un peu tous les rôles (l'érudit, l'ému, le verbeux, etc.) et les secondes soignent la mise en pages. Page 101, Benayoun s'écrie: «Keaton dépasse Keaton». Avant lui, Buñuel avait eu une de ces petites phrases qui dispensent des grandes: «Beau comme une salle de bains».

Cette salle de bains (belle comme Buster Keaton) a une histoire. De la rencontre avec Fatty à celle avec Samuel Beckett. L'histoire du cinéma et de son âge d'or, ni plus ni moins. En trois ans (1917-1920), Keaton a tout appris. En dix ans (à raison de deux films par an), il fabrique tous ses grands films. En moins de quarante ans il trouve le temps de mourir. Par la faute de la MGM idiote, du parlant, de l'alcool, de sa propre indolence? Par la faute à personne? Le sixième chapitre du livre de Benayoun («Le crépuscule d'un dieu») ne se lit pas sans tristesse.

On a trop dit de lui: «l'homme qui ne rit jamais». D'abord (Benayoun a raison de le souligner), c'est son regard qui ne rit jamais, ce sont les yeux qui ont tout pris au sérieux. Ensuite, Keaton est surtout «l'homme qui ne pleure jamais». Erreur fatale pour un comique. Chaplin était une fontaine rusée, Langdon un grand humide devant l'éternel, l'œil de Laurel papillotait sous la poussée de la larme, l'œil fieldsien luisait alcooliquement. Keaton, lui, a oublié de s'apitoyer sur son

¹ Robert Benayoun, *Le Regard de Buster Keaton*, Herscher

bevuto). Ha preso le cose come venivano, ha bevuto il calice fino alla feccia (piccoli ruoli ovunque, il circo Medrano, il ruolo di «consigliere tecnico» nel film che descriveva la sua vita!).

Negli anni Sessanta Chaplin era vivo e ingombrante, Keaton era un fantasma entusiasmante. L'uno aveva portato avanti la sua vita come una macchina da guerra, l'altro si era interessato alla guerra e alle macchine, ma separatamente. Chaplin aveva preso su di sé la parola d'ordine di Molière (che far ridere l'«*honnête homme*» è una strana cosa), e Keaton dovette attendere il 1962 e la Cinémathèque française perché finalmente gli si rendesse omaggio. Per Benayoun è una vera e propria scena primordiale.

«Non dimenticherò mai la sua apparizione alla Cinémathèque française, pietrificato da un clamore di venti minuti che lo restituiva a se stesso, dopo tanti colpi duri. Esitava, sulle sue gambe corte, accennando dei movimenti di scarto attorno al microfono. A poco a poco l'ovazione si calmò in un silenzio di marmo. Buster, preso dal panico di dover giustificare questa accoglienza entusiastica, che si spiegava appena, finisce per domandare con voce rauca, e l'episodio è stato senza dubbio l'innesco di questo libro: "Qualcuno vuole farmi una domanda?". Il silenzio si ispessi di un aspetto drammatico. Nessuno mugugnava. Allora Buster, ritto nell'asse della sala e sotto lo schermo, nel mezzo di quella cornice che prediligeva così volentieri, disse gli occhi verso lo spettatore al centro della prima fila e gli chiese: "Vuole farmi una domanda?". Per un caso privo di alcun significato ero io quello spettatore, e rimasi confuso da questo primo piano subito dallo sguardo di Keaton che per una volta, da davanti lo schermo, si rivolgeva proprio a me, senza illusione soggettiva magica, e con una reale urgenza».

Vent'anni più tardi Benayoun si pone più di una domanda su Keaton. Nessuna di esse è indiscreta. Chiuso il libro non sappiamo bene se l'autore ha rinunciato deliberatamente al ruolo di biografo, se ha pensato che il mistero dovesse rimanere intatto o se ad ogni modo non sapessimo niente di quel che Keaton sapeva. Il libro non si interessa all'uomo Keaton ma all'avventura della sua immagine. Fa di questa immagine un fenomeno culturale, paragonandola selvaggiamente ad altre figure del secolo. «Keaton supera Keaton»? Vuol dire questo: «un uomo non colto – e i comici, artigiani del materiale grezzo che devono proteggersi al meglio dall'arte, lo sono praticamente tutti – può diventare un oggetto culturale universale senza saperlo? Può proporre un enigma che non si preoccupa di risolvere, investire il mondo della propria incertezza e costruirne una fortezza di certezze inviolabili per lui, fare della propria interiorità un'apparenza,

sort (et pour oublier, il a bu). Il a pris les choses comme elles venaient, bu la lie et le calice avec (les petits rôles n'importe où, le cirque Medrano, le rôle de « conseiller technique » sur le film qui retraçait sa vie !).

Dans les années soixante, Chaplin était vivant et encombrant, Keaton était un fantôme enthousiasmant. L'un avait mené son œuvre comme une machine de guerre, l'autre s'était intéressé à la guerre et aux machines, mais séparément. Chaplin avait pris sur lui le mot d'ordre de Molière (que faire rire les « honnêtes gens » est une étrange chose), et Keaton dut attendre 1962 et la Cinémathèque française pour qu'on lui rende enfin hommage. Pour Benayoun, c'est une véritable scène primitive.

« Je n'oublierai jamais son apparition à la Cinémathèque française, pétrifié par une clameur de vingt minutes qui le rendait à lui-même, après tant de coups durs. Il hésitait, sur ses jambes courtes, esquissant des mouvements de dérobade autour d'un microphone. Peu à peu l'ovation s'apaisa dans un silence de marbre. Buster, saisi par la panique d'avoir à justifier cet accueil enthousiaste, qu'il s'expliquait à peine, finit par demander d'une voix rauque, et l'épisode fut sans doute le déclic de ce livre-ci : "Quelqu'un veut-il me poser une question ?" Le silence s'épaissit d'une tranche de drame. Personne ne bronchait. Alors Buster, dressé dans l'axe de la salle et sous l'écran, dans ce milieu de cadre qu'il affectionnait si volontiers, porta les yeux sur le spectateur du milieu dans le tout premier rang et lui demanda : "Voulez-vous me poser une question ?" Par un hasard dénué de signification, j'étais ce spectateur, et je fus confondu par ce gros plan subit du regard keatonien qui pour une fois, du devant de l'écran, s'adressait bien à moi, sans illusion subjective magique, et avec une réelle urgence ».

Vingt ans plus tard, Benayoun se pose plus d'une question à propos de Keaton. Aucune n'est indiscreta. Le livre refermé, on ne sait pas bien si l'auteur a renoncé délibérément au rôle de biographe, a pensé que le mystère devait rester entier ou que, de toute façon, nous ne savions rien de ce que Keaton savait. Le livre ne s'intéresse pas à l'homme Keaton mais à l'aventure de son image. De cette image, il fait un phénomène culturel, la comparant sauvagement à d'autres figures du siècle. « Keaton dépasse Keaton » ? Cela veut dire ceci : « Un homme inculte, et les comiques, artisans du matériau brut qui doivent au mieux se protéger de l'art, le sont pratiquement tous, un homme inculte peut-il sans le savoir devenir un objet culturel universel ? Peut-il proposer une énigme qu'il ne se soucie pas de résoudre, investir le monde de sa propre incertitude et en bâtir une forteresse d'évidences inviolables pour lui, faire de

esprimere l'analisi pur sfuggendola, l'equilibrio del suo universo su un arco di rotture e di fracasso?».

Se non avesse già risposto di sì a questa domanda (pag. 8), Benayoun non avrebbe scritto il libro, né tentato diversi parallelismi. Alcuni sono inevitabili (quello con Chaplin, con i montaggi assai pertinenti delle pagg. 94-97), altri previsti (quello con Dada, attraverso il gusto keatoniano per la meccanica), altri lo sono meno (Fitzgerald, un altro alcolizzato, un'altra vittima degli studios) e alcuni per nulla (Kafka, un altro comico). Da tutta questa cultura tira fuori che da qualche parte in California, a inizio secolo, un genio incolto è stato contemporaneo di quel che c'era di più moderno in arte. Non ne avevamo mai dubitato.

Resta un capitolo, il penultimo («La maschera e il glamour»), in cui Benayoun indica il luogo da cui vengono tutte queste foto, degli «still photographers» dei grandi studios, come Ruth Harriet Louise, che aveva il compito di fabbricare l'immagine delle star. Una delle più belle si chiamava Buster Keaton.

son intériorité une apparence, exprimer l'analyse tout en la fuyant, l'équilibre de son univers sur une arche de rupture et de fracas ? ».

S'il n'avait répondu par avance oui à cette question (page 8), Benayoun n'aurait pas fait le livre, ni tenté plusieurs parallèles. Certains sont inévitables (celui avec Chaplin, avec les très pertinents montages des pages 94-97), d'autres attendus (celui avec Dada, à travers le goût keatonien pour la mécanique), d'autres moins (Fitzgerald, autre alcoolique, autre victime des studios) et certains pas du tout (Kafka, autre comique). De toute cette culture, il ressort que quelque part en Californie, au début du siècle, un génie inculte a été contemporain de ce qu'il y avait de plus moderne en art. Nous n'en avions jamais douté.

Reste un chapitre, l'avant-dernier (« Le masque et le glamour »), où Benayoun désigne le lieu d'où nous viennent toutes ces photos, des « still photographers » des grands studios, telle Ruth Harriet Louise, chargée de fabriquer l'image des stars. L'une des plus belles s'appelait Buster Keaton.

screenplay
Buster Keaton
Eddie Cline
cinematography
Elgin Lessley
cast
Buster Keaton
Virginia Fox
Joe Roberts
Joe Keaton
producer
Metro Pictures
Corporation



Eddie Cline e **Buster Keaton** collaborarono all'inizio degli anni '20 dirigendo insieme diciassette cortometraggi che sono considerati l'apice delle loro rispettive carriere. I due avevano già lavorato insieme come attori all'interno del gruppo comico The Keystone Cops diretti dal regista Mack Sennett. Dopo la loro separazione, Eddie Cline ebbe comunque una carriera di successo collaborando con attori come W. C. Fields dirigendo opere di un certo rilievo come *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline and **Buster Keaton** collaborated in the early 1920s; together, they directed seventeen shorts that are considered the highlights of their respective careers. The pair had already worked together as part of the Keystone Cops, a group that featured in a series of comedies directed by Mack Sennett. After they parted ways, Eddie Cline had a successful career. He collaborated with W.C. Fields and directed important works including *Million dollar legs* (1932).

NEIGHBORS

Buster Keaton, Eddie Cline
USA 1920 / 18' / v.o. sott. it.

Buster e la sua vicina di casa sono innamorati e si scambiano messaggi d'amore attraverso un buco della palizzata che divide le due case. Le famiglie dei due, che si odiano e rivaleggiano, cercano di dividerli in tutti i modi. Buster però è intenzionato a sposare la ragazza e pur di raggiungere il suo obiettivo è pronto a sfidare i genitori inventando marchingegni, improvvisando acrobazie circensi, fino a rivolgersi al giudice di pace per ottenere la mano dell'innamorata.

Neighbors è il quinto cortometraggio realizzato da Keaton per la Metro Pictures Corporation in collaborazione con Eddie Cline, uno dei lavori più riusciti del repertorio del duo registico, in cui lo spazio dei due cortili divisi dalla staccionata fa da palcoscenico alle avventure dei due amanti per la maggior parte del film.

Buster and his neighbour fall in love and exchange messages of their devotion through a hole in the picket fence that divides their two houses. Their families are rivals who hate each other, and they try to separate the pair by any means possible. But Buster wants to marry the girl, and to accomplish this goal, he's ready to challenge his parents. He comes up with various gimmicks and circus acrobatics, before eventually calling a judge to marry them.

Neighbors is the fifth short movie that Buster Keaton made for Metro Pictures Corporation in collaboration with Eddie Cline. The film is one of their most successful works. In it, the space of the two yards, divided by the picket fence, becomes the stage for the two lovers' adventures.

Eddie Cline e **Buster Keaton** collaborarono all'inizio degli anni '20 dirigendo insieme diciassette cortometraggi che sono considerati l'apice delle loro rispettive carriere. I due avevano già lavorato insieme come attori all'interno del gruppo comico The Keystone Cops diretti dal regista Mack Sennett. Dopo la loro separazione, Eddie Cline ebbe comunque una carriera di successo collaborando con attori come W. C. Fields dirigendo opere di un certo rilievo come *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline and **Buster Keaton** collaborated in the early 1920s; together, they directed seventeen shorts that are considered the highlights of their respective careers. The pair had already worked together as part of the Keystone Cops, a group that featured in a series of comedies directed by Mack Sennett. After they parted ways, Eddie Cline had a successful career. He collaborated with W.C. Fields and directed important works including *Million dollar legs* (1932).

screenplay
Buster Keaton
Eddie Cline
cinematography
Elgin Lessley
cast
Buster Keaton
Phyllis Haver
producer
Metro Pictures
Corporation



THE BALLOONATIC

Buster Keaton, Eddie Cline
USA 1923 / 22' / v.o. sott. it.

Buster è al luna park, tra una visita all'interno della casa stregata e un giro su una giostra, si ritrova un po' per caso ad assistere al lancio di un pallone aerostatico. In seguito a un errore e a molta distrazione lo troviamo a volare sul pallone che diventerà la sua casa fino a quando non lo bucherà provando a sparare a un'anatra precipitando in un bosco. Lì continueranno le sue avventure con pericolosi orsi, canoe smontabili e una donna che il giovane Buster proverà a conquistare.

Con una costruzione più varia di altri suoi lavori, *The Balloonatic* rappresenta emblematicamente il metodo di lavoro di Keaton, numerose improvvisazioni all'interno di una struttura coerente e consapevolmente cinematografica.

Buster goes to the amusement park. After visiting the House of Horrors and taking a ride on the merry-go-round, he ends up helping out with the launch of a hot air balloon. Due to a misunderstanding and some distraction on Buster's part, he finds himself flying the balloon. It becomes his home until, while trying to shoot a duck, he punctures the balloon and crashes it in a forest. His adventures continue with dangerous bears, canoes, and a woman that he tries to seduce.

This film's construction is more varied than that of his other works, and it is an emblematic representation of Keaton's working method: numerous improvisations contained within a coherent and intentional cinematographic structure.



screenplay
Buster Keaton
Eddie Cline

cinematography
Elgin Lessley

cast
Buster Keaton
Virginia Fox
Joe Roberts
Joe Keaton
Myra Keaton

producer
Metro Pictures
Corporation

Eddie Cline e **Buster Keaton** collaborarono all'inizio degli anni '20 dirigendo insieme diciassette cortometraggi che sono considerati l'apice delle loro rispettive carriere. I due avevano già lavorato insieme come attori all'interno del gruppo comico The Keystone Cops diretti dal regista Mack Sennett. Dopo la loro separazione, Eddie Cline ebbe comunque una carriera di successo collaborando con attori come W. C. Fields dirigendo opere di un certo rilievo come *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline and **Buster Keaton** collaborated in the early 1920s; together, they directed seventeen shorts that are considered the highlights of their respective careers. The pair had already worked together as part of the Keystone Cops, a group that featured in a series of comedies directed by Mack Sennett. After they parted ways, Eddie Cline had a successful career. He collaborated with W.C. Fields and directed important works including *Million dollar legs* (1932).

THE ELECTRIC HOUSE

Buster Keaton, Eddie Cline
USA 1922 / 22' / v.o. sott. it.

In seguito a un equivoco dovuto a uno scambio di diplomi il giorno della cerimonia di proclamazione all'Università Popolare, Buster, dottore in Botanica, viene assunto come ingegnere elettrico per impiantare dei marchingegni elettrici in casa di un ricco possidente. Di ritorno dalle vacanze, il ricco possidente e la sua famiglia saranno introdotte ai congegni inventati da Buster: le scale mobili, il porgi-libro automatico, il biliardo elettrico. Il vero ingegnere elettrico, fatto fuori in seguito all'equivoco, ha pronto il piano per servire la sua vendetta, invertendo i fili elettrici della casa e facendo impazzire i dispositivi.

The Electric House è uno dei corti da due-rotoli più celebri di Keaton in cui si celebra una sorta di "rivolta delle macchine", l'impossibilità di riportare tutto a un ordine.

Some diplomas are inadvertently switched during graduation from the Community College, and this confusion leads to Buster, who graduated with a degree in botany, being hired as the engineer responsible for installing electric machinery in a mansion. When the rich owner and his family return from their holidays, they encounter Buster's strange machinery: the escalator, a automatic book delivery system, and the electric pool table. The real engineer, who was fired because of the misunderstanding, wants revenge. He switches the electric cables of the house and causes a short circuit.

The Electric House is one of Keaton's most famous short films. It celebrates a "revolt of the machines", which represents the impossibility keeping everything under control.

Roscoe "Fatty" Arbuckle comincia la sua carriera come attore negli anni '10 all'interno del famoso gruppo dei Keystone Cops di Mack Sennett. Qualche anno più tardi, dopo varie collaborazioni come attore con vari e importanti artisti del tempo tra cui Charlie Chaplin, cominciò a dirigere i suoi primi corti da due-rotoli introducendo di fatto un giovanissimo Buster Keaton all'interno del mondo del cinema e con il quale collaborerà per vari anni. Dopo una battuta d'arresto dovuta ad uno scandalo che lo coinvolse e lo provò seriamente, diresse i suoi ultimi lavori, grazie anche all'aiuto e al sostegno di Buster Keaton, con lo pseudonimo Will B. Good.

Roscoe "Fatty" Arbuckle started his career as an actor in the 1910s as part of Mack Sennett's famous group, the Keystone Cops. A few years later, after collaborating as an actor with many important artists of his time, including Charlie Chaplin, he began to direct his first short films. In these shorts, he introduced a young Buster Keaton, who would work with him for many years. He was then involved in a scandal that seriously tested him and led to a pause in his work. He directed his last works under the pseudonym "Will B. Good", largely thanks to Keaton's help and support.

screenplay
Roscoe Arbuckle

cinematography
Elgin Lessley

cast
Buster Keaton
Roscoe Arbuckle
Molly Malone
Dan Crimmins

producer
Comique Film
Company



THE GARAGE

Roscoe Arbuckle
USA 1919 / 25' / v.o. sott. it.

Buster e Fatty gestiscono un garage che è anche una stazione dei vigili del fuoco. Nella prima parte i due, alle prese con il lavaggio di un'automobile, metteranno a soqqadro l'intero garage imbrattando di olio e grasso dappertutto. Anche gli sforzi del giovane dandy, impegnato a corteggiare la figlia del proprietario del garage, saranno resi vani dai disastri dei due imbranati. Nella seconda parte Buster e Fatty, alle prese con un falso allarme-incendio, finiranno per scoprire che è il garage che sta andando a fuoco.

The Garage è uno dei corti più maturi e divertenti del duo comico, dove l'influenza del giovane Keaton è già evidente nelle scelte registiche e nelle esilaranti gag del film.

Buster and Fatty run a garage that is also serves as a firehouse. In Part I, they try to wash a car, but instead they make a mess of oil and grease all over the garage. Meanwhile, a young dandy is trying to seduce the daughter of the garage's owner of the garage. He fails, largely because of disasters caused by Buster and Fatty's clumsiness. In Part II, Buster and Fatty, while struggling with a false fire alarm, end up finding a real fire in the garage.

The Garage is one of the comic duo's funniest and best-developed short films. The young Keaton exerted a clear influence on Arbuckle's choices as a director and on the film's gags.

screenplay
Buster Keaton
Eddie Cline
cinematography
Elgin Lessley
cast
Buster Keaton
Virginia Fox
Joe Roberts
producer
Metro Pictures
Corporation



THE PALEFACE

Buster Keaton, Eddie Cline
USA 1922 / 20' / v.o. sott. it.

Una compagnia petrolifera avida e senza scrupoli riesce a rubare il contratto di proprietà delle terre a una tribù indiana uccidendo uno di loro. La tribù, sul piede di guerra, decide allora di uccidere qualsiasi uomo bianco si avvicini alla riserva. Sarà proprio Buster a varcare per primo il cancello del villaggio indiano. Dopo un inseguimento e successivo rogo dal quale Buster riesce a salvarsi grazie a un abito ignifugo, diventerà un componente della tribù aiutando gli indiani a riconquistare il maltolto.

The paleface è un film che nasce come parodia del genere western americano degli anni '20 anticipando in maniera sorprendente la posizione a favore degli indiani contro l'arrogante uomo bianco.

A greedy, unscrupulous oil company has stolen a Native American tribe's lease to their land and killed one of them. Furious, the tribe orders that the first white man who enters their encampment be killed, and Buster ends up being that man. After escaping death thanks to a fireproof suit, Buster becomes a member of the tribe and helps them regain their land.

The Paleface is a parody of American Westerns of the 20s and it is an early and unexpected promotion of Native Americans against the arrogance of the white man.

Eddie Cline e **Buster Keaton** collaborarono all'inizio degli anni '20 dirigendo insieme diciassette cortometraggi che sono considerati l'apice delle loro rispettive carriere. I due avevano già lavorato insieme come attori all'interno del gruppo comico The Keystone Cops diretti dal regista Mack Sennett. Dopo la loro separazione, Eddie Cline ebbe comunque una carriera di successo collaborando con attori come W. C. Fields dirigendo opere di un certo rilievo come *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline and **Buster Keaton** collaborated in the early 1920s; together, they directed seventeen shorts that are considered the highlights of their respective careers. The pair had already worked together as part of the Keystone Cops, a group that featured in a series of comedies directed by Mack Sennett. After they parted ways, Eddie Cline had a successful career. He collaborated with W.C. Fields and directed important works including *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline e **Buster Keaton** collaborarono all'inizio degli anni '20 dirigendo insieme diciassette cortometraggi che sono considerati l'apice delle loro rispettive carriere. I due avevano già lavorato insieme come attori all'interno del gruppo comico The Keystone Cops diretti dal regista Mack Sennett. Dopo la loro separazione, Eddie Cline ebbe comunque una carriera di successo collaborando con attori come W. C. Fields dirigendo opere di un certo rilievo come *Million dollar legs* (1932).

Eddie Cline and **Buster Keaton** collaborated in the early 1920s; together, they directed seventeen shorts that are considered the highlights of their respective careers. The pair had already worked together as part of the Keystone Cops, a group that featured in a series of comedies directed by Mack Sennett. After they parted ways, Eddie Cline had a successful career. He collaborated with W.C. Fields and directed important works including *Million dollar legs* (1932).

screenplay
Buster Keaton
Eddie Cline
cinematography
Elgin Lessley
cast
Buster Keaton
Virginia Fox
Joe Roberts
producer
Metro Pictures
Corporation



THE PLAYHOUSE

Buster Keaton, Eddie Cline
USA 1921 / 22' / v.o. sott. it.

Buster entra in un teatro dove tutti i componenti dell'orchestra, il pubblico, i tecnici e il direttore hanno le sembianze di Buster Keaton. Dopo aver assistito a questo surreale spettacolo lo vediamo svegliarsi sul suo letto svelandoci che in verità era tutto un sogno. Degli uomini lo buttano giù dal letto all'interno della sua stanza ma le apparenze ingannano ancora, basta spostare le pareti per capire che si tratta di un teatro dove Buster lavora come tecnico.

Tra i cortometraggi più celebri di Keaton, *The Playhouse* presenta una sperimentazione tecnica all'avanguardia per i tempi con la ripetizione fino a nove volte della figura di Keaton sul palcoscenico.

Buster enters a theater where all the musicians, the audience, the technicians, and the director look like him. After this surreal episode, he wakes up and the truth is revealed: it was all just a dream. Some men then pull him out of his bed, but once again appearances are deceiving. The walls are pulled away, and we realize that Buster is not in his own room, but rather in the theater where he works as a technician.

This is one of Keaton's most famous shorts. *The Playhouse* contains a novel technical experiment with the repetition of Keaton's figure nine times in one scene.

ETEROTOPIE
TUNISIA / TUNISIE



ETEROTOPIE
TUNISIA / TUNISIE

SULLA PELLE. CINEMA
CORPI E DESIDERI DELLA
TRANSIZIONE TUNISINA
/ SUR LA PEAU. CINEMA,
CORPS ET DESIRS
DE LA TRANSITION
TUNISIENNE

169. **A PEINE J'OUVRE LES YEUX**
/ APPENA APRO GLI OCCHI

FRANCESCA OGGIANO.
REPORTAGE





ITA / FRA

SULLA PELLE / SUR LA PEAU CINEMA CORPI E DESIDERI DELLA TRANSIZIONE TUNISINA / CINÉMA, CORPS ET DÉSIRES DE LA TRANSITION TUNISIENNE

di / par **Anna Serlenga**

trad. fr. di **Emmanuelle Bouhours**

Due istantanee

Uno.

25 novembre 2015, Tunisi, avenue Mohamed V. Un lungo viale alberato che connette la principale piazza cittadina Place 14 Janvier (in omaggio alla Rivoluzione del 2011) a Place Pasteur. Una grande arteria urbana dove sotto l'ombra di imponenti palme campeggiano le insegne delle principali banche e Ambasciate della capitale. Nel cuore di Tunisi, quindi, esplose un autobus della Guardia Presidenziale con un bilancio di 13 morti.

Negli stessi giorni, lunghe code si affollano davanti a tutti i più grandi cinema della città per assistere al JCC – Les Journées Cinématographiques de Carthage, il più importante festival di cinema tunisino dal carattere cosmopolita ed internazionale.

L'attentato è l'ultimo di una serie che hanno segnato il periodo della transizione tunisina, dove all'inasprimento degli atti terroristici fa da contraltare una politica governativa securitaria e liberticida. Il "laico" mandato dell'ottuagenario Beji Caid Essebsi, primo governo eletto democraticamente nel Paese, sta rivelando infatti sempre più nettamente la sua vera anima autoritaria, che ha come vittima designata la generazione di giovani che nel 2011 hanno preso parola e posizione scendendo nelle strade al grido di "Dégage!".

Sono loro i principali avventori del Festival, che decide di non chiudere i battenti nonostante la notevole tensione provocata dall'evento. Tra i polverosi ingranaggi della macchina del terrore si infila infatti senza troppo clamore una intera generazione di giovani e giovanissimi che seppur delusa dai recenti avvenimenti politici non cessa di manifestarsi e di affermare silenziosamente la propria esistenza, riempiendo le strade e le sale nonostante il coprifuoco che impone il rientro forzato alle 20.

A quella stessa generazione, come in uno strano caso del destino, è dedicato il film che sarà vincitore del JCC: *À peine j'ouvre les yeux* opera prima della giovane regista tunisina Leyla Bouzid.

Deux instantanées

Un.

25 novembre 2015, Tunis, avenue Mohamed V. Une longue rue bordée d'arbres qui relie la place principale de la ville, Place 14 Janvier (hommage à la Révolution du 2011), à la Place Pasteur. Une grande artère urbaine où, sous l'ombre de palmiers imposants, se distinguent les insignes des plus grandes banques et des Ambassades de la capitale. Dans le cœur de Tunis, donc, explose un bus de la Garde Présidentielle, bilan 13 morts. Durant les mêmes journées, de longues queues se créent devant les grands cinémas de la ville pour assister aux JCC – Les Journées Cinématographiques de Carthage, le plus grand festival de cinéma tunisien, au caractère cosmopolite et international.

L'attentat est le dernier d'une série qui a marqué la période de transition tunisienne, où, au durcissement des attaques terroristes, correspond une politique sécuritaire et liberticide. Le mandat « laïque » de l'octogénaire Beji Caid Essebsi, premier gouvernement élu démocratiquement dans le pays, est en train de dévoiler son âme autoritaire qui a comme victime désignée la génération de jeunes qui, en 2011, a pris la parole et position dans les rues de la ville de Tunis en criant « Dégage ! ».

Ce sont eux qui fréquentent le Festival et qui décident de ne pas fermer ses portes malgré la haute tension provoquée par l'événement. Entre les poussiéreux engins de la machine du terreur se glisse discrètement toute une génération de jeunes et de très jeunes qui, malgré la désillusion due aux dernières nouvelles politiques, ne cesse de se manifester et d'affirmer silencieusement sa propre existence, en remplissant les rues et les salles de cinéma malgré le couvre-feu qui impose de rentrer à 20h.

C'est à cette même génération, comme par un étrange destin, que le film vainqueur des JCC est dédié : *À peine j'ouvre les yeux*, première œuvre de la jeune réalisatrice tunisienne Leyla Bouzid.

Due.

22 febbraio 2016: inverno berlinese, il tappeto rosso steso, scorrono sugli schermi mondiali i profili infiocchettati in abito da sera delle più grandi star del cinema internazionale. Tra i partecipanti alla kermesse della Berlinale sfilava l'equipe tunisina capitanata da Mohamed Ben Attia e Mejd Mastoura, regista e attore protagonista del film *Nhebbek Hedi*.

L'emozione è forte quando Meryl Streep, madrina del Festival, pronuncerà con forte accento inglese il nome di Mejd come miglior attore protagonista e proclamerà il Leone d'argento per il film, prima pellicola tunisina a vincere il premio e prima opera araba a salire sul podio della Berlinale dopo 20 anni.

Nella Berlino cuore dell'accoglienza ai rifugiati scampati alle maglie strette delle reti dei pescatori e ai manganelli della polizia di tutta Europa, la Berlinale celebra il Mediterraneo "folk" di Rosi e Lampedusa con un primo premio e glorifica i martiri della Rivoluzione tunisina nelle parole di ringraziamento di Mejd Mastoura, che chiude ringraziando Tunisi tutta. "Shukran Tunis, akahaw" (*Grazie Tunisi, e basta*).

Il giovane cinema tunisino.

Due film e qualche considerazione

Un vento dolce lambisce quindi le coste tunisine e la sua giovane cinematografia, soffiando dal cuore del Paese in stato d'emergenza per arrivare al centro Europa della Berlinale.

À *peine j'ouvre les yeux* e *Nhebbek Hedi* sono due film diretti da giovani registi che guadagnano il podio di manifestazioni internazionali, mettendo sotto la luce dei riflettori la produzione cinematografica tunisina, che non cessa di far parlare di sé quest'anno con la presenza come sola opera del continente africano del cortometraggio di Lotfi Achour شَوْلَع – *La laine sur le dos* alla 69ª edizione del Festival di Cannes.

Due film molto diversi per poetica e ritmica, ma che lasciano trasparire in filigrana la storia recente del Paese e i suoi radicali cambiamenti, attraverso lo sguardo di due giovani protagonisti e della loro libertà di scelta di decidere per la propria vita, in bilico tra convenzione sociale e libertà del desiderio.

La scelta individuale come atto di libertà sociale è infatti il sottile filo rosso che lega i due lungometraggi, che vedono due giovani a confronto con la generazione dei propri padri e con le aspettative di una società che sempre meno gli assomiglia.

Nel caso di *À peine j'ouvre les yeux* la regista Leyla Bouzid sceglie di raccontare con estrema delicatezza il cambiamento occorso in Tunisia attraverso lo sguardo di Farah (in arabo "gioia", non a caso), giovane adolescente dagli occhi brillanti, a un

Deux.

22 février 2016 : hiver berlinois, le tapis rouge est déroulé, sur les écrans du monde entier s'animent les profils en tenue de soirée des plus grandes stars du cinéma international. Parmi les participants à la kermesse de la Berlinale défile l'équipe tunisienne menée par Mohamed Ben Attia et Mejd Mastoura, réalisateur et protagoniste du film *Nhebbek Hedi*.

L'émotion est forte quand Meryl Streep, marraine du Festival, prononce avec un fort accent anglais le nom de Mejd, proclamé meilleur acteur, et attribue le Lion d'argent au film. Premier film tunisien à gagner le prix donc, et première œuvre arabe récompensée à la Berlinale en 20 ans. À Berlin, cœur de l'accueil des réfugiés qui ont échappé aux mailles des filets de pêche et aux matraques des policiers européens, la Berlinale célèbre la Méditerranée « folk » de Rosi et Lampedusa avec un premier prix et glorifie les martyrs de la Révolution tunisienne dans les mots de remerciement de Mejd Mastoura, qui termine en remerciant toute la ville de Tunis. « Shukran Tunis, akahaw » (« Merci Tunis, et c'est tout »).

Le jeune cinéma tunisien.

Deux films et quelques observations

Un vent doux souffle donc sur les côtes tunisiennes et emporte sa jeune cinématographie du cœur du pays en état d'urgence jusqu'en Europe, à la Berlinale.

À *peine j'ouvre les yeux* et *Nhebbek Hedi* sont deux films réalisés par de jeunes directeurs qui gagnent le podium de manifestations internationales, en mettant sous le feu des projecteurs la production cinématographique tunisienne, qui ne cesse de faire parler d'elle cette année avec la présence comme unique œuvre du continent africain le court-métrage de Lotfi Achour شَوْلَع – *La laine sur le dos* à la 69^{ème} édition du Festival de Cannes.

Deux films très différents poétiquement et rythmiquement, qui laissent transparaître en filigrane l'histoire récente du pays et ses changements radicaux, à travers le regard de deux jeunes protagonistes et de leur liberté de choix, de décider de leur propre vie, entre convention sociale et liberté de désir.

En effet, le choix individuel comme acte de liberté sociale est le fil rouge qui traverse les deux long-métrages dans lesquels sont représentés deux jeunes gens en conflit avec la génération de leurs pères et avec les attentes d'une société qui leur ressemble de moins en moins.

Dans le cas de *À peine j'ouvre les yeux*, la réalisatrice Leyla Bouzid choisit de raconter, avec beaucoup de délicatesse, le changement survenu en Tunisie à travers le regard de Farah

passo dai giorni della Rivoluzione del 2011: il film è infatti ambientato nel 2010 e vuole raccontare il fermento che ha portato alle rivolte, ma sceglie di farlo attraverso una narrazione *minore*, intima, personale che riverbera in tutta la sua lucentezza la pesantezza di quegli anni di dittatura e repressione.

Il film è completamente centrato sul desiderio come spinta alla libertà: non a caso le prime inquadrature sono dedicate a un intenso bacio, all'intreccio di due corpi in primissimo piano, i corpi di Farah e del suo compagno con cui condividerà la passione per la musica *engagé*, formando un giovane gruppo rock che sfida la censura *benalista* raccontando il Paese nei testi delle proprie canzoni.

Attraverso il percorso di formazione di Farah il film si snoda tra le convenzioni di una società maschilista, conservatrice, poliziesca dove la presa di parola dei giovani è contrastata dal controllo sociale delle spie e dalla paura dei padri che hanno accettato, loro malgrado, di vivere sotto la dittatura.

La relazione con la generazione dei padri è uno dei *leitmotiv* del film, che vede una coppia genitoriale spenta dall'oppressione – il padre recluso nel sud del paese a Gafsa perché non iscritto al partito del dittatore e la madre che lascia intuire aver abdicato alla sua indole ribelle per crescere la figlia, che come lei stessa dichiara "non si ferma davanti a nulla".

Un padre assente, quindi, e una madre intrappolata nella paura, ma che intimamente ammira e sostiene la libertà ribelle della figlia: se nella prima metà del film infatti il conflitto madre-figlia sarà al suo apice, con la scelta di Farah di continuare a suonare e fare concerti nonostante il divieto della madre e i rischi e le delazioni, e di cedere alla scelta dei genitori di studiare medicina anziché musicologia, nella seconda metà si ribalterà completamente, quando la polizia farà sparire e torturerà la ragazza, lasciandola completamente traumatizzata. Sarà la madre allora a fare compromessi con un vecchio amore poliziotto corrotto per farla uscire di prigione, e ad incoraggiare la figlia a continuare a seguire la propria spinta vitale, a cantare.

Il film si chiude infatti con un altro abbraccio, quello dolce tra madre e figlia con la madre che le sussurra all'orecchio: "continua a cantare".

La scelta è quella di raccontare una generazione di giovani nella carne di una giovanissima donna libera,

di raccontare la forza di libertà contro il regime e l'oppressione attraverso la passione incarnata in musica capace di arrivare al di là della censura, in un rapporto di antagonismo e solidarietà insieme coi padri.

È il punto di vista della generazione che si è formata con le lotte del 2011 e che prende sempre più distanza dalla generazione dei padri, in una tensione tra un pensiero conservatore e

(in arabo « joie », pas par hasard), jeune adolescente aux yeux brillants, quelques jours avant la Révolution de 2011. Le film se passe en effet en 2010 et raconte l'agitation qui a mené à la révolte. Il choisit de le faire à travers une narration mineure, intime, personnelle, qui reflète dans toute sa luminosité le lourdeur de ces années de dictature et de répression.

Le film est complètement centré sur le désir comme élan de la liberté. Ce n'est pas un hasard si les premiers plans montrent un baiser très intense et l'entrelacement de deux corps au tout premier plan, celui de Farah et celui de son copain avec lequel elle partagera la passion pour la musique engagée, à travers un groupe de rock qui défie la censure *benaliste* en racontant la Tunisie dans les textes de ses chansons.

A travers le parcours de formation de Farah, le film se déroule parmi les conventions d'une société machiste, conservatrice, policière où la prise de parole des jeunes est empêchée par le contrôle social des espions et de la peur des pères qui ont accepté, malgré eux, de vivre sous la dictature. La relation avec la génération des pères est un des leitmotiv du film, qui représente un couple des parents éteint par l'oppression – le père reclus dans le sud du pays à Gafsa parce qu'il n'est pas inscrit au parti du dictateur et la mère dont on comprend qu'elle arrête sa attitude rebelle pour élever la fille, qui comme elle déclare : « Ne s'arrête devant rien ».

Un père absent, donc, et une mère piégée dans la peur, mais qui, en cachette, admire et soutient la liberté de sa fille : si dans la première moitié du film le conflit mère-fille est à son maximum, avec le choix de Farah de continuer à jouer et à faire des concerts malgré l'interdiction de sa mère, les risques et les délations, et de céder au choix de ses parents d'étudier médecine au lieu de musicologie, dans la deuxième moitié la tendance s'inverse complètement quand la police enlève et torture la fille, la rendant complètement traumatisée. La mère fera alors des compromis avec un ancien amour, un policier corrompu, pour la faire sortir de prison et l'encourager à continuer, à chanter.

Le film se termine en effet avec un moment de tendresse, la douceur entre la mère et la fille, la première susurrant à l'oreille de la seconde : « continue à chanter ».

La réalisatrice a choisi de raconter une jeune génération à travers le corps d'une jeune femme libre, de raconter la force de la liberté contre le régime et l'oppression à travers la passion incarnée dans la musique qui est capable de résister à la censure, le tout dans un rapport d'antagonisme et de solidarité avec ses aînés. C'est le point de vue de la génération qui s'est formée avec les luttes de 2011 et qui prend toujours plus de distance avec la génération de ses aînés, dans une tension entre une pensée conservatrice et traditionaliste et une pensée moderne et

tradizionalista ed uno moderno e controverso. La generazione dei giovani stessa è divisa in molteplici anime, spesso contrapposte tra loro, in una schizofrenia sociale che è sempre più densa di conflitti.

Lo stesso tema è asse portante di *Nhebbek Hedi* di Mohamed Ben Attia, che però è ambientato ai giorni nostri, dopo le rivolte del 2011. E non a caso i due giovani protagonisti sono molto diversi: se Farah è appassionata e coraggiosa, Hedi è invece sottomesso e silenzioso al limite dell'autismo.

Hedi è un giovane ragazzo succube di una madre furba e opportunistica: lavora, grazie alla madre, come consulente per una ditta automobilistica, frequenta una donna che non ama e con cui la madre organizzerà un matrimonio, accetta di fare il pendolare da Tunisi a Mahdia solo per sfuggire alla opprimente presenza materna, seppur a pochi giorni dal matrimonio.

Sarà nelle camere di un triste Hotel per turisti tedeschi che troverà Rym, ballerina ed animatrice turistica – che nella Tunisia di oggi equivale ad essere considerata una prostituta per stranieri – che vive seguendo le stagioni turistiche tra la Tunisia e la Francia. Sarà con lei che Hedi riscoprirà il desiderio, sessuale e vitale, come la propria passione per disegnare fumetti, decidendo quindi di abbandonare sull'altare la propria sposa. Lo ritroverà la madre col fratello maggiore seduto sulla spiaggia, spalla a spalla con Rym a guardare il mare.

Questo "Laureato" nostrano è però meno incisivo e radicale del proprio gemello statunitense degli anni '70: se è vero che contrasterà il volere materno, abdicando alla convenzione sociale di un matrimonio combinato tra famiglie per interesse economico, Hedi non seguirà fino in fondo la propria scelta.

A differenza di Farah che incarna pienamente le proprie scelte e passioni, finendo addirittura nelle mani della polizia, il protagonista di *Nhebbek Hedi* resta sospeso: non seguirà come avrebbe voluto Rym a Montpellier, e il film si chiude con un finale aperto -piuttosto debole- che lascia presagire un'incertezza, una possibile revisione del programma appena mandato a monte.

È interessante guardare a questi due film per ritrovare il profilo di un Paese che è cambiato potentemente in questi ultimi anni, in un arco temporale che è perfettamente disegnato dalle due sceneggiature: ad un entusiasmo vibrante e appassionato che ha portato in strada migliaia di tunisini giovani (e meno giovani) per cacciare il dittatore nel 2010/2011, innovando le forme di protesta stesse con l'introduzione di forme inedite di comunicazione – è il caso dei social network ma anche della biopolitica occupazione della Casbah che ha ispirato il movimento Occupy – fa sponda una pesante delusione, che vede un lento ritorno del vecchio ben incarnato dal "nonno" Essebsi

controversa. La jeune génération est elle-même divisée, souvent en conflit, dans une schizophrénie sociale de plus en plus conflictuelle.

On retrouve le même thème dans *Nhebbek Hedi* de Mohamed Ben Attia, qui se déroule en revanche de nos jours, après les révoltes de 2011. Les deux jeunes protagonistes sont très différents : Farah est passionnée et courageuse alors que Hedi est soumis et silencieux, à la limite de l'autisme. Hedi est un jeune garçon soumis à une mère opportuniste : il travaille, grâce à elle, comme conseiller pour une société automobile. Il fréquente une femme qu'il n'aime pas et cependant sa mère organise leur mariage. Il accepte de faire la navette entre Tunis et Mahdia seulement pour fuir l'opprimante présence maternelle, bien qu'à seulement quelques jours du mariage.

C'est dans les chambres d'un triste hôtel pour touristes allemands qu'il rencontre Rym, danseuse et animatrice touristique – qui dans la Tunisie d'aujourd'hui revient à être considéré comme une prostituée pour étrangers – qui vit suivant les saisons touristiques entre la Tunisie et la France. C'est avec elle que Hedi découvrira le désir, sexuel et vital, ainsi que sa passion pour la conception de bandes-dessinées, et décidera donc d'abandonner la mariée le jour de son mariage. Sa mère le retrouve avec son frère aîné assis sur la plage, dos à dos avec Rym, en train de regarder la mer.

Ce « Lauréat » local est cependant moins incisif et radical que son jumeau américain des années 70. Bien qu'il s'oppose au vouloir maternel, en refusant les conventions sociales d'un mariage arrangé, Hedi ne suit pas jusqu'au bout son propre choix.

Contrairement à Farah qui incarne totalement les choix et les passions personnels, en se retrouvant même aux mains de la police, le personnage de *Nhebbek Hedi* reste en suspens. Il ne suivra pas Rym à Montpellier comme il l'aurait voulu et le film se termine sur un final ouvert, plutôt faible, qui laisse entrevoir une incertitude, un possible dénouement différent de celui prévu.

Il est intéressant de voir ces deux films pour retrouver le profil d'un pays transformé fortement ces dernières années, dans un laps de temps parfaitement dessiné dans les deux scénarios : à un vibrant enthousiasme passionné qui a amené des milliers de jeunes tunisiens à descendre dans la rue afin de chasser le dictateur en 2010-2011, à travers de nouvelles formes de protestations par l'intermédiaire de formes inédites de communication – c'est le cas des réseaux sociaux mais aussi l'occupation de la Casbah qui a inspiré le mouvement Occupy – s'oppose une lourde déception, qui voit un lent retour du vieux bien incarné par le « Grand-père » Essebsi et de son gouvernement composé de nombreux anciens adhérents au RCD (le



1. L'ampiezza del dibattito è proporzionale ai km di distanza dalla capitale: il dibattito sui diritti LGBTQI come anche sulla legge 52 sono molto vivaci e controversi a Tunisi ma non nelle periferie del Paese. La Tunisia in generale infatti vive una forte differenza regionale, sia in termini economici, che culturali e sociali.

/ L'ampleur du débat est proportionnel aux kilomètres de distance de la capitale : le débat sur les droits LGBTQI comme sur la loi 52 sont très vivaces et controversés à Tunis, mais pas dans les banlieues du Pays. D'ailleurs, il existe en Tunisie une forte différence régionale, que ce soit sur le plan économique, culturel ou social.

e dal suo governo composto da moltissimi ex aderenti all'RCD (il partito di Ben Ali), che dimostra il proprio autoritarismo nelle misure liberticide nei confronti dei giovani, nelle aperture agli imprenditori corrotti di regime, nella costante violenza poliziesca mascherata da lotta al terrorismo.

Corpi, desideri e biopolitica

Alla presa di parola ben esemplificata nel canto punk/rock della giovane band di *À peine j’ouvre les yeux* fa sponda il silenzio quasi autistico di *Nhebbek Hedi*; alla passione vibrante una passione triste, citando Miguel Benasayag. In questo *beckettiano* ritorno dell'uguale, che ha visto un altro giovane uomo immolarsi a Kasserine nel gennaio 2016 per un caso di corruzione – a cui sono seguite proteste diffuse in tutto il Paese, con gli stessi slogan del 2011 (“Khobs, Horria, Karama, Wataneya” – Pane, libertà, dignità, lavoro), fa però irruzione con prepotenza l'elemento biopolitico, il corpo, come *battleground* (C. Mouffe) e spazio di resistenza.

In entrambi i film il corpo e il desiderio sono centrali come elementi di innovazione dirompente.

Nel caso di *À peine j’ouvre les yeux* la necessaria spinta al cambiamento non viene raccontata attraverso le grandi lotte che hanno preceduto il 2011 – si intravedono le proteste dei minatori di Gafsa, ma è un dettaglio di poche inquadrature – ma incarnate, disegnate sul corpo, che diventa la nuova soglia di resistenza e di battaglia politica: il corpo di Farah che fa l'amore per la prima volta, il corpo maltrattato e abusato dalla polizia, il corpo che si fa voce vibrante e alta contro la dittatura.

Nhebbek Hedi (“Ti amo, Hedi”) fin dal titolo rimanda all'amore e alla passione erotica e vitale come motore del cambiamento, che però, come detto, nel caso del protagonista non sarà compiuto, ma in un certo senso cadrà nel vuoto: la rottura con la madre – e con il modello di società tradizionalista e conservatrice da lei incarnato – non viene accompagnato a una riscrittura del nuovo, a un'innovazione, a una nuova vita, ma lasciato sospeso, in un'ambiguità che ben rappresenta lo smarrimento di questi anni di giovane democrazia.

E come sempre accade la cinematografia di un Paese lo riflette allo specchio: in questo *ritorno dell'uguale* si inseriscono piccole faglie, crepe, variazioni, interruzioni che vedono nelle battaglie sui “diritti alla felicità” – citando un bello slogan del Sicilia Queer filmfest di qualche anno fa – il nodo centrale che nel non lontano 2011 parevano non essere tematiche centrali o presenti. Sembra risuonare un vecchio slogan caro al femminismo europeo degli anni '70, quel “politico è personale” che non si ritrovava negli slogan del 2011, più classicamente politici: dignità pane e

partì de Ben Ali). Cela démontre l'autoritarisme des mesures liberticides envers les jeunes, mais aussi l'ouverture aux entrepreneurs corrompus du régime, et la violence permanente de la police déguisée en lutte contre le terrorisme.

Corps, désirs et biopolitique

A la prise de parole amplifiée du chant punk-rock du groupe de *À peine j’ouvre les yeux*, s’oppose le silence presque autiste de *Nhebbek Hedi*, à la passion vibrante une passion triste citant Miguel Benasayag. Dans ce retour « beckettien » à la normale, avec notamment l’immolation à Kasserine d’un jeune homme en janvier 2016 pour un cas de corruption – auquel ont suivi des manifestations dans tout le pays, avec les mêmes slogan de 2011 (“Khobs, Horria, Karama, Wataneya” : « pain, liberté, dignité et travail »), l’élément biopolitique fait irruption de manière forte, le corps comme *battleground* (C. Mouffe) et espace de résistance.

Dans les deux films, le corps et le désir sont centraux et représentent des éléments d’innovation explosive.

Dans le cas de *À peine j’ouvre les yeux*, la poussée nécessaire au changement n’est pas racontée à travers les grandes luttes qui ont précédé 2011 – on aperçoit les protestations des mineurs de Gafsa mais c’est un détail, quelques plans. Il s’agit de luttes incarnées et dessinées dans le corps. Ce dernier devient le seuil de la résistance et de la bataille politique : le corps de Farah lorsqu’elle fait l’amour pour la première fois, ce même corps maltraité et abusé par la police, le corps qui parle et s’élève contre la dictature.

Le titre *Nhebbek Hedi* (« Je t’aime, Hedi ») renvoie à l’amour et à la passion érotique et vitale comme moteur de changement qui, cependant, comme on l’a dit, ne sera pas accompli par le personnage principal mais se retrouve dans le vide : la rupture avec la mère – et avec le modèle de société traditionaliste et conservatrice que celle-ci incarne – n’est pas accompagnée d’une réécriture du nouveau, d’une innovation, d’une nouvelle vie, mais est laissée en suspens. Une ambigüité qui représente bien la perte de ces jeunes années de démocratie.

Comme bien souvent, la cinématographie d’un pays représente celui-ci. Dans ce retour à la même chose, de petites fissures, variations et interruptions s’insèrent et représentent les batailles pour « le droit au bonheur » – citant un beau slogan du Sicilia Queer filmfest d’il y a quelques années –, nœud central qui en 2011 ne paraissaient pas être des thématiques centrales ni mêmes présentes. On entend à nouveau ce vieux slogan féministe des années 70 en Europe, ce « politique est personnel » qui ne se retrouvait pas dans les slogan de 2011, plus classiquement

lavoro ora cedono il passo a sessualità corpo e desiderio, che prendono uno spazio politico più che mai necessario, in seguito all'applicazione massiccia di due dispositivi che in diversa misura ledono gravemente la libertà di scelta individuale.¹

#52 #230: due dispositivi per un Governo autoritario. Ovvero dei diritti LGBTQI in Tunisia

La prima è la legge 52 istituita nel 1992 dal regime di Ben Ali: la legge vieta l'utilizzo dei cannabinoidi punendo il consumo con una pena che va da uno a cinque anni di reclusione. La legge è stata utilizzata dalla dittatura di Ben Ali come pretesto per zittire l'opposizione e il governo attuale non pare essere da meno. Nelle prigioni tunisine si sono trovati a scontare la pena numerosi artisti, cantanti rap, cineasti e militanti della sinistra radicale, insieme a tantissimi altri cittadini, che vengono colpiti trasversalmente dalla repressione poliziesca nel silenzio assoluto delle famiglie che temono ripercussioni sociali e d’immagine.

Il leader Essebsi aveva promesso una revisione della legge durante la campagna elettorale, ma di tutt’altro segno pare essere l’operato di Governo dalle elezioni ad oggi: come fa notare l’avvocato Ghazi Mrabet, che capeggia la mobilitazione contro la legge 52, la riformulazione dell’articolo non pare essere tra le priorità dell’agenda politica, a scapito dei giovani del Paese: « En dépit de toutes les promesses formulées durant la campagne électorale de 2014, la situation est bloquée. En octobre 2015, le ministre de la Justice, Mohamed Salah Ben Aïssa, devait présenter un nouveau projet de loi pour adoption par le conseil des ministres mais il a été limogé deux jours avant. Depuis, il n’a pas été remplacé et la question ne semble pas figurer dans les priorités du gouvernement alors qu’elle l’est pour la jeunesse. »²

Il secondo dispositivo in questione è l'articolo n. 230 del Codice Penale promulgato nel 1913 durante la colonizzazione francese. Come ben puntualizzato nel dossier curato da Sana Sbouai per il giovane sito di controinformazione Inkyfada³ (referente tunisino dell'*affaire* Panama Papers) in un’intervista a Wahid Ferchichi, giurista e presidente dell’associazione dei diritti e delle libertà individuali, l'articolo di legge è di per sé poco chiaro ma soprattutto anticostituzionale e fortemente lesivo dei diritti umani.

Il testo di legge nella versione francese dichiara infatti illegale “la sodomia” mentre nel testo di legge arabo “l’omosessualità maschile e femminile” con pene fino a 3 anni di reclusione.

Ciò che è più grave, spiega Wahid Ferchichi è che con “omosessualità” si intende punire un atto tra due adulti consenzienti in uno spazio privato, violando così pericolosamente sia la recente Costituzione tunisina che i diritti umani.

politique : « dignité, pain et travail » cède désormais la place à la sexualité, au désir qui occupent un espace politique, plus que jamais nécessaire, suite à l’application massive de deux dispositifs qui pèsent gravement sur la liberté de choix individuel'.

#52 #230 : deux dispositifs pour un gouvernement autoritaire. Ou des droits LGBTQI en Tunisie

Loi 52 instaurée en 1992 par le régime de Ben Ali : la loi interdit l’utilisation des cannabinoïdes punissant le consommateur d’une peine de un à cinq ans de réclusion. La loi a été utilisée durant la dictature comme prétexte pour taire l’opposition et le gouvernement actuel ne semble pas faire mieux. Dans les prisons tunisiennes, de nombreux artistes, rappeurs, cinéastes, militants gauchistes, et tant d’autres citoyens, se sont retrouvés enfermés, touchés par la violence policière dans le silence des familles qui craignent des répercussions sociales.

Le leader Essebsi avait promis une révision de la loi durant la campagne électorale mais depuis les élections, le gouvernement semble prendre une autre direction : comme le fait remarquer l’avocat Ghazi Mrabet, qui mène la mobilisation contre la loi 52, la reformulation de l’article ne semble pas être la priorité de l’agenda politique, au détriment des jeunes du pays. « En dépit de toutes les promesses formulées durant la campagne électorale de 2014, la situation est bloquée. En octobre 2015, le ministre de la Justice, Mohamed Salah Ben Aïssa, devait présenter un nouveau projet de loi pour adoption par le conseil des ministres mais il a été limogé deux jours avant. Depuis, il n’a pas été remplacé et la question ne semble pas figurer dans les priorités du gouvernement alors qu’elle l’est pour la jeunesse »².

Le deuxième dispositif en question est l'articolo n° 230 du Code Pénal promulgué en 1913 durant la colonisation française. Comme il est clairement mis en relief dans le dossier dirigé par Sana Sbouai pour le jeune site de contre-information Inkyfada³ (référé tunisien de l’affaire Panama Papers) dans un entretien avec Wahid Ferchichi, juriste et président de l’association des droits et des libertés individuelles, l'articolo de loi est peu clair mais surtout anticostitutionnel et porte atteinte aux droits de l’homme.

Le texte de loi, dans la version française, déclare en effet illégale la « sodomie » tandis que dans le texte de loi arabe « l’homosexualité masculine et féminine » est punie d’une peine de trois ans d’emprisonnement.

Ce qui est plus grave, explique Wahid Ferchichi, c’est que par « homosexualité » on entend punir un acte entre deux adultes consentants dans un espace privé, violant ainsi dangereusement la Constitution tunisienne tout comme les droits de l’homme.

2. Dahmani, *Frida, Ghazi Mrabet : « La réforme de la loi 52 sur le cannabis est une priorité pour la jeunesse tunisienne »*, 14.12.2015, on line: *http://www.jeuneafrique.com/286634/politique/ghazi-mrabet-reforme-de-loi-52-cannabis-priorite-jeunesse-tunisienne/*

3. Sbouai, Sana, *Article 230 du Code pénal: La criminalisation anticostitutionnelle*, on line, 26/07/2015, *inkyfada.com/2015/05/article-230-code-penal-criminalisation-anticostitutionnelle-homosexualite-tunisie/*

QR code





Per provare l'esistenza del "reato" infatti i sospetti vengono sottoposti a perquisizioni nel proprio spazio domestico e a test anali che umiliano l'integrità della persona e della dignità umana: è ciò che è accaduto il 6 dicembre 2015 a sei studenti di Kairouan – una delle città più conservatrici del Paese – accusati di omosessualità e di lesione alla morale pubblica, a seguito di una perquisizione della Polizia nella residenza universitaria dove i ragazzi alloggiavano. I sei giovani studenti sono stati sottoposti, contro la propria volontà, a un test anale che ha comprovato (non si sa bene come) la "sussistenza del reato" portando il giudice a confermare tre anni di reclusione in carcere e, in aggiunta, cinque anni di estradizione dalla città di Kairouan stessa.

Come spiega il giurista Ferchichi, l'articolo 230 è palesemente anticostituzionale, lesivo dei diritti umani internazionali e inoltre figlio della colonizzazione: l'articolo 23 della Costituzione tunisina è chiara rispetto all'integrità della persona, che è gravemente lesa da un trattamento medico obbligatorio, e che inoltre la Commissione internazionale di Lotta contro la Tortura delle Nazioni Unite ha classificato tra i trattamenti medici perseguibili. Inoltre, spiega ancora Ferchichi, in materia di uguaglianza la legge 230 è gravemente discriminatoria, perché di fatto istituisce dei cittadini che non godono degli stessi diritti rispetto ad altri. E infine, la questione legata alla morale pubblica, che viene lesa, secondo lo Stato, in uno spazio però privato, gravemente violato dalle perquisizioni senza alcun mandato effettuate dalla polizia.

A seguito di questo violento arresto (che segue un altro caso del settembre 2015) si sono mobilitati i movimenti e le associazioni che contestano la legge, associazioni per i Diritti LGBTQI e collettivi femministi che segnano un punto di rottura con il passato: spesso si tratta di gruppi di recente costituzione, che riescono finalmente a rompere l'assordante silenzio sulle questioni relative alla sessualità e alla libera scelta che in Tunisia sono state a lungo oggetto di una grandissima omertà sociale.

La prima a muoversi in difesa dei diritti LGBTQI è l'associazione SHAMS – pour la dépenalisation de l'homosexualité en Tunisie⁴ che in risposta all'arresto chiede di organizzare una manifestazione in occasione della giornata internazionale dei diritti dell'uomo del 10 dicembre successivo, a cui il Governo negherà l'autorizzazione spiegando, come dichiara il vice presidente di Shams Ahmed Ben Amor che: «lo Stato si sta occupando del terrorismo, e non dei froci».⁵

SHAMS allora lancerà la manifestazione illegalmente e una campagna mediatica virale dal titolo "On existe, on est criminalisé" contro l'articolo 230, di concerto con Mawjoudin ("Esistiamo") un'altra associazione per i diritti LGBTQI, in cui più di 100 personalità pubbliche vengono fotografate con cartelli che chiedono l'abrogazione della legge.

Pour prouver l'existence d'un délit les suspects sont perquisitionnés dans leur espace domestique et subissent des tests anaux qui humilient l'intégrité des personnes et de la dignité humaine : c'est ce qui s'est passé le 6 décembre 2015 à six étudiants de Kairouan – une des villes les plus conservatrices du pays – accusés d'homosexualité et d'atteinte à la morale publique. La police a perquisitionné la résidence universitaire où les jeunes hommes logeaient. Les six jeunes étudiants ont subi contre leur volonté un test anal qui a prouvé (on ne sait pas bien comment) la véracité du délit, amenant le juge à les condamner à trois ans de réclusion et, en plus, cinq ans d'extradition de la ville de Kairouan.

Comme l'explique le juriste Ferchichi, l'article 230 est lourdement anticonstitutionnel, viole les droits de l'homme internationaux et est, en outre, fils de la colonisation : l'article 23 de la Constitution tunisienne est claire concernant l'intégrité de la personne qui est gravement atteinte par un traitement médical imposé. Par ailleurs, la Commission internationale de Lutte contre la Torture des Nations Unies a classé ces traitements médicaux comme passibles de poursuites judiciaires. De plus, explique encore Ferchichi, la loi 230 est gravement discriminatoire en matière d'égalité puisque, de fait, elle institue des citoyens qui ne jouissent pas des mêmes droits que les autres. Enfin, la question liée à la morale publique, qui est violée, d'après l'Etat, est irrecevable car les perquisitions se font sans aucun mandat et dans un espace privé.

Suite à cette violente arrestation (qui fut suivie d'un autre cas en septembre 2015), des mouvements et associations qui contestent la loi se sont mobilisés. Il s'agit souvent de groupes constitués récemment qui réussissent finalement à rompre le silence sur les questions relatives à la sexualité et à la liberté qui en Tunisie ont longtemps été l'objet d'une grande omertà sociale.

L'association SHAMS – pour la dépenalisation de l'homosexualité en Tunisie⁴ fut la première à se battre pour la défense des droits LGBTQI – et, en réponse aux arrestations, a demandé une manifestation à l'occasion de la journée internationale des droits de l'homme du 10 décembre suivant. Le gouvernement refusa de donner l'autorisation et le vice-président Shams Ahmed Ben Amor déclara : « L'Etat s'occupe du terrorisme et pas des pédés ».⁵

SHAMS lança alors la manifestation de manière illégale ainsi qu'une campagne médiatique virale intitulée « On existe, on est criminalisé » contre l'article 230. Une autre association pour les droits LGBTQI, Mawjoudin (« On existe »), s'est associée avec plus de 100 personnalités publiques qui ont été photographiées avec un panneau demandant l'abrogation de la loi.

4. shams-tunisie.com

5. Galtier, Mathieu, Tunisie : six étudiants condamnés pour homosexualité, 14.12.2015, on line: <http://www.liberation.fr/planete/2015/12/14/tunisie-six-etudiants-condamnes-pour-homosexualite> _1420696



6. www.facebook.com/mawjoudin.tn/info/?tab=page_info

7. «Se ci lasciate fare ci pensiamo noi» è il messaggio anonimo lasciato dalla Guardia Nazionale su un cartello, fotografato con un paio di manette ed una pistola accanto.

7. / « Si vous laissez faire, on va s'en occuper » est le message anonyme laissé par la Garde Nationale sur une pancarte prise en photo avec à côté des menottes et un pistolet.

8. collectifcham1.wordpress.com

Tra gli obiettivi dell'associazione la sensibilizzazione e l'informazione ai diritti ed alla salute per persone LGBTQI, ma soprattutto la mobilitazione per l'abrogazione della legge, come si legge nel loro statuto ufficiale. « *Mawjoudin parce qu'en Tunisie faire l'amour avec une personne du même sexe est passible de 3 ans de prison. Mawjoudin parce que l'homosexualité est condamnée dans une société majoritairement homophobe. Cette homophobie nourrie par les préjugés et les normes sociales peut aller jusqu'à la persécution des personnes LGBTQI* »⁶.

Nonostante la grande mobilitazione, il tema dei "diritti alla felicità" resta ad oggi un tabù. Ne dà dimostrazione la performance omofoba dell'attore Ahmed Landolsi, che durante un passaggio nella nota trasmissione televisiva *Klem Enness* sul canale El Hiwar Ettounsi del 14 aprile 2016 si è dichiarato contro l'omosessualità, definita dall'attore come una malattia, spingendo oltre l'offesa in una classificazione di lombrosiana memoria.

Ne è seguito grande clamore ed un invito al presidente di Shams Ahmed Ben Amor a presenziare alla stessa trasmissione la settimana successiva, in compagnia di un Imam e di un noto musicista di Mezzoud (musica popolare molto amata in Tunisia): alla dichiarazione del presidente di Shams circa la propria manifestazione omosessualità, il musicista lascia sdegnato il plateau televisivo, e a seguire appariranno sulle vetrine di alcuni negozi cartelli omofobi che recitano "Ingresso vietato agli omosessuali", ed una scioccante fotografia pubblicata dalla Guardia Nazionale che accompagna un cartello omofobo che inneggia al linciaggio vero e proprio degli omosessuali⁷ a due cappelli di alti ufficiali dell'*armé* (esiste una variante con manette e pistola n.d.r.).

Il discorso è quindi al centro del dibattito pubblico, dove alla deriva omofoba fa sponda un'ulteriore mobilitazione mediatica, che dimostra l'emergere di un movimento variegato che pone al centro del proprio discorso politico il corpo e il diritto alla libera scelta. Negli ultimi tre anni in Tunisia si sono costituiti infatti soggetti nuovi che fanno della sessualità e dei diritti di scelta individuale e dei "diritti alla felicità" un centro del proprio agire: è il caso ad esempio del giovane collettivo femminista *Cham1*⁸ (in tunisino, "riunione") che nasce nel 2015 riunendo giovani donne, artiste e militanti.

Il lavoro di Cham1 si orienta sulla decostruzione dello stereotipo femminile ed è articolato intorno a ironiche campagne di comunicazione: è il caso del riuscito tweet #silesfemmesparlaientcommeleshommes o del video virale "60 anni e i nostri corpi sono ancora colonizzati" lanciato in occasione della Festa dell'Indipendenza. In un interessante slittamento semantico, l'Indipendenza che Cham1 contesta è quella dei corpi femminili ancora colonizzati da un pensiero e una società conservatori e patriarcali. Nel video scorrono 60 volti di donne che ripetono le

Les objectifs de l'association consistent à la sensibilisation et l'information à propos des droits et de la santé des personnes LGBTQI mais surtout à l'abrogation de la loi, comme on peut le lire dans leur statut officiel : « Mawjoudin parce qu'en Tunisie faire l'amour avec une personne du même sexe est passible de 3 ans de prison. Mawjoudin parce que l'homosexualité est condamnée dans une société majoritairement homophobe. Cette homophobie nourrie par les préjugés et les normes sociales peut aller jusqu'à la persécution des personnes LGBTQI »⁶.

Malgré la forte mobilisation, le thème du « droit au bonheur » reste encore tabou comme le démontre la performance homophobe de l'acteur Ahmed Landolsi qui, durant un passage dans l'émission « Klem Enness » à la télévision le 14 avril 2016 s'est déclaré contre l'homosexualité qu'il définit de maladie, en poussant l'offense dans une classification de goût lombrosien.

L'événement fit beaucoup de bruit et le président de SHAMS, Ahmed Ben Amor, fut invité la semaine suivante sur le même plateau, en compagnie d'un Imam et d'un célèbre musicien de Mezzoud (musique populaire très appréciée en Tunisie). Au moment de la déclaration du président de l'association, le musicien quitta le plateau puis apparurent des pancartes homophobes sur les vitrines de certains magasins sur lesquelles on pouvait lire « Entrée interdite aux homosexuels ». Une photographie publiée par la Garde nationale qui accompagne une pancarte homophobe⁷ appelle même clairement au lynchage des homosexuels.

Le discours est donc au centre du débat public, où à la dérive homophobe s'oppose une autre mobilisation médiatique qui montre l'émergence d'un mouvement hétéroclite qui pose au cœur du débat le corps et le droit à la liberté de choix. Ces trois dernières années, de nombreux sujets nouveaux se sont créés, qui font de la sexualité, de la liberté de choix individuel et des « droits au bonheur » un point central de leurs actions. C'est le cas par exemple du jeune collectif féministe *Cham1*⁸ (en tunisien « réunion »), né en 2015, qui réunit de jeunes femmes, artistes et militants.

Le travail de Cham1 s'oriente sur la déconstruction du stéréotype féminin et est articulé autour de campagnes ironiques de communication, comme par exemple le tweet #silesfemmesparlaientcommeleshommes ou la vidéo virale « 60 ans et nos corps sont encore colonisés » lancé à l'occasion de la Fête de l'indépendance. Dans un glissement sémantique intéressant, l'indépendance que Cham1 conteste est celle du corps des femmes encore colonisé par une pensée et une société conservatrice et patriarcal. Dans la vidéo 60 visages de femmes défilent répétant les phrases dites tous les jours par des hommes dans l'espace public⁹.

frasi che quotidianamente si sentono rivolgere dagli uomini nello spazio pubblico⁹.

Altro interessante giovane collettivo femminista è *Chouftunna* ("Ci avete visto?!") che oltre ad un lavoro associativo su diritti e informazione per le donne, dal 2013 propone un Festival d'arte femminista che interessa tutte le forme artistiche prodotte da donne di tutte le età a livello nazionale.

Come una conclusione

*À peine j'ouvre les yeux,
je vois les gens privés
de travail, de bouffe,
et d'une vie hors de leur quartier.
Méprisés, dépités,
dans la merde jusqu'au cou,
ils respirent par leurs semelles.*

*A peine j'ouvre les yeux,
je vois des gens qui s'exilent,
traversant l'immensité de la mer,
en pèlerinage vers la mort.
De la galère du pays,
les têtes perdent l'esprit,
cherchant une galère nouvelle,
que celles déjà vues.*

*Sur leur dos,
on construit des châteaux.*¹⁰

Joujma, 'Ala Hallet 'Aini
(As I Open My Eyes/À peine j'ouvre les yeux)

È quindi nella creazione di un discorso dissonante, innovativo, sfrontato che si trova il seme del cambiamento. Se è vero che la generazione dei giovani che è scesa in strada cinque anni fa si trova sotto attacco, in un momento di cupo ritorno al passato, dove al fermento e speranza del momento rivoluzionario cede il passo una grande sfiducia e un sostanziale stallo politico, ci sono però tracce di quelle rivolte che restano indelebili nella società tunisina, ormai in lenta e inesorabile metamorfosi.

Una di queste è la libertà di parola, così potentemente celebrata nel film di Leyla Bouzid.

Il tentativo del film della Bouzid è quindi quello di tentare una memoria (seppur a così breve termine) di ciò che è stato il regime di Ben Ali e di celebrare la spinta al cambiamento, alla presa di rischio e di parola di questa stessa giovinezza che si

Un autre collectif féministe très intéressant s'appelle Chouftunna (« Vous nous avez vues ? »), qui, outre un travail associatif d'information sur le droit des femmes, propose, depuis 2013, un Festival d'Art Féministe qui intéresse toutes les formes artistiques produites par des femmes de tout âge au niveau national.

Comme une conclusion

*À peine j'ouvre les yeux,
je vois les gens privés
de travail, de bouffe,
et d'une vie hors de leur quartier.
Méprisés, dépités,
dans la merde jusqu'au cou,
ils respirent par leurs semelles.*

*A peine j'ouvre les yeux,
je vois des gens qui s'exilent,
traversant l'immensité de la mer,
en pèlerinage vers la mort.
De la galère du pays,
les têtes perdent l'esprit,
cherchant une galère nouvelle,
que celles déjà vues.*

*Sur leur dos,
on construit des châteaux.*¹⁰

Joujma, 'Ala Hallet 'Aini
(As I Open My Eyes/À peine j'ouvre les yeux)

C'est donc dans la création d'un discours dissonant, innovateur, et effronté que se trouve la graine du changement. S'il est vrai que la génération des jeunes descendus dans la rue il y a six ans se trouve attaquée, dans un moment de retour au passé, où à l'agitation et l'espoir du moment révolutionnaire cède le pas une grande méfiance et une impasse politique, il y a tout de même des traces de ces révoltes qui restent indélébiles dans la société tunisienne, désormais dans une lente et inexorable métamorphose.

Une de celle-ci est la liberté d'expression et de parole, si puissamment célébrée dans le film de Leyla Bouzid.

Le film de Bouzid a donc tenté une mémoire (même si c'est à court terme) de ce qu'a été le régime de Ben Ali et de célébrer l'élan vers le changement. Il s'agit de la prise de risque et de parole de cette jeunesse qui, lentement, s'est mise en marge, et qui, dixit Benasayag, a transformé la passion brûlante en une copie décolorée.

9. www.youtube.com/watch?v=fZYR7tGRuy8

10. youtu.be/1FcuqfAI_Lg



sente messa al margine, che citando Benasayag ha trasformato la passione bruciante in una sua copia sbiadita.

Una memoria necessaria a ricordare che quelle stesse lotte non sono archiviate né compiute, che ancora molto cammino c'è da fare: l'immagine in dissolvenza è quella della marcia che quest'inverno da Kasserine, Gafsa e Jandouba hanno fatto in molti disoccupati per arrivare al Ministero del Lavoro nel cuore della capitale, perché ancora inascoltati.

Ma non soltanto di lavoro e dignità e corruzione parlano queste battaglia tutte da costruire, ma anche di corpi, desideri, e libertà di essere ciò che si vuole, dove si vuole e senza riserva alcuna. Adesso.

Une mémoire est nécessaire pour se souvenir de ces luttes qui ne sont pas terminées, qui ont encore beaucoup de chemin à faire. L'image est celle de la marche que Kasserine, Gafsa et Jandouba, souvent au chômage, ont faite cette hiver jusqu'au Ministère du Travail au cœur de la capitale, parce qu'ils n'avaient pas encore été écoutés.

Ces batailles en marche ne parlent pas seulement de travail, de dignité et de corruption mais aussi de désir, de liberté d'être ce qu'on veut, où l'on veut, sans réserve aucune. Maintenant.



Leyla Bouzid è nata a Tunisi nel 1984. Nel 2003 si trasferisce a Parigi per studiare, prima letteratura francese alla Sorbona e, in seguito, regia alla Fémis. Nel 2011 dirige il film di diploma, *Mkhobbi fi kobba*, a Tunisi, pochi mesi prima della rivoluzione. Successivamente decide di girare, nel sud della Francia e con attori non professionisti, *Zakaria*. Questi due cortometraggi ricevono numerosi premi e una calda accoglienza nei festival francesi e internazionali. *A peine j'ouvre les yeux* è la sua opera prima.

Leyla Bouzid was born in Tunis in 1984. In 2003 she moved to Paris to study, first French literature at the Sorbonne and then filmmaking at the Fémis. In 2011 she directed her graduation film, *Mkhobbi fi kobba*, in Tunis, a few months after the revolution. Later she decided to shoot, in the south of France with unprofessional actors, *Zakaria*. These two short movies have received many prizes and a warm reception in international and French festivals. *A peine j'ouvre les yeux* is her first feature film.

screenplay
Leyla Bouzid
Marie-Sophie
Chambon
cinematography
Sébastien Goeplert
editing
Lilian Corbeille
sound
Khyam Allami
Ludovic Van
Pachterbeke
Rémi Gérard
cast
Baya Medhaffer
Ghalia Benali
Montassar Ayari
Aymen Omrani
Lassaad Jamoussi
Deena Abdelwahed
Youssef Soltana
Marwān
Soltana
producer
Sandra Da Fonseca
Imed Marzouk
Anthony Rey
Nathalie Mesuret
Bertrand Gore
contact
cineclub
internazionale.eu
paolo.minuto
@cineclub
internazionale.eu



A PEINE J'OUVRE LES YEUX / APPENA APRO GLI OCCHI

Leyla Bouzid

Francia-Tunisia-Belgio-Emirati Arabi Uniti 2016 / 102' / v.o. sott. it.

Tunisia, estate 2010, pochi mesi prima della Rivoluzione. Farah è una ragazza energica e vitale, canta in un gruppo rock politico e non ama particolarmente le regole. I genitori vorrebbero che studiasse medicina ma lei preferisce divertirsi ed andare a spasso la notte con i suoi amici ed il suo ragazzo. Le sue canzoni parlano di libertà e di emancipazione e la sua voce risuona forte nei bar e nei pub tunisini. C'è però a chi non fa troppo piacere sentire i suoi testi ma Farah non da peso né alle minacce né ai disperati consigli di sua madre. Del resto, Farah ama cantare.

Tunis, summer 2010, a few months after the Revolution. Farah is an energetic and dynamic girl, she sings in a political rock band and she doesn't particularly love rules. Her parents would like her to study medicine but she prefers to have fun going around at night with her friends and her boyfriend. Her songs talk about freedom and emancipation and her voice resounds loud in Tunisian bars and pubs. There are also those who doesn't like to listen to her lyrics but neither threats nor her mother's desperate advice seem to bother Farah. She loves to sing after all.

foto di / photos de
Francesca Oggiano

nelle pagine precedenti
/ dans les pages précédentes

Graffiti a Medina (part.)
Manifestazione in Avenue Habib Bourguiba,
Tunisi 2011 (part.)

Sit in, Kasserine 2016 (part.)
Sit in, Kasserine 2016 (part.)

in questa pagina
/ sur cette page

Manifestazione in Avenue Habib Bourguiba, Tunisi 2011





foto di / photos de
Francesca Oggiano

Sidi Bouzid, 2011
Sit In, Kasserine 2016





foto di / photos de
Francesca Oggiano

Funerali di Mohamed Brahmi, Tunisi 2013
Sit in, Kasserine 2016





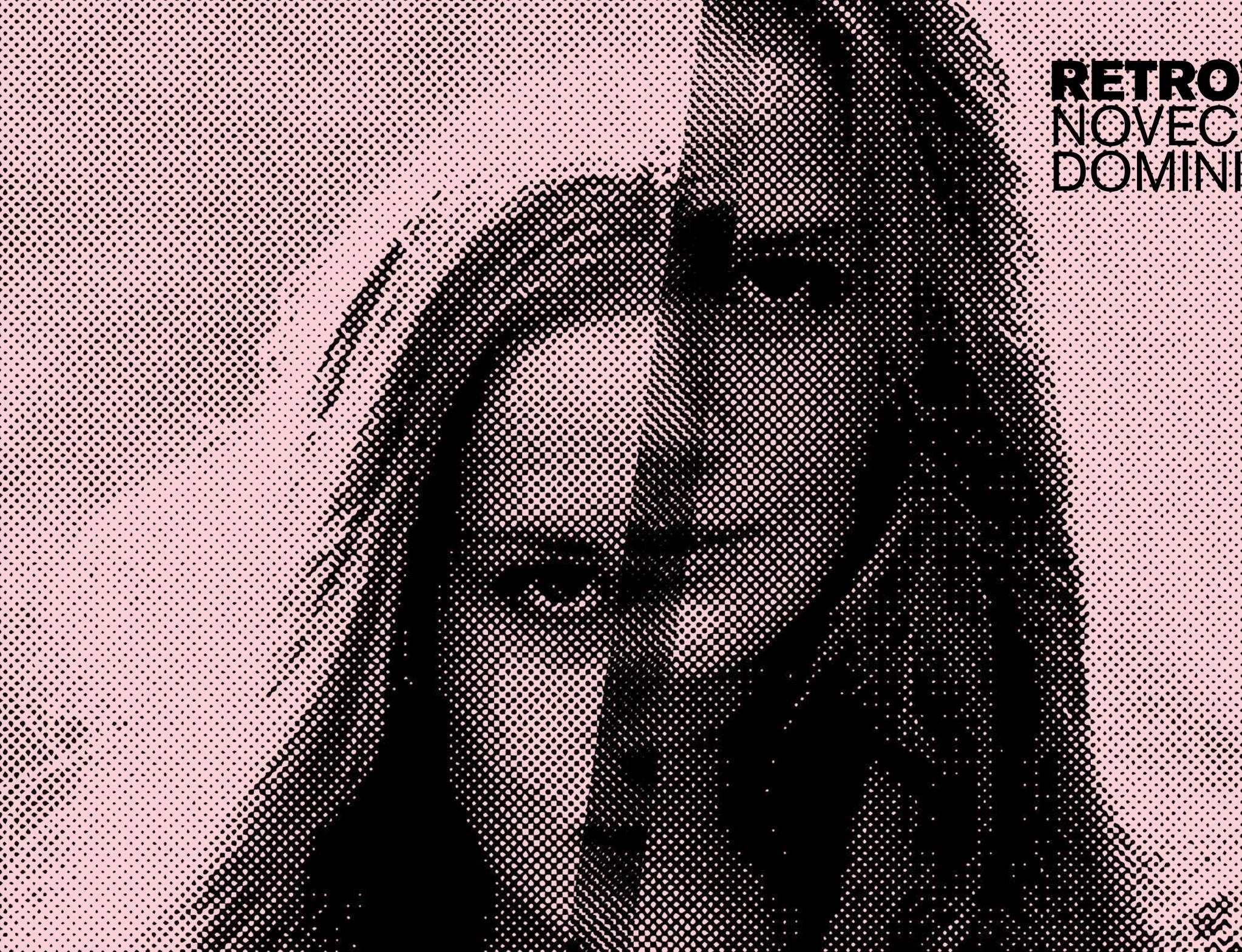
foto di / photos de
Francesca Oggiano

Occupazione del Bardo, Tunisi 2013

foto di / photos de
Francesca Oggiano

Manifestazione per Chokri Belaid,
Tunisi 2014
Sidi Bouzid, 2011
Sidi Bouzid, 2011





RETROVIE ITALIANE
NOVECENTO
DOMINIQUE SANDA

**RETROVIE ITALIANE
NOVECENTO
DELLE MIE BRAME.
IL CLASSICO** di / by Umberto Cantone
**DI BERTOLUCCI
40 ANNI DOPO
/ NOVECENTO, "FAIREST OF
THEM ALL..."
BERTOLUCCI'S CLASSIC
40 YEARS LATER
QUARANTA ANNI FA,** di / par Dominique Sanda
**IL SECOLO SCORSO...
/ IL Y A QUARANTE
ANS, LE SIECLE PASSÉ...**





ITA / ENG

NOVECENTO DELLE MIE BRAME IL CLASSICO DI BERTOLUCCI 40 ANNI DOPO / NOVECENTO, “FAIREST OF THEM ALL...” BERTOLUCCI’S CLASSIC 40 YEARS LATER

di / by Umberto Cantone

trad. ing. di Francesco Caruso

Mantenendo inalterato un certo fascino da opera paradigmatica e cruciale, *Novecento* di Bernardo Bertolucci si lascia ancora ammirare, a quarant'anni dall'uscita, soprattutto come un modello d'ipertrofia autorale, espressione di quello sguardo esemplarmente radicale e inquieto che, ai tempi della fruttuosa negoziazione etica ed estetica consumatasi sull'asse Europa-Hollywood, la macchina cinema ha voluto e saputo permettersi. Oggi che appare esemplare il suo sofferto e utile interrogarsi sulle contraddizioni dei meccanismi spettacolari del linguaggio cinematografico (al di là di ogni interpretazione “politica” che ha avuto il torto di circostanziarne la magnifica ambiguità), questo capolavoro stratificato e difforme, stralunato e inquietante, sembra aver definitivamente trasformato tutti i propri difetti in pregi. Tanto per cominciare, lo si può leggere come una trasparente metafora del *tempo ritrovato* del suo autore allora trentacinquenne, pronto a fare i conti con le proprie angosce di stile al crocevia del trionfale scandalo di *Ultimo tango a Parigi*, che si mescola (psico)analiticamente al tempo *così lontano*, così vicino della Storia: i venticinque anni dell'Italia dal fascismo alla liberazione raccontati come una crudele, incantata favola shakespeariana immersa nel ciclo delle stagioni naturali. Con questo suo colossale leggero e aspro Bertolucci prova a trasfigurare criticamente i motivi della propria autobiografia culturale: *Novecento* è il suo Teatrino privato (il grande che si fa piccolo per rappresentare il mondo) dove egli può emulare il *fare anima* di Jean Renoir, ed è pure la Stanza da letto del poema paterno nella cui *rêverie* può sprofondare per condividerne risonanze, riferimenti, richiami. Il cinema rimane per lui il *medium* primario attraverso il quale è possibile elaborare la memoria e i piaceri delle proprie passioni estetiche; ed è l'unico scenario di ogni rappresentazione possibile, dove si anima la verticalità eversiva di modi e oggetti letterari, teatrali, musicali, pittorici che si vogliono mettere concettualmente in discussione, per affermarne o liquidarne il senso. In *Novecento* questa lucida quanto sentimentale intenzionalità moderatamente sovversiva si esprime, da

40 years after its release, it is still possible to admire Bernardo Bertolucci's *Novecento*, a masterpiece that still retains a certain unusual charm of paradigmatic and pivotal work and is especially seen as a unique example of authorial hypertrophy, an expression of that quintessentially radical and unquiet gaze that at the time of the fecund ethical and aesthetic negotiation occurred between Europe and Hollywood the film industry wanted and could afford. Leaving aside any merely 'political' readings, which have reduced the movie's splendid ambiguity, today its deeply-felt act of questioning the contradictions of the spectacular inner workings of the language of cinema, has become exemplary, and this stratified, irregular, hallucinated, and disquieting masterpiece seems to have turned all its weaknesses into strengths. For a start, one can read it as a clear metaphor of the *time regained* by its 35-year-old author (ready to confront his stylistic angst while in the midst of the triumphal scandal of *Last Tango in Paris*) that mingles (psycho)analytically with the 'so far, so close' time of History: the 25 years – from Fascism to Liberation – narrated as in a cruel bewitched Shakespearian tale immersed in the cycle of seasons. With his light and rugged epic, intricate and yet unburdensome, Bertolucci tries to transfigure critically the motives of his intellectual autobiography: *Novecento* is his own private Little Theater (the Large turning into the Small in order to represent the world), where he can emulate Jean Renoir's 'soul making', but it is also his Bedroom, as in father Attilio Bertolucci's eponymous long poem, in whose *rêverie* he gets lost so to share resonances, connections, allusions. For Bertolucci, films are the chief *means* through which it is possible to rework the memories and pleasures of one's own aesthetic passions, where the subversive verticality of all things literary, theatrical, musical, and pictorial that one wants to question – whether to reaffirm or disintegrate their meaning – comes to life. In *Novecento*, this lucid as well as sentimental and moderately subversive intentionality is expressed, on the one hand, by rejecting the conventions of spectacular blockbuster, in spite of

un lato, attraverso un netto rifiuto di ogni convenzionalità spettacolare a dispetto delle esigenze dettate dal cospicuo budget produttivo (un anno di lavorazione, divi internazionali, équipe tecnica altamente specializzata); e dall'altro lato, attraverso la rinuncia a una certa enfasi locutoria propria del "nuovo cinema" degli anni Sessanta (il cinema delle "bestie da stile" che era quello, intellettuale e straniato, della "retorica metalinguistica"), a favore della règle du jeu di un fare cinema empatico (all'americana) in grado di agganciare emotivamente lo spettatore con il piacere dell'artificio che si dichiara tale per mezzo di un'innocente esibizione della tecnica. Così prende corpo la scommessa di «un film sulla cultura popolare, secondo Gramsci e nel senso di Pasolini», come recita una definizione dello stesso Bertolucci: la storia parallela della famiglia borghese dei Berlinghieri proprietari terrieri e di quella contadina dei Dalcò, divisa tra l'estate dell'infanzia e adolescenza, l'autunno e l'inverno dell'ascesa e caduta del fascismo, e la primavera della rivoluzione promessa e poi negata; un'epopea della lotta di classe come motore dialettico delle cose e degli uomini, dove i personaggi rinunciano alla finzione per diventare pura espressione della Storia (alcuni di loro fin dai nomi: il "flagello" in camicia nera Attila o la maestrina combattente che porta il nome di Anita Garibaldi), dove ci si ritrova nel mondo delle idee e dell'ideologia utilizzando come viatico i modelli e le pratiche di tutte le arti. È il melodramma, cifra espressiva di tutto il cinema di Bertolucci, a farsi una delle principali dimensioni fondative del *récit* di *Novecento*: sono i paesaggi musicali di *Prima della rivoluzione* e di *Strategia del ragno* a dare misura lirica al gioco sacrale e metaforico della rappresentazione (insistito è qui il richiamo a Giuseppe Verdi, a partire dall'annuncio della sua morte al crocevia dei due secoli, sino all'operistico finale della gigantesca bandiera rossa trasformata nella tenda del "processo al padrone"), connotando pure l'ironia profonda delle sue accensioni da *Wort-Ton-Drama*. Ed è su tale suggestione che s'intrecciano originalmente, all'interno di un impianto narrativo estremamente rigoroso, i motivi letterari da feuilleton (la struttura da saga familiare, certe simmetrie esemplari della trama, i mascheramenti e le agnizioni nelle relazioni tra i personaggi) con quelli che trasparentemente si rifanno agli schemi dell'epica lukácsiana o a certe soluzioni del realismo americano (c'è soprattutto la lezione di Faulkner). Non mancano i riferimenti al romanzo di formazione (le esperienze sentimentali e sessuali di Alfredo e Olmo, nati in uno stesso giorno del 1900), mentre quelli che riguardano "il romanzo d'appendice" puntellano l'intera architettura della saga (si pensi, nel primo atto, alla scena patetica del suicidio nella stalla del vecchio Alfredo o a quella sordida in cui suo figlio Giovanni si fa attribuire l'eredità contraffacendo la voce del padre defunto; e, nel secondo atto,

the production's large budget (a year of filming, international stars featured, highly specialized crew); on the other, by abandoning that verbal emphasis typical of the 'new cinema' of the 1960s (that of 'bestie da stile', the intellectual and estranged cinema of the "metalinguistic rhetoric") in favor of an empathic (American style) cinema able to enthrall the spectators with the pleasure given by a trick that reveals itself by means of a candid display of technique. This is how, according to a definition gave by Bertolucci himself, the challenge of a «film on popular culture, in the sense of Gramsci and Pasolini» takes shape: the parallel history of the bourgeois Berlinghieri household – landowners – and that of the Dalcò family. A history divided between the summer of childhood and adolescence, the fall and winter of the rise and fall of Fascism, and the spring of the once promised, and then denied, revolution. It is an epic of class struggle seen as dialectic mover of men and things, where characters relinquish their function to become pure expressions of History (for some, starting from their very names, as in the case of Blackshirt Attila, the "scourge", or of the combatant school teacher Anita Garibaldi): History as the realm of ideas and ideologies, with all forms and practices of art as its viaticum. *Novecento* is grounded on melodrama, the expressive signature of all Bertolucci's movies: the musical landscapes of *Before the Revolution* and *The Spider's Stratagem* set the lyric tone to the sacred and metaphoric game of the filmic representation (with Giuseppe Verdi often alluded to: from the announcement of his death in between the two centuries, to the operatic finale with the huge red flag turned into the tent where the trial against the *padrone* is celebrated) and serves as ironic commentary when *Novecento* flares up as a *Wort-Ton-Drama*. On these foundations, and within an extremely rigorous narrative scheme, are implanted some literary motives typical of feuilleton (the family saga, some exemplary plot symmetries, camouflages and recognitions in the relations among the characters) together with those patterns evidently pointing to Lukácsian epic or American realism (especially Faulkner). There we can also find references to *Bildungsroman* (with Alfredo and Olmo, both born on the same day of 1900, experimenting sentimentally and sexually), whereas hints to popular serial novels punctuate the saga's whole architecture (think, for instance, to the pathetic scene where old Alfredo commits suicide in the stables, or to the despicable episode in which his son Giovanni counterfeits the now deceased father's voice in order to inherit from him; or, in the second act, the hyperrealistic and grotesque crescendo of the atrocities committed by the sordid 'pulp' couple formed by Attila and Regina). To this, add also the passionate transfiguration of the memory of the eye, with the appropriation of the cinematic language of the masters (in the



all'iperrealistico e grottesco crescendo delle efferatezze perpetrate dalla sordida coppia "pulp" composta da Attila e Regina). C'è poi l'appassionata trasfigurazione della memoria dell'occhio, il furto del linguaggio cinematografico dei maestri (gli autori con i quali entrare in conflitto senza mai negarne né il valore né le influenze) insieme all'affratellamento polemico con i coetanei delle *nouvelles vagues* sull'altare di un immaginario condiviso. E però non si nota alcun compiacimento citazionista nell'evocare l'epos simbolico di Dovzhenko o l'espressionismo utopico di John Ford o lo sguardo "morale" del mélo e del musical made in Usa, così come non sembra fondamentale, ai fini dell'interpretazione, rilevare quanto nel film appaia metabolizzata la lezione di Renoir insieme a quella viscontiana, o fino a quanto vengano assottigliate le affinità elettive con la teoria e la prassi di Godard

typical fashion of struggling with them without denying their value or influence) and with the polemic affiliation, on the main stage of collective imagination, together with contemporary movie directors of the *nouvelles vagues*. Still, in evoking Dovzhenko's symbolic epic, John Ford's utopian expressionism, or the 'moral' glance of American melodrama and musical, there is no self-satisfactory display of citations. Similarly, for the interpretation of *Novecento*, it does not seem to have much importance to point out how much Bertolucci learned from Renoir or Visconti, or how tenuous had become his elective affinities with the theory and practice of Godard and co. On a different note, in the essay that cinema historian Francesco Casetti dedicated to Bertolucci (Florence: La Nuova Italia, 1976) we are reminded how with *Novecento* he radically opted for the movie's direct



e compagni. Per altri versi, un passo del saggio che lo storico del cinema Francesco Casetti ha dedicato a Bertolucci (La Nuova Italia, Firenze 1976) ci rammenta come *Novecento* abbia investito radicalmente sulla propria immediata comunicabilità, «diradando le citazioni “per intimi” ma senza rinunciare a trattare con i materiali che riguardano lo spettacolo», e questo «rimanendo sempre scopertamente cinema». Perché è proprio attraverso il cinema (dispositivo del Ventesimo secolo) che è possibile perpetuare i valori delle grandi forme di arte popolare (come quelle ottocentesche del teatro musicale e delle pratiche letterarie alle quali abbiamo accennato). Contaminazione di stili e di dispositivi per un film profondamente moderno che mantiene ancora oggi inalterata la propria forza espressiva, mettendo in gioco un immaginario che va oltre lo specifico filmico, e concedendosi il lusso di ammantarsi di tradizione. Il tempo di *Novecento*, ha scritto una volta il critico Enzo Ungari (che fu complice dell'impresa bertolucciana), «è il tempo del mondo visto dai vecchi e dai bambini». È una favola “nuova” che narra l'eterno ritorno di un'unica identità lacerata in due: il figlio del servo e quello del padrone che si danno reciprocamente “la battuta”, nell'affrontarsi crudelmente fino allo sfinimento, attraversando il territorio di un presente che procede à rebours come in una seduta psicoanalitica e dove la forma del futuro coincide inevitabilmente con quella del sogno. Non è un caso che un film come questo, intenzionato a collegare la realtà interiore con le dinamiche della Storia, sia costruito su un interminabile flashback utilizzato anche

communicability «reducing the number of citations for movie buffs, but without abandoning the idea of working with show-related materials» and, even by doing this, «plainly making cinema nonetheless». For it is exactly through cinema (a XX century device) that it is possible to immortalize the values of the great forms of popular art (like the XIX century musical theater or the serialized literary practices we mentioned above). Contamination of styles and devices characterize this profoundly modern movie whose expressive strength has remained untouched still today and has brought into play an imagery that goes well beyond the specificity of film, and could allow itself the luxury of appearing traditional. As once wrote critic Enzo Ungari, who took part in Bertolucci's endeavor, *Novecento's* time «is the time of the world seen through the eyes of the old and of kids». It is an 'original' fairy-tale narrating the eternal recurrence of one identity split in two halves: that of the servant's son and that of the *padrone's* son cueing and confronting each other to the point of exhaustion in a present time moving backwards like in a psychoanalytic setting, where the shape of future inescapably coincides with that of dream. It is not by chance, then, that a film like this, aiming at connecting one's inner reality with the dynamics of History, is constructed around an interminable flashback emphasizing the theme of the double: «The twentieth century's childhood explains April 25th holiday [i.e. the Liberation from Nazi-Fascism, translator's note], so does Olmo's and Alfredo's childhood, whose mysterious rites and *suspense* typical of that

per mettere in risalto temi e figure del doppio: «È l'infanzia del *Novecento* a spiegare la festa del 25 aprile, così come l'infanzia di Olmo e Alfredo contiene già con i riti misteriosi e il fiato sospeso tipici di quella età, tutta l'evoluzione del servo e del padrone, e il segreto del loro rapporto» (ancora Ungari). Parallelamente a quella maschile, la sfera femminile dà consistenza a un percorso di metamorfosi e di sovrapposizioni simboliche: la borghese decadente Ada, che si finge cieca per sfuggire all'intollerabile realtà del fascismo, appare solo alla morte della popolana Anita, ammalatasi dopo il crollo della propria speranza rivoluzionaria. A differenza di Olmo e Alfredo, il cui simbolico conflitto attraversa il film sino al finale dove appaiono ridotti a macchiette di vecchie impegnate in un litigio che culmina nella riproposizione dell'infantile gioco dello stendersi sulle rotaie al passaggio del treno (un tempo parallelamente e ora di traverso, come per un suicidio), le due protagoniste femminili subiscono una mutazione fantasmatica per via del loro destino che si compie fuori scena. Altri fantasmi che attraversano *Novecento* sono quelli, patologici, evocanti l'aberrazione prospettica di un erotismo ombroso e sofferto, una chiave tematica che, nel mettere in scena il connubio tra desiderio sessuale e desiderio politico (fin dalla sequenza della sfida a “inculcare la terra” che vede confrontarsi da bambini il padrone e il contadino), provocò il piccolo scandalo censorio culminato nel breve sequestro del film a opera di un giudice di Salerno. E dunque, la trama delle relazioni private si sovrappone specularmente (spesso in modo traumatico) a quel-

stage of life contain the whole evolution of both the servant and the padrone, as well as the secret of their relationship» (Ungari). Next to the male sphere, the female one substantiates a series of metamorphoses and symbolic juxtapositions: the bourgeois and ailing Ada, who feigns to be blind in order to escape the intolerable reality of Fascism, appears only at the time of the death of Anita, a woman of the people, fallen sick the moment she lost her hope in the revolution. Differently from Olmo and Alfredo (whose symbolic struggle runs through the whole movie until the finale, where they appear like two grumpy old bats fighting and reviving the infantile game of lying in the center of a railroad track: once by lying next to it, and now across it, as in a suicidal mood), the two female protagonists undergo a spectral mutation as their destiny is decided off stage. But other specters haunt *Novecento*, like those pathological ghosts evoking the perspectival aberration of a dubious and troubled eroticism: this theme, treated as the intersection between sexual desire and political desire since the early sequence where the kids, the peasant, and the padrone challenge each other in the act of 'fucking the earth in the ass'. This resulted in a minor scandal involving censorship and culminated in a short-lived preventive attachment of the movie ordered by a judge in Salerno. The scheme of private relations (often traumatically) mirrors that of class struggle and is instrumental to a representation at the same time enchanted (as in the idyllic and pathetic sublimation of the world of peasants in Act I) and anguished, never harmonious but always dis-

la della lotta di classe: il tutto sempre in funzione di una rappresentazione al contempo incantata (come nella sublimazione idillico-patetica del mondo contadino che il primo atto propone) e angosciata, mai armoniosa e sempre perturbante. Il sogno si trasforma in incubo (specialmente nella seconda parte) quando i personaggi “centrali”, svelando la loro bestiale e grottesca identità di maschere, lasciano il campo a una galleria di figure parallele e, nel finale, al protagonismo del coro dei contadini che si abbandona alla teatralità profusa del processo “maoista” dove la realtà si fa visione d’invisibile. Quest’ultima prospettiva richiama quella della panoramica all’inizio del film, la scena della giovane contadina infervorata che indica l’orizzonte fuori lo schermo e racconta alle compagne la cronaca fiabesca della fuga dei “briganti neri” e di “Olmo sul suo cavallo bianco”: è questa una delle tante riproposizioni della circolarità di *Novecento*, dove Bertolucci si fa rielaboratore e manipolatore di forme e contenuti per affermare il primato del Mito sulla Storia. Diventa cifra formale e valore ideologico questa intenzionalità di legare espressivamente (con volontà pasoliniana) la condizione onirica a quella dello stato di veglia, così come il dramma poetico alla “realtà attraverso la realtà” (nell’utilizzare «i materiali umani, culturali, sociali, decisamente documentaristici, del mondo dei contadini emiliani», che lo stesso autore definisce il vero soggetto del film). E acquista spessore di gesto poetico e, al contempo, morale quel mettere dentro la stessa inquadratura il documentario e la finzione, come avviene nell’emblematica scena del funerale dei vecchi della Casa del popolo nella piazza di Guastalla: un dolly iniziale che vola dall’alto sul corteo dei settecento contadini per poi trasformarsi, una volta arrivato ad altezza d’uomo, in un lunghissimo e rituale carrello a mano. Il miracolo di questo cinematografico fiume in piena, salutato a suo tempo dalla nomenclatura *engagée* come simbolo di “compromesso storico” (politico, estetico, economico), sta tutto nell’armonica sregolatezza con la quale ci restituisce l’inquietudine che lo fonda e che, ieri come oggi, ce lo fa sembrare distante dal gusto della mediocrità corrente, e quindi classico nostro contemporaneo.

quieting. Dream turns into nightmare (especially in the film’s second part), when the ‘main’ characters, revealing their beastly and grotesque identity of masks, leave the floor to a gallery of parallel figures. They are eventually replaced, in the finale, by an attention-seeking group of peasants that abandon themselves, with theatrical profusion, to the ‘Maoist’ trial of the padrone, where reality becomes vision of the invisible. This last scene recalls the wide-open view at the beginning of the film, with the overexcited peasant girl pointing at the horizon outside the screen and telling her mates the fairy-like chronicle of the escape of the “black brigands” and of “Olmo on his white horse”: this is one of many circular stylistic recurrences in *Novecento*, where Bertolucci handles and reworks forms and contents in order to affirm the primacy of Myth over History. The will of connecting expressively – with an eye to Pasolini – dream with wakefulness on the one hand, and the poetic drama with “reality through reality” on the other (by using «human, cultural, and social materials typical of documentaries about the world of peasantry in the Emilia region», something the author himself affirms to be the real subject of the film), for Bertolucci becomes stylistic cipher and ideal-aesthetic value. Thus becomes a poetic gesture the act of putting together documentary and fiction in the same frame, as we can see in the emblematic scene of the old people’s funeral at the *Casa del popolo* in the square of the town of Guastalla. This scene is filmed at first with a dolly shot over the train of seven hundreds peasants and then, when the dolly shot reaches the eye level, it turns into an interminable but more ordinary tracking shot. The very miracle of this filmic swollen river – originally hailed by the more political engaged and established critics as the symbol of a ‘historical compromise’ (and political, aesthetic, and economic one) – lies in the harmonious intemperance with which it conveys its inherent disquietude, something that now, like then, seems to us rather distant from the public’s average taste and, as such, a contemporary classic.



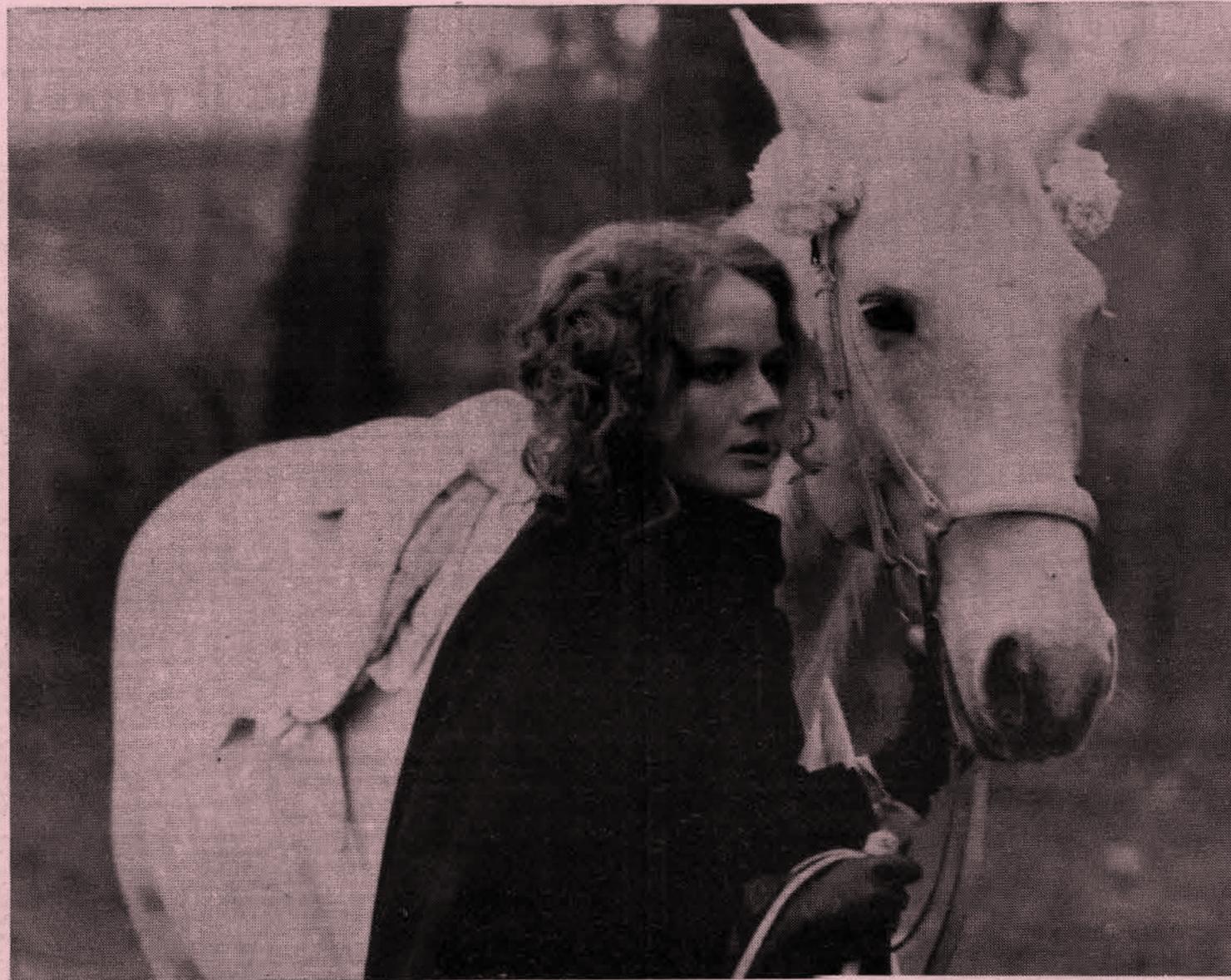
edita da Einaudi
di vita intellettuale
Politica
di Gramsci

...LLA
...uno dei filoni centrali del dibattito politico culturale
...sinistra. Sarà poi lo stesso Gramsci, come si sa, a
...arne con le note e i saggi dei *Quaderni* un primo
...racconto. Ma per quanto fondamentale, era soltanto
...novaccio. La tentazione di riempirlo e di completarlo
...mpagnerà come un miraggio tutti i marxisti dell'ul-
...trentennio.
...a questo punto di vista, la pubblicazione del quarto
...to (secondo tomo, lire 15.000) della einaudiana *Storia*
...ia, interamente dedicato alla cultura dall'unità a
...e affidato ad Alberto Asor Rosa, si può considerare
...l'adempimento di un voto. E anche come il soddi-
...mento di una domanda di mercato che, specialmente
...tore dal '68, si era fatta pressante.

...letteratura»,
...della lotta
...del novello
...del capitolo
...erra» dove
...mente, e spi-
...fessione di
...— chi scri-
...prova l'im-
...ndo opera
...ello di scrit-
...mbra vicino
...o. Si tratta,
...sassinio e di
...a, smontan-
...ruzione.

...ssino
...in questa
...al marxismo
...za di gran
...ica; che di
...propagan-
...errafondaio;
...ente non co-
...a sociologia
...il supporto
...al nascente
...ppaia come
...ario.
...storia della
...all'assassinio
...ta. Quando
...si sa già
...l'assassinio,
...o che con-
...prirlo e di
...care anche

«linea generale». Lui stesso avverte di non voler scrivere una storia culturale dell'ultimo trentennio ma soltanto offrirne una interpretazione. Riassumere questi decenni tuttavia, nelle vicende del *Politecnico* e nelle polemiche sul neorealismo, tra la discussione di Togliatti, Bobbio e Della Volpe su comunismo e liberalismo e quelle che accompagnano e seguono le lotte operaie del '68 ci sembra eccessivamente pessimistico. Sia pure un pessimismo dialetticamente riscattato dallo squillo di tromba finale: «Oggi il movimento operaio è nella fase ascendente della sua egemonia... quali che siano gli sviluppi della situazione non par dubbio che essa non possa evolvere utilmente senza il rapido accumulo di una mole immensa di conoscenze e di iniziative culturali che accompagnino, agevolino e tutelino l'ascesa al potere della nuova classe... non mancano compiti grandiosi capaci di esaltare le ambizioni di un ceto intellettuale che sia legato al paese e agli orientamenti delle grandi masse...».



L'attrice francese Dominique Sanda ha interpretato con Bernardo Bertolucci, nel film «Il conformista», il suo primo ruolo di successo. Bertolucci l'ha voluta nel cast di «Novecento». In questa foto di scena la Sanda è con il cavallo «Cocaina», regalo per il suo matrimonio con uno dei padroni borghesi di cui il regista narra le vicende ambientate nella bassa padana (Foto Angelo Novi)

Intervista con Bernardo Bertolucci

Perché ho girato «Novecento»

Proust e Verdi hanno ispirato il grande affresco del film in cui il regista ha ricostruito le lotte di classe tra borghesi e contadini

di ALBERTO ARBASINO

ALLORA, com'è venuto questo «Novecento»? Non ho più voluto parlare con nessuno, da quando l'ho cominciato, tanto tempo fa, risponde Bernardo Bertolucci. Ho finito di montarlo in novembre, sono in mezzo al doppiaggio, con dolore, perché i film non sono solo immagini, sono anche suoni! e dunque diventano meno belli quando hanno perso le voci originarie, in diverse lingue, i rumori veri... Dovrei vederlo con un certo distacco, qualcuno comincia già a trovarlo bellissimo... Però preferirei conservare ancora un po' di mistero, quello che posso dire oggi sarebbe così discutibile... Sono troppo coinvolto.

... Questo film, ho voluto che fosse un discorso storico, epico e intimistico, insieme, aggiunge; e anche una scommessa coi miei amici, che hanno amato il cinema come me, in modo dialettico. I miei coetanei: Godard, che è stato il primo, Fassbinder, e Straub, e soprattutto Rocha, che hanno cominciato a interrogarsi agli inizi degli Anni Sessanta su cos'è il cinema, sul linguaggio e la funzione morale del cinema, e più tardi sull'uso dei materiali... Già, il film non era più solo «una storia», c'è sempre un'altra storia, una storia parallela... Appunto: cos'è il cinema? Come quando le avanguardie letterarie si interrogavano sulle funzioni della narrativa, sul «romanzo del romanzo»...

Per tutti gli Anni Sessanta si sono fatti dei film che sfuggivano al dialogo col pubblico. Fondamentalmente politici, però ermetici. Ciò che si vedeva non contava quasi, l'essenziale era altrove, importava il grido dentro, non che venisse udito. Mancavamo d'innocenza: come tutti i giovani. Ma dietro questa scelta narcisistica del Rigore, naturalmente si nascondevano le enormi paure dello scontro col pubblico. E un gran bisogno di comunicare, frustrato, con forte resistenza neurotica. E questa gran contraddizione: voler fare del cinema politico, ma per nessuno. Così, alla fine, un gran senso d'impotenza e impazienza: cercare, o no, di passare dal monolo-

Com'è fatto?... C'è una divisione segreta in quattro stagioni. La grande estate dell'infanzia e dell'adolescenza ai primi del secolo, coi primi rapporti tra il figlio del contadino e il figlio del padrone, in un'aura ancora ottocentesca, poetica, lirica. Molta campagna. Molta Emilia. Molto Verdi. Verdi che aveva sempre dei punti di riferimento nella campagna intorno alla sua casa. Comincia con uno che corre attraverso i campi gridando appunto «è morto Verdi!». Sono i funerali dell'Ottocento, i personaggi del dopo-Verdi si vedono già come dei sopravvissuti... Poi, l'autunno che precede il fascismo; e il lungo inverno fascista durato vent'anni: soprattutto psicologico, perché il fascismo pretende psicologia. Finalmente, il 25 aprile, la primavera, quando si materializza l'utopia contadina, i contadini della Bassa Padana credono d'aver fatto la rivoluzione, e forse l'hanno fatta davvero, anche se finiranno per lasciarsi convincere a restituire le armi.

Marx nella «bassa»

Allora, non tanto una liberazione dal nazifascismo: piuttosto, uno sbocco della lotta di classe, con processo di tipo involontariamente "cinese" al padrone, da parte di un mondo popolare emiliano dove il marxismo sarà arrivato chissà in quali forme, innestandosi su una tradizione che non butta via niente della propria identità contadina. Dunque, descrivere fino in fondo la giornata di un contadino parrà limitativo solo se si parte da un punto di vista limitato, e non già da un interrogativo serio: parlare della Bassa padana a fondo. E da una verifica: se parlando di un microcosmo, si può alludere a tutto ciò che sta intorno. Di qui, la domanda decisiva: sarò riuscito a fare un film davvero popolare che somigli a tutto ciò che somiglia a me? Nella prima parte, credevo inevitabile di "dover" guardare il passato attraverso filtri nostalgici, proustiani... E invece, poco da fare: è venuta fuori subito, con un bri-

Giorgio Napolitano
Intervista sul PCI
a cura di
Eric J. Hobsbawm

pp. 132, lire 2000

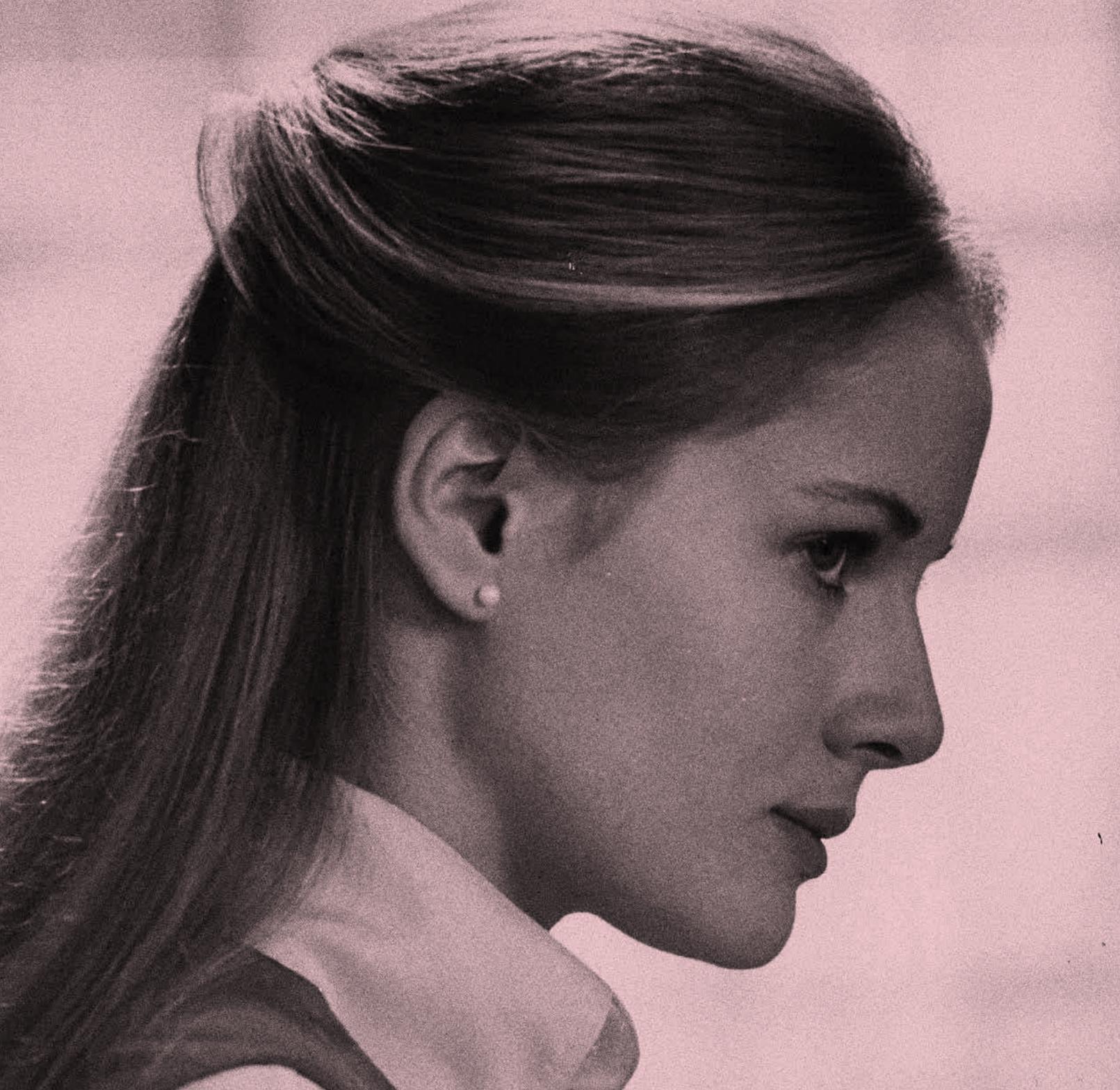
attraverso il colloquio di Giorgio Napolitano con uno dei più grandi storici inglesi, le linee di una nuova politica del PCI: dalla crisi economica e dai pericoli di involuzione politica alle prospettive del compromesso storico; da un originale sviluppo del socialismo e della democrazia in Italia e in Europa ai rapporti con URSS e USA



Si inaugura oggi
alla Galleria
Nazionale d'Arte Moderna
una mostra

Il maestro dei sacchi scopre la natura

Premio
Bagutta



ITA / FRA

QUARANTA ANNI FA, IL SECOLO SCORSO... / IL Y A QUARANTE ANS, LE SIÈCLE PASSÉ...

di / par Dominique Sanda

trad. it. di Simona Marino

Andrea Inzerillo mi ha proposto di scrivere un breve testo su *Novecento* per questo catalogo, dando voce alle mie idee sul film che oggi ha 40 anni e nel quale ho recitato. Colgo l'occasione per rendere un umile omaggio a un cineasta che considero un grandissimo artista italiano. All'epoca delle riprese conoscevo già Bertolucci, perché qualche anno prima avevo interpretato il personaggio della giovane sposa del professor Quadri ne *Il conformista*. E in verità, fui contenta quando Bertolucci si rivolse a me perché recitassi in un altro dei suoi film. Un film nel quale le diverse tesi ideologiche del cineasta si confondono sottilmente o talvolta si scontrano duramente con delle intuizioni, delle attrazioni e dei rifiuti viscerali, delle culture scelte lucidamente o ereditate da lontano, quasi genetiche...

Personalmente, apprezzavo particolarmente le sue ragioni, quando si trattava di ragioni del cuore. Capiro fino a che punto amasse la sorpresa creata dall'improvvisazione. In un film-ritratto su Bertolucci, *Le voyageur italien*, diretto da Fernand Moszkowicz, il cineasta italiano diceva che per lui l'improvvisazione era "la cosa più bella". In realtà, credo sinceramente che, quando dirigeva, l'improvvisazione riuscisse perfettamente a fargli dimenticare ogni preconcetto. Un giorno, sul set, lo sentii dire al suo assistente: «Quando mi guarda dimentico tutto; per fortuna lei non lo sa». E quando "dimenticava tutto", come diceva di se stesso, si schivava il Bertolucci militante, quello che durante l'adolescenza si era iscritto al Partito Comunista Italiano (PCI).

Novecento, secondo le parole di Bertolucci stesso, è "un insieme di improvvisazione, azzardo e premeditazione"¹, un po' come la vita. Ma, secondo la critica, è anche una visione marxista dell'uomo, della società e della storia, una specie di desiderio ottimista di una vittoria finale del comunismo. Non so se ai tempi delle riprese Bertolucci fosse ancora iscritto al Partito (PCI); ricordo un piccolo busto di Stalin in sala di montaggio... Eppure, non mi è mai sembrato in modo chiaro

Andrea Inzerillo m'a suggéré d'écrire un petit texte pour le présent catalogue sur *Novecento*, exprimant mes idées sur le film aujourd'hui âgé de 40 ans, et dans lequel j'ai joué. J'en profite pour rendre mon humble hommage à un cinéaste que je considère un très grand artiste italien. À l'époque du tournage je connaissais déjà Bertolucci, car quelques années auparavant j'avais incarné le personnage de la jeune épouse du professeur Quadri dans *Le conformiste*. Et en vérité, je fus heureuse quand Bertolucci se dirigea à moi pour jouer dans un second de ses films, un film dans lequel les différentes thèses idéologiques du cinéaste, tantôt se confondent subtilement, tantôt choquent frontalement avec des intuitions, des attractions et des rejets viscéraux, des cultures choisies lucidement, où héritées depuis très loin, presque génétiques...

Personnellement, j'appréciais particulièrement ses raisons, quand il s'agissait de raisons du cœur. Je me rendais compte jusqu'à quel point il aimait cette certaine surprise que crée l'improvisation. Dans un film-portrait de Bertolucci *Le voyageur italien*, filmé par Fernand Moszkowicz, il déclarait concernant *Novecento*, que l'improvisation était pour lui « la chose la plus belle ». A vrai dire, je crois sincèrement que quand il dirigeait, elle était pleinement capable de lui faire oublier tout préconçu. Un jour, je l'entendis dire sur le plateau de tournage à son assistant : « quand elle me regarde, j'oublie tout ; heureusement qu'elle ne le sait pas ». Et quand il « oubliait tout » comme il dit de lui-même, s'esquivait le Bertolucci militant, celui qui depuis l'âge adolescent était inscrit dans le Parti communiste italien (PCI).

Novecento, selon les propres paroles de Bernardo, est « un mélange d'improvisation, de hasard et de préméditation »¹, un peu comme la vie elle-même. Mais, selon la critique, c'est aussi une vision marxiste de l'homme, de la société et de l'histoire, une sorte de désir optimiste d'une victoire finale du communisme. J'ignore si au temps du tournage Bertolucci était encore inscrit



e inequivocabile che il fulcro del film girasse attorno alla famosa frase: “la storia di ogni società esistita fino a questo momento è storia di lotte di classi”².

È vero che nei dialoghi tra i personaggi viene spesso evocata una situazione di attrito tra le classi durante la prima metà del Ventesimo secolo in Emilia Romagna. Ma nel film si avverte solo una dialettica costante tra i Berlinghieri e i Dalcò, tra il padrone e il contadino, dialettica che porta talvolta a degli stati conflittuali, ma una dialettica che non si spezza mai.

au parti (PCI) ; je me souviens d'un petit buste de Staline dans la salle de montage... Et pourtant, je n'ai jamais trouvé clairement et d'une façon évidente que le pivot du film tournait autour de la fameuse affirmation « l'histoire de toute société jusqu'à nos jours n'a été que l'histoire de la lutte des classes »².

Il est vrai que dans les dialogues des personnages est évoqué souvent une situation de confrontation entre classes durant la première moitié du XX^e siècle en Émilie Romagne. Mais dans le film on perçoit seulement une constante dialectique entre les Berlinghieri et les Dalcò, entre le patron et le paysan, dialectique qui mène quelquefois à des états de conflit, mais dialectique qui ne se brise jamais. Voilà pourquoi Novecento ne peut pas être considéré comme un film qui suit l'orbite orthodoxe du marxisme, tel qu'il régna en Russie à partir de la révolution bolchevique, même si l'écran montre par moments des drapeaux rouges garnis de la faucille et du marteau ou des portraits de Marx et de Lénine accrochés au mur. En Russie, Marx fut considéré maître incontestable et suivit au pied de la lettre par les chefs du Parti³. En Italie les choses furent différentes, surtout à partir de la présence de Enrico Berlinguer au Parti communiste italien (PCI).

Il est incontestable que le cœur de Bernardo est très sensible à la mentalité et au tempérament paysan d'Émilie. « J'ai vécu toute mon enfance avec des paysans. (...) Mon grand-père était un paysan »⁴. Tandis que son père, Attilio, était poète. L'ancestrale culture paysanne et la poétique de son regard dirigé vers ces hommes et ces femmes de la campagne italienne, posé sur un paysage typiquement émilien, tout ce monde, palpité au long du film comme une vibration émouvante où les souvenirs – auxquels Bernardo est particulièrement fidèle – se mêlent avec une fantaisie et une imagination très riches. L'histoire de *Novecento* n'est pas interprétée seulement par les acteurs : il y a aussi le jeu de la lumière, la brume, les pénombres, la musique, les costumes, les bâtiments, les paysages, les espaces, qui parlent profondément au cœur plus qu'à la tête ; quand, après avoir vu le film, on ferme un instant les yeux, c'est tout cela qu'on aperçoit, et qu'on commence un peu à regretter, car ça a passé, ça s'éloigne. Enfin, on pourra toujours le revoir un jour...

Je veux clarifier un point fondamental pour définir ce film : dans *Novecento* les uniques « coupeurs de têtes », les uniques bourreaux, les tueurs d'hommes ne sont ni les patrons, ni les paysans, mais seulement les chemises noires, les fascistes. Il faut dire que l'adhésion des masses italiennes au fascisme – situation qui n'est pas traitée dans le film – avait donné à ce mouvement un contrôle strict sur la société italienne, et c'est méconnaître leur pouvoir croire qu'une fois qu'ils s'étaient introduit dans la propriété rurale des Berlinghieri, Alfredo aurait

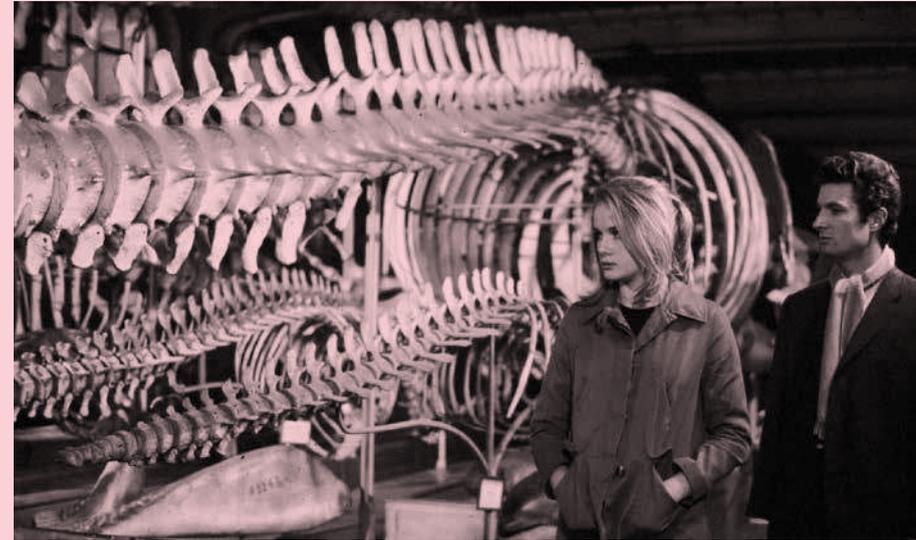
Ecco perché Novecento non può essere considerato un film che segue la corrente ortodossa del marxismo, che regnò in Russia a partire dalla rivoluzione bolscevica, anche se lo schermo mostra a tratti bandiere rosse con falce e martello o ritratti di Marx e Lenin appesi al muro. In Russia Marx fu considerato maestro incontestabile e fu seguito alla lettera dai capi del Partito³.

In Italia le cose andarono diversamente, soprattutto a partire dalla presenza di Enrico Berlinguer nel Partito Comunista Italiano (PCI).

È innegabile che il cuore di Bernardo fosse molto sensibile alla mentalità e al temperamento contadino dell'Emilia. «Ho vissuto tutta la mia infanzia tra i contadini. [...] Mio nonno era un contadino»⁴. Invece suo padre, Attilio, era un poeta. La cultura contadina ancestrale e la poetica del suo sguardo rivolto verso questi uomini e queste donne della campagna italiana, posato su un paesaggio tipicamente emiliano, tutto questo mondo palpita lungo tutto il film come una vibrazione commovente in cui i ricordi – ai quali Bernardo è particolarmente fedele – si intrecciano con una fantasia e una immaginazione molto ricche. La storia di *Novecento* non è interpretata soltanto dagli attori: ci sono anche i giochi di luce, la nebbia, la penombra, la musica, i costumi, i palazzi, i paesaggi, gli spazi, che parlano profondamente al cuore più che alla testa; quando, dopo aver visto il film, si chiudono gli occhi per un momento, si percepisce tutto e si comincia un po' a rimpiangerlo, perché è tutto passato, lontano. Ma potremo pur sempre riviverlo un giorno...

Voglio chiarire un punto fondamentale per definire questo film: in *Novecento* i soli “tagliatori di teste”, i soli boia, i soli assassini non sono né i padroni né i contadini, ma solo le camicie nere, i fascisti. Bisogna dire che l'adesione delle masse italiane al fascismo – situazione che non viene menzionata nel film – aveva concesso a questo movimento un controllo completo sulla società italiana, e si sminuirebbe il loro potere se si credesse che, una volta all'interno della proprietà rurale dei Berlinghieri, Alfredo avrebbe potuto cacciarli mettendoli semplicemente alla porta, come gli ripeteva con insistenza la moglie Ada, il mio personaggio.

Ada capisce poco e niente di politica, di ideologie e di tutte le astrazioni che pure danno corpo alla Storia. È lo sguardo femminile su tutto questo mondo, empatizza immediatamente con le ragioni del cuore e non va oltre. La sua saggezza risiede nell'intuizione. Sa aprirsi completamente con le persone che ama e, quando la presenza di alcuni le diviene insopportabile, riconosce che è tempo di allontanarsi. D'altronde nessuno la vedrà andar via, anche se la cercheranno quando lei non ci sarà più.



pu simplement les chasser en les mettant tous à la porte, tel que le lui réclamait avec insistance Ada, sa femme, mon personnage.

Ada comprend peu et rien à la politique, à l'idéologie, à toutes ces abstractions qui pourtant forment le corps de l'Histoire. Elle est le regard féminin sur tout ce monde, elle communie immédiatement avec les raisons du cœur et s'arrête là. Sa sagesse réside dans l'intuition. Elle sait s'ouvrir pleinement envers ceux qu'elle aime, et par là-même elle assume, quand

Poi, tutto continua. Mi riferisco alla dialettica, la dialettica tra le classi, non la lotta. La dialettica italiana tra padrone e contadino piuttosto che tra borghese e proletario, come la vivono i personaggi di Novecento. Ci saranno, certo, momenti di maggiore o minore tensione. Alla fine, il “processo al padrone”, che riflette senz’altro i sentimenti profondi di Bernardo verso queste due “classi”, molto distanti dalla mentalità rivoluzionaria russa (ispirata attraverso Marx alla Rivoluzione Francese) si conclude quando i contadini abbassano le armi. È il momento in cui Bertolucci fa dire a Olmo, «Il padrone è morto, ma Alfredo Berlinghieri è vivo e non dobbiamo ucciderlo perché è la prova vivente che il padrone è morto». Bertolucci aveva un grande rispetto e una stima sincera per Enrico Berlinguer, Segretario Generale del Partito Comunista Italiano all’epoca delle riprese, un po’ il suo mentore politico, che aveva cancellato, nel 1957 in seguito all’intervento militare dell’URSS in Ungheria, l’obbligo per i membri del Partito (PCI) di recarsi nell’Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

certaines présences lui deviennent insupportables, qu’il est temps de partir. D’ailleurs personne ne la verra partir, même si on la cherchera quand elle ne sera plus là.

Puis, tout va continuer. Je me réfère à la dialectique, la dialectique des classes, non la lutte. La dialectique italienne entre patron et paysan plutôt qu’entre bourgeois et prolétaire, tel que la vivent les personnages dans Novecento. Il y aura, bien sûr, des moments de plus de tension que d’autres. Finalement, le « procès au patron », qui reflète sans doute les profonds sentiments de Bernardo envers ces deux « classes », très éloignées de la mentalité révolutionnaire russe – inspirée à travers Marx par la Révolution Française –, se termine quand les paysans déposent leurs armes. C’est le moment où Bertolucci fait dire à Olmo « Le patron est mort, mais Alfredo Berlinghieri est vivant et nous ne devons pas le tuer parce qu’il est la preuve vivante que le patron est mort ». Bertolucci avait un grand respect et une vraie admiration pour Enrico Berlinguer, Secrétaire général du Parti communiste italien à l’époque du tournage, un peu son père politique, qui avait supprimé, en 1957 à la suite de l’intervention militaire de l’URSS en Hongrie, l’obligation pour les membres du Parti (PCI) de se rendre en l’Union des Républiques Socialistes Soviétiques.

Dominique Sanda
foto di / photo de Fabrizio Maltese

note / notes

1 Bernardo Bertolucci, *Mon obsession magnifique*, Editions du Seuil, Paris 2014, p. 61.

2 Karl Marx, Friedrich Engels, *Il manifesto del partito comunista*, 1848.
/ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, 1848.

3 È assolutamente inammissibile considerare i termini “comunismo rivoluzionario” o “società comunista” dotati di una presunta apparenza contraddittoria rispetto alla parola “dittatura”. Basta leggere Marx per capire che non considera minimamente l’espressione dittatura del proletariato paradossale. Supporre un’unione ossimorica sarebbe falsarne il senso. Di seguito, tre esempi di Marx stesso:

a. «La dittatura di classe del proletariato resta un punto di passaggio necessario per l’abolizione delle differenze di classe» (*Le lotte di classe in Francia*, 1850, capitolo III);

b. «La lotta di classe porta necessariamente alla dittatura del proletariato» (*Lettera a Joseph Weydemeyer*, 5-III-1852);

c. «Tra la società capitalista e la società comunista si interpone un periodo di trasformazione rivoluzionaria dell’una nell’altra. Ad esso corrisponde anche un periodo politico transitorio, il cui Stato non può essere altro che la dittatura rivoluzionaria del proletariato» (*Critica del programma di Gotha*, IV, 1875).

/ Il est absolument inadmissible de considérer les termes communisme révolutionnaire ou société communiste munie d’une prétendue apparence contradictoire vis à vis du mot dictature. Il suffit de lire Marx pour s’assurer qu’il ne considère nullement les mots dictature du prolétariat comme termes paradoxaux, mais au contraire, complémentaires entre eux. C’est fausser le sens que de prétendre une alliance oxymore. Voici trois exemples de Marx lui même :

a. « Le communisme révolutionnaire suppose la déclaration de la permanence de la révolution et de la dictature de classe du prolétariat comme un pas intermédiaire nécessaire pour l’abolition des différences de classe. » (*La lutte de classes en France*, 1850, Chap. III) ;

b. « La lutte des classes mène nécessairement à la dictature du prolétariat. (*Lettre à Joseph Weydemeyer*, 5-III-1852)

c. « Entre la société capitaliste et la société communiste s’interpose la période de la transformation révolutionnaire de la première à la seconde. À cette période correspond aussi une période politique de transition qui ne peut être autre qu’une dictature révolutionnaire du prolétariat. » (*Critique du programme de Gotha*, IV, 1875).

4 Bernardo Bertolucci, *op. cit.*, p. 66.



PREMIO NINO GENNARO
A / TO CIRQUE



PREMIO NINO GENNARO A / TO CIRQUE CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI RICERCA QUEER



Il Sicilia Queer filmfest ha deciso di istituire un premio intitolato a Nino Gennaro, esempio di intellettuale siciliano eclettico e non allineato, coscienza civile scomoda e poetica, da assegnare ogni anno a un/a artista o intellettuale che si sia distinto/a in modo particolare per la sua attività e il suo impegno finalizzati alla diffusione internazionale della cultura queer, alla valorizzazione delle differenze e alla difesa dei diritti delle persone glbt. Per questa sesta edizione, il "Premio Nino Gennaro" del Sicilia Queer filmfest verrà attribuito a un collettivo di persone che hanno dato vita a un esperimento che riteniamo promettente per il futuro degli studi e degli approfondimenti sul queer in Italia e non solo: CIRQUE – Centro interuniversitario di ricerca queer, che ha sede presso l'Università di Pisa.

Il premio (realizzato da Vincenzo Vizzari, artista ceramista palermitano) verrà consegnato a Palermo domenica 5 giugno alle ore 10.00 presso il Cinema De Seta dei Cantieri Culturali alla Zisa in occasione di una tavola rotonda pubblica in cui il CIRQUE presenterà al pubblico le sue attività e discuterà con i responsabili del Sicilia Queer filmfest di attivismo e cultura queer. Carmen Dell'Aversano, Direttrice di CIRQUE, riceverà il premio a nome dell'intero gruppo di lavoro dalle mani di Massimo Milani e Gino Campanella, artisti del cuoio e amici di Nino Gennaro, e di Maria Di Carlo, che a Nino Gennaro fu sempre vicina e che del suo impegno civile e poetico porta con gioia e passione la memoria, trasmettendone con rara efficacia ancora oggi l'energia.

Nino Gennaro, poeta, attore, regista e autore teatrale, nasce a Corleone (Palermo) nel 1948 e muore a Palermo nel 1995. Attivista politico e culturale, fonda a Corleone negli anni '70 i primi circoli ricreativi e culturali, unendo studenti e disoccupati per discutere di libri, arte e politica.

La sua omosessualità è fin da subito al centro del suo attivismo politico e della sua produzione intellettuale, e per questo Gennaro è particolarmente osteggiato dall'ambiente ristretto di Corleone

Sicilia Queer filmfest has decided to create a prize named after Nino Gennaro, a model of an eclectic and off-the-wall intellectual who embodied a disruptive and poetic social conscience. A prize to be awarded each year to an artist or intellectual who has distinguished him/herself especially for his/her work and commitment to the international spread of queer culture, to the positive enhancement of the differences and to supporting the rights of lgbt people. During its sixth edition, Sicilia Queer filmfest will award Nino Gennaro prize to a collective that has launched an experiment that deem promising for the future of Queer Studies in Italy and abroad: CIRQUE – Interuniversity Centre for queer research, based in Pisa. The prize (created by Vincenzo Vizzari, a local ceramic artist) will be handed out in Palermo on 5th June at 10 am at the Cinema De Seta in the Cantieri Culturali alla Zisa during a round table where CIRQUE will present its activities and will discuss queer activism and culture with some of the organizers of Sicilia Queer filmfest. Carmen Dell'Aversano, CIRQUE director, will be awarded on behalf of the whole team by Massimo Milani and Gino Campanella, leather artists and Nino Gennaro's friends, and by Maria Di Carlo, who always supported Nino and is now passionately taking care of his memory, thus preserving his energy.

Nino Gennaro, poet, actor, director and playwright, was born in Corleone (Palermo) in 1948 and died in Palermo in 1995. He was a political and cultural activist, who set up community and cultural centres, bringing together students and unemployed people to talk about books, art and politics.

From the very beginning, his homosexuality was at the centre of his political activism and his intellectual production, and this is why Gennaro was fought by the small-minded environment of Corleone which was dominated by a conformist and pseudo-mafia culture. Neither did he find much consideration in left-wing political circles. He moved to Palermo during the 1980s and started to play an active role in the student



dominato da una cultura provinciale, perbenista e pseudo-mafiosa, non per questo trovando maggiore considerazione nei locali politici di sinistra. Negli anni '80 si trasferisce a Palermo e comincia a partecipare attivamente alle occupazioni della Facoltà di Lettere, scrivendo le sue poesie su grandi tazebao che appende alle pareti della Facoltà. Fonda la compagnia teatrale "Teatro Madre", che si avvale di attori non professionisti e gira per i quartieri popolari della città, mentre i suoi scritti cominciano a circolare più diffusamente, pubblicati da editori come Flaccovio, o in maniera più clandestina nei circoli underground non soltanto palermitani.

Nel 1987 si ammala di AIDS, ma non viene meno al suo impegno intellettuale, continuando a scrivere testi teatrali, canzoni e opere varie. *Una divina di Palermo*, *La via del Sesso*, *O si è felici o si è complici* sono alcuni tra i suoi spettacoli più noti, e continuano ad essere interpretati in tutta Italia grazie all'impegno della compagnia di Massimo Verastro. I suoi scritti sono pubblicati da Perap, dalle Edizioni della Battaglia e da Editoria&Spettacolo. Pochi anni fa il comune di Corleone ha deciso di non intitolare un centro sociale a Nino Gennaro "perché gay e drogato": e drogato di certo non era.

occupation of the Faculty of Arts and Humanities, writing his poems in large letters on posters (dazebao) that he hung on the walls of the faculty. He founded the theatre company "Teatro Madre", which employed non-professional actors and toured even in the slums of the city. Meanwhile, his writings started to spread and were published by Flaccovio or by underground cultural circles in and outside of Palermo.

In 1987 he contracted AIDS, but his intellectual commitment wasn't diminished and he kept on writing plays, songs and various works. *Una divina di Palermo*, *La via del Sesso*, *O si è felici o si è complici* ("Either you're happy or you're an accomplice") are some of his most popular plays and are still performed all over Italy thanks to the commitment of Massimo Verastro's Theatre Company. His writings are published by Perap, Edizioni della Battaglia and by Editoria & Spettacolo. Few years ago, the municipality of Corleone decided not to name after him a Community Centre "because he was a gay and a drug addict". But he wasn't a drug addict, that's for sure.

MATERDOLOROSA

Nino Gennaro, 1977

Le manca la
preda non
sarò io la sua
preda né vorrò
che altri siano
la sua preda
non mi piace
il concetto di
presa quando
sento donne
fanciulli muli
cani tutti
animali tenuti
al guinzaglio
che piangono
che urlano che
si lamentano
piango urlo
e mi lamento
Non voglio
soffrire sto
vivendo la mia
separazione

Tu
padrerotico dei miei coglioni
guardone
dei
miei
cazzi
ciarlatano sbuffone fanfarone starai ancora a farmi la corte a
ingravidare il mio balcone a
farmi così col dito? a chiamarmi a parlarmi castrato di tuo
nipote che è bravo
del tempo che è brutto ma che fai? Alfio e Mena
omosessuale? basta non
farò più finta
di niente non verrò più a cercarti
nei tuoi schifosi bar o cinema non mi metterò più alla finestra
come una
donna del medioevo
tu menestrello sopravvissuto
don chisciotte dei carenti
affettivi non servi a niente sei
uno zero un nulla un tronzo un cazzo che ficca ogni sera con
sua moglie stelluccia
e basta

PADREROTICO

Nino Gennaro, 1977

OURMOTHEROFSORROWS

By Nino Gennaro, 1977

She's missing her
prey I won't
be her prey nor do I want
others to be
her prey
I don't like
the notion of
grasping
when I hear of women
kids mules
dogs all
on the leash
crying
screaming
groaning
I cry scream
and groan
I don't want to
Suffer I'm going through my
separation

You
fatherotic my ass
sneaky
crotch voyeur
charlatan gasbag braggart will you be courting
me breeding my balcony doing like this to
me with your finger? calling me speaking castrated to me
about your nephew
who's good
about the weather that's bad but what are you doing? Alfio
and Mena homosexual?
that's it I won't pretend
anymore I won't be looking for you
in your filthy cafés or movie theaters I shall not be at the
window like a medieval woman
you surviving minstrel
don quixote for those lacking
affection you're useless you're
a zero a nothing a cabbage-head a dick fucking every night
his
wife littlestar
and that's it

FATHEROTIC

By Nino Gennaro, 1977

translated by Francesco Caruso

LETTERS

THIS IS
POSSIBLE



ITA / ENG

CIRQUE CENTRO INTERUNIVERSITARIO DI RICERCA QUEER / INTER-UNIVERSITY QUEER RESEARCH CENTRE

di / by Carmen Dell'Aversano

www.cirque.unipi.it

«O bailan todos o no baila nadie»
[O ballano tutti o non balla nessuno]
Tupamaros

«O bailan todos o no baila nadie»
[Either everyone dances or nobody does]
Tupamaros

Che proprio dal Sicilia Queer filmfest arrivi, con il premio Nino Gennaro, il primo riconoscimento pubblico per il lavoro del CIRQUE fa a tutti noi particolarmente piacere, perché l'idea del CIRQUE è nata a Palermo. Fu proprio a Palermo, infatti, che nel 2010 Silvia Antosa organizzò il primo convegno italiano di studi queer. In seguito a quell'occasione, intensa ed elettrizzante per tanti motivi, Alessandro Grilli, Francesco Bilotta e io cominciammo a parlare di come conservare ed espandere le preziose energie intellettuali ed etiche, di ricerca e di attivismo, della cui gioiosa deflagrazione eravamo stati entusiasti testimoni durante il congresso.

A differenza di quanto accade all'estero, dove corsi, centri di studi, programmi di master e di dottorato sul queer sono ormai una componente affermata del panorama accademico non solo nel mondo anglosassone ma anche in Scandinavia, in Germania e nell'Europa dell'est, il queer nel nostro paese ha ancora una collocazione chiaramente minoritaria e marginale, ed è virtualmente assente dalla mappa rigida e poco aggiornata dell'accademia italiana. Questa situazione, di cui eravamo ben consapevoli, ci ha portati a compiere nella costituzione del CIRQUE due scelte politiche di notevole rilevanza: la prima è stata quella di aprire il Centro a tutti gli studiosi, indipendentemente da un'eventuale affiliazione accademica, la seconda è stata quella di incoraggiare l'adesione di realtà, come il Sicilia Queer filmfest, che, pur non avendo una vocazione principalmente accademica, si dimostrano in grado non soltanto di diffondere la cultura queer nel nostro paese, ma anche di riflettere in maniera profonda e potenzialmente innovativa sul concetto stesso di queer.

The Nino Gennaro Prize, awarded by the Sicilia Queer filmfest, is the first official acknowledgement of CIRQUE's work. We all find this particularly meaningful, since the vision of CIRQUE was born in Palermo. It was in Palermo, in 2010, that Silvia Antosa organized the first Italian queer studies conference. It was an intense and vibrant event, and in the aftermath Alessandro Grilli, Francesco Bilotta and I started discussing how to maintain and expand its intellectual and ethical momentum, where research and activism had converged in the joyful explosion we had so enthusiastically witnessed.

Nowadays university courses, research centres and MA and PhD programmes in queer studies are a staple of international academia, not only in English-speaking countries but also in Scandinavia, Germany, and Eastern Europe. Yet in Italy queer studies are very much a marginal and minority endeavour, and are all but absent from the map of academic institutions, which is sclerotic and not easily updated. We were well aware of this anomaly, and in establishing CIRQUE we decided to respond to it through two political choices of considerable importance: the first was to open membership of the Centre to all scholars, independent of their affiliation with an academic institution; the second was to encourage the participation of partners like Sicilia Queer filmfest which, even though they do not have a primarily academic mission, have shown a commitment not only to disseminating queer culture in Italy, but also to an in-depth and potentially innovative reflection on queer itself.

In our vision for CIRQUE, we felt that the fact that Italian academia lagged so far behind the international

Nelle nostre intenzioni, infatti, il ritardo deprimente dell'accademia italiana rispetto al panorama internazionale degli studi queer poteva rappresentare un'occasione di affermare una concezione del queer che non trattasse il termine come semplice (e pertanto pleonastico) sinonimo di LGBTI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex), ma che, attraverso una riflessione sulle premesse teoriche, sui risultati intellettuali e politici e sulle prospettive di innovazione di un campo di ricerca e di attivismo che esiste ormai da ventisei anni, generalizzasse l'approccio, definitorio del queer, della critica delle identità e della decostruzione delle performances a una messa in questione di *tutte* le identità e delle loro rappresentazioni, e a una critica a *tutte* le forme di normatività.

Le nostre esperienze del queer, che naturalmente sono state varie e si sono evolute nel tempo, ci hanno infatti convinti che il queer abbia la potenzialità di ispirare e fondare un programma di ricerca a raggio molto ampio e con notevolissime potenzialità innovative sia sotto il profilo intellettuale che dal punto di vista sociale, etico e politico. Le categorie identitarie (maschio/femmina, eterosessuale/omosessuale, cisgender/transgender, ma anche cittadino/straniero, abile/disabile, umano/non umano...) rappresentano infatti il principale strumento attraverso cui ogni società determina il destino dei suoi membri. Qualunque progetto di dominio e di esclusione, dalla legge sulle unioni civili alla "detenzione amministrativa", si fonda infatti sul consenso all'uso definitorio di una serie di categorie e alla loro applicazione per circoscrivere, controllare, reprimere le possibilità esistenziali degli esseri.

Come dimostra l'esempio, atrocemente attuale, della "detenzione amministrativa", al centro di questo progetto non vi sono soltanto le categorie del sesso e del genere; e del resto già da diversi anni gli studi queer si sono sentiti interpellati dal moltiplicarsi e dall'intersecarsi delle forme di oppressione su base identitaria, e hanno reagito con la creazione di nuovi progetti, insieme di analisi e di liberazione: dal neuroqueer (che prende in considerazione la condizione delle persone non neurotipiche) al queer crip (che ibrida il queer con la disabilità) all'animal queer (che usa gli strumenti della teoria queer per analizzare la dicotomia umano/non umano) alla politica queer della migrazione, che considera i migranti come soggetti queer.

Al centro di tutti questi progetti (e di molti altri che stanno nascendo e su cui non abbiamo modo di soffermarci qui) c'è una presa di coscienza tanto radicale quanto inevitabile: che il progetto illuminista di estensione universale dei diritti, in cui tutte le democrazie occidentali riconoscono orgogliosamente la propria origine, si fonda fin dal suo esordio su un apparato di standardizzazione e omologazione

context of queer studies could be an opportunity to affirm an understanding of queer studies which did not simply equate it with LGBTI (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex), making it ultimately redundant, but which, by engaging the theoretical foundations, the intellectual and political results, and the prospects for innovation of a field which was established over twenty-five years ago, might generalize and expand its approach. Because queer is a critique of identities and a deconstruction of their performances, its mission can be extended to a questioning of *all* identities and performances, and to a critique of *all* forms of normativity.

Our own experiences of queer, which have of course been diverse and have changed over time, have convinced us that queer theory has the potential to inspire and to ground a broad and wide-ranging research programme with remarkable potential for intellectual as well as social, ethical and political innovation. Identity categories (male/female, heterosexual/homosexual, cisgender/transgender, but also citizen/alien, able/disabled, human/nonhuman...) are the main device through which every society determines the destiny of its members. Any project of domination and exclusion, from the law on civil partnerships to "administrative detention", is based on the consensus to the use of a number of categories to define subjects, and on their application to circumscribe, control, repress their existential options.

As shown by the appallingly current example of "administrative detention", this normative project does not hinge solely on the categories of sex and gender; and for a few years now queer studies have felt called to respond to the multiplying and intersections of forms of identity-based oppression, and have responded with a wealth of new projects which connect theoretical analysis with liberation politics: from neuroqueer (which deals with the predicament of non-neurotypical persons), to queer crip (which connects queer theory with disability studies), to animal queer (which uses queer theory to analyze the human/nonhuman dicotomy), to the queer politics of migration, which considers migrants as queer subjects.

All these approaches (and many more which are being developed and which we cannot dwell on here) start from the realization, which is as radical as it is inevitable, that the Enlightenment project of universal rights, to which all Western democracies proudly trace their origin, was based from the outset on a machinery of standardization and homologation which produces subjects as subjects to whom rights can be ascribed, and therefore subordinates the enjoyment of any right to the willingness and ability to present oneself recognizably as the product of that machinery

che produce i soggetti come soggetti a cui possono essere riconosciuti dei diritti, e pertanto subordina il godimento di qualsiasi diritto alla disponibilità e alla capacità a presentarsi riconoscibilmente come prodotti di tale apparato (come razionali, come normali, come umani...). Questo apparato produce necessariamente degli scarti: soggetti che non sono in condizione, o che rifiutano, di accettare il ricatto identitario, e pertanto non si costituiscono nelle forme che il sistema prescrive come quelle che un soggetto deve assumere per poter essere riconosciuto come tale. Tutte queste configurazioni esistenziali atipiche, nella loro varietà incoercibile e sempre stupefacente, si arrabbattono per sopravvivere in un mondo che non soltanto non è fatto a loro misura, ma che è organizzato sul presupposto della loro inesistenza. Il queer è innanzitutto il gesto con cui queste persone, che esistono accanto a noi ma che noi siamo educati a non vedere, vengono portate dai margini (della società ma anche della percezione) al centro di una visione insieme etica e politica; ed è, di conseguenza, un progetto di critica radicale e implacabile all'apparato che le ha costituite come marginali, come irrilevanti, come scarti, e di cui noi stessi siamo vittime quando, in cambio della carota dei diritti, ci stendiamo di nostra volontà sul letto di Procruste dell'omologazione. Prendere coscienza del ruolo del ricatto identitario in primo luogo nel modo in cui noi stessi ci costituiamo come soggetti rappresenta il primo passo di un percorso di liberazione dei soggetti dalle performances che li costituiscono: un percorso che ha come punto di arrivo un criterio di inclusione fondato non più sull'uguaglianza (e pertanto sulla standardizzazione, l'omologazione, la repressione ricattatoria delle peculiarità e dell'individualità) bensì sulle differenze.

(as rational, as normal, as human...). The machinery necessarily produces waste: subjects which are unable to, or do not want to, accept the blackmail of identity politics, and who consequently do not constitute themselves in the forms which the system prescribes in order for a subject to be recognized as such. All these other atypical existential configurations, in their irrepressible and always surprising multifariousness, strive to survive in a world which not only was never built to fit them, but is organized on the assumption of their nonexistence. Queer is above all the gesture through which these persons, who exist right next to us but whom we are trained not to perceive, are brought from the margins (of society, but also of perception) to the centre of a vision which is both ethical and political; as a consequence, it is a project of radical and relentless critique to the machinery which constituted them as irrelevant, as waste, and of which we ourselves become victims when, in exchange for the carrot of rights, we agree to stretch ourselves out on the Procrustean bed of homologation. Realizing the effect of the identitarian blackmail first of all in the way we ourselves constitute ourselves as subjects is the first step on the path of freeing subjects from the performances which constitute them: a path whose end is a criterion of inclusion which will no longer be based on equality (and therefore on standardization, homologation, the repression of peculiarities and individualities through blackmail), but on differences.

**LETTERATURE QUEER
/ QUEER LITERATURES**



IMAGINARY FILMS IN LITERATURE

a cura di / edited by Stefano Ercolino,
Massimo Fusillo, Mirko Lino, Luca Zenobi
Brill-Rodopi / Leiden-Boston 2016

Dato che il cinema è un linguaggio composito, per i critici e gli scrittori la descrizione di un film è una sfida complessa, e notevolmente diversa dal tradizionale e fortunato genere dell'ekphrasis: la descrizione letteraria di un'opera d'arte visiva. *Imaginary Films in Literature* si occupa di un caso specifico e significativo della categoria dell'ekphrasis: la descrizione di film inesistenti, immaginari, fittizi all'interno di testi letterari - una pratica che è più diffusa di quanto ci si potrebbe aspettare, soprattutto nella narrativa postmoderna nordamericana. Oltre a contributi teorici, il libro include le analisi di alcuni casi di studio incentrati sui confini tra il visivo e la letteratura, le pratiche intermediali di ibridazione, i limiti della rappresentazione, e altre nozioni correlate come "memoria", "frammentazione", "desiderio", "genere", "autorialità", e "censura".

Since cinema is a composite language, describing a movie is a complex challenge for critics and writers, and greatly differs from the ancient and successful genre of the ekphrasis, the literary description of a visual work of art. *Imaginary Films in Literature* deals with a specific and significant case within this broad category: the description of imaginary, non-existent movies - a practice that is more widespread than one might expect, especially in North American postmodern fiction. Along with theoretical contributions, the book includes the analyses of some case studies focusing on the borders between the visual and the literary, intermedial practices of hybridization, the limits of representation, and other related notions such as "memory", "fragmentation", "desire", "genre", "authorship", and "censorship".

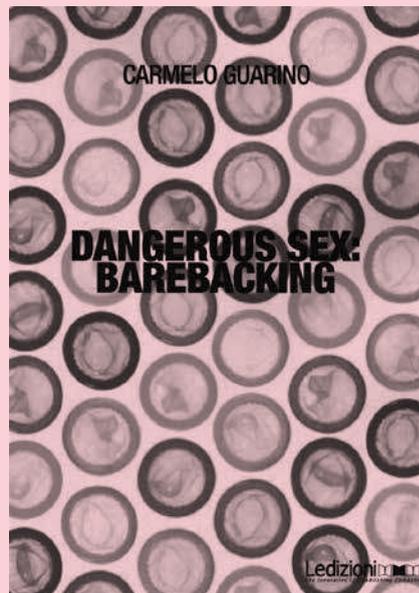


TRANS. STORIE DI RAGAZZE XY

Monica Romano
Mursia / Milano 2016

«Sei maschio o femmina?» È il 1986 quando Ilenia si sente fare per la prima volta questa domanda. Al momento non sa cosa rispondere, non vuole essere diversa, è e basta. La ricerca di una vera risposta la accompagnerà lungo tutto il cammino attraverso l'adolescenza e verso l'età adulta. Il suo è il viaggio travagliato di una ragazza che sembra avere per la società e per i benpensanti un'unica meta, la prostituzione. Ma Ilenia è una persona che non si arrende e scompiglia fin da subito le carte del destino: nonostante bullismo, discriminazione, violenze fisiche e verbali, si laurea, trova un lavoro e un amore inaspettato, quello per una donna. Le paure, le battaglie, le ferite, i traguardi di una giovane trans, che come tante altre ragazze XY, lotta per una vita serena e autentica, verso la libertà di genere e il pieno diritto di cittadinanza per le persone transgender nella società civile.

«Are you male or female?». It was 1986 when Ilenia was asked this question. At the moment she did not know what to say, she did not want to be considered as different, she is, and that's it. The search for a true answer will accompany her throughout her way from adolescence to adulthood. Hers is the difficult journey about a girl who seems to have single goal within a right-minded society: the prostitution. But Ilenia is a person who does not give up and messes right away her fate: despite bullying, discrimination, physical and verbal violence, she graduated, find a job and an unexpected love for a woman. The fears, the battles, the wounds, the goals of a young trans who, like many other XY girls, is fighting for a peaceful and authentic life, looking for the freedom of gender and the full citizenship rights for transgender people in civil society.



DANGEROUS SEX: BAREBACKING. REFLUENZE SOCIALI E CONSEGUENZE SANITARIE DI UNA PRATICA SESSUALE A RISCHIO

Carmelo Guarino
Ledizioni / Milano 2016

Secondo i dati più recenti, l'epidemia di HIV/AIDS rappresenta probabilmente la più grande emergenza sanitaria mondiale. Alla fine del 2014, infatti, il numero dei soggetti affetti da HIV ha raggiunto cifre da vera epidemia attestandosi intorno ai 37 milioni; di questi, 2 milioni sono i nuovi contagiati e 1,2 milioni i morti per AIDS. Nonostante i progressi della ricerca biomedica e delle nuove terapie e le attività del Global fund to fight AIDS, tuberculosis and malaria che finanzia attività di prevenzione, trattamento e cura in tutto il mondo, il numero delle nuove infezioni, pur registrando lievi decrementi, resta alto, assumendo in alcuni Paesi la consistenza di una vera e propria pandemia. Se, da un lato, gli indicatori epidemiologici globali sembrano fornire timidi segnali di declino dell'epidemia, dall'altro, rivelano che le nuove infezioni sono in crescita soprattutto in relazione a rapporti sessuali non protetti tra uomini, situazioni che sembrano definire la principale modalità di diffusione del virus. È in questo contesto che si inserisce il contributo del presente saggio che, con approccio sociologico e diverse metodologie di ricerca, ricomponi il fenomeno controverso del barebacking nel tentativo di fornire elementi utili di riflessione al policy maker, alla comunità gay, alle autorità sanitarie.

According to the latest data, the HIV/AIDS epidemic is probably the biggest global health emergency. At the end of 2014, in fact, the number of people with HIV has reached figures of real epidemic, certifying around 37 million; among these 2 million of new infected and 1.2 million died because of AIDS. Despite advances in biomedical research and new therapies and activities of the Global fund to fight AIDS, malaria and tuberculosis financing prevention, treatment and care in the world, the number of new infections, although recording small decreases, remains high, assuming the consistency of a true pandemic in some countries. If, on the one hand, the global epidemiological indicators appear to provide tentative signs of epidemic decline signals, on the other hand, they reveal that new infections are growing especially in relation to unprotected sex between men, situations that seem to define the main mode of spreading the virus. It is in this context that fits the contribution of this essay, with sociological approach and different research methodologies, reassembles the controversial phenomenon of barebacking in an attempt to provide useful elements for reflection to policy makers, the gay community, the health authorities.

DIFFRACTIVE TECHNOSPACES: A FEMINIST APPROACH TO THE MEDIATIONS OF SPACES AND REPRESENTATIONS

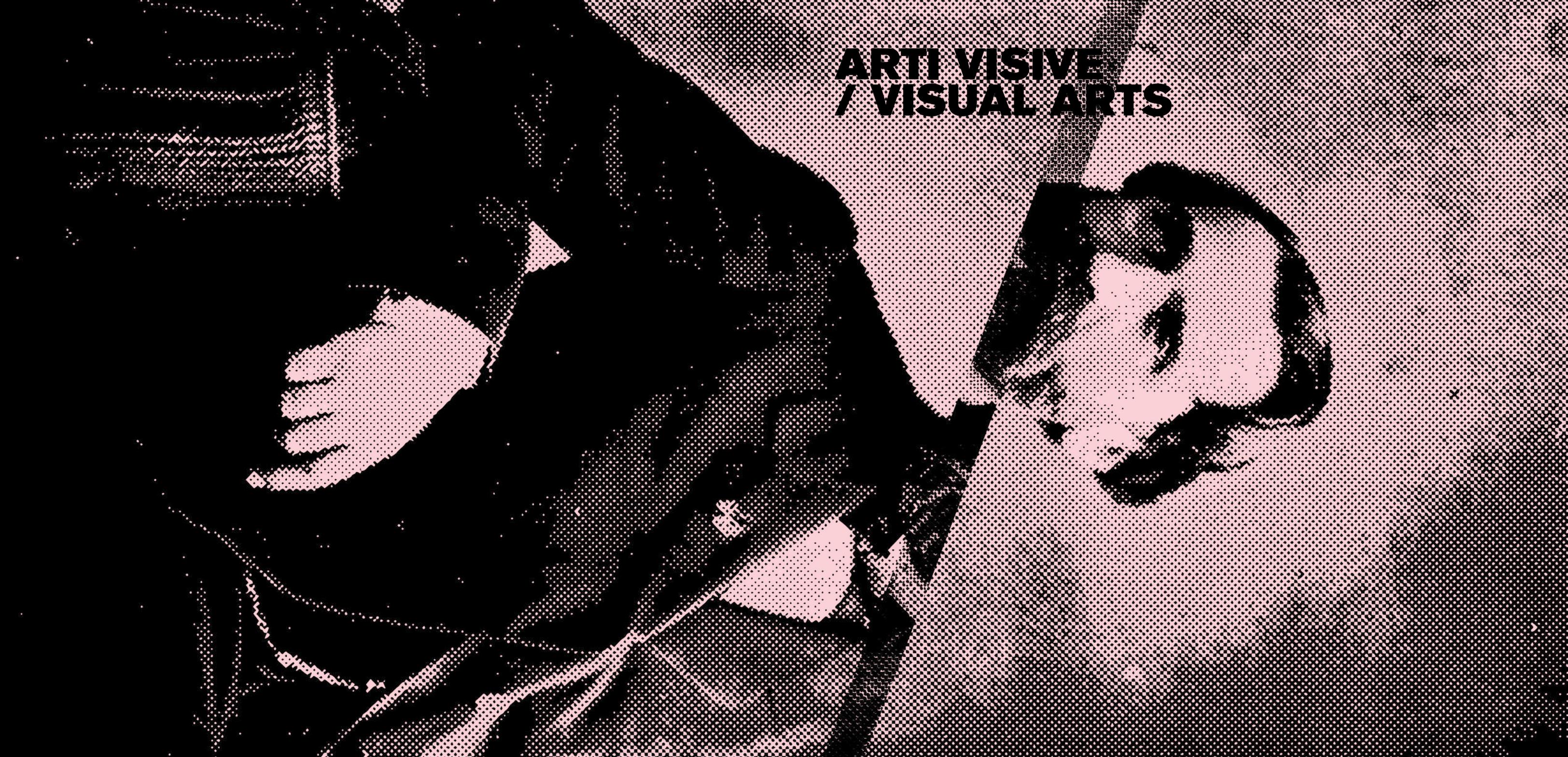
Federica Timeto
Ashgate / London 2015



Gli intrecci di informazioni e materialità nella nostra ecologia mediale, che le nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione fanno sempre più "mobile" e "locative", cambia le mediazioni tra spazio e società. La fluidità e la continua rielaborazione dei confini dei tecnospazi contemporanei – gli ambienti sociotecnici dove gli esseri umani e le macchine entrano in relazione e si intersecano - è la chiave per la produzione e il consumo di tecnologie contemporanee. Le analisi teoriche della comunicazione e dello spazio si sono impegnate nella rappresentazione di tali cambiamenti senza interrogare gli strumenti utilizzati a un più ampio livello metodologico.

The entanglements of information and materiality in our media environment, that new information and communication technologies make increasingly mobile and locative, changes the mediations between space and society. The fluidity and continual reworking of the boundaries of contemporary technospaces - the sociotechnical environments in which humans and machines relate and intersect - is key to the production and consumption of contemporary technologies. Theoretical analyses of communication and space have tended to engage in the representation of such changes without interrogating the representational instruments used at a broader methodological level.

**ARTI VISIVE
/ VISUAL ARTS**



ARTI VISIVE / VISUAL ARTS

SOMETHING QUEER. CORPO, TERRITORIO DI RELAZIONI / SOMETHING QUEER BODY, LAND OF RELATIONSHIPS

a cura di / curated by **Antonio Leone**
e / and **Andrea Ruggieri**

Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa
30 maggio – 3 giugno 2016
/ 30 may – 3 june 2016

224. **ABEL AZCONA** SPAGNA / SPAIN
230. **RUBEN MONTINI** ITALIA / ITALY
236. **GONZALO ORQUÍN** SPAGNA / SPAIN
242. **SEÇKIN TERCAN** TURCHIA / TURKEY

ITA / ENG

CORPO, TERRITORIO DI RELAZIONI / BODY, LAND OF RELATIONSHIPS

di / by **Antonio Leone** e / and **Andrea Ruggieri**
trad. ing. di **Chiara Volpes**

«Noi non siamo angeli, ma abbiamo un corpo»
Teresa d'Ávila, *Libro della vita*

Se la definizione dell'identità (non solo sessuale) è il risultato di una costruzione socio-culturale e non un dato di natura, ciascun soggetto può opporre un'alternativa ai dispositivi eteronormativi che hanno tradizionalmente caratterizzato la dimensione della socialità. Ogni individuo può affermare la propria singolarità, la propria "diagonalità" ad una prospettiva maggioritaria e data per univoca, senza per questo dover ad ogni occasione imbracciare il fucile della lotta politica. Una tale prospettiva può condurre con semplicità a travalicare non soltanto le consuete definizioni di genere, ma anche di cultura (intesa come dominante) e di natura (intesa come naturale). E se il rischio è quello di ritrovarsi infine in una società liquida – come la definisce Zygmunt Bauman – il vantaggio è quello di poter creare nuove e inusitate narrazioni, al cui centro si trova solo il proprio artefice, senza che questo debba prendere a riferimento obbligato la morale, la storia, la politica per come le ha conosciute. La relazione tra gli individui è oggetto unico della narrazione e, al contempo, dell'espressione artistica: la loro biografia, le loro passioni, la loro natura divengono soggetto dell'opera, prima con intento provocatorio – di cui si è avuto gran bisogno nei decenni passati – ora poetico, politico, estetico.

Di queste relazioni quella sessuale è certamente la più potente, instaurata attraverso il corpo, nella sua accezione fisica o edonistica, ma anche attraverso lo sguardo o la memoria. Due corpi si concedono uno all'incontro con l'altro, ma anche allo sguardo che indugia su di essi, cattura i riflessi dell'incarnato, seleziona parti da esaltare e desiderare. Ma in questa relazione il corpo può anche essere soltanto raffigurato o del tutto omesso, quando sia il suo ricordo ad evocare pulsioni e emozioni, alla ricerca di una relazione intima. L'artista si mette dunque completamente a nudo, agendo in prima persona, cercando il contatto col pubblico, oppure manifestando apertamente le proprie

«We are not angels, but we have a body»
Teresa d'Ávila, *Book of Life*

If the definition of the identity (not only the sexual one) is the result of a socio-cultural construction and not a fact of nature, any person can oppose an alternative to the eteronormative system that traditionally characterized the social dimension. Any individual can affirm his own singularity, his own *obliqueness* to the prevailing and taken for univocal perspective, without having to take the rifle of the political struggle in every given occasion because of this. Such a perspective can easily lead to cross not only the usual definitions of gender, but also those of culture (meant as dominant) and of nature (meant as natural). And if the risk is that of finding ourselves in a liquid society – as Zygmunt Bauman defines it – the advantage is that of being able to create new and unusual narrations, at the center of which there is only their own author, not compelling him to take as an obligated reference the moral, the history, the politics the way he knew them. The relationship between the individuals is the only object of the narration and, at the same time, of the artistic expression: their biography, their passions, their nature became the subject of the work, before with a provocative – which was strongly needed in the past decades – now with a poetic, political, aesthetic intent.

Among these relationships the sexual one is undoubtedly the most powerful, established through the body, in its physical or hedonistic meaning, but also through the gaze or through the recollection. Two bodies give themselves one to the meeting of the other, but also to the look that lingers on the two, captures the reflections of their skin, selects the parts to be exalted and desired. But in this relationship the body can even be only depicted or totally omitted, when its memory evokes drives and emotions, in the research of an intimate relationship. So the artist completely exposes himself, acting in person, looking for the contact with the public, or openly manifesting his own drives, his own fantasies. «Sexuality is not simply an attribute one has or a

pulsioni, le proprie fantasie. «La sessualità – del resto – non è solo un attributo, un comportamento, un insieme prestabilito di inclinazioni. Essa rappresenta semmai una delle tante modalità con cui ci si relaziona agli altri, inclusa quella della fantasia» [J. Butler, *Fuori da sé. Sui limiti dell'autonomia sessuale*].

L'esplorazione del proprio desiderio sessuale, delle proprie pulsioni, così come delle componenti feticiste o rituali legate al piacere attiene al raggiungimento della coscienza di sé in quanto pieno possesso dell'intimità o immanenza del proprio essere corpo. La mostra apre così anche una riflessione sulla sessualità come modalità di analisi sul sé e costruzione dell'identità. Campo di indagine aperto in cui il corpo definisce spazi di ricerca. Questa dialettica si determina, come abbiamo detto, quale territorio di relazione, in cui l'esplorazione del proprio desiderio è premessa per una sintesi di riconoscimento del sé e dell'altro.

Sempre la Butler suggerisce che per una società più tollerante nei confronti delle differenze e delle minoranze sessuali di ogni tipo sia necessario affermare proprio quello che sottolinea il valore dell'essere al di fuori di se stessi, «di essere un *confine permeabile*, consegnato agli altri, del ritrovarsi sulla traiettoria di un desiderio, in cui si è trasportati fuori di sé e ricollocati, in modo irreversibile, in un territorio che è di altri e in cui non si è in un ipotetico centro. La peculiare socialità, che appartiene alla vita corporea, alla vita sessuale e al divenire differenziati sotto un profilo di genere, stabilisce un ambito in cui siamo eticamente implicati con gli altri [...]. In quanto corpi esistiamo sempre per qualcosa che va oltre noi stessi, per qualcosa che è altro da noi». [*ibidem*].

E così anche la sessualità, intesa come dialettica, come dimensione coestensiva dell'esistenza, che seppur in relazione ad un oggetto del desiderio posto al di fuori di sé, svela i confini della nostra vita interiore.

L'uomo integralmente uomo è un essere che percepisce, che ha coscienza della totalità che dimora e scorre in lui. E non è un caso se Bataille indica proprio in De Sade l'uomo che per primo «nella solitudine della sua prigione, diede un'espressione ragionata a questi impulsi incontrollabili, sulla cui negazione la coscienza ha fondato l'edificio sociale [...] e l'immagine dell'uomo». [G. Bataille, *La letteratura e il male*].

In questo orizzonte, i lavori dei quattro artisti in mostra ci permettono di tracciare un percorso di definizione della propria identità come azione che indaga la propria sessualità e così la propria intimità, come spazio relazionale, in cui la relazione, con l'amato, con l'altro o con l'oggetto del desiderio, si pone come premessa di ogni forma individuale di esperienza.

In Abel Azcona la relazione da esplorare è quella con la madre da cui è stato abbandonato, prostituta e musa di un'arte

disposition or patterned set of inclinations. It is a mode of being disposed toward others, including in the mode of fantasy» [J. Butler, *Undoing Gender*].

The exploration of one's own sexual desire, drives, as well as of the fetish or ritual components linked to pleasure abide by the achievement of self-awareness as full possession of the intimacy or immanence of the fact of being bodily. This way the exhibition opens also a reflection on the sexuality as a way of analysis of the self, and on the construction of the identity. Open field of research where the body defines the spaces of research. This dialectic is determined, as we said, as a territory of relationship where the exploration of one's desire is the premise for a synthesis of recognition of the self in the other.

Once again J. Butler suggests that for a society more tolerant towards any kind of sexual differences and minorities it is necessary to affirm exactly what underlines the value of being besides oneself, «of being a porous boundary, given over to others, finding oneself in a trajectory of desire in which one is taken out of oneself, and resituated irreversibly in a field of others in which one is not the presumptive center. The particular sociality that belongs to bodily life, to sexual life, [...] and to becoming gendered establishes a field of ethical enmeshment with others and as bodies, we are always for something more than, and other than, ourselves.»

And so does the sexuality too, meant as dialectic, as a co-extensive dimension of the reality, which even in relationship with an object of desire put outside the self, reveals the borders of our interior life.

A man entirely man is a being that perceives, that has the awareness of the totality that resides and flows inside him. And it is not for chance that Bataille indicates in De Sade the first man who «in the loneliness of his prison gave a reasoned expression to this unrestrainable drives, on the negation of which the conscience founded the social building [...] and the image of the man» [G. Bataille, *Literature and Evil*].

In this overview, the works by the four showcased artists allow us to trace a pathway of definition of the self-identity as an action that examines one's sexuality and by this one's intimacy, as a relational space, where the relationship, with the beloved, with the other, or with the object of the desire is set as a premise of any individual form of experience.

In Abel Azcona the relationship to be explored is the one with the mother by whom he was abandoned, prostitute and muse of a maybe autobiographical art that leads the artist and the spectator in an interior world, pervaded by griefs to be elaborated and guilt to be expiated regressing this way to the most vulnerable stage of life. In his performances, where he shares

forse autobiografica che conduce l'artista stesso e lo spettatore in un mondo interiore, pervaso da lutti da elaborare e colpe da espiare, regredendo così allo stadio più vulnerabile della vita. Nelle sue performance, in cui condivide il proprio corpo e la propria intimità con un gran numero di uomini e donne, il sesso è, da un canto, strumento di riflessione sulla normativizzazione della sessualità, dall'altro, catarsi biunivoca, l'attivazione di un percorso individuale che si fa collettivo, che diviene contaminazione fisica e mentale.

In Ruben Montini la relazione è invece quella amorosa. Negli ultimi anni il suo percorso si è evoluto da posizioni più radicali e politiche ad altre più asciutte e concettuali, in cui si concentra maggiormente sulla creazione di immagini e meno sull'attivazione di processi sociali. Attraverso un racconto più intimo e poetico l'artista attiva emozioni, raccontando se stesso, e in tal modo la sua intimità diventa "azione" condivisa o da condividere. Se negli anni passati si tatuava sulla pelle la scritta "Frocio", con tutte le implicazioni che questo atto possa avere, nei lavori più recenti Montini si concentra invece sulla sua relazione affettiva più intima, quella con il suo compagno. La condivisione di un abbraccio, l'elaborazione di una momentanea o prolungata separazione, un'incomprensione dovuta a piccole ma insormontabili differenze culturali divengono performance poetiche e ricami delicati nei quali è l'affermazione di una "normalità" – come egli stesso la definisce – a divenire carica detonante.

Gonzalo Orquin utilizza la pittura per creare una relazione con i soggetti rappresentati, fissa con mano abile ed esperta un attimo di tempo attraverso il ricordo che ne conserva. Tutto è ritratto dal vero, il soggetto, l'ambiente, la luce, gli oggetti vengono rappresentati come l'artista li ha voluti in quel dato momento, nulla lasciando all'immaginazione sua e dell'astante. Il corpo maschile viene dunque esaltato nelle sue accezioni estetiche per celebrarne l'erotismo come oggetto del desiderio.

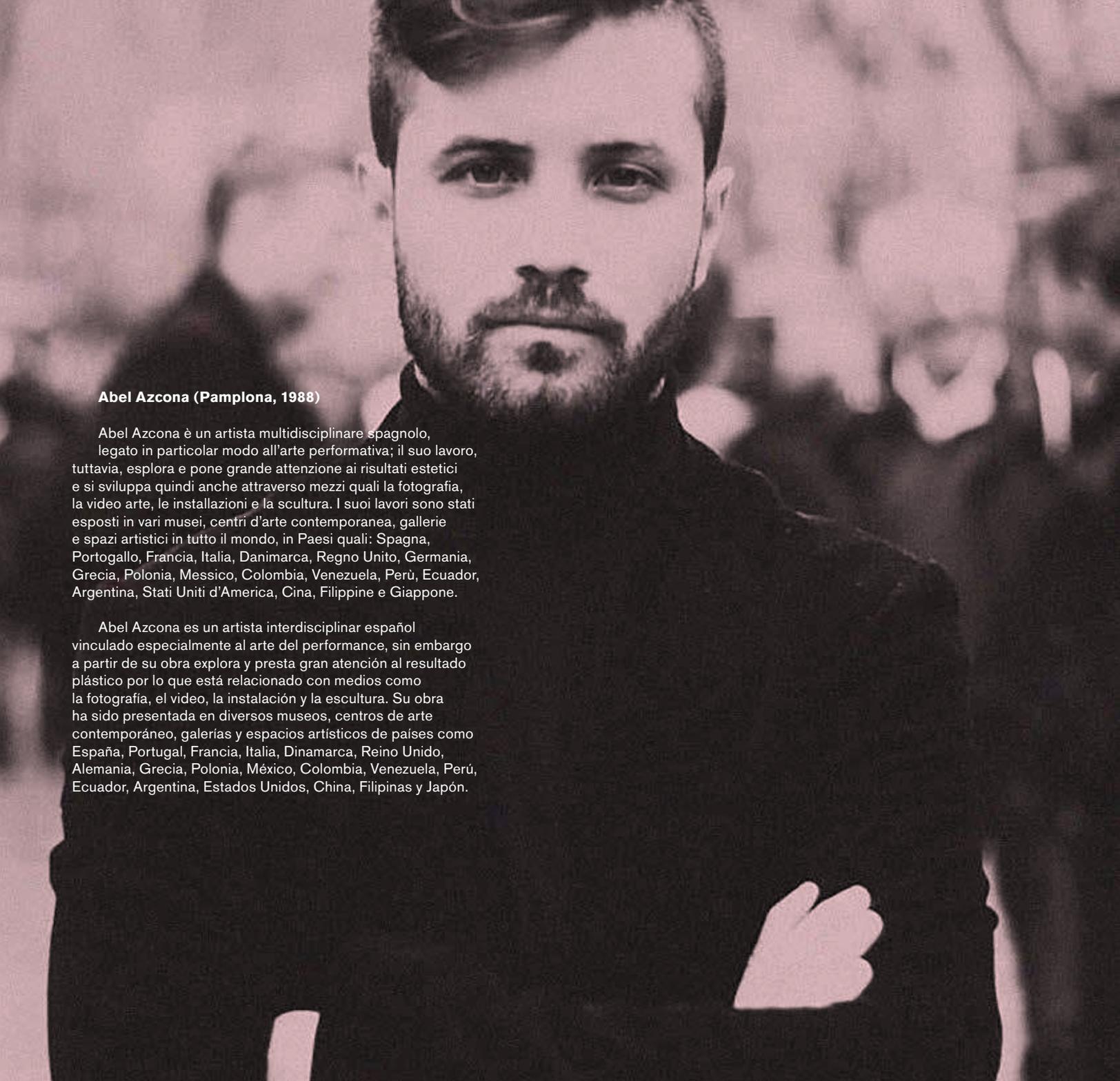
La ricerca di una sessualità più intimistica legata al feticismo del corpo (in questo caso maschile), in cui il desiderio sessuale è legato all'esplorazione del corpo (altrui), scervo dalla dinamiche del possesso, è alla base del lavoro di Seçkin Tercan. L'artista turco negli scatti in mostra indugia su parti anatomiche attraverso un formalismo classico che sessualizza il linguaggio fotografico. La relazione con il soggetto/oggetto si declina nel desiderio primario di guardare che coincide con l'esplorazione del proprio desiderio sessuale, per offrire allo sguardo visioni sorprendenti al fine di innescare nuovi approcci estetici.

his body and his intimacy with a great number of men and women, sex is, on one hand, an instrument of reflection on the "normalization" of the sexuality, on the other, biunivocal catharsis, the activation of a personal journey that becomes a collective one that becomes a physical and mental contamination.

In Ruben Montini the relationship is the amorous one instead. During the last years his path has evolved from more radical and political positions to harsher and more conceptual ones, where he concentrates more on the creation of images and less on the activation of social processes. Through a more intimate and poetical tale the artist activates emotions, telling us about himself, and this way his intimacy becomes *action*, shared or to be shared. If in the previous years he tattooed on his skin the writ *Frocio* (Faggot, translator's note), with all the implications this act may have, in the latest works Montini focuses on his most intimate relationship instead, the one with his male partner. The sharing of a hug, the elaboration of a temporary or prolonged separation, a misunderstanding due to small but insurmountable cultural differences become poetic performances and delicate embellishments where the affirmation of a *normality* – as he in person defines it – becomes the detonating charge.

Gonzalo Orquin uses the painting to create a relationship with the subject he represents, he fixes with a capable and expert hand a moment of time through a memory he preserves of it. Everything is painted for real, the subject, the environment, the light, the objects are represented the way the artist wanted them in that moment, leaving nothing to his or to the observer's imagination. So the male body is exalted in his aesthetical meaning in order to celebrate his eroticism as object of desire.

The research of a more intimistic sexuality linked to the fetish of the body (in this case masculine), where the sexual desire is linked to the exploration of the other's body, immune to the dynamics of the possession, is at the base of Seçkin Tercan's work. The Turkish artist in the snapshots of the exhibition lingers on some anatomical parts through a classical formalism which sensualizes the photographic language. The relationship with the subject/object is delineated in the primary desire of watching that coincides with the exploration of one's own sexual desire, to offer surprising visions to the look aiming to trigger new aesthetical approaches.



Abel Azcona (Pamplona, 1988)

Abel Azcona è un artista multidisciplinare spagnolo, legato in particolare modo all'arte performativa; il suo lavoro, tuttavia, esplora e pone grande attenzione ai risultati estetici e si sviluppa quindi anche attraverso mezzi quali la fotografia, la video arte, le installazioni e la scultura. I suoi lavori sono stati esposti in vari musei, centri d'arte contemporanea, gallerie e spazi artistici in tutto il mondo, in Paesi quali: Spagna, Portogallo, Francia, Italia, Danimarca, Regno Unito, Germania, Grecia, Polonia, Messico, Colombia, Venezuela, Perù, Ecuador, Argentina, Stati Uniti d'America, Cina, Filippine e Giappone.

Abel Azcona es un artista interdisciplinar español vinculado especialmente al arte del performance, sin embargo a partir de su obra explora y presta gran atención al resultado plástico por lo que está relacionado con medios como la fotografía, el video, la instalación y la escultura. Su obra ha sido presentada en diversos museos, centros de arte contemporáneo, galerías y espacios artísticos de países como España, Portugal, Francia, Italia, Dinamarca, Reino Unido, Alemania, Grecia, Polonia, México, Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, Argentina, Estados Unidos, China, Filipinas y Japón.

ITA / ESP

ABEL AZCONA. QUALCOSA DI PERSONALE... / ALGO PERSONAL...

di / por Antonio Leone

«La ricerca artistica di Abel Azcona prende spesso spunto da elementi biografici risalenti all'infanzia, dalle dolorose esperienze vissute di abusi, abbandoni e maltrattamenti. Il trauma dell'abbandono della madre, una prostituta, e il suo peregrinare attraverso vari luoghi di accoglienza per bambini, ospedali psichiatrici e famiglie adottive, giocano un ruolo determinante nell'espressività di Azcona, così come l'esperienza di vita, segnata dalla droga, dalla prostituzione e da numerosi tentativi di suicidio durante l'adolescenza.»

Questo vissuto, attraverso un processo di azione/narrazione catartica in condivisione con il pubblico, diventa, nelle intenzioni dell'artista, strumento di conoscenza di sé e di costruzione identitaria. La sessualità intesa come ricerca spasmodica di un punto di contatto con l'altro (cliente, amante, la memoria della madre) è il tema conduttore delle tre azioni presenti nella mostra. Azioni che si legano ad esperienze intime e personali, che partono dalla consapevolezza del proprio vissuto (dalla *forma* in cui si è *obligado a nacer*, come dirà l'artista).

Las horas, realizzata tra il 28 e 29 marzo 2015. Per due giorni, all'interno di una camera d'albergo di Madrid, Abel incontra ventiquattro persone con le quali condivide un'ora. Nel segreto della stanza nessun limite è posto al desiderio dell'ospite. Sesso, confessioni, perversioni, un attimo di intimità... Tutto è lecito nell'ora del possesso. Le foto che documentano l'azione rivelano così "la relazione" consumatasi tra gli attori. *La calle* è un progetto performato dall'artista tra settembre e ottobre 2014 a Santa Fe de Bogotá. Dopo un primo mese trascorso nel tentativo di integrarsi con le prostitute che abitano nel quartiere della Calle 20, Azcona, assumendo ormoni femminili ripercorre lo stesso processo di transizione vissuto dalle prostitute del barrio. Assistito con amorevole cura da Andrea prostituta transessuale, surrogato della madre biologica, Abel diventa Vicky.

Voyeur è un'azione realizzata durante il 2014. Azcona ha fatto sesso con quaranta uomini legati al mondo della pornografia e della prostituzione maschile. Il progetto si è sviluppato tra New York, Bogotá, Madrid e Barcellona. Azcona, che si descrive come un essere malato, non empatico ed egoista, riflette sulla propria incapacità di creare legami affettivi e stabili che traduce in una esasperata e compiaciuta bulimia di sesso, imprigionando lo spettatore nel ruolo di *voyer* a cui richiede incondizionata empatia. Se il percorso di Abel Azcona è prima di tutto intro-

«La exploración artística de Abel Azcona es considerada altamente autobiográfica, indaga en su infancia marcada por experiencias de abandono y maltrato infantil. El sentimiento de abandono por parte de su madre, quien ejercía la prostitución, así como su paso por diferentes centros de acogida, instituciones mentales y diferentes familias, y la experiencia de vida. La experiencia de vida, marcada por la droga, la prostitución y de numerosos intentos de suicidio durante la adolescencia, guían el trabajo de Azcona.»

Esto vivido, a través de un proceso de acción/narración catártica compartida con el público, se convierte en un instrumento de conocimiento de sí mismo y de construcción de la identidad. La sexualidad entendida como búsqueda espasmódica de un punto de contacto con el otro (cliente, amante, o la memoria de su madre) es el tema conductor de las tres acciones presentes en la exposición. Acciones que se unen a las experiencias íntimas y personales, que surgen de la conciencia de su propia vida (*de cierta forma obligado a nacer*, afirma el artista).

Las horas, realizada entre el 28 y el 29 de marzo de 2015. A lo largo de dos días, en el interior de una habitación en un albergue de Madrid, Abel se encuentra con veinticuatro personas con las cuales comparte una hora con cada una. En el secreto de la habitación, ningún límite es dispuesto a los deseos del huésped. Sexo, confesiones y perversiones, un momento de intimidad... Todo ello está permitido en la hora a disposición. Las fotos que documentan la acción revelan de este modo "la relación" consumada entre los actores. *La calle* es un proyecto "perforado" por el artista entre septiembre y octubre de 2014 en Santa Fe de Bogotá. Después del primer mes transcurrido con la intención de integrarse con las prostitutas que viven en el barrio de la Calle 20, Azcona, tomando hormonas femeninas realiza el mismo proceso de transición vivido por parte de las prostitutas del barrio. Asistido con amor por parte de Andrea, una prostituta transexual, sustituyéndola por la madre biológica, Azcona se convierte en Vicky.

Voyeur es una acción que ha sido realizada en 2014. Azcona ha mantenido relaciones sexuales con cuarenta hombres unidos al mundo de la pornografía y de la prostitución masculina. El proyecto ha sido desarrollado entre Nueva York, Bogotá, Madrid y Barcelona. Azcona, que se describe como un ser enfermo, para

spettivo, finalizzato all'elaborazione del proprio vissuto, è innegabile che comunque offra spunti per riflessioni più complesse che attengono a dinamiche attuali legate alla sfera della libertà sessuale, alla gentrificazione dei corpi, alla dimensione della violenza rispetto al controllo normativo del corpo. L'esposizione di una sessualità, che pur si nutre di un disagio e forse aspira ad una qualche forma di riconciliazione, rimane pur sempre un atto di affermazione necessaria di libertà, in cui l'offerta del proprio corpo in quanto scelta consapevole, riscatta dall'orrore dell'abuso, mostrando tutta la meschinità e l'inconsistenza umana di chi agisce se stesso tramite violenza sull'altro. E senza troppa retorica, la castrazione sessuale del sacerdozio, il disagio sociale e becere forme di ipocrisia borghese, sono scenari abituali in cui l'annichilimento di libertà individuale si traduce in violazione dell'umanità altrui.

AL Religione, sesso, prostituzione, violenza... sono tutti temi delle tue azioni.

Citi spesso come tuoi riferimenti l'arte politica di artiste come Galindo, Mendieta o Tania Bruguera. Nelle loro azioni, e nel loro lavoro, il legame con i loro Paesi d'origine è imprescindibile. Mentre nel tuo lavoro è evidente anche una critica al sistema normativo di impianto occidentale e ad una certa ipocrisia sociale, così come a quella religiosa, al suo fanatismo, all'eteronormatività... Ritieni che nelle tue azioni sia possibile parlare di un'arte di resistenza e di liberazione?

AA Intendo l'arte come strumento di responsabilizzazione personale e collettiva. Le tre artiste che citi sono riferimenti di responsabilizzazione individuale, di femminismo e dell'utilizzo dell'arte come strumento di cambiamento sociale. Nel mio caso scaturisce dall'esperienza personale più cruda e reale. L'abbandono, l'abuso, il dolore e le ferite nella mia esperienza di vita. Non credo e non voglio credere nell'arte come mera esperienza estetica, deve essere un'arma di cambiamento, e chiaramente, di resistenza e di liberazione. L'essere umano, dal momento della sua nascita, deve essere un essere sovversivo. E nel mio caso, di certa forma obbligato a nacer, ho il diritto ed il dovere di gridare, saltare e mordere artisticamente chi mi è di ostacolo. Voglio uno spettatore trasformato, voglio che senta, pianga e vomiti quando vede quello che ho da raccontargli. Per anni ho cercato una catarsi individuale, ora è il momento di cercarne una collettiva.

AL La tua arte ha una forte componente autobiografica. Nelle azioni legate ai temi della prostituzione sei entrato

nada empático y egoísta, reflexiona sobre su propia incapacidad de crear lazos afectivos estables, que traduce en una exasperada y complaciente bulimia del sexo, aprisionando al espectador en el rol de voyeur al cual solicita una incondicional empatía. Si el recorrido de Abel Azcona es ante todo introspectivo, finalizando con la elaboración de sus propias vivencias, inefables son también los diferentes puntos de vista para las reflexiones más complejas, regidos bajo dinámicas actuales unidas a la esfera de la libertad sexual, a la gentrificación de los cuerpos y a la dimensión de la violencia respecto al control normativo del cuerpo. La exposición de una sexualidad, que se nutre además de un malestar y que tal vez aspira a una forma de conciliación, queda para siempre en un acto de afirmación necesaria de la libertad, en la cual la oferta del propio cuerpo en cuanto a la elección consciente se une al horror del abuso, buscando la mezquindad y la inconsciencia humana de quien se retracta a sí mismo a través de la violencia sobre el otro. Es, sin demasiada retórica, la castración sexual del sacerdocio, el desagrado social y la lograda forma de hipocresía burguesa, donde son escenarios habituales en los que la ausencia de libertad individual se traduce en la violación de la humanidad.

AL Religión, sexo, prostitución, violencia.... Son todos ellos temas en tus acciones... Mencionas con frecuencia como tus referencias en el mundo del arte político artistas como Galindo, Mendieta o Tania Bruguera. En sus acciones los lazos con sus países de origen son imprescindibles para su trabajo. Mientras, en tu trabajo es evidente también la crítica al sistema normativo y cierta hipocresía social, en relación con construcciones sociales occidentales (el fanatismo de la iglesia, heteronormatividad). Es tu arte entonces, qué crees podemos hablar de un arte de resistencia y de liberación?

AA Entiendo el arte como herramienta de empoderamiento personal y colectiva. Las tres artistas que citas son referentes de empoderamiento individual, feminismo y de utilización del arte como herramienta de cambio social. En mi caso surge desde la experiencia persona más cruda y real. El abandono, el abuso, el dolor y las marcas en mi experiencia vital. No creo y quiero crear el arte como una mera experiencia estética, debe ser un arma de cambio, y claro, de resistencia y de liberación. El ser humano desde que nace debe ser un ser subversivo. Y en mi caso, de cierta forma obligado a nacer, tengo el derecho y el deber de gritar, saltar y morder artisticamente a quien se me ponga por delante. Quiero a un espectador transformado, quiero que sienta, llore y vomite cuando vea lo que tengo que

Abel Azcona

Las horas, 2015
courtesy Galleria Rossmut, Roma

Abel Azcona con / with Iván a / en Madrid

Voyeur, 2014
courtesy Galleria Rossmut, Roma
© Jean Baptiste Houng,
Abel Azcona





Abel Azcona
con la collaborazione speciale di
/ with special collaboration of
Camo Delgado, Adrián Hueso, Sandra Mauleón

La calle, 2014
 courtesy Galleria Rossmut, Roma



in relazione, necessariamente non solo sessuale ma immagino anche emotiva, con moltissime persone. È come se tu stesso fossi un archivio della memoria... Cosa rimane nella tua esperienza sia artistica che personale di queste vite altrui? Riesci a mantenere una distanza emotiva? Esiste empatia tra l'artista e le persone coinvolte nelle tue azioni?

AA Per anni mi sono sentito distrutto dentro, a causa dei molti abbandoni, degli abusi sessuali, dei maltrattamenti e di diverse brutte esperienze, ma non fuori. Così ho iniziato ad usare l'estetica di me stesso per costruire dall'esterno verso l'interno. Ho mostrato il mio dolore, la mia malattia mentale, la mia paura. Ho ancora paura, però adesso è in qualche modo condivisa. L'arte è uno strumento di liberazione, e se nel tuo grido riuscì ad unire centinaia di persone, allora la catarsi diventa collettiva. Io credo che se tutti fossimo consapevoli e avessimo memoria viva ed esplorassimo la nostra vita con coraggio e onestà potremmo davvero ottenere un grande cambiamento sociale. Niente è più terribile dei fantasmi senza costruire altro, e l'arte è per me un quaderno dove posso costruire, capire e mettere tutte le mie parti. Ed ottenere che lo spettatore posizioni delle parti con me, capisca, condivida o addirittura viva un processo di piena catarsi, rappresenta un'opportunità che sarebbe da irresponsabili sprecare.

AL Potresti parlarci dell'azione che intendi presentare a Palermo?

AA Per anni sono stato legato al mondo e all'immaginario queer, ma ho sempre voluto andare oltre. Perché credo che l'evoluzione degli esseri umani venga da lì. Non deve essere solo qualcosa di sovversivo, ma deve essere una rivoluzione nella vita di tutti i giorni. Dal momento che il mio lavoro è carico di sessualità, e anche nella mostra di Palermo ci sono una serie di lavori inerenti il sesso e la prostituzione, questa volta intendo presentare un'azione molto più critica e diretta. Gli eventi di attivismo queer sono spesso pieni di sesso, party ed eventi di intrattenimento dimenticando la reale situazione della comunità. E questo non è solo sciocco ma anche codardo. A Palermo lo spettatore si confronterà con una performance di lunga durata piena di carica emotiva, ma soprattutto di critica, sulla morte, l'omicidio e l'intolleranza.

contarle. Durante años he buscado una catarsis individual, es el momento de buscar una colectiva.

AL Tu arte tiene un fuerte componente autobiográfico. En tus acciones, unidas al tema de la prostitución has tenido relaciones, no sólo sexuales, imagino que también emotivas, con muchísimas personas. Es como si en ti mismo tuvieses un archivo de memoria... Qué es lo que queda de tu experiencia sea artística que personal de estas vidas de otros? Llegas a conseguir una distancia emotiva? Existe empatía entre el artista y las personas involucradas en tus acciones?

AA Hace muchos años sentí que por continuos abandonos, abusos sexuales, maltrato y diferentes malas experiencias estaba destrozado por dentro pero no por fuera. Por eso empecé a usar esa "estética" de mi propio yo para construir desde fuera hacia adentro. Mostraba mi dolor, mi enfermedad mental, mi miedo. Sigo teniendo miedo pero esta vez de alguna forma es compartido. El arte es una herramienta de liberación, y si en tu grito consigues que se unan cientos de personas, la catarsis se vuelve colectiva. Y creo que si todos tomamos conciencia y tenemos memoria vital y exploramos nuestra vida con valentía y honestidad realmente podemos conseguir ese gran cambio social. No hay más terrorífico que los fantasmas sin construir y el arte para mi es ese cuaderno donde puedo construir, entender y colocar todas mis piezas. Y conseguir que el visitante coloque piezas conmigo, entienda, comparta o incluso viva un proceso de catarsis completo es una oportunidad que sería de un gran irresponsabilidad desperdiciar.

AL Podrías hablarnos de la acción que pretendes presentar en Palermo?

AA Durante años he estado vinculado al mundo y a la idea "queer", pero siempre he querido ir más allá. Porque creo que la evolución del ser humano viene desde ahí. No debe ser ya algo únicamente subversivo, sino que deber ser una revolución en lo cotidiano. Dado que mi obra está cargada de sexualidad y en Palermo habrá una muestra mía con muchísima obra en torno al sexo o la prostitución, esta vez quería presentar una pieza mucho más crítica y directa. Los eventos activistas Queer muchas veces se llenan de sexo, fiesta y ocio, olvidándonos la situación real del colectivo. Y eso no solo es una demencia, sino que es una gran cobardía. El visitante a Palermo se encontrará con una performance de larga duración llena de carga emotiva pero sobre todo crítico en torno a la muerte, el asesinato y la intolerancia.



Ruben Montini (Oristano, 1986)

Vive e lavora a Berlino.

Nel 2010 consegue il Master in Fine Art (MA) al College Central Saint Martins of Art & Design di Londra. Ha partecipato a diverse esposizioni internazionali: *Assemblaggi Provvisori*, Associazione Culturale dello Scompiglio, Lucca; *Pomada*, Museum for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsavia (2015); *Vanità/Vanitas*, Museo Ettore Fico, Torino (2015); *Cosa Resta di Noi. Requiem* (solo), Oratoire du Louvre, Paris (2015); *Turtle Salon in the Forest*, Fargfabriken, Stoccolma; *Bienal del Fin del Mundo*, Buenos Aires (2014); *ArtStays*, Ptuj, Slovenia (2014); *Teoremi*, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genova (2014); *Piece*, Teatro Studio Krypton, Scandicci, Firenze (2014); *Microutopias of the everyday* e *Theatre of Life*, Co Ca Znaki Czausu, Toruń, Polonia (2012); *Art International*, Istanbul (2013); *Piccolo Festival*, Università di Trento (2012); *Luca e Movimento*, Signum Foundation per la Biennale di Architettura, Venezia (2010); *Realpresence*, Castello di Rivoli, Torino (2008); *MKG*, Belgrado (2008).

He lives and works in Berlin.

In 2010 he obtains a Master in Fine Arts (MA) at the College Central Saint Martins of Art & Design of London. He took part in several international exhibitions: *Assemblaggi Provvisori*, Associazione Culturale dello Scompiglio, Lucca; *Pomada*, Museum for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Warsaw (2015); *Vanità/Vanitas*, Museo Ettore Fico, Turin (2015); *Cosa Resta di Noi – Requiem* (solo), Oratoire du Louvre, Paris (2015); *Turtle Salon in the Forest*, Fargfabriken, Stockholm; *Bienal del Fin del Mundo*, Buenos Aires (2014/2015); *ArtStays*, Ptuj, Slovenia (2014); *Teoremi*, Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genoa (2014); *Piece*, Teatro Studio Krypton, Scandicci, Florence (2014); *Microutopias of the everyday* and *Theatre of Life*, Co Ca Znaki Czausu, Toruń, Poland (2013/2012); *Art International*, Istanbul (2013); *Piccolo Festival*, University of Trento (2012); *Luca e Movimento*, Signum Foundation per la Biennale di Architettura, Venetia (2010); *Realpresence*, Castel of Rivoli, Turin (2008), e *MKG*, Belgrade (2008).

ITA / ENG

RUBEN MONTINI. RELAZIONI DI CONTATTO / CONTACT RELATIONS

di / by Andrea Ruggieri

Il lavoro di Ruben Montini ha a che fare con il tentativo, portato spesso al parossismo, con la messa in scena di una sfida che coinvolge l'artista in prima persona e gli astanti per empatia. Sia questo il tentativo di affermare politicamente la propria specificità che si fa universale, oppure, più prosaicamente, il tentativo di reggersi in equilibrio sui tacchi a spillo o sui trampoli, o ancora il rifarsi alla tecnica antica del ricamo e mantenerla viva nell'alveo dell'arte.

Il lavoro di Montini ha anche a che fare con la migrazione. Sardo di nascita, la sua condizione di isolano gli ha sempre imposto la mobilità, per ragioni di studio o alla ricerca di stimoli creativi. Venezia, Londra e Berlino sono i luoghi in cui si è formato, ha vissuto e operato, formalizzando in tal modo una condizione di estraneità, una necessità di integrazione e di riconoscimento che è insita nel suo lavoro dei primi anni, accentuata dal bisogno di accettazione della propria identità, che si trasforma in azione politica. Migrazione quindi fisica, ma anche identitaria, tra le pieghe delle definizioni imposte dal sentire comune, tra i generi e le confortanti classificazioni. È questo che lo ha portato a compiere azioni estreme, a sfregiare e offrire il proprio corpo nudo, a tatuarsi sulla gamba la scritta "frocio", ma anche a dare metaforicamente in pasto al pubblico la propria vita intima. Da questo viene fuori un percorso crudo e a tratti violento che più di recente si tinge però di sfumature meno acri, lasciando maggior spazio alla ricerca di relazioni flagranti.

La componente formale non è mai trascurata, a volte estremizzata, altre sottintesa. Sia nello spazio delle performance che nella bidimensionalità dei lavori a parete i riferimenti alla sua formazione estetica sono espliciti o comunque rintracciabili, il ché rappresenta quel "filo" rosso che lega una produzione eterogenea e in evoluzione.

AR Negli ultimi anni il tuo percorso sembra essersi evoluto da posizioni più radicali e "politiche" ad altre più asciutte e concettuali, in cui ti concentri maggiormente sulla creazione di immagini e meno sull'attivazione di processi sociali. Attraverso un racconto più intimo e poetico attivi emozioni, raccontando te stesso, e in tal modo la tua intimità diventa "azione" condivisa. Si può rintracciare in questo percorso una ricerca di normalità (qualora se ne possa parlare),

The work of Ruben Montini has to do with the attempt, often brought to the extremes, with the staging of a challenge involving the artists directly and the spectators by empathy. Whether it is the attempt to affirm at a political level one's own peculiarity that becomes universal, or, more prosaically, the attempt to balance on high heels or on stilts, or, even, to follow the ancient needlecraft technique and keeping it alive in the space of art.

The work of Montini also deals with migration. Born in Sardinia, his condition of islander has always forced mobility on him for matters of study or in his search for creative drives. Venetia, London and Berlin are the places where he studied, lived and worked, thus formalizing a condition of extraneousness, a need for integration and appreciation that is intrinsic to his work of the first years, heightened by the need to accept one's own identity, that becomes political action. So it's a physical migration, but one of the identity too, among the folds of the definitions imposed by common sense, between genders and among comforting categorisations. That's what brought him to do extreme deeds, to scar and offer his naked body, to tattoo on his leg the word "queer", but also to metaphorically feed the public on his private life. From it stems a harsh and at times violent path that, instead, has recently coloured with less strong nuances, leaving more space to the search for blatant relations.

The formal element is never overlooked, is sometimes made extreme, some other times left implied. Both in the space of the performance and in the two-dimensional space of his wall-works the reference to his aesthetic education are implied or anyway traceable, which represents that "red string" linking a varied and evolving production.

AR During the last years your path seems to have evolved from more radical and "political" positions to more basic and conceptual ones, in which you are more focused on creating images than on activating social processes. Through a more intimate and poetic story you can activate emotions, telling about yourself, and thus your privacy becomes shared "action". Is it possible to trace in this path a search for normality (should it be possible to talk about it), the assertion of a peculiarity that, facing shared issues, becomes "relation"?



l'affermazione di una peculiarità che, affrontando temi condivisi, diventa "relazione"?

RM Forse oggi, paradossalmente, ritengo che il raccontare la mia realtà quotidiana, che poi è simile a quella di tanti altri, e raccontare i miei sentimenti e raccontarli come "normali" in maniera "normale", senza artificio, senza costruzione e senza la presunzione di voler cambiare la società sentendo la necessità di sottolineare continuamente quello che fino a pochi anni fa avremmo definito "la mia diversità", abbia una valenza politica ancora più forte di quella di alcuni miei lavori precedenti: lavori che si sviluppano abbracciando teorie sull'arte politica oggi a me più lontane.

In questo momento della mia storia personale sento meno la necessità di creare delle opere "affermative" in quel senso, forse perché non ho più il bisogno di affermare, e di lottare per affermare, la mia identità sessuale nella mia vita privata.

AR La performance è il mezzo che sembri prediligere nel tuo lavoro. Nell'ultimo anno hai dato vita a diverse azioni sia in Italia che all'estero. Quali sono le caratteristiche di questo mezzo che più senti vicine?

RM L'azione che si sviluppa dal vivo davanti al pubblico mi ha sempre affascinato, per quanto io comunque venga da una formazione accademica tra disegno e pittura. Penso che

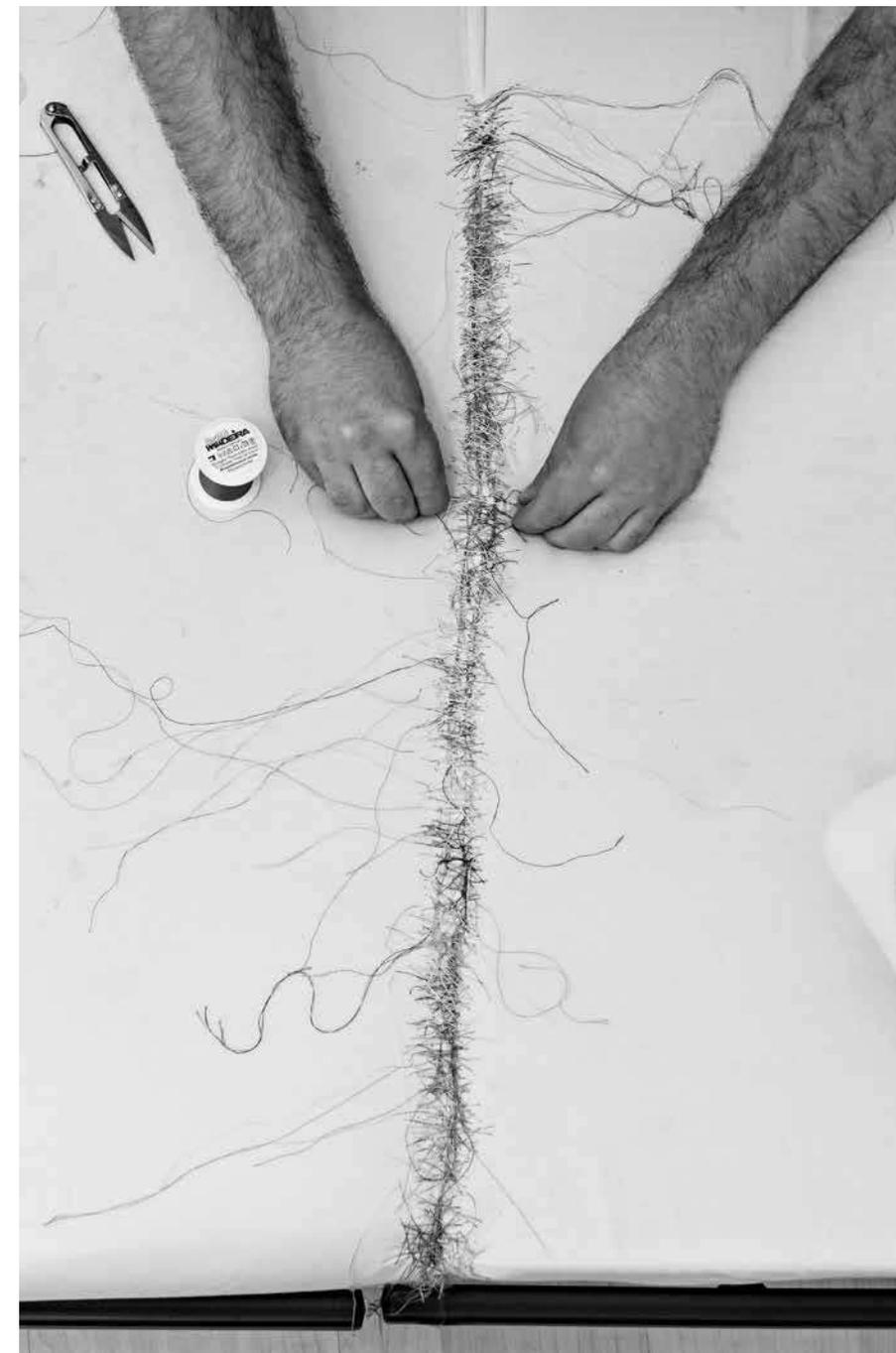
RM Perhaps today, paradoxically, I think that telling my everyday reality, that, in the end, is similar to the one of many other people, and telling my feelings and telling them as "normal", in a "normal" way, without stratagems, without devices and without the presumption of being able to change the society, feeling the need to highlight all the time what – till some years ago – would have been defined "my diversity", has an even stronger political value than the one of some previous works of mine: works that develop embracing theories on political art which are further from me now. In this moment of my private story I feel a less strong need to create "assertive" works in that sense, perhaps because I don't need to assert anymore, and to fight to assert, my sexual identity and my private life.

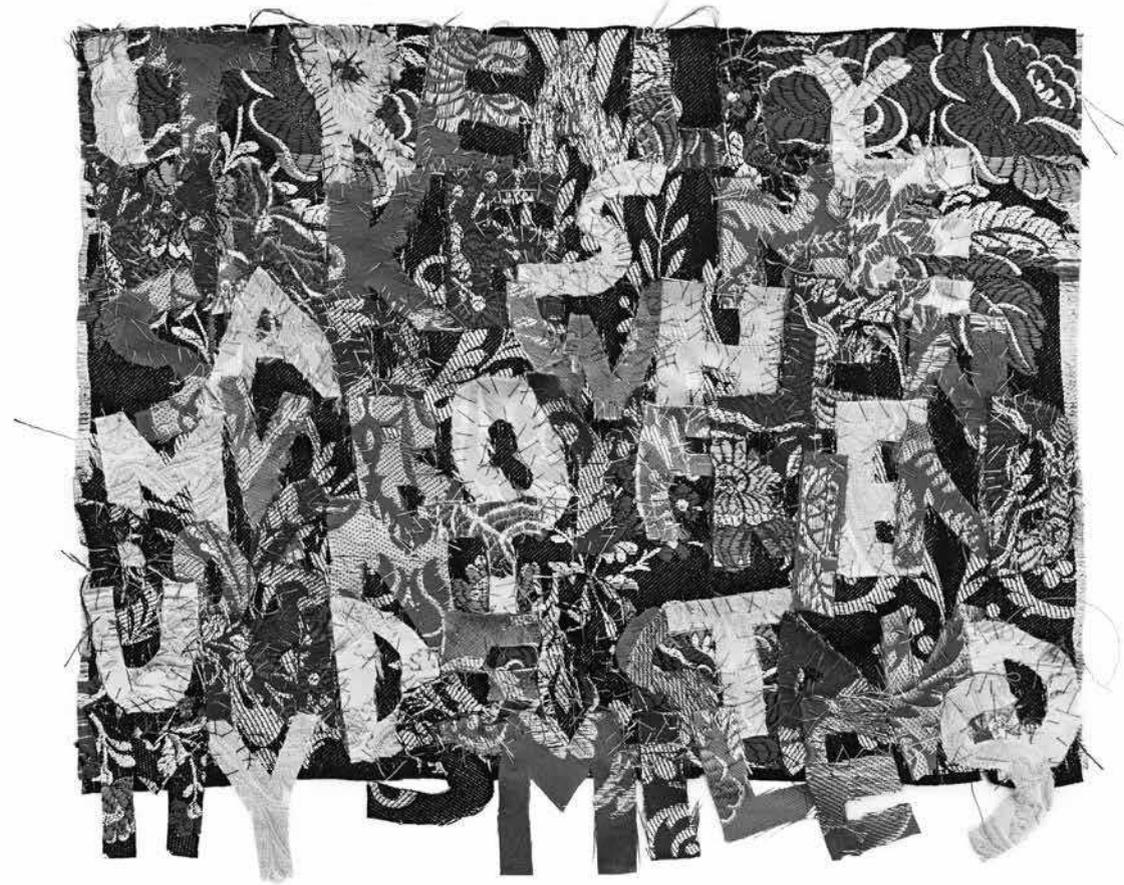
AR The performance is the means you seem to be particularly fond of in your work. During the last year you started various acts in Italy and abroad. Which are the features of this means that you feel closer to?

RM The action that is developed live before the public has always intrigued me, though I had anyway an academic education between drawing and painting. I think this educational background I have is absolutely visible and clear in my path, in which composition even in performances reflects this and is scheduled. At the level of the composition, indeed, I need to control the entire development of the image even when this one

Ruben Montini

Materasso. Instead of sleeping, at night I sew you to me - so that you can't leave me, (making off), 2015,
ricamo, macchie di liquidi organici, peli di cane, cotone, tessuti sintetici / embroidery, organic liquids stains, dog hair, cotton, synthetic fabrics
courtesy l'artista / the artist
foto / photo Ilan Zarantonello, OKNOstudio





Ruben Montini

It really makes me sad when my boyfriend doesn't understand my smiles, 2016,
cucitura a mano su broccato sardo
/ hand-stitching on Sardinian brocade,
cm 24 x 28
courtesy l'artista / the artist
foto / photo Ilan Zarantonello, OKNOstudio

questo mio background formativo sia assolutamente visibile e chiaro nel mio percorso, in cui la composizione anche nelle performance riflette questo momento ed è programmata. A livello compositivo, infatti, ho la necessità di controllare l'intero sviluppo dell'immagine anche nel momento in cui questa si appresta a diventare sempre meno controllabile, effimera, approssimata ma mai approssimativa. Naturalmente, anche se sembra banale ribadirlo, lo scambio vicendevole di energie e la tensione che si innesca tra il performer e il pubblico, è la vera linfa di ciascuna performance. Recentemente mi è capitato di realizzare la mia primissima performance in Sardegna, mia terra natale, e il pathos, il rispetto, l'attenzione condivisa e reciproca tra me e il pubblico hanno permesso che l'azione si trasformasse in una cerimonia colma del senso del rituale, qualcosa di estremamente forte che non avevo mai esperito fino a quel momento. Mi accorgo sempre di più, dunque, che mentre alcuni lavori hanno davvero un valore universale che trascende la cultura di appartenenza piuttosto che la cultura di formazione (intesa come qualcosa di condiviso a livello generico tra l'autore, il performer e il pubblico), altre opere hanno invece bisogno di queste basi comuni di partenza per poter essere lette non solo sul piano teorico, critico e oggettivo, ma soprattutto su quello più istintivo e viscerale.

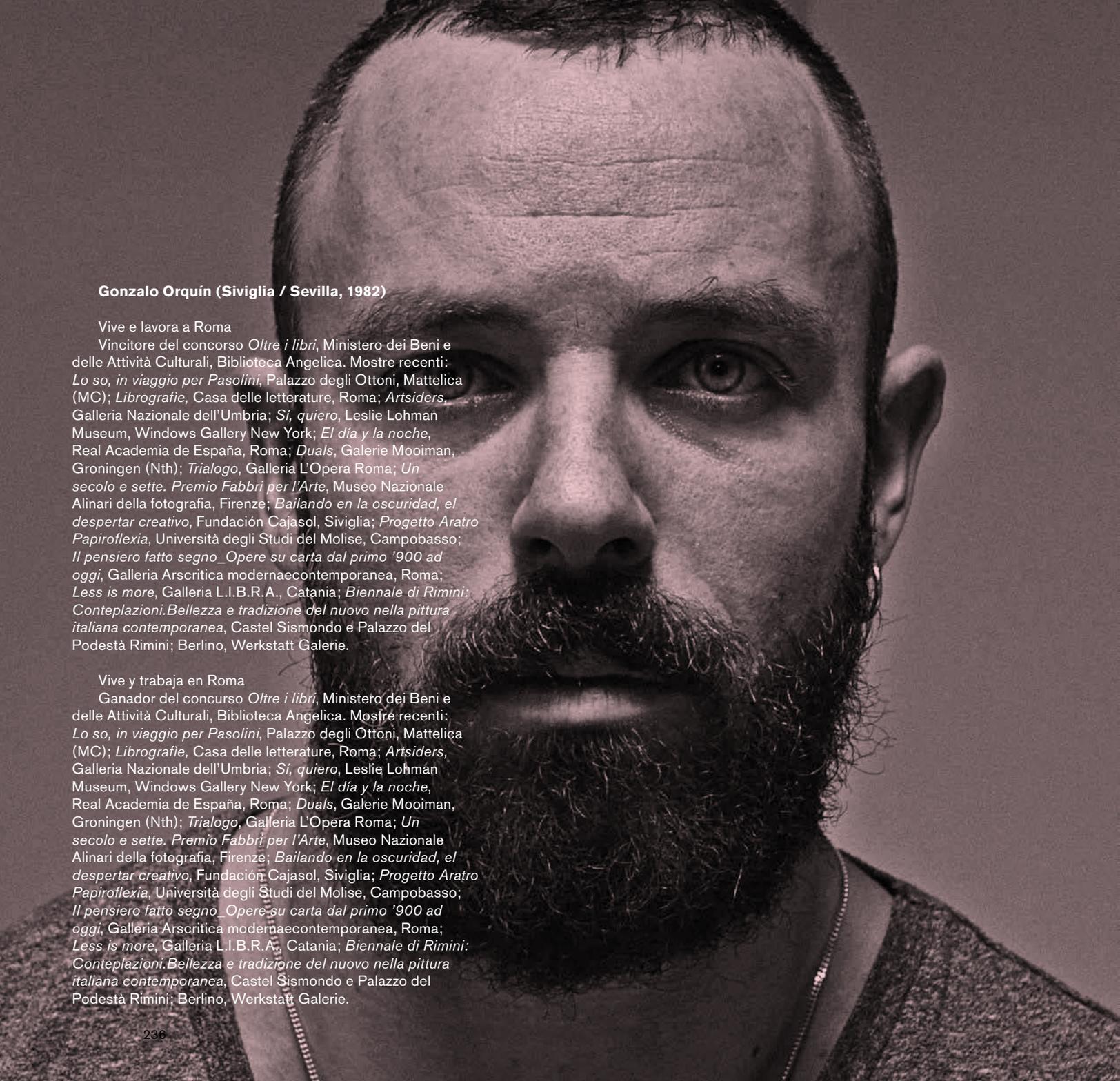
AR Quali sono i riferimenti che assumi come tuoi nella storia recente dell'arte?

RM Della storia dell'arte più recente, ovvero di quella che scriviamo oggi, i riferimenti per me più importanti sono Regina José Galindo, Tania Bruguera o artisti più storici come Ion Grigorescu per certi versi, per altri versi Felix Gonzalez-Torres, Tracey Emin ma anche artisti apparentemente meno vicini a me e alla mia pratica come Tino Sehgal, e per il lavoro intimo, quasi domestico, che una parte della mia ricerca assume, le grandi italiane recentemente scomparse Maria Lai e Carol Rama.

is about to become less and less easy to control, fleeting, rough but never sketchy. Of course, even though it sounds obvious to stress it, the mutual exchange of energy and the tension started between the performer and the public, it's the real nourishment of each performance. Recently I happened to make my very first performance in Sardinia, my homeland, and the pathos, the respect, the shared and mutual attention between me and the public enable the action to become a ritual full of spirituality, something extremely strong that I had never carried out till then. So, I notice every day more that while some works really have an universal value that goes beyond the culture of origin rather than the culture of education (meant as something shared at a generic level among the author, the performer and the public), other works, instead, need this common starting basis so as to be read not only at a theoretical, critical and objective level, but especially at the more instinctive, "gut" level.

AR Which are the points of references you take as yours in recent art history?

RM Of the recent art history, that is, of the one we write today, for me the most important points of reference are Regina José Galindo, Tania Bruguera or older artists like Ion Grigorescu in some respects, or in others Felix Gonzalez-Torres, Tracey Emin but also artists apparently less close to me and my activity as Tino Sehgal and, for the intimate, almost domestic work that a part of my research takes, the great recently passed away Italians Maria Lai and Carol Rama.



Gonzalo Orquín (Siviglia / Sevilla, 1982)

Vive e lavora a Roma

Vincitore del concorso *Oltre i libri*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Biblioteca Angelica. Mostre recenti: *Lo so, in viaggio per Pasolini*, Palazzo degli Ottoni, Mattelica (MC); *Librografie*, Casa delle letterature, Roma; *Artsiders*, Galleria Nazionale dell'Umbria; *Sí, quiero*, Leslie Lohman Museum, Windows Gallery New York; *El día y la noche*, Real Academia de España, Roma; *Duals*, Galerie Mooiman, Groningen (Nth); *Trialogo*, Galleria L'Opera Roma; *Un secolo e sette. Premio Fabbri per l'Arte*, Museo Nazionale Alinari della fotografia, Firenze; *Bailando en la oscuridad, el despertar creativo*, Fundación Cajasol, Siviglia; *Progetto Aratro Papiroflexia*, Università degli Studi del Molise, Campobasso; *Il pensiero fatto segno. Opere su carta dal primo '900 ad oggi*, Galleria Arscritica modernaecontemporanea, Roma; *Less is more*, Galleria L.I.B.R.A., Catania; *Biennale di Rimini: Contemplazioni. Bellezza e tradizione del nuovo nella pittura italiana contemporanea*, Castel Sismondo e Palazzo del Podestà Rimini; Berlino, Werkstatt Galerie.

Vive y trabaja en Roma

Ganador del concurso *Oltre i libri*, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Biblioteca Angelica. Mostre recenti: *Lo so, in viaggio per Pasolini*, Palazzo degli Ottoni, Mattelica (MC); *Librografie*, Casa delle letterature, Roma; *Artsiders*, Galleria Nazionale dell'Umbria; *Sí, quiero*, Leslie Lohman Museum, Windows Gallery New York; *El día y la noche*, Real Academia de España, Roma; *Duals*, Galerie Mooiman, Groningen (Nth); *Trialogo*, Galleria L'Opera Roma; *Un secolo e sette. Premio Fabbri per l'Arte*, Museo Nazionale Alinari della fotografia, Firenze; *Bailando en la oscuridad, el despertar creativo*, Fundación Cajasol, Siviglia; *Progetto Aratro Papiroflexia*, Università degli Studi del Molise, Campobasso; *Il pensiero fatto segno. Opere su carta dal primo '900 ad oggi*, Galleria Arscritica modernaecontemporanea, Roma; *Less is more*, Galleria L.I.B.R.A., Catania; *Biennale di Rimini: Contemplazioni. Bellezza e tradizione del nuovo nella pittura italiana contemporanea*, Castel Sismondo e Palazzo del Podestà Rimini; Berlino, Werkstatt Galerie.

ITA / ESP

GONZALO ORQUÍN. RELAZIONI ESTETICHE / RELACIONES ESTÉTICAS

di / por Andrea Ruggieri

Gonzalo Orquín è essenzialmente un pittore, interessato alla figura umana, un uomo che si concentra sui problemi dell'uomo, che rivolge alla realtà intorno a sé e ai suoi soggetti un'attenzione onnivora. Così i suoi ritratti divengono delle istantanee dense di storia, in cui l'occhio può indugiare sull'incarnato, sulla bellezza quasi arcaica delle forme, sulla realtà, dalla quale l'artista parte sempre. Nulla infatti nelle sue opere è lasciato all'immaginazione, tutto è il risultato di una scelta accurata di pose, ambienti e punti di osservazione. Anche quando il ritratto si fa costruzione complessa, accostato e sovrapposto a testi e immagini, come nella serie delle *Librografie*, l'attenzione è rivolta alla rappresentazione di stati d'animo, di una relazione – spesso erotizzata – tra il soggetto raffigurato e l'astante. Attimi fugaci vengono fissati sulla tela o sulla carta con colori ad olio o matita per tentare di catturare un ricordo che si è scelto di selezionare nella memoria.

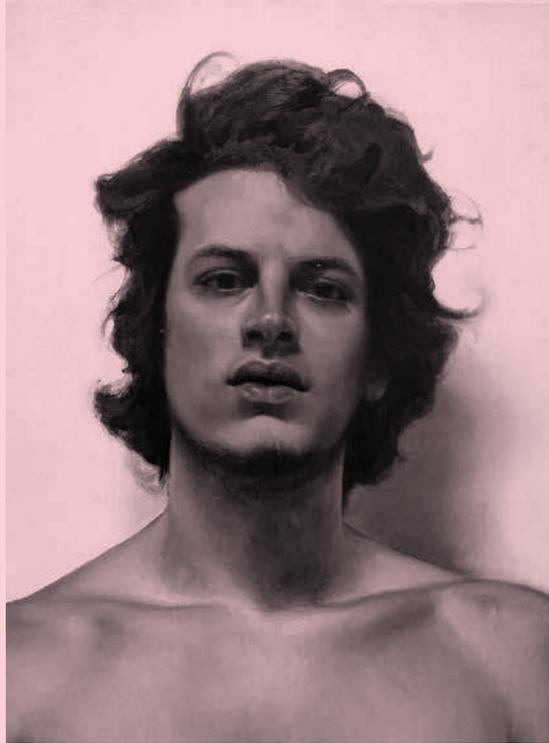
AR Nei tuoi dipinti sembri creare una relazione edonistica con i soggetti che rappresenti, voler fissare un attimo di tempo attraverso il ricordo che ne conservi. Come procedi nella progettazione e nella stesura dei lavori?

GO Creare un lavoro nuovo è un processo difficile. Scelgo un'immagine che vorrei perdurasse, con un atteggiamento opposto a quello che porta a scattare compulsivamente centinaia di foto ogni giorno. Quando decido che un'immagine è abbastanza interessante da provare a confrontarmi con essa comincio il vero e proprio processo creativo. In genere non è mai un solo quadro, ma utilizzo un tema per svilupparlo in più opere. Il momento in cui sto da solo con i modelli rappresenta quindi lo stadio finale del lavoro, quello in cui ho già scelto la persona giusta, la luce giusta e si produce una sorta di magia. Vorrei fermare quell'istante per sempre. Vorrei mangiare quella scena con lo sguardo, essendo consapevole che non si ripeterà mai più, perché ormai appartiene al passato. Soltanto con questa consapevolezza posso tentare di fissare tutte le possibili informazioni e sensazioni affinché perdurino. Ovviamente è una battaglia persa in partenza e tutto ciò produce in me una certa malinconia, se non addirittura tristezza. Ci sono opere in cui parto da un'idea, sulle quali lavoro – diciamo – solo “concettualmente”, facendo ricerche, raccogliendo materiali, producendo piani e disegni, e

Gonzalo Orquín es esencialmente un pintor, interesado en la figura humana, un hombre que se concentra en los problemas del hombre y que dirige a la realidad de su entorno, y a sus objetos, una atención omnívora. De este modo sus retratos se convierten en instantáneas llenas de historias, en las que el ojo puede detenerse en los encarnados, en la belleza casi arcaica de las formas, en la realidad, desde la cual el artista parte siempre. De hecho, nada deja a la imaginación, todo es el fruto de una elección de pose, ambiente y puntos de observación. Sobretudo cuando el retrato se complica aún más, acercado y sobrepuesto a textos e imágenes, como en la serie *Librografie*, la atención se dirige a la representación de ciertos estados de ánimo, de una relación – a veces erotizada- entre el sujeto representado y el espectador. Momentos fugaces vienen fijados sobre papel o tela, con colores a óleo o lápiz para intentar capturar un recuerdo que se ha elegido en la memoria.

AR En tus cuadros parece que querías crear una relación hedonística con el sujeto que has elegido representar, querer fijar un momento fugaz de tiempo a través del recuerdo que conservas. ¿Cómo procedes en la proyección y el desarrollo de tus obras?

GO Crear una nueva obra es un proceso difícil. Elijo una imagen que desearía que perdurara, con actitud opuesta a las que nos lleva todos los días a hacer cientos de fotos compulsivamente. Cuando decido que una imagen es lo suficientemente interesante para intentar sacar algo de ella, empieza entonces el trabajo creativo de verdad. Por lo general no es solo un cuadro sino que trabajo sobre un tema para poderlo desarrollar en varias obras. El momento en el que me encuentro sólo con los modelos es en realidad la última fase del proceso, ya he elegido a la persona adecuada, la luz adecuada y donde también en cierto modo, se da un poco de magia. Me gustaría detener ese instante para siempre. Querría comerme la escena con los ojos, siendo consciente que no se repetirá nunca más, porque ya en ese instante pertenece al pasado. Solo siendo muy consciente de ello, puedo intentar fijar para siempre todo lo que pueda para hacer que perduren. Obviamente es una batalla perdida, y todo ello me produce una cierta melancolía, si no tristeza. Hay algunas obras en las que parto con una idea, sobre la que trabajo



Gonzalo Orquín

Young Man, 2014
cm 50 x 40
olio su tela / oil on canvas

Gonzalo Orquín

Icaro, 2005,
cm 120 x 100
olio su tela / oil on canvas

collezione privata / private collection

altre, per le quali l'immagine è più nitida, in cui inizio invece proprio dalla pittura e mi lascio andare alle sensazioni e all'emotività. Il processo per me è lungo e faticoso, pieno di ripensamenti, sovrapposizioni e, a volte, di cancellature. Io amo dipingere ma l'esecuzione materiale può diventare un processo per nulla piacevole, potrei dire odioso.

AR Cosa ti ha portato a trasferirti in Italia e come ha influenzato il tuo lavoro la storia dell'arte del nostro Paese?

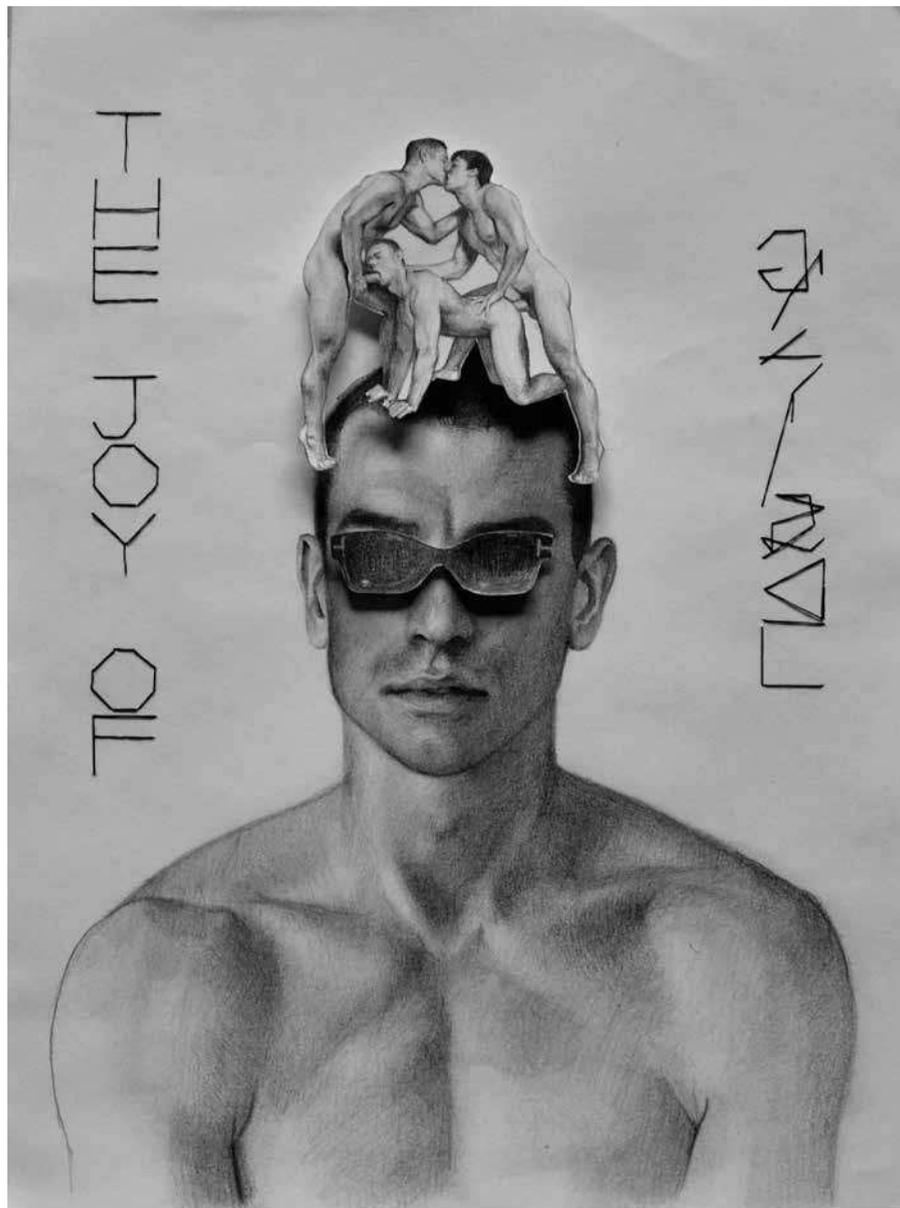
GO Anni fa rimasi folgorato da Giotto e cominciai a recarmi spesso alla basilica di san Francesco ad Assisi. Pensavo di poter utilizzare quel linguaggio geometrico senza prospettiva e ormai lontano, e nel tentativo di ottenere un'opacità lontana dagli effetti dell'olio venne fuori una serie di lavori tra il 2008 e il 2011. Il mio primo amore da adolescente fu Velasquez, poi sicuramente gli italiani, Piero della Francesca, Giotto e Giovanni Bellini. Per me l'Italia era tutto. Sognavo di venirci a vivere e di studiarne l'arte. Credo di essere quel che sono grazie all'Italia, e non solo nel mio percorso artistico. Per me quel passato ancora presente in ogni angolo, il paesaggio, i tramonti sono un'ispirazione costante. Poi il Novecento, Picasso – che per me rimane il genio assoluto del '900, una forza della natura che tengo sem-

digamos "conceptualmente", investigando, buscando material, haciendo bocetos y dibujos, y otro tipo de obras en las que la idea inicial es mucho más nitida, en las que empiezo directamente con la pintura dejándome llevar emotivamente. Para mi el proceso es largo y trabajoso, lleno de arrepentimientos, sobreposiciones y a veces, descartos o vuelta a empezar. Yo amo pintar pero el proceso pictórico se complica frecuentemente, y hay veces que me resulta odioso.

AR ¿Qué es lo que te ha impulsado a mudarte a Italia y cómo ha influido la historia del arte de nuestro país?

GO Hace algunos años me quedé muy impresionado con Giotto y comencé a ir a menudo a la Basílica de San Francisco en Asís. Pensé que podía utilizar aquel lenguaje geométrico sin perspectiva y lejano en el tiempo, e intenté obtener una opacidad sin efectismos típicos del óleo. Fruto de ese trabajo surgieron una serie de obras entre el 2008 y el 2011. Mi primer amor en la adolescencia fue Velázquez, después seguramente los italianos Piero della Francesca, Giotto y Giovanni Bellini. Para mi Italia era todo. Soñaba con mudarme aquí y estudiar toda su historia. Ahora creo que no sería el mismo si no hubiera venido, y no solo me refiero a nivel artístico. Para mi, su glorioso pasado





Gonzalo Orquín

The joy of gay sex
(dall'omonimo libro di Edmund White), 2015
cm 40 x 30
matita e ritaglio su carta
/ pencil and collage on paper

courtesy Gammalambda Ltd, London
collezione privata / private collection

pre presente –, e la pittura astratta americana, Rothko in primis. Ma oltre che ai maestri la mia attenzione è rivolta al cinema, alla letteratura, persino ad instagram, che possono essere fonti inesauribili di nuove suggestioni.

AR La pittura è un mezzo sopravvissuto a tutte le temperie dell'arte, restando sempre contemporaneo. Cosa vuol dire per te fare pittura?

GO L'uomo fin dall'epoca primitiva ha utilizzato la pittura per rappresentare ciò che l'occhio non riusciva a vedere. Tracciare delle linee e disegnare delle figure sono gesti impulsivi sin da quando siamo bambini. Credo che prendere un pezzo di carbone bruciato, un foglio di carta e fare un disegno sia una specie di magia. La pittura ha accompagnato l'uomo durante i secoli rappresentando non solo la realtà ma anche l'invisibile e il sacro. Non ricordo nemmeno il momento in cui ho iniziato a dipingere, è un gesto che mi appartiene da sempre e, anche se ad oggi vi è un certo sospetto nei confronti della rappresentazione, della figurazione in pittura, io ne ribadisco il valore "contemporaneo". Io sono un pittore contemporaneo, sento oggi, nel 2016, con consapevolezza il bisogno di dipingere, di rappresentare e, pur utilizzando anche altri mezzi, la pittura resta il mio linguaggio.

presente in cada esquina, el paisaje, los atardeceres, son de inspiración constante. Después de Italia, el siglo XX, Picasso que para mi representa el genio absoluto del siglo, una fuerza de la naturaleza que tengo siempre presente- y la pintura abstracta americana, Rothko in primis. Pero además de los maestros, miro con atención el cine, la literatura e incluso instagram puede ser fuente inagotable de sugerencias.

AR La pittura es un medio que ha sobrevivido a todas las vicisitudes del arte, permaneciendo siempre contemporáneo. ¿Qué significa para ti pintar?

GO El hombre desde épocas primitivas ha utilizado la pintura para representar lo que el ojo no puede ver. Trazar líneas y dibujar figuras son gestos impulsivos desde que somos niños. Para mi coger un trozo de carbón, una hoja de papel y dibujar es casi magia. La pintura ha acompañado el hombre durante siglos representando la realidad, pero también lo invisible o lo sagrado. Ni siquiera me acuerdo el momento en el que empecé a pintar, es un gesto que hago desde siempre, y aunque hoy día se mire mal a la pintura figurativa, yo reivindico su valor "contemporáneo". Yo soy un artista contemporáneo, que siento, hoy en 2016, la necesidad de pintar y aunque utilizo otros medios, la pintura es mi lenguaje.



Seçkin Tercan (Cyprus Kyrnea, 1978)

Vive e lavora a Istanbul, Turchia.

Laureato al Mimar Sinan University, Dipartimento di Fotografia nel 2000. Nel 2006 esordisce con la sua prima mostra personale *Total / Part* a Nicosia, Cipro, presso il Cypriot Photographers Gallery. Nell'Aprile del 2007 segue la mostra dal titolo *Fetus*, alla Art Gallery of Minister of Culture (Nicosia, Cipro). Ha partecipato a numerose mostre internazionali e ha svolto una residenza presso l'Indiana University come ricercatore e guest artist. Attualmente lavora come professore associato al MSGSU Fine Arts Faculty Department of Photography.

Fra le mostre personali: *Paper*, International Stereoscopic Union Bienale, South Korea (2015); *Heraion Teichos*, International Stereoscopic Union Bienale, South Korea (2015); *Little Organic Things*, International Stereoscopic Union Bienale, Ljubljana, Slovenia (2013); *Face of Ancient Coins*, International Stereoscopic Union Bienale, Netherland (2011); *Mountain of Ganos*, MSGSU Art Gallery, Istanbul, Turkey (2011); *Puppets*, International Stereoscopic Union Bienale, Gmunden, Austria (2009).

Lives and works in Istanbul, Turkey.

Graduated from Mimar Sinan University, Department of Photography in 2000. He had first solo exhibition called *Total / Part* in Cyprus Nicosia March 2006. This was followed by an exhibition called *Fetus* in Cyprus Nicosia in April 2007. He has participated in numerous international exhibitions and has resided at Indiana University as researcher and guest artist. Currently, he works as an Associate Professor in MSGSU Fine Arts Faculty Department of Photography.

He took part in several international exhibitions: *Paper*, International Stereoscopic Union Bienale, South Korea (2015); *Heraion Teichos*, International Stereoscopic Union Bienale, South Korea (2015); *Little Organic Things*, International Stereoscopic Union Bienale, Ljubljana, Slovenia (2013); *Face of Ancient Coins*, International Stereoscopic Union Bienale, Netherland (2011); *Mountain of Ganos*, MSGSU Art Gallery, Istanbul, Turkey (2011); *Puppets*, International Stereoscopic Union Bienale, Gmunden, Austria (2009).

ITA / ENG

SEÇKIN TERCAN. BODY RELATIONS / BODY RELATIONS

di / by Antonio Leone

Nel lavoro di Seçkin Tercan il medium fotografico è strumento di indagine e riflessione teso alla comprensione del modo di darsi del corpo in quanto oggetto e soggetto del desiderio.

Il corpo viene sottoposto ad un'analisi attenta e minuziosa, quasi scientifica. Ogni dettaglio è cristallizzato in un formalismo estetizzante che lo definisce quasi come una reliquia, all'interno di una dimensione erotica in cui l'erotismo si definisce nella relazione tra sguardo e oggetto. Se il desiderio implica di necessità un movimento della volontà verso ciò che è percepito come mancanza, nel caso della serie *The body* questo movimento è diretto anche verso l'interno: la relazione con il soggetto / oggetto si declina nel desiderio primario di guardare che coincide con l'esplorazione del proprio desiderio sessuale. "L'erotismo - come sostiene Bataille - è, nella coscienza dell'uomo, ciò che mette il suo essere in questione", in cui cioè, l'oggetto corrisponde all'interiorità del desiderio.

In *Heteronormativity* si perde l'approccio intimista che definisce la serie *The body*. Il corpo diventa socializzato, luogo del conflitto, dell'oppressione, dell'imposizione violenta della norma.

Tercan ritrae il corpo maschile in una forma femminile in palese critica verso l'atteggiamento repressivo che impone codici comportamentali eteronormativi. Il riferimento, più politico che astratto, è al sistema legislativo in vigore in Turchia, e nello specifico all'articolo 37 del Law of Misdemeanor, che sancisce pesanti sanzioni contro chiunque venga accusato di minare la sicurezza e l'ordine pubblico. Negli ultimi anni l'abuso interpretativo di questa normativa è stato particolarmente accentuato nei confronti delle persone transessuali, creando di fatto un vero e proprio clima di persecuzione.

AL Nelle serie *The body* non ritrai mai nudi integrali, ma solo "frammenti di corpi". Tuttavia, questi lavori mantengono una carica erotica molto forte pur non essendo esplicite. Cos'è per te l'erotismo e perché il corpo è così centrale nei tuoi lavori?

ST Il mio primo contatto con il corpo nell'arte risale a quando avevo 9 anni, è stata un'esperienza abbastanza curiosa, legata al fatto che a casa avevamo un libro pieno di riproduzioni di dipinti di Egon Schiele. In realtà non ero particolarmente interessato a quanto era scritto nel libro, rimasi invece profondamente colpito

In the work of Seçkin Tercan the photographic medium is a means of investigation and reflection aimed at understanding the way in which the body gives itself as an object and subject of desire.

The body undergoes a thorough and detailed, almost scientific, investigation. Every detail becomes fixed in an formalism leaning towards aestheticism, that defines it almost as a relic, within an erotic dimension in which eroticism is defined in the relation between look and object. If the desire necessarily implies a movement of the will towards what is perceived as lack, in the case of the series the body this movement is directed inward too: the relation with the subject/object takes the form of the primary desire to look that matches the exploration of one's own sexual desire: "Eroticism – as Bataille claims – is, in people's conscience, what puts their existence in doubt", that is, in which the objects responds to the inner existence of the desire.

In *Heteronormativity* the intimist approach that defines the series the body is lost. *The body* becomes socialized, a place of conflict, of oppression, of violent imposition of the norm.

Tercan depicts the male body in a female shape in open criticism of the repressive attitude that imposes heteronormative codes of behavior. The reference, more political that abstract, is to the legal system in force in Turkey, to be more specific, the article 37 of the Law of Misdemeanor, that ratifies heavy fines against those who are accused of being a threat to safety and public order. In the last years the interpretative abuse of this regulation has been particularly heightened towards trans people, creating, in practical terms, an atmosphere of real persecution.

AL In the series *The body* you do not portray full frontals, but only "fragments" of bodies. However, these works have a very strong erotic charge without being explicit. What is for you the eroticism and why is the body so primary in your work?

ST I had my first introduction to body in art when I was 9 years old and that experience was quite strange and came about because of an encyclopedic book we had at home which was full of Egon Schiele paintings. In actual fact I was not really interested in what in the book had to say but I was deeply interested in Schiele's paintings and looked at them for hours. I do not wish

dai dipinti di Schiele e stavo a guardarli per ore. Con questo non voglio dire che la sua arte ha influenzato il mio lavoro o che sia possibile rintracciarne un'ispirazione nella mia ricerca, sto solo mettendo in relazione la mia ossessione per il corpo con i suoi dipinti. La mia ricerca artistica è focalizzata sul corpo umano. Se si guarda il mio lavoro il tema principale è l'essere umano. Generalmente ha a che vedere con il corpo nudo o con persone con un'identità non ben definita. La maggior parte dei miei primi lavori si concentrano sul corpo nudo e su parti del corpo in qualche modo manipolate. Stavo scoprendo visivamente il corpo ed era un'illusione - una forma impercettibile per me. Era un soggetto che cercavo di scoprire, ma allo stesso tempo lo nascondevo allo spettatore. Così spingevo lo spettatore a scoprirlo insieme a me, ma in modo autonomo, in modo che ognuno fosse in grado di trarne le proprie considerazioni. La serie *Untitled 2001* risale alla mia prima mostra. Era una light painting e il corpo appariva nel buio, parzialmente illuminato da una fioca luce colorata. Il corpo, da me illuminato, usciva dal buio, ed io scoprivo il mio desiderio. *Total - Part 2006* – sono le uniche immagini manipolate al computer su cui ho lavorato. L'idea era di nuovo quella di creare una percezione manipolata del corpo, affinché fosse possibile vedere allo stesso tempo sia il "totale" che le "parti". Questa serie trattava, appunto, dell'illusione del corpo. *Untitled 2011* – rappresenta, tra i miei lavori, quello in cui la forma del corpo è resa più impercettibile. Alla fine, le immagini del corpo nel mio lavoro diventano forme totalmente non identificabili.

So che non ho ancora trovato quello che sto cercando nei corpi, ma di fatto non sto neanche pensando di trovare qualcosa di specifico. Continuerò la mia ricerca artistica in questa direzione.

AL In *Heteronormativity*, ritrai nuda una persona transessuale dopo essere stata arrestata dalla polizia per violazione dell'art.37. Si tratta di un lavoro chiaramente politico. Ci racconti da cosa è nato. E in che modo quel lavoro si inserisce nella tua ricerca? Lavorare su tematiche queer significa necessariamente essere un artista/attivista?

ST Eteronormativo è il termine che descrive come i ruoli di genere all'interno della società siano definiti da norme eterosessuali! Basandomi su questa definizione, ho usato in questo lavoro le ricevute delle sanzioni che la polizia, in molte città, in tutta la Turchia, infligge alle persone travestite. È una critica verso il sistema, che interpreta l'articolo 37 della legge sui reati minori in modo del tutto arbitrario (articolo che sancisce pesanti sanzioni contro chiunque venga accusato di minare la sicurezza e

to say that his art affected my work or you can see some inspiration in my work from his art, I just am relating my obsession with the body because of his paintings.

I have always focused on the human body in art. If you look at my work the main theme is human. It is also usually to do with the naked body or an unidentified individual person.

Most of my early work focuses on the naked body and somehow manipulated body parts. I was visually discovering the body and it was an illusion – an imperceptible form for me. It was a subject which I was trying to discover but at the same time I was hiding it from the viewer. So I was always pushing the viewer to discover with me but in their own way and with their own conclusions. *Untitled 2001* serial is from my first exhibition. It was light painting and the body appeared in the dark with some colored light. Body was coming from dark and illuminated by me and I was discovering my desire. *Total - Part 2006* – these are the only computer manipulated images which I have worked on. The idea was again a manipulated perception of the body similar to seeing both 'total and parts' at the same time. This serial was an illusion of the body. *Untitled 2011* – this is the most imperceptible form of body in my work. Eventually body images in my work become totally unidentifiable forms.

I never have found what I am searching for with body, but I am not planning to find it either. It will go on in this way.

AL In *Heteronormativity*, you portray a naked transsexual after being arrested for violation of article 37. It is clearly a political work. How did this work come to life? And how this work fits into your researches? You think that working on queer themes necessarily imply to be an artist / activist?

ST Heteronormative is the term describing that the gender roles within the society are based on heterosexual norms! Taking this definition as the basis, I use in this work the receipt of the fine imposed by the police to transvestite individuals in many cities all around Turkey. Criticizing the system, which interprets article 37 of Law of Misdemeanor in its own way, I display the male body in a feminine form as a sarcastic attitude towards the understanding that seems no harm in manipulating democracy in such a way. On the other hand, that attitude exhibits the ironic state of the fines imposed through his intervention on the work. I reckon that the attitude of "ignoring" or "you do not exist" alienates the different individuals living in the society from their own society.

This is definitely a political work and emphasizes a huge pressure on transvestites and transgenders in Turkey. They have difficulties being in the society and that is partly because



Seçkin Tercan

Untitled 2, 2001

Untitled 5, 2001



Seçkin Tercan

Total part, 2006

I.1. KİMLİK BİLGİLERİ		I.2. ADRES BİLGİLERİ	
a) Ünvanı	b) Ev Adresi	c) İş Adresi	
T.C. No			
d) Vergi Kimlik No	e) İlçe		
f) Adı Soyadı	g) Mahalle / Köy		
h) Baba Adı	i) Mahalle / Köy		
j) Doğum Tarihi ve Yeri	k) Caddesi / Sokak	l) İl	
m) Nüfus Kayıtlı Olduğu Mahalle / Köy	n) Kapı No	o) Cep Tel	

II. İŞLENEN KABAHAT İLE İLGİLİ BİLGİLER

1. Kabahat Fili: *Gençliği Rahatsız Etme*

2. Fide Edilen Para / Karar Ödeneği ve Şahı: *5326-37*

3. Kabahat İşlendiği Yer: *69 TL*

4. İşlendiği Tarih ve Saat:

5. Kabahate İlgili Edele Edilen Değer:

6. İdari Para: *69 TL*

7. İdari Para Cezasının Miktarı: *69 TL*

8. Uygulanan Yaptırım: *69 TL*

9. İdari Tedbirlere İlişkin Kontrol Alınma Durumu: *Alınmadı*

10. Diğer Tedbirlere İlişkin Kontrol Alınma Durumu: *Alınmadı*

III. İDARI YAPISI KARARINI VEREN VE TEBLİĞ EDEN KOLLUK GÖREVLİLERİ

1. Adı Soyadı	2. Görevi	3. İmza	4. İmza	5. İmza

YASAL UYARILAR:

1-İbu idari yaptırım kararına karşı, karara şüphelenildiği tarihten itibaren en geç 30 gün içinde Sulh Ceza Mahkemesine bizzat veya vekil aracılığıyla itiraz edilebilir. İtirazın kabul edilmesinde bu karar iptal olur. İtirazın reddinde kararın uygulanması zorunludur.

2-İdari Para Cezası Kararı Yetkili Belgelerden Diğersiz olarak 30% indirim edilir. Peşin ödeme, itiraz bu kararın kabulüne engellemez.

3-İstisnai durumlarda itirazın kabulü bu kararın uygulanmasını engellemez.



l'ordine pubblico): per questo motivo io rappresento il corpo maschile in una forma femminile, così da dimostrare con un atteggiamento sarcastico che effettivamente non c'è nessun pericolo per la comunità e che la democrazia non corre il rischio di essere sovvertita.

D'altro canto, questo atteggiamento mostra anche quanto sia paradossale l'imposizione di queste sanzioni. Io credo fortemente che l'attitudine a "ignorare" e al "tu non esisti" aliena i differenti individui dalla stessa società in cui vivono.

Questo è sicuramente un lavoro politico e sottolinea come in Turchia vi sia una pressione enorme sui travestiti e i transgender. Queste persone hanno gravi difficoltà ad essere integrate nella società e ciò è in parte anche causa delle politiche governative. È ovvio che l'eccesso di sanzioni di cui sono vittima li costringe a trovare il modo di guadagnare più denaro, questo significa che il sistema li costringe a prostituirsi.

Trovo che il mio lavoro sia anche un modo per rendere in parte visibili questi temi e questo è importante per mettere in evidenza questi problemi. Credo a questo punto, di essere diventato un attivista per i diritti delle persone trans ed lgbt. Ancora oggi in Turchia, uno dei principali problemi delle persone LGBT sono i crimini d'odio.

of the state policy as well. When they got fined they have to work more and more, that means system forcing them into prostitution.

I find my work as a visible part of the issue and this is important to remark the problem. I think at this point I become an activist for transvestites and queer as well. Today one of the main problems in LGBT society is hate crime in Turkey.

**ARTI VISIVE
/ VISUAL ARTS**

LOW-FI CHRONICLES

UN'INSTALLAZIONE
DI CHRISTOPHE BERHAULT
E VINCENT DIEUTRE
/ UNE INSTALLATION
DE CHRISTOPHE BERHAULT
ET VINCENT DIEUTRE

Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa
30 maggio - 3 giugno 2016
/ 30 may - 3 june 2016



Da più di trent'anni io e Christophe ci conosciamo, ci apprezziamo, ci amiamo. Malgrado le nostre scelte, le vicissitudini delle nostre esistenze, non ci siamo mai persi di vista, l'uno seguiva sempre, anche se a distanza, le evoluzioni dell'altro nella propria vita personale e artistica.

E se io ho potuto scegliere il cinema e (malgrado numerose esitazioni) Parigi, il trasferimento di Christophe (e del suo compagno François Jonquet) a Berlino, in fuga dall'inverno di Sarkozy e dalla depressione culturale francese, ci ha paradossalmente avvicinati.

Christophe ha rapportato le sue perplessità di pittore alle nuove forme espressive (fotografia, video, installazioni) e, grazie ai miei frequenti viaggi tra Parigi e Berlino (per la Berlinale, ma anche per il puro piacere di soggiornare nella capitale culturale d'Europa) il nostro dialogo mai interrotto ha ripreso il suo ritmo di crociera.

Depuis plus de trente ans Christophe et moi nous connaissons, nous apprécions, nous aimons. Malgré nos choix, les vicissitudes de nos existences, nous ne nous sommes jamais perdus de vue, l'un suivant toujours, même à distances, l'évolution de l'autre dans sa vie personnelle et artistique.

Et si moi j'ai pu choisir le cinéma et (malgré de nombreuses hésitations) Paris, l'installation de Christophe (et de son compagnon François Jonquet) à Berlin, fuyant l'hiver Sarkoziste et la dépression culturelle française, nous a paradoxalement rapprochés.

Christophe y a confronté ses préoccupations de peintre aux nouvelles formes (photos, vidéos, installation) et, du fait de mes fréquents allers-retours entre Paris et Berlin (d'abord pour la Berlinale, puis par pur désir de séjourner dans la capitale culturelle de l'Europe), notre dialogue ininterrompu a repris son rythme de croisière.

CHRISTOPHE B. ET VINCENT D. BERLINO / BERLIN 2015

Per Low-Fi Chronicles abbiamo dunque deciso di concentrare le nostre registrazioni, audio e video, sulle nostre rispettive vite berlinesi.

Per Christophe soprattutto, ma anche per me, Berlino è diventata un rifugio, una sorta di terreno neutro dal quale osservare il mondo senza mai appartenere veramente alla città stessa.

Da qui nasce la possibilità di un terzo sguardo, neutro, senza gerarchie sulle vite di ciascuno di noi. Da qui il desiderio di intrecciare sistematicamente l'archivio dei giorni, delle strade, delle persone, come Christophe fa già da quando è arrivato a Berlino, e la lenta melodia dei ricordi, degli aneddoti, dei dettagli dei miei soggiorni lì, che ho provato a ricordare sussurrando a un microfono complice.

Senza una cronologia regolare, senza un montaggio se non accidentale, è questa un'esperienza che noi invitiamo ad ascoltare/guardare: immergersi per un minuto o per alcune ore tra le immagini e i frammenti di storie e trovarvi il proprio posto.

Necessariamente lacunose, aleatorie, fragili, le nostre Cronache a bassa fedeltà saranno forse più capaci (sulla lunghezza, attraverso la variazione, la caparbieta) di rivelare la verità di un'epoca, la nostra, e di un territorio, Berlino, nei primi anni del ventunesimo secolo.

Pour Low-Fi Chronicles, nous avons donc décidé de concentrer nos relevés, sonores et visuels, sur nos vies berlinoises respectives.

Pour Christophe surtout mais pour moi aussi, Berlin est devenu un refuge, une sorte de terrain neutre d'où observer le monde sans jamais vraiment appartenir de la ville elle-même.

D'où la possibilité d'un regard tiers, neutre, sans hiérarchie sur les vies qu'on y mène. D'où le désir de tresser l'archivage systématique des jours, des rues, des gens, tel que Christophe le pratique depuis son arrivée à Berlin, et la lente mélopée des souvenirs, des anecdotes, des détails de mes séjours là-bas que j'essaie de me remémorer en chuchotant pour un micro complice. Sans chronologie régulière, sans montage qu'accidentel, c'est à une expérience que nous invitons le regardeur/auditeur : s'immiscer pour une minute ou pour plusieurs heures entre les images et les fragments de récits, et y reconstruire sa place. Forcément lacunaires, aléatoires, fragiles, nos Chroniques Basse-Fidélités seront peut-être plus à même (sur la longueur, par la variation, l'entêtement) de cerner la vérité d'une époque, la notre, et d'un territoire, Berlin, dans les premières années du 21ème siècle.

Su 3 schermi verticali e accostati, le fotografie di Christophe si susseguono a un ritmo piuttosto rapido. Non si tratta di mostrare l'istantanea in sé, quanto piuttosto il susseguirsi implacabile dei dettagli, dei volti dei luoghi, senza che nessuno attiri l'attenzione più degli altri.

Le foto scattate in formato orizzontale (poche) rompono bruscamente il ritmo sordo, invadendo i tre schermi...

L'insieme forma come un grande quadro in continuo cambiamento, che si rinnova all'infinito. Il tempo perduto. A Berlino.

Sur 3 écrans verticaux juxtaposés, les Photos de Christophe, apparaissent successivement à un rythme plutôt rapide. Il ne s'agit pas de donner à voir l'instantané en lui-même mais l'enchaînement implacable des détails, des visages, des lieux, sans qu'aucun puisse retenir l'attention plus qu'un autre. Seuls les clichés pris dans un format horizontal (plutôt rares) viennent brusquement rompre ce rythme sourd, en envahissant les trois écrans... L'ensemble forme comme un grand tableau changeant, se renouvelant à l'infini. Le temps perdu. A Berlin.

Durante uno di questi soggiorni berlinesi (cadenzati da lunghe e immancabili visite dell'atelier di Christophe, Bülow Str.), ho notato che con gli anni l'archivio fotografico creato quotidianamente (quando Christophe continuava a non accettare di essere diventato un fotografo) riempiva ormai interi scaffali, album meticolosamente sistemati e classificati. Non senza reticenza, Christophe ne ha tirato fuori qualcuno e ci siamo immersi in un centinaio di istantanee, foto senza altra qualità se non il loro essersi accumulate e il loro essere infinitamente numerose.

L'idea dell'installazione era nata: sovrapporre, articolare il mio lavoro sulla voce, sull'auto-narrazione (già avviato in Bologna Centrale nel 2012 e nelle mie installazioni Sans-Titre: Lisboa 2006 e Sakis: Un Tombeau nel 2012) e la disposizione nello spazio dell'immenso lavoro fotografico di Christophe.

Lors de l'un de ces petits séjours berlinois (de ceux que scandent inmanquablement de longues visites à l'atelier de Christophe, Bülow Str.) j'ai remarqué qu'avec les années, l'archivage photographique du quotidien (quand Christophe continue de se défendre d'être devenu un photographe) remplissait désormais d'entières étagères d'albums méticuleusement rangés et classés. Non sans réticences, Christophe a fini par en sortir quelques uns et nous nous sommes plongés dans ces centaines d'instantanés, ces photos sans qualité que leur accumulation, leur démultiplication à l'infini.

L'idée de l'installation était née : superposer, articuler, mon travail sur la voix, sur le « récit de soi » (déjà entamé dès Bologna Centrale en 2002 et dans mes installations Sans-Titre : Lisboa 2006 et Sakis : Un Tombeau en 2012) et le déploiement dans l'espace de l'immense travail photographique de Christophe.

Da piccoli altoparlanti disposti all'interno della sala della video-installazione, o attraverso le cuffie senza fili messe a disposizione dei visitatori, i racconti di viaggi, aneddoti, incontri, sono esposti dalla voce di Vincent, senza alcun ordine cronologico.

Memoria che a volte vacilla nella nebbia di una Berlino ancora tagliata in due, e a volte diventa precisa rispetto alle estati recenti, ai corpi incontrati, ai locali alla moda, alle mostre nel Mitte, alle passeggiate nella neve, alle gioie della Berlinale, agli scacchi.

La registrazione è stata fatta a Berlino, di notte, nell'ambientazione sonora delle devastazioni berlinesi dei due artisti, fino all'esaurimento, amnesia.

Venant de petites enceintes de voyage, disposées dans la salle de l'installation, ou de casques sans fil mis à la disposition des visiteurs, le récit des souvenirs, anecdotes, rencontres, est égrené par la voix de Vincent, sans chronologie aucune ; Mémoire qui flanche parfois dans la brume d'un Berlin encore coupé en deux, ou si précise quant aux étés récents, aux corps croisés, aux lieux de dragues, aux expos de Mitte, aux marches dans la neige, aux joies de la Berlinale, aux échecs.

L'enregistrement se fait à Berlin, de nuit, dans l'ambiance sonore des dérivées berlinoises des deux artistes, jusqu'à épuisement, amnésie.

Tra migliaia di fotografie e decine di piccoli racconti, brevi o più sviluppati, si forma un loop, un flusso continuo di immagini e di parole.

Per accentuare la casuale drammaturgia dell'installazione, pensiamo di chiedere a un giovane musicista di diffondere, al ritmo incessante delle foto, un ciclo di suoni sordo e neutro, per accompagnare i silenzi della voce, il recupero del filo malinconico dei ricordi, le figure intermittenti.

Entre les milliers de photos et les dizaines de petits récits, brefs ou plus développés, se forme une boucle, un flux continu d'images et de mots. Pour accentuer la dramaturgie aléatoire de l'installation, nous pensons demander à un jeune musicien de déployer, au rythme lancinant des photos, une boucle sonore sourde et neutre, pour accompagner les silences de la voix, la reprise du fil mélancolique des souvenirs, le clignotement des figures.

LA FORMA DI UNA
/ LA FORME D'UNE
LA VOCE
LA VOIX
IL DISPOSITIVO
LE DISPOSITIF

BÜLOW STR.
L'ATELIER

MÉLOPÉE



**Christophe Berhault
(Parigi / Paris, 1979)**

Nato nel 1958 a Rennes, vive a Parigi dal 1979 e a Berlino dal 2008. Accanto all'attività di pittore si occupa di scenografie teatrali e di scultura (*En Attendant les Barbares*, 1987-1990). La sua prima mostra personale ha luogo nel 1990. A Berlino ha creato opere on line: *25000paintings.com* è un montaggio di 25000 foto trovate nei mercati delle pulci di Berlino che gira costantemente sul web. Presto lancerà *125000paintings.com*, con 100.000 scatti in più. *Poeme.me* è un poema visivo su cinque schermi le cui immagini sono state selezionate da libri di seconda mano, giornali, cartoline o riviste. Da quindici anni a questa parte tiene un diario di foto analogiche che hanno la particolarità di non essere montate: ogni scatto viene conservato.

Né en 1958 à Rennes, s'installe à Paris en 1979 et à Berlin en 2008. Parallèlement à son activité de peintre, il crée des décors de théâtre et des sculptures (*En Attendant les Barbares*, 1987-1990). Sa première exposition personnelle a lieu en 1990. A Berlin il crée des œuvres en ligne : *25000paintings.com* est un editing de 25000 photos trouvées aux puces de Berlin, qui tourne en permanence sur le web. Bientôt il lancera *125000paintings.com*, avec 100000 clichés de plus. *Poeme.me* est un poème visuel en cinq écrans dont les images ont été sélectionnées dans livres d'occasion, des journaux, cartes postales ou brochures. Depuis 15 ans il tient un journal photographique argentique, qui a pour particularité de ne pas être soumis à un editing : chaque cliché est gardé.

www.christophe-berhault.com
www.25000paintings.com
www.poeme.me

**Vincent Dieutre
(Rouen, 1960)**

Nato nel 1960, Vincent Dieutre ha studiato storia dell'arte e poi cinema all'IDHEC. Nel 1990 scrive una tesi specialistica sull'estetica della confusione. Vincitore nel 1989 di una borsa della Villa Medici fuori le mura a New York, si dedica poi definitivamente al cinema, che insegna all'Università di Paris VIII e alla FEMIS. I suoi film, documentari e ritratti intimi, autofinzioni ispirate alla sua cultura e alla sua vita, hanno ricevuto diversi premi nei maggiori festival internazionali. Artista invitato al Fresnoy, ha realizzato quest'anno la *Trilogie de nos vie défaites*.

Né en 1960, Vincent Dieutre a suivi des études d'Histoire de l'art puis intégré l'IDHEC. En 1990 écrit un mémoire de DEA sur « l'esthétique de la confusion ». Lauréat en 1989 d'une bourse de la Villa Médicis hors les murs à New York, il se tourne ensuite vers le cinéma, qu'il enseigne à l'université de Paris VIII et à la Fémis. À la fois documentaires et intimistes, autofictions nourries de sa culture et de sa vie, ses films ont reçu plusieurs prix dans les grands festivals internationaux. Artiste invité au Fresnoy, il y a réalisé cette année la *Trilogie de nos vie défaites*.

filmografia / filmographie

1995 *Rome désolée*; 2000 *Leçons de ténèbres* (Prix du Jury au FID Marseille); 2000 *Entering Indifference*; 2001 *Bonne Nouvelle* (Prix du jury à Locarno vidéo); 2003 *Mon voyage d'hiver*; 2004 *Bologna Centrale*; 2006 *Fragments sur la grâce*; 2007 *Después de la Revolución*, Lisboa 2006 (installation vidéo); 2008 *3 Exercices d'Admiration*, *Actes de Présence* (performance vidéo); 2010 *Sakis : Un Tombeau* (installation vidéo), (07/09)x2 (livre et pièce sonore); 2012 *Jaurès* (Teddy Award Berlinale); 2013 *Déchirés/Graves*; 2014 *Orlando Ferito*; 2015 *Viaggio nella Dopo-Storia*.

PARALLAX
ATTIVITÀ PERMANENTI
/ PERMANENT ACTIVITIES



ANTEPRIME / PREVIEWS

#1 ANTOLOGIA

DI UN EX ENFANT PRODIGE **30.01.16 / Cinema De Seta**

260. **J'AI TUÉ MA MÈRE**

261. **LES AMOURS IMAGINAIRES**

31.01.16 / Cinema De Seta

OUTBEATS

262. **LAURENCE ANYWAYS**

263. **TOM À LA FERME**

#2 264. **GESÙ È MORTO** **27.02.16 / Cinema De Seta**

PER I PECCATI DEGLI ALTRI

/ JESUS DIED FOR SOMEBODY'S SINS

#3 **AS MIL E UMA NOITES**

21.03.16 / Cinema Rouge et Noir **NIGHTS**

265. **AS MIL E UMA NOITES**
VOLUME 1, O INQUIETO

266. **AS MIL E UMA NOITES**
VOLUME 2, O DESOLADO

267. **AS MIL E UMA NOITES**
VOLUME 3, O ENCANTADO





J'AI TUÉ MA MÈRE

Xavier Dolan
Canada 2009 / 96' / v.o. sott. it.

Il rapporto tra Hubert e sua madre Chantal non è certo tra i più rosei. Abbandonato dal padre quando era ancora un bambino, il ragazzo sembra sfogare tutte le sue frustrazioni sulla madre. Sentimenti contrastanti si scontrano in un bipolare conflitto reciproco: odio e amore, pazienza e intolleranza, bugie e verità si alternano trasformando la forzata convivenza in una continua battaglia. Stufo dell'inevitabile relazione, Hubert racconterà alla sua professoressa della morte della madre. Scoperta la menzogna e, allo stesso tempo, la celata omosessualità del figlio, Chantal deciderà di mandare Hubert a studiare in un collegio lontano da Montréal.

Una storia semi-autobiografica sul conflitto edipico e l'incomunicabilità generazionale raccontata con stile ed eloquenza.

screenplay
Xavier Dolan
cinematography
Stéphanie Weber-
Biron
editing
Hélène Girard
sound
Sylvain Brassard
Benoît Dame
Patrick Rioux
cast
Anne Dorval
Xavier Dolan
François Arnaud
Suzanne Clément
Niels Schneider
producer
Xavier Dolan
Carole Mondello
Daniel Morin
contact
moviesinspired.it
stefano.jacono
@moviesinspired.
com



Xavier Dolan è nato a Montréal (Canada) il 20 Marzo 1989. La sua carriera di attore comincia molto presto con numerose partecipazioni all'interno di spot pubblicitari per poi partecipare in vari cortometraggi tra cui *Miroirs d'été* di Etienne Desrosiers e *Martyrs* di Pascal Laugier. Nel 2008 gira il suo primo lungometraggio *J'ai tué ma mère* selezionato per la Quinzaine des Réalisateurs a Cannes. L'anno successivo dirige il suo secondo lungometraggio, *Les Amours Imaginaires*, anch'esso selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard. Il 2012 è l'anno della sua definitiva consacrazione con ciò che viene riconosciuto come il suo capolavoro, *Laurence Anyways*, con il quale vince la Queer Palm al Festival di Cannes. Il successivo *Tom à la ferme* (2013) ha partecipato in concorso alla 70ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, vincendo il premio Fipresci. Il suo quarto film, *Mommy* (2014) ha vinto il Premio della Giuria (ex aequo con Jean-Luc Godard) al Festival di Cannes 2014. Il suo ultimo film, *Juste la fin du monde*, è stato selezionato per la competizione ufficiale della 69ª edizione del Festival di Cannes.

Xavier Dolan was born in Montréal on 20th March 1989. His acting career started when he was very young in Tv commercials. Then he worked in short films such as Etienne Desrosiers's *Miroirs d'été* and Pascal Laugier's *Martyrs*. In 2008 he made his first feature film *J'ai tué ma mère* selected for the Director's Fortnight at Cannes Festival. In 2009 he directed his second movie *Les Amours Imaginaires*, which premiered at Un Certain Regard section of the Cannes Festival. In 2012, his movie *Laurence Anyways*, awarded with the Queer Palm Award at Cannes Festival, was finally acknowledged as his masterpiece. His following movie, *Tom à la ferme* (2013) was screened at the 70th Venice International Film Festival and was awarded the Fipresci Award. *Mommy* (2014) won the Jury Prize (ex aequo with Jean-Luc Godard) at 2014 Cannes Festival. His last movie, *Juste la fin du monde*, was selected for the 69th edition of Cannes Film Festival official competition.

The relation between Hubert and his mother Chantal isn't that easy. Abandoned by his father when he was a kid, he seems to pour out all of his frustrations on his mother. Opposing feelings clash in a bipolar mutual conflict: hate and love, patience and intolerance, lies and truths interchange turning the forced coexistence into an endless fight. Sick of their inevitable relation, Hubert tells his teacher about the death of his mother. Once the lie and his son's hidden homosexuality are out in the open, Chantal decides to send Hubert to study in a boarding school far away from Montréal.

A semi-autobiographical story about the oedipal conflict and the generational difficulties to communicate told with style and eloquence.



Xavier Dolan è nato a Montréal (Canada) il 20 Marzo 1989. La sua carriera di attore comincia molto presto con numerose partecipazioni all'interno di spot pubblicitari per poi partecipare in vari cortometraggi tra cui *Miroirs d'été* di Etienne Desrosiers e *Martyrs* di Pascal Laugier. Nel 2008 gira il suo primo lungometraggio *J'ai tué ma mère* selezionato per la Quinzaine des Réalisateurs a Cannes. L'anno successivo dirige il suo secondo lungometraggio, *Les Amours Imaginaires*, anch'esso selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard. Il 2012 è l'anno della sua definitiva consacrazione con ciò che viene riconosciuto come il suo capolavoro, *Laurence Anyways*, con il quale vince la Queer Palm al Festival di Cannes. Il successivo *Tom à la ferme* (2013) ha partecipato in concorso alla 70ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, vincendo il premio Fipresci. Il suo quarto film, *Mommy* (2014) ha vinto il Premio della Giuria (ex aequo con Jean-Luc Godard) al Festival di Cannes 2014. Il suo ultimo film, *Juste la fin du monde*, è stato selezionato per la competizione ufficiale della 69ª edizione del Festival di Cannes.

Xavier Dolan was born in Montréal on 20th March 1989. His acting career started when he was very young in Tv commercials. Then he worked in short films such as Etienne Desrosiers's *Miroirs d'été* and Pascal Laugier's *Martyrs*. In 2008 he made his first feature film *J'ai tué ma mère* selected for the Director's Fortnight at Cannes Festival. In 2009 he directed his second movie *Les Amours Imaginaires*, which premiered at Un Certain Regard section of the Cannes Festival. In 2012, his movie *Laurence Anyways*, awarded with the Queer Palm Award at Cannes Festival, was finally acknowledged as his masterpiece. His following movie, *Tom à la ferme* (2013) was screened at the 70th Venice International Film Festival and was awarded the Fipresci Award. *Mommy* (2014) won the Jury Prize (ex aequo with Jean-Luc Godard) at 2014 Cannes Festival. His last movie, *Juste la fin du monde*, was selected for the 69th edition of Cannes Film Festival official competition.



LES AMOURS IMAGINAIRES / HEARTBEATS

Xavier Dolan
Canada 2010 / 95' / v.o. sott. it.

Trasferitosi a Montréal dalla campagna canadese, il bel Nicolas entra nelle vite di Francis e Marie quasi per caso e, prepotentemente, diventa l'oggetto del desiderio di entrambi. Alleati in un primo momento, i due inizieranno a contendersi subdolamente il tempo e le attenzioni dell'affascinante bohémien campagnolo, mettendosi reciprocamente i bastoni tra le ruote.

Questo strano triangolo amoroso, tenuto su dagli ambigui comportamenti di Nicolas, decreterà lo sgretolarsi dell'amicizia tra Francis e Marie che si ritroveranno in balia di loro stessi, persi in un labirinto autodistruttivo alimentato dalle fiamme della passione.

After moving to Montréal from the Canadian countryside, the handsome Nicolas accidentally comes across Francis and Marie's lives and violently becomes the object of their desire. Allies at first, they begin to subtly compete to gain all the attention of the charming bohemian countryman, interfering with each other's plans.

This bizarre love triangle, held together by Nicolas strange behaviour, will decree the end of the friendship between Francis and Marie who will be eventually left to themselves, lost in a self-destructive labyrinth fired by the flames of passion.

screenplay
Xavier Dolan
cinematography
Stéphanie Weber-
Biron
editing
Xavier Dolan
sound
Sylvain Brassard
Benoît Dame
François Grenon
Patrick Rioux
cast
Monia Chokri
Xavier Dolan
Anne Dorval
Niels Schneider
producer
Xavier Dolan
Carole Mondello
Daniel Morin
contact
moviesinspired.it
stefano.jacono
@moviesinspired.
com

screenplay
Xavier Dolan
Michel Marc
Bouchard

cinematography
Yves Bélanger
C.S.C.

editing
Xavier Dolan

sound

Olivier Goinard
François Grenon
Sylvain Brassard
Isabelle Favreau

cast

Melvil Poupaud
Suzanne Clément
Nathalie Baye
Monia Chokri
Yves Jacques
Susan Almgren
Sophie Faucher
Jacob Tierney
Anne Dorval

producer

Xavier Dolan
Charles Gillibert
Nathanael Karmitz
Lyse Lafontaine
Carole Mondello
Gus Van Sant

contact

moviesinspired.it
stefano.jacono
@moviesinspired.
com



LAURENCE ANYWAYS

Xavier Dolan

Canada-Francia 2012 / 159' / v.o. sott. it.

Canada, anni 90: Laurence è un insegnante di scuola superiore che nel tempo libero tenta di lavorare alla stesura del suo primo libro. Ha una storia felice e passionale con Fred, con cui condivide spazi, sogni e aspirazioni. Tra giochi erotici e spensieratezze, tutto sembra andare per il meglio nella relazione tra i due. Laurence, però, sembra maturare da tempo dentro di sé una confusione legata alla sua identità sessuale che, un giorno, deciderà di condividere con Fred. Sconvolta dal desiderio dell'amato di cambiare sesso, Fred deciderà comunque di stargli accanto in quella che diventerà una tumultuosa e difficile sfida contro se stessi, le proprie famiglie e i pregiudizi di un'intera società.

Canada, 90's: Laurence is a high school teacher who is trying to write his first book in his spare time. He has a happy and passionate love story with Fred, with whom he shares the same spaces, dreams and ambitions. Among sexy games and carefreeness, all seems to be perfect between them. However, Laurence seems to bear within him a confusion related to his sexual identity that he decides to share with Fred. Shocked by his lover's desire to change sex, Fred will choose to stay with him in an hard and turbulent challenge against themselves, their families and the prejudices of an entire society.



Xavier Dolan è nato a Montréal (Canada) il 20 Marzo 1989. La sua carriera di attore comincia molto presto con numerose partecipazioni all'interno di spot pubblicitari per poi partecipare in vari cortometraggi tra cui *Miroirs d'été* di Etienne Desrosiers e *Martyrs* di Pascal Laugier. Nel 2008 gira il suo primo lungometraggio *J'ai tué ma mère* selezionato per la Quinzaine des Réalisateurs a Cannes. L'anno successivo dirige il suo secondo lungometraggio, *Les Amours Imaginaires*, anch'esso selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard. Il 2012 è l'anno della sua definitiva consacrazione con ciò che viene riconosciuto come il suo capolavoro, *Laurence Anyways*, con il quale vince la Queer Palm al Festival di Cannes. Il successivo *Tom à la ferme* (2013) ha partecipato in concorso alla 70ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, vincendo il premio Fipresci. Il suo quarto film, *Mommy* (2014) ha vinto il Premio della Giuria (ex aequo con Jean-Luc Godard) al Festival di Cannes 2014. Il suo ultimo film, *Juste la fin du monde*, è stato selezionato per la competizione ufficiale della 69ª edizione del Festival di Cannes.

Xavier Dolan was born in Montréal on 20th March 1989. His acting career started when he was very young in Tv commercials. Then he worked in short films such as Etienne Desrosiers's *Miroirs d'été* and Pascal Laugier's *Martyrs*. In 2008 he made his first feature film *J'ai tué ma mère* selected for the Director's Fortnight at Cannes Festival. In 2009 he directed his second movie *Les Amours Imaginaires*, which premiered at Un Certain Regard section of the Cannes Festival. In 2012, his movie *Laurence Anyways*, awarded with the Queer Palm Award at Cannes Festival, was finally acknowledged as his masterpiece. His following movie, *Tom à la ferme* (2013) was screened at the 70th Venice International Film Festival and was awarded the Fipresci Award. *Mommy* (2014) won the Jury Prize (ex aequo with Jean-Luc Godard) at 2014 Cannes Festival. His last movie, *Juste la fin du monde*, was selected for the 69th edition of Cannes Film Festival official competition.



Xavier Dolan è nato a Montréal (Canada) il 20 Marzo 1989. La sua carriera di attore comincia molto presto con numerose partecipazioni all'interno di spot pubblicitari per poi partecipare in vari cortometraggi tra cui *Miroirs d'été* di Etienne Desrosiers e *Martyrs* di Pascal Laugier. Nel 2008 gira il suo primo lungometraggio *J'ai tué ma mère* selezionato per la Quinzaine des Réalisateurs a Cannes. L'anno successivo dirige il suo secondo lungometraggio, *Les Amours Imaginaires*, anch'esso selezionato a Cannes nella sezione Un Certain Regard. Il 2012 è l'anno della sua definitiva consacrazione con ciò che viene riconosciuto come il suo capolavoro, *Laurence Anyways*, con il quale vince la Queer Palm al Festival di Cannes. Il successivo *Tom à la ferme* (2013) ha partecipato in concorso alla 70ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, vincendo il premio Fipresci. Il suo quarto film, *Mommy* (2014) ha vinto il Premio della Giuria (ex aequo con Jean-Luc Godard) al Festival di Cannes 2014. Il suo ultimo film, *Juste la fin du monde*, è stato selezionato per la competizione ufficiale della 69ª edizione del Festival di Cannes.

Xavier Dolan was born in Montréal on 20th March 1989. His acting career started when he was very young in Tv commercials. Then he worked in short films such as Etienne Desrosiers's *Miroirs d'été* and Pascal Laugier's *Martyrs*. In 2008 he made his first feature film *J'ai tué ma mère* selected for the Director's Fortnight at Cannes Festival. In 2009 he directed his second movie *Les Amours Imaginaires*, which premiered at Un Certain Regard section of the Cannes Festival. In 2012, his movie *Laurence Anyways*, awarded with the Queer Palm Award at Cannes Festival, was finally acknowledged as his masterpiece. His following movie, *Tom à la ferme* (2013) was screened at the 70th Venice International Film Festival and was awarded the Fipresci Award. *Mommy* (2014) won the Jury Prize (ex aequo with Jean-Luc Godard) at 2014 Cannes Festival. His last movie, *Juste la fin du monde*, was selected for the 69th edition of Cannes Film Festival official competition.

screenplay
Xavier Dolan
Michel Marc
Bouchard

cinematography
André Turpin

editing

Xavier Dolan

sound

Olivier Goinard
François Grenon
Sylvain Brassard

cast

Xavier Dolan
Pierre-Yves Cardinal
Lise Roy
Evelyne Brochu
Manuel Tadros
Jaques Lavallée
Anne Caron

producer

MK2 Production

contact

moviesinspired.it
stefano.jacono
@moviesinspired.
com



TOM À LA FERME

Xavier Dolan

Canada-Francia 2013 / 105' / v.o. sott. it.

Guillaume muore tragicamente in un incidente stradale. Tom, giovane pubblicitario e ragazzo del defunto, è così costretto ad attraversare le campagne canadesi per congiungersi alla famiglia del suo amato e partecipare ai suoi funerali. Raggiunta la sperduta fattoria però, Tom si renderà conto che l'unico a sapere dell'omosessualità di Guillaume e della sua esistenza è il fratello Francis, che cercherà in tutti i modi di celare la verità a sua madre e a tutta la comunità nel tentativo di salvaguardare la rispettabilità della famiglia. Le continue violenze di Francis e i suoi modi pochi ortodossi, però, scateneranno in Tom sentimenti contrastanti.

Guillaume dies tragically in a car accident. Tom, young advertising copywriter and boyfriend of the victim, is now forced to cross the Canadian's countryside to join his lover's family and take part to the funeral. After reaching the farm in the middle of nowhere, Tom realizes that the only one to know about him and Guillaume's homosexuality is his brother Francis, who will try to hide at all costs the truth to his mother and the entire community, trying to protect the good name of the family. However, Francis's continuous violence and his unorthodox manners will trigger Tom's conflicting feelings.



GESÙ È MORTO PER I PECCATI DEGLI ALTRI

Maria Arena
Italia 2014 / 90' / v.o. sott. ing.

Il quartiere di San Berillo, centro storico di Catania, è un reticolato di anguste stradine e vicoli sporchi e malfamati. Questa città nella città per decenni ha ospitato ogni sorta di rei: prostitute, ladri, spacciatori e transessuali. Dopo vari tentativi di riqualificazione, nel 2014 solo un manipolo di transessuali popola ancora San Berillo. Seguendo le parole di Franchina, trans credente e scrittrice, ed esplorando il tema della fede Maria Arena racconta senza retorica l'esperienza di vita di queste persone. Oltre le facce gonfie e lo scalpito dei tacchi che battono le strade è ripresa l'esperienza dell'emarginazione, vissuta attraverso un mondo il cui tempo è inaspettatamente scandito dalla celebrazione delle feste religiose cittadine.

The neighbourhood of San Berillo, a small part of the old town center of Catania, is an entwining of narrow and filthy streets. A city within the city that has hosted for years all kinds of rejects: prostitutes, thieves, pushers and transsexuals. After many requalification attempts, only a small group of transsexuals still lives in San Berillo in 2014. Listening to the words of Franchina, a transsexual who is also a writer and Catholic believer, and exploring the theme of faith, Maria Arena tells, without any righteousness, the story of the lives of these people. Beyond the swollen faces and the sound of the heels on the streets, she filmed the experience of alienation in a world where time is set by religious celebrations.

screenplay
Maria Arena
Josella Porto
cinematography
Fabrizio La Palombara
editing
Antonio Lizzio
sound
Carmelo Stogliano
cast
Franchina
Meri
Marcella
Santo
Totino
Wonder
producer
Gabriella Manfrè
Invisibile Film
music
Stefano Ghittoni
Uzeda
Cesare Basile
Kaballa
Agostino Tilotta
Turi Zinna
contact
mariarena.com
mariarena
@fastwebnet.it



Maria Arena è nata a Catania e vive a Milano, dove si è laureata in Filosofia e diplomata in Regia alla Scuola Civica di Cinema. Ha scritto e diretto diversi cortometraggi e videoclip, ha inoltre realizzato video installazioni e curato la regia di performance e spettacoli teatrali. Il suo cortometraggio *Deserto Grigio* è stato proposto durante la prima edizione del Sicilia Queer filmfest nel 2011. Insegna Digital Video presso l'Accademia di Belle Arti di Catania, di Palermo, e presso la Scuola di Nuove Tecnologie dell'Arte di Brera Milano.

Maria Arena was born in Catania and lives in Milan where she graduated in Philosophy and followed a post graduation in Filmmaking at Milan Civic Polytechnic. Her short movie *Deserto Grigio* was showed inside the first edition of the Sicilia Queer filmfest in 2011. She wrote and directed many short films and video-clips, realized many video installations and directed also performances and theatrical works. She is adjunct professor in Digital Video at the Academy of Fine Arts in Catania, Palermo and Academy of Brera in Milan.



Miguel Gomes è nato a Lisbona nel 1972. Ha studiato cinema e lavorato come critico cinematografico per la stampa portoghese fino al 2000. Dopo alcuni cortometraggi e il primo lungo, *A cara que mereces* (2000), *Aquele querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012) confermano il suo talento e il riconoscimento internazionale. In concorso alla Berlinale, *Tabu* vince il premio Alfred Bauer e il Fipresci. Il film è stato venduto in oltre 50 Paesi e ha vinto decine di riconoscimenti in tutto il mondo. Retrospective dei lavori di Gomes sono state in programma alla Viennale, al BAFICI, al Torino Film Festival, in Germania e negli Stati Uniti. *Redemption*, il suo ultimo cortometraggio, ha partecipato nel 2013 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. *Le mille e una notte*, lungometraggio in tre parti, è stato presentato nel 2015 alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes.

Miguel Gomes was born in Lisbon in 1972. He studied cinema at the Lisbon Theatre and Film School (Escola Superior de Teatro e Cinema) and worked as film critic for the Portuguese press until the year 2000. Miguel has directed several short films and made his first feature *The Face You Deserve* in 2000. *Our Beloved Month of August* (2008) and *Tabu* (2012) came to confirm his success and international recognition. *Tabu* was released at Berlinale's competition, where it won the Alfred Bauer and Fipresci award; the movie was sold to over 50 countries and won dozens of awards. Retrospectives of Miguel's work have been programmed at the Viennale, the BAFICI, the Torino Film Festival, in Germany and in the USA. *Redemption*, his most recent short film, premiered in 2013 at Venice Film Festival. *Arabian Nights*, a three-part feature film, premiered in 2015 at the Directors Fortnight in Cannes.

screenplay
Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Mariana Ricardo
cinematography
Mário Castanheira
Lisa Persson
editing
Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Pedro Filipe Marques
sound
Vasco Pimentel
cast
Adriano Luz
Americo Silva
Carlotto Cotta
Crista Alfaiate
Fernanda Loureiro
Rogerio Samora
producer
O som e a fúria
Shellac sud
Komplizen film
Box productions
Arte France Cinéma
RTS Radio Télévision
Suisse
SRG SSR
contact
milanofilmnetwork.it
distribuzione
@milanofilmnetwork.it



AS MIL E UMA NOITES VOLUME 1, O INQUIETO

Miguel Gomes
Francia-Germania-Portogallo-Svizzera 2014 / 126' / v.o. sott. it.

In cui Sherazade racconta le preoccupazioni che affliggono il Paese: «Si racconta, o re beato, che in un triste Paese tra i Paesi, dove la gente sogna sirene e balene, la disoccupazione dilaghi. In alcuni posti, le foreste bruciano di notte, malgrado la pioggia; uomini e donne sono impazienti di gettarsi in mare in pieno inverno. A volte ci sono animali che parlano, ma è molto improbabile che qualcuno li ascolti. In questo Paese, dove le cose non sono quel che sembrano, gli uomini di potere passeggiano su cammelli e nascondono erezioni continue e vergognose. Aspettano di riscuotere le tasse per poter pagare un certo mago che...». E vedendo sorgere il sole, Sherazade si tace.

In which Scheherazade tells of the restlessness that befell the country: «It hath reached me, O auspicious King, that in a sad country among all countries, where people dream of mermaids and whales, unemployment spreads. In certain places, forests burn into the night despite the falling rain; men and women long to set out to sea in the middle of Winter. Sometimes there are animals that talk although it is highly improbable that they are listened to. In this country, where things are not what they appear to be, men of power promenaded on camels and hide permanent and shameful erections; they await the moment when taxes are collected so they can pay a certain wizard whom...». And seeing the morning break, Scheherazade fell silent.



MIL E UMA NOITES. VOLUME 2, O DESOLADO

Miguel Gomes

Francia-Germania-Portogallo-Svizzera 2014 / 131' / v.o. sott. it.

In cui Sherazade racconta di come la desolazione abbia invaso gli uomini: «Si racconta, che un giudice turbato piangerà, invece di emettere la sua sentenza, in una notte in cui tutte e tre le lune saranno allineate. Un assassino in fuga vagherà nell'entroterra per più di 40 giorni e si teletrasporterà per sfuggire alla polizia, mentre sogna prostitute e pernici. Ricordando un ulivo secolare, una mucca ferita dirà ciò che avrà da dire, e sarà molto triste! I residenti di un palazzone di periferia salveranno pappagalli e pisceranno negli ascensori circondati da morti e fantasmi; compreso un cane che...». E vedendo sorgere il sole, Sherazade si tace. «Maledette storie! Se le cose continuano così, mia figlia finirà con la gola tagliata», pensa il Gran Visir.

In which Sheherazade tells of how desolation invaded men: «It hath reached me that a distressed judge will cry instead of giving out her sentence on a night when all three moons are aligned. A runaway murderer will wander through the land for over forty days and will tele transport himself to escape the Police while dreaming of prostitutes and partridges. A wounded cow will reminisce about a thousand-year-old olive tree while saying what she must say, which will sound none less than sad! The residents of a tower block in the suburbs will save parrots and piss inside lifts while surrounded by dead people and ghosts; including in fact a dog that...» And seeing the morning break, Scheherazade fell silent. «Damned tales! If things continue this way my daughter will surely end up with her throat slit!» thinks the Grand-Vizier.

screenplay

Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Mariana Ricardo

cinematography

Mário Castanheira
Lisa Persson

editing

Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Pedro Filipe Marques

sound

Vasco Pimentel

cast

Adriano Luz
Americo Silva
Carlotto Cotta
Crista Alfaiate
Fernanda Loureiro
Rogerio
Samora

producer

O som e a fúria
Shellac sud
Komplizen film
Box productions
Arte France Cinéma
RTS Radio Télévision
Suisse
SRG SSR

contact

milano filmmnetwork.it
distribuzione
@milano filmmnetwork.it



Miguel Gomes è nato a Lisbona nel 1972. Ha studiato cinema e lavorato come critico cinematografico per la stampa portoghese fino al 2000. Dopo alcuni cortometraggi e il primo lungo, *A cara que mereces* (2000), *Aquele querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012) confermano il suo talento e il riconoscimento internazionale. In concorso alla Berlinale, *Tabu* vince il premio Alfred Bauer e il Fipresci. Il film è stato venduto in oltre 50 Paesi e ha vinto decine di riconoscimenti in tutto il mondo. Retrospective dei lavori di Gomes sono state in programma alla Viennale, al BAFICI, al Torino Film Festival, in Germania e negli Stati Uniti. *Redemption*, il suo ultimo cortometraggio, ha partecipato nel 2013 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. *Le mille e una notte*, lungometraggio in tre parti, è stato presentato nel 2015 alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes.

Miguel Gomes was born in Lisbon in 1972. He studied cinema at the Lisbon Theatre and Film School (Escola Superior de Teatro e Cinema) and worked as film critic for the Portuguese press until the year 2000. Miguel has directed several short films and made his first feature *The Face You Deserve* in 2000. *Our Beloved Month of August* (2008) and *Tabu* (2012) came to confirm his success and international recognition. *Tabu* was released at Berlinale's competition, where it won the Alfred Bauer and Fipresci award; the movie was sold to over 50 countries and won dozens of awards. Retrospectives of Miguel's work have been programmed at the Viennale, the BAFICI, the Torino Film Festival, in Germany and in the USA. *Redemption*, his most recent short film, premiered in 2013 at Venice Film Festival. *Arabian Nights*, a three-part feature film, premiered in 2015 at the Directors Fortnight in Cannes.



Miguel Gomes è nato a Lisbona nel 1972. Ha studiato cinema e lavorato come critico cinematografico per la stampa portoghese fino al 2000. Dopo alcuni cortometraggi e il primo lungo, *A cara que mereces* (2000), *Aquele querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012) confermano il suo talento e il riconoscimento internazionale. In concorso alla Berlinale, *Tabu* vince il premio Alfred Bauer e il Fipresci. Il film è stato venduto in oltre 50 Paesi e ha vinto decine di riconoscimenti in tutto il mondo. Retrospective dei lavori di Gomes sono state in programma alla Viennale, al BAFICI, al Torino Film Festival, in Germania e negli Stati Uniti. *Redemption*, il suo ultimo cortometraggio, ha partecipato nel 2013 alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. *Le mille e una notte*, lungometraggio in tre parti, è stato presentato nel 2015 alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes.

Miguel Gomes was born in Lisbon in 1972. He studied cinema at the Lisbon Theatre and Film School (Escola Superior de Teatro e Cinema) and worked as film critic for the Portuguese press until the year 2000. Miguel has directed several short films and made his first feature *The Face You Deserve* in 2000. *Our Beloved Month of August* (2008) and *Tabu* (2012) came to confirm his success and international recognition. *Tabu* was released at Berlinale's competition, where it won the Alfred Bauer and Fipresci award; the movie was sold to over 50 countries and won dozens of awards. Retrospectives of Miguel's work have been programmed at the Viennale, the BAFICI, the Torino Film Festival, in Germany and in the USA. *Redemption*, his most recent short film, premiered in 2013 at Venice Film Festival. *Arabian Nights*, a three-part feature film, premiered in 2015 at the Directors Fortnight in Cannes.

screenplay

Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Mariana Ricardo

cinematography

Mário Castanheira
Lisa Persson

editing

Telmo
Churro
Miguel
Gomes
Pedro Filipe Marques

sound

Vasco Pimentel

cast

Adriano Luz
Americo Silva
Carlotto Cotta
Crista Alfaiate
Fernanda Loureiro
Rogerio
Samora

producer

O som e a fúria
Shellac sud
Komplizen film
Box productions
Arte France Cinéma
RTS Radio Télévision
Suisse
SRG SSR

contact

milano filmmnetwork.it
distribuzione
@milano filmmnetwork.it



AS MIL E UMA NOITES. VOLUME 3, O ENCANTADO

Miguel Gomes

Francia-Germania-Portogallo-Svizzera 2014 / 125' / v.o. sott. it.

In cui Sherazade dubita di riuscire ancora a raccontare storie che piacciono al re, poiché ciò che ha da dire pesa tremila tonnellate. Così fugge da palazzo e attraversa il regno in cerca di piacere e incanto. Suo padre, il Gran Visir, organizza un incontro alla ruota panoramica e Sherazade riprende la narrazione: «O re beato, quarant'anni dopo la Rivoluzione dei garofani, nelle vecchie baraccopoli di Lisbona c'era una comunità di uomini stregati che, con impegno e passione, si dedicava a insegnare agli uccelli a cantare...».

E vedendo sorgere il sole, Sherazade si tace.

In which Sheherazade doubts that she will still be able to tell stories to please the King, given that what she has to tell weighs three thousand tons. She therefore escapes from the palace and travels the kingdom in search of pleasure and enchantment. Her father, the Grand-Vizier, arranges to meet her at the Ferris wheel and Scheherazade resumes her narration: «O auspicious King, in old shanty towns of Lisbon there was a community of bewitched men who, with all dedication and passion, devoted themselves to teaching birds to sing...»

And seeing the morning break, Sheherazade fell silent.

SCONFINAMENTI / CROSSINGS

di / by Giovanni Lo Monaco
trad. ing. di Alessio Librizzi

268

Sebbene gran parte dell'umanità ami le novità e subisca il fascino dell'avventura, sembrerebbe che oggi un altro sentimento predomini su tutto ed è quello che ci sta portando a capitalizzare la paura e, di conseguenza, a combatterla erigendo muri e barriere in ogni dove. Consci del tragico momento che la nostra società attraversa, tramite i seminari di Prospettiva Queer, ciclo formativo giunto alla sua sesta edizione e organizzato in collaborazione con l'Università di Palermo, abbiamo cercato di puntare i riflettori su questo grande tema di attualità declinando la questione del "confine" in vari modi. Pertanto, come hanno trovato spazio nel nostro percorso "i limiti" segnati dai corpi, dal genere e dall'orientamento sessuale, abbiamo dato la stessa rilevanza a quelli legati al trapasso dalla vita alla morte, fino a discutere di quelli che innescano conflittualità politiche, sociali e religiose, problematiche purtroppo che riguardano la nostra quotidianità.

Perché abbiamo deciso di ampliare il raggio della nostra azione formativa? Il Sicilia Queer filmfest, come già in altre occasioni ci è capitato di ribadire, è un festival di cinema che tenta di operare una ricerca culturale, sperimentando, innovando e reinterpretando in chiave prospettica l'istanza *queer*. Per noi *queer* è un approccio, un modo di vedere inclusivo, in cui cerchiamo di elaborare un discorso generale relativo a tutte differenze. Crediamo che solo cominciando a spostare l'attenzione su quelli che sono i diritti delle persone, di qualunque diversità siano portatrici, sia possibile realmente sperare in un cambiamento sociale.

Le logiche identitarie spesso rivendicate nell'acronimo GLBT, per quanto segnino un percorso che non va assolutamente rinnegato ma riconosciuto e valorizzato per le conquiste politiche, sociali e culturali che ha determinato, risultano essere da tempo superate in un'ottica del post-queer. Noi abbiamo sposato e sosteniamo mediante il nostro progetto culturale il solco tracciato da questo nuovo percorso (il post-queer) perché pensiamo che nella disidentità o in

questa identità diffusa e sfumata si possa giocare un nuovo investimento politico e culturale. E se, in quest'ottica, è la rivendicazione dei diritti della persona che diventa prioritaria, le identità non scompaiono affatto ma divengono etichette che si aggiungono, arricchiscono, uniscono e non barriere che delimitano o che rivendicano separazioni.

Dunque se il primo requisito (la persona) ci rende uguali e, su un piano civile e giuridico, fornisce la possibilità del riconoscimento degli stessi diritti per tutti; l'altro requisito (le identità di ognuno) è quello che fa la differenza e che su un piano sociale e psicologico ci rende significativamente diversi gli uni dagli altri. Quello che dunque, in conclusione, pare un risultato contraddittorio, essere uguali – in quanto persone – e contemporaneamente diversi – in base alle specificità di ognuno –, rappresenta la sintesi della grande ricchezza che si condensa in ogni essere umano.

Albert Camus nel suo saggio filosofico *Il mito di Sisifo*, denunciando l'assurdità del mondo in cui viviamo – dove con grande fatica ogni giorno proviamo a dare un senso alla nostra esistenza –, svela in modo disarmante quanto è complicato il lavoro di sintesi che compiamo davanti al reale tutte le volte che ci sforziamo di conoscerlo e di spiegarlo. Alla stessa stregua di Sisifo, ciò che unicamente possiamo fare secondo lo scrittore-filosofo è spingere il masso in cima alla montagna allo scopo di trovare nello sforzo ostinato di questo gesto coercitivo la ricompensa a tutte le nostre fatiche. Certo, il masso a un certo punto scivolerà di nuovo verso il basso, ma – cosa che Camus non dice – ci sarà comunque un momento, uno spazio temporale, in cui esso sarà fermo e che avremo la possibilità di ammirarlo. Dunque anche questa potrà considerarsi una quota di ricompensa aggiunta.

Con Prospettiva Queer, col festival di cinema e il nuovissimo festival Teatro Bastardo, questo è ciò che ci sforziamo di fare ormai da anni: una fatica di Sisifo che compiamo insieme a voi, amici affezionati del Sicilia Queer, senza i quali tutto ciò che finora abbiamo compiuto non sarebbe stato possibile.

269

Although many people love experiencing new things and are fascinated by adventures, a different sentiment – fear – is now becoming ever more prevalent. Prioritizing fear motivates us to build walls and barriers. We are aware of the terrible moment our society is going through. In response, we instituted a series of seminars entitled Prospettiva Queer. Now in its sixth edition, this is an educational project organized with the University of Palermo. We want to focus attention on this current issue by addressing the concept of "border" in different ways. Therefore, our project includes the "borders" defined by bodies, gender, and sexual orientation, but equal weight is given to the "borders" that mark the passage from life to death and those that trigger the often-troubling political, social, and religious conflicts that mark our daily lives.

Why did we choose to broaden our educational project?

Sicilia Queer filmfest aims to encourage the pursuit of experimentation, innovation, and reinterpretation around the question of *queer*. For us, queer is an approach, an inclusive way of looking at things, and from this we try to develop a general discourse that treats all kinds of difference. We believe that the only way to effect change in society is to draw attention to the rights of all people, no matter their differences.

The efforts of LGBT groups that gained recognition for certain constructions of identity made an important mark, and they should be acknowledged and appreciated as political, social, and cultural achievements. However, they have now been superseded by a post-queer viewpoint. With our cultural project, we have committed to sustaining the route traced by this new path (the post-queer) because we think that we can invest socially and culturally in this disidentity, this diffuse and blurred identity. And since, from this viewpoint, asserting the value of human rights is the priority, then the identities do not disappear; instead, they become labels that enrich and unite, rather than barriers that define and separate.

Therefore, while the first premise (the shared condition

of being human) makes us equal on a civil and legal level, so that it is possible to grant the same rights to everyone, the other premise (the existence of individual identity) makes us all different on a social and psychological level. In conclusion, what seems to be a contradictory result – we are at same time equal as people, but different according to our individual characteristics – represents the synthesis of the great richness that exists in every person.

In his philosophical essay *The Myth of Sisyphus*, Camus denounces the absurdity of the world we live in, where we struggle every day to find meaning in our lives, and he disarmingly reveals the complicated work of synthesis that we carry out every time we try to understand and explain reality.

According to the writer-philosopher, just like Sisyphus, the only thing we can do is to roll the boulder up the hill, hoping to find the reward for all of our struggles in the repetitive effort of this forced gesture. Of course, the boulder will eventually roll back down, but – although Camus doesn't say so – there will always be a moment when the boulder is still and we have the possibility to admire it. Therefore, even this could be considered an added reward.

With Prospettiva Queer, the Sicilia Queer filmfest, and the new Teatro Bastardo festival, this is what we have been doing for years. We struggle like Sisyphus together with you all, dear friends of Sicilia Queer, for without you, none of what we have already accomplished would have been possible.

FORMAZIONE / EDUCATION
PROSPETTIVA
QUEER
CONFINI
LUOGHI
GEOGRAFIA
E METAFISICA

IL CORAGGIO DI ESSERE BASTARDI / THE COURAGE TO BE BASTARDS

di / by Giovanni Lo Monaco
trad. ing. di Chiara Volpes

È stata una novità assoluta quella che il Sicilia Queer ha voluto affrontare a novembre del 2015, dando vita alla prima edizione del Festival Teatro Bastardo. Personalmente mi sono interrogato spesso sul senso di quest'altra avventura e sulla motivazione che ci ha spinto ad ideare un festival di teatro come quello che abbiamo poi realizzato. A posteriori sento che potrei dire che in questo modo forse abbiamo risposto ad un'assenza nell'offerta del panorama culturale palermitano, dove un festival di teatro sperimentale e di ricerca, ormai da troppo tempo, non c'era più. Difatti Teatro Bastardo, dando al pubblico la possibilità di assistere ad alcune messe in scena compiute da artisti che sperimentano nuove drammaturgie rivelatrici di un sentire temporalmente e spazialmente attuale, è stato anche un modo per compiere una riflessione sulla contemporaneità e sulle sue contraddizioni. Crediamo che la creazione di spazi e occasioni per alimentare il dibattito culturale sia estremamente importante e che se questo avvenga ora tramite il cinema ora tramite il teatro, come il Sicilia Queer ormai da anni tenta di fare, non sia affatto un male.

Il nuovo festival è un progetto triennale che si sviluppa attorno al tema del *confine*, inteso come spazio geografico e metaforico. Gli spettacoli presentati nella prima edizione, da *Il martedì al Monoprix* di Emmanuel Darley con Enzo Curcurù a *Acquasanta* di Emma Dante con Carmine Maringola, fino alla nostra seconda produzione, *A fondo*, un primo studio su un nuovo testo a firma del sottoscritto, rappresentano storie di personaggi marginali, portatori di differenze che a volte stentiamo a riconoscere fra noi e, spesso, anche in noi stessi.

Insieme agli spettacoli abbiamo realizzato anche diversi incontri dedicati a personaggi teatrali dei quali ricorreva l'anniversario, fra questi Pasolini e Nino Gennaro, personaggio, quest'ultimo, cui il festival è particolarmente legato fin dalla sua prima edizione. In aggiunta abbiamo ritenuto importante avere un pubblico confronto con alcune realtà di festival cinematografici europei (Francia e Germania), confronto

Sicilia Queer presented something entirely new with the first edition of the Teatro Bastardo Festival in November of 2015. I've often wondered about the meaning of this adventure and about the motivation that inspired us to create the theatrical festival that we did. In retrospect, I think that perhaps we were responding to a lack in Palermo's cultural offerings. For too long, there had been no experimental, inventive theatre festival. In fact, Teatro Bastardo gave the public the opportunity to participate in works presented by artists. In their experimentations with new forms of drama, the artists explored sensations of temporal and spatial immediacy. This process also became a reflection on modern life and its contradictions. We believe that it is extremely important to create spaces and opportunities that will sustain cultural debate, whether that happens in theatre or in film, as Sicilia Queer has done well for many years now.

The new festival is a three-year project that explores the theme of the border as a geographic and metaphoric space. The shows presented during the first year ranged from *Le Mardi à Monoprix* by Emmanuel Darley with Enzo Curcurù, and *Acquasanta* by Emma Dante with Carmine Maringola, to our second production, *A fondo*, the first performance of a new text that I wrote. These works tell the stories of marginalized figures who manifest the differences that we often fail to recognize among and within ourselves.

Together with the shows, we organized events to honour the anniversaries of various important theatrical figures, including Pier Paolo Pasolini and Nino Gennaro. The festival has been particularly attached to the latter since its first edition. In addition, we felt it important to have public engagements with some of the organizers of European film festivals in France and Germany. These encounters were made possible thanks to a collaboration with the French and German cultural institutes present in Palermo. On these occasions, we discussed the spread and use of the question of queer, both

TEATRO QUEER
/ QUEER THEATRE
FESTIVAL
TEATRO
BASTARDO
PRIMA EDIZIONE
/ FIRST EDITION

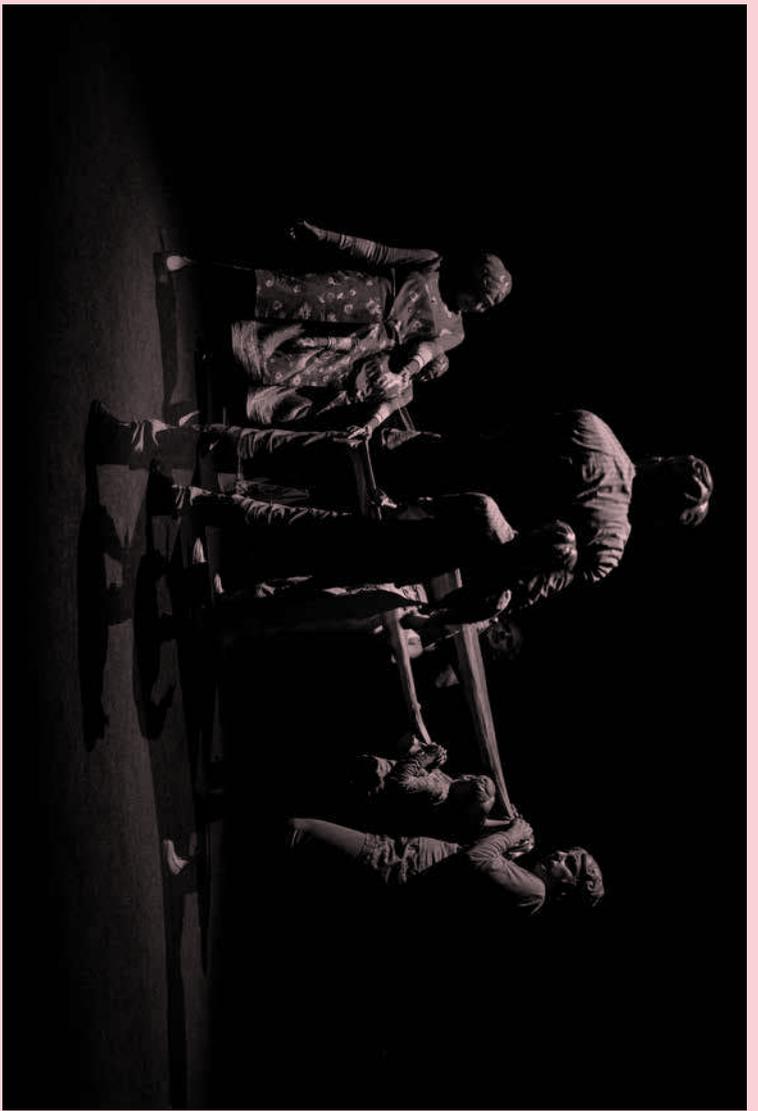


realizzato grazie alla collaborazione con gli istituti di cultura francese e tedesca presenti in città. Per l'occasione si è discusso su come viene declinata qui e altrove l'istanza queer. Ciò che è venuto fuori è che il Sicilia Queer, pur non rinnegando le sue radici originarie che sono da ricercare negli studi di genere e in quelle relate ai movimenti glbt, sta sperimentando un percorso del tutto originale dal momento che, in un'ottica inclusiva, tenta di allargare i suoi interessi di ricerca artistica e culturale a tutte le diversità e non solo a quella di matrice sessuale sia che questa si riferisca al genere sia che faccia capo all'orientamento.

Quindi, da un lato con gli spettacoli, dall'altro con gli incontri, abbiamo cercato di dare vita a questa prima edizione del festival Teatro Bastardo, grazie anche al sostegno del Comune di Palermo, al TMO e ad alcuni teatri palermitani (Teatro Biondo, Teatro Massimo, Teatro Libero e Teatro Montevergini) che sono diventati la vetrina degli allestimenti e dei dibattiti programmati. Abbiamo voluto che il festival avesse questo carattere nomade, dal momento che crediamo fortemente nel lavoro di rete fra le istituzioni e all'importanza di affrontare insieme le nuove sfide. Ci pare questo un modo opportuno di intervenire nelle capillarità del tessuto culturale cittadino portando alla ribalta temi complessi di discussione, spesso spinosi, e ai quali viene riservato sempre poco spazio, e quando viene riconosciuto è spesso uno spazio castrato o osteggiato.

Per concludere, ci auguriamo che per gli anni successivi sia la nostra nuova sperimentazione teatrale che i seminari universitari si possano ripetere così come la Summer School, che purtroppo quest'anno per carenza di fondi economici ha subito, nostro malgrado, una battuta d'arresto.

Spesso ci siamo chiesti se vale la pena promuovere nuove iniziative quando gli sforzi fatti non arrivano a restringere del tutto la forbice fra quello cui si mira e quello che si riesce poi a compiere nei fatti. La risposta che ci siamo dati, alla fine, è che vale comunque la pena tentare perché, anche se il festival Teatro Bastardo non è stato il festival di teatro internazionale che avremmo voluto realizzare, nel suo insieme ci pare sia stato un risultato dignitoso. Ci auguriamo per il futuro di potere accorciare sempre più le distanze fra il nostro progetto culturale e le azioni che riusciremo a mettere a segno, sperando di offrire alla città ciò che realmente le interessa.



here and elsewhere. From these discussions, it became clear that Sicilia Queer, while not repudiating its roots in gender studies and the LGBT movement, is experimenting with a new path. The festival has adopted an inclusive perspective with the aim of developing artistic and cultural experiments that address all forms of diversity, not only those regarding gender or sexual orientation.

Thus, we presented performances and other encounters that made up the first edition of the Teatro Bastardo festival. It came about thanks to support from the Comune di Palermo and TMO, and from the various theaters in Palermo (Teatro Biondo, Teatro Massimo, Teatro Libero, and Teatro Montevergini) that hosted the stagings and discussions. We wanted the festival to take place around the city, because we believe strongly in building a network of connections among institutions and in the importance of confronting new challenges together. This was an opportunity to fully engage with the city's cultural fabric. We brought into focus complex and difficult themes that are rarely acknowledged, and if they are, it is only in limited and oppositional spaces.

In conclusion, we hope that both our new theatrical experimentations and our university seminars will continue. Unfortunately, due to a lack of funds, the Summer School was not operational this year.

Often, we wonder if it is worth the effort to support new initiatives when our attempts do not bridge the gap between our aims and our actual results. Our answer, in the end, is that it is worth the effort to try. Even if the Teatro Bastardo festival was not the international theatre festival that we initially imagined, it is still a project that we are proud of. In the future, we hope to continue to narrow the distance between our cultural project's ambitions and the results, always in the hope of offering something that will truly engage the city.

nella pagina precedente
/ in the previous page

Acquisanta di / by Emma Dante
foto di / photo by Elisa Massara

in queste pagine
/ in this pages

A fondo di / by
Giovanni Lo Monaco
foto di / photo by
Giorgia Ipsaro Passione

Il martedì al Monoprix di / by
Emmanuel Darley
foto di / photo by
Giorgia Ipsaro Passione

29 MAGGIO 2016, DOMENICA

Cinema De Seta

**16.00 PANORAMA QUEER
IN JACKSON HEIGHTS**
Frederick Wiseman / USA 2015
/ 190' / v.o. sott. it.

20.30 OPENING NIGHT
presenta Martino Lo Cascio

**LA RAPPRESENTANTE
DI LISTA**
Queer music

**PANORAMA QUEER
MARGUERITE ET JULIEN**
Valérie Donzelli / Francia 2015
/ 105' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale
sarà presente la regista

30 MAGGIO 2016, LUNEDÌ

Cinema De Seta

**16.00 CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY
THE GARAGE**
Roscoe Arbuckle / USA 1919
/ 25' / v.o. sott. it.

**PANORAMA QUEER
LA NUIT S'ACHÈVE**
Cyril Leuthy / Francia-Algeria 2015
/ 100' / v.o. sott. it.

18.30 QUEER SHORT #1
Concorso Internazionale
di cortometraggi

FUNNY BOYS
Marina Bertino / Italia 2016 / 25'
/ anteprima assoluta

AMA
E. Almada, L. Huang, M. Kamari,
J. Robert, J. Peuportier, T. Unser
(Gobelins – L'école de l'image)
/ Francia 2015 / 3' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

PINK BOY
Eric Rockey / USA 2015 / 15'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

O PÁSSARO DA NOITE
Marie Losier / Portogallo-Francia
2015 / 20' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

MAMMA VET BÄST
Mikael Bundsen / Svezia 2016
/ 13' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

KUROCHKA RYABA
Vasily Kiselev / Russia 2015 / 3'
/ v.o. sott. it.

**AU BRUIT DES
CLOCHETTES**
Chabname Zariab / Francia-
Afghanistan 2015 / 25' / v.o.
sott. it. / anteprima nazionale

OUT
Gsus Lopez / Regno Unito-
Spagna 2014 / 17' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

**20.30 NUOVE VISIONI
ALKI ALKI**
Axel Ranisch / Germania 2015
/ 102' / v.o. sott. it.
sarà presente il distributore
Christos Acrivulis

**22.30 PRESENZE
LA VANITÉ**
Lionel Baier / Svizzera-Francia
2015 / 75' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

Goethe-Institut
Sala Wenders

**16:30 NUOVE VISIONI
NASTY BABY**
Sebastián Silva / USA-Cile 2015
/ 101' / v.o. sott. it.

**18:30 NUOVE VISIONI
JOHN FROM**
João Nicolau / Portogallo 2015
/ 98' / v.o. sott. it.

Arena

**22:30 PANORAMA QUEER
AURORA, UN PERCORSO
DI CREAZIONE**
Cosimo Terlizzi / Italia-Svizzera
2015 / 60' / v.o. sott. it.
ingresso libero

31 MAGGIO 2016, MARTEDÌ

Cinema De Seta

**16.00 PANORAMA QUEER
LE BOIS DONT LES RÊVES
SONT FAITS**
Claire Simon / Francia 2015
/ 144' / v.o. sott. it.

**18:30 PANORAMA QUEER
MAI**
Giulio Poidomani / Italia 2015
/ 20'
sarà presente l'attore
Alessandro Rugnone

**PANORAMA QUEER
COME UNA STELLA**
Bartolomeo Pampaloni
/ Italia 2013 / 14'
sarà presente il regista

**PANORAMA QUEER
ROMA TERMINI**
Bartolomeo Pampaloni
/ Italia-Francia 2014 / 79'
/ sott. ing.

**20.30 PRESENZE
LES GRANDES ONDES
(A L'OUËST)**
Lionel Baier
/ Svizzera-Francia-Portogallo 2013
/ 85' / v.o. sott. it.
saranno presenti il regista e la
protagonista Valérie Donzelli

22.30 QUEER SHORT #2
concorso Internazionale
di cortometraggi

A QUI LA FAUTE
Anne-Claire Jaulin / Francia 2015
/ 19' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

FREUD UND FRIENDS
Gabriel Abrantes / Portogallo-
Svizzera 2015 / 23' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

SHUDO
To-Anh Bach, Charles Badiller,
Hugo Weiss / Francia 2015 / 2' /
v.o. sott. it. / anteprima nazionale

TAKE YOUR PARTNERS
Siri Rødnes / Regno Unito 2015
/ 11' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

**THE FOX EXPLOITS
THE TIGER'S MIGHT**
Lucky Kuswandi / Indonesia 2015
/ 24' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

JAMIE
Christopher Manning / Regno
Unito 2015 / 10' / v.o. sott. it.
/ anteprima assoluta

**VI SKULLE BLI BRA
FÖRÄLDRAR**
Björn Elgerd / Svezia 2016 / 15' /
v.o. sott. it. / anteprima nazionale

MX. PINK
Maharlika D'Suesse / Francia
2015 / 14' / v.o. sott. it.

**PRINZESSIN DES
ALLTAGS**
Dan Dansen / Germania 2015 / 9'
/ v.o. sott. it.

Goethe-Institut
Sala Wenders

**16:30 NUOVE VISIONI
HENRY GAMBLE'S
BIRTHDAY PARTY**
Stephen Cone / USA 2015 / 86'
/ v.o. sott. it.

**18:30 EXTRA
QUANDO ERO GRANDE...**
cineclub La Deutsche Vita
del Goethe-institut

SASCHA
Dennis Todorović / Germania
2010 / 101' / v.o. sott.it.
ingresso libero

Arena

**22:30 PANORAMA QUEER
SPECTRUM SQ3105OG**
Canecapovolto / Italia 2015-2016
/ 41'
saranno presenti i registi
ingresso libero

**EXTRA
SICILIA MISTERIOSA #1
UN PORTO TURISTICO
A NAXOS?**
Alessandro Aiello, Zoltan Fazekas
/ Italia 2016 / 6'

1 GIUGNO 2016, MERCOLEDÌ

Cinema De Seta

16.00 PANORAMA QUEER DORA ODER DIE SEXUELLEN NEUROSEN UNSERER ELTERN
Stina Werenfels / Germania 2015 / 90' / v.o. sott. it.
sarà presente la protagonista Victoria Schulz

18.30 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY NEIGHBORS
Buster Keaton, Eddie Cline / USA 1920 / 18' / v.o. sott. it.

NUOVE VISIONI DE L'OMBRE IL Y A
Nathan Nicholovitch / Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

20.30 PANORAMA QUEER LA BELLE SAISON
Catherine Corsini / Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it.

22.30 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY THE PLAYHOUSE
Buster Keaton, Eddie Cline / USA 1921 / 22' / v.o. sott. it.

NUOVE VISIONI BATGUANO
Tavinho Teixeira / Brasile 2014 / 74' / v.o. sott. it.

Goethe-Institut
Sala Wenders

16:30 NUOVE VISIONI ALKI ALKI
Axel Ranisch / Germania 2015 / 102' / v.o. sott. it

2 GIUGNO 2016, GIOVEDÌ

Cinema De Seta

16.00 QUEER SHORT #1
concorso Internazionale di cortometraggi / replica

FUNNY BOYS
Marina Bertino / Italia 2016 / 25' / anteprima assoluta

AMA
E. Almáida, L. Huang, M. Kamari, J. Robert, J. Peuportier, T. Unser (Gobelins – L'école de l'image) / Francia 2015 / 3' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

PINK BOY
Eric Rockey / USA 2015 / 15' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

O PÁSSARO DA NOITE
Marie Losier / Portogallo-Francia 2015 / 20' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

MAMMA VET BÄST
Mikael Bundsen / Svezia 2016 / 13' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

KUROCHKA RYABA
Vasily Kiselev / Russia 2015 / 3' / v.o. sott. it.

AU BRUIT DES CLOCHETTES
Chabname Zariab / Francia-Afghanistan 2015 / 25' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

OUT
Gsus Lopez / Regno Unito-Spagna 2014 / 17' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

3 GIUGNO 2016, VENERDÌ

Cinema De Seta

16.00 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY THE PALEFACE
Buster Keaton, Eddie Cline / USA 1922 / 20' / v.o. sott. it.

PANORAMA QUEER HELMUT BERGER, ACTOR
Andreas Horvath / Austria 2015 / 90' / v.o. sott. it.

18.30 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY JE TU IL ELLE
Chantal Akerman / Francia-Belgio 1974 / 86' / v.o. sott. it.
introduce il regista Vincent Dieutre

20.30 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY THE ELECTRIC HOUSE
Buster Keaton, Eddie Cline / USA 1922 / 22' / v.o. sott. it.

NUOVE VISIONI TANGERINE
Sean Baker / USA 2015 / 88' / v.o. sott. it.

22:30 NUOVE VISIONI NASTY BABY
Sebastián Silva / USA-Cile 2015 / 101' / v.o. sott. it.

Goethe-Institut
Sala Wenders

16:30 NUOVE VISIONI DE L'OMBRE IL Y A
Nathan Nicholovitch / Francia 2015 / 105' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

18.30 NUOVE VISIONI BATGUANO
Tavinho Teixeira / Brasile 2014 / 74' / v.o. sott. it.

Arena

22.30 PANORAMA QUEER FUORI!
Chiara Tarfano, Ilaria Luperini / Italia 2015 / 53' / v.o. sott. it.
ingresso libero

4 GIUGNO 2016, SABATO

Cinema De Seta

16.00 QUEER SHORT #2

concorso Internazionale
di cortometraggi / replica

A QUI LA FAUTE

Anne-Claire Jaulin / Francia 2015
/ 19' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

FREUD UND FRIENDS

Gabriel Abrantes / Portogallo-
Svizzera 2015 / 23' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

SHUDO

To-Anh Bach, Charles Badiller,
Hugo Weiss / Francia 2015 / 2'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

TAKE YOUR PARTNERS

Siri Rødnes / Regno Unito 2015
/ 11' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

THE FOX EXPLOITS THE TIGER'S MIGHT

Lucky Kuswandi / Indonesia 2015
/ 24' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

JAMIE

Christopher Manning
/ Regno Unito 2015 / 10' / v.o.
sott. it. / anteprima assoluta

VI SKULLE BLI BRA FÖRÄLDRAR

Björn Elgerd / Svezia 2016 / 15'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

MX. PINK

Maharlika D'Suesse / Francia 2015
/ 14' / v.o. sott. it. / anteprima
nazionale

PRINZESSIN DES ALLTAGS

Dan Dansen / Germania 2015 / 9'
/ v.o. sott. it.

18.30 CARTE POSTALE À SERGE DANÉY THE BALLOONATIC

Buster Keaton, Eddie Cline / USA
1923 / 22' / v.o. sott. it.

NUOVE VISIONI HENRY GAMBLE'S BIRTHDAY PARTY

Stephen Cone / USA 2015 / 86'
/ v.o. sott. it.

20.30 NUOVE VISIONI JOHN FROM

João Nicolau / Portogallo 2015
/ 98' / v.o. sott. it.

22.30 PANORAMA QUEER THÉO ET HUGO DANS LE MÊME BATEAU

Olivier Ducastel, Jacques
Martineau
/ Francia 2015 / 97' / v.o. sott. it.

Dehors

18.30 LETTERATURE QUEER DANGEROUS SEX: BAREBACKING. REFLUENZE SOCIALI E CONSEGUENZE SANITARIE DI UNA PRATICA SESSUALE A RISCHIO

Carmelo Guarino
Ledizioni / Milano 2016
Gabriella Filippazzo e Giuseppe
Burgio dialogano con l'autore del
libro.

20.00 ARTI VISIVE EL SACRIFICIO / IL SACRIFICIO

performance di Abel Azcona

5 GIUGNO 2016, DOMENICA

Institut français / biblioteca

11.00 PREMIO NINO GENNARO

Consegna del premio Nino
Gennaro a CIRQUE – Centro
interuniversitario di ricerca queer
Presentazione dei lavori del centro
e discussione pubblica.
ingresso libero

Cinema De Seta

16.00 PRESENZE UN AUTRE HOMME

Lionel Baier / Svizzera 2008 / 90'
/ v.o. sott. it.

18.30 ETEROTOPIE A PEINE J'OUVRE LES YEUX

Leyla Bouzid / Francia-Tunisia-
Belgio-Emirati Arabi Uniti 2016
/ 102' / v.o. sott. it.
presenta il film Anna Serlenga

20.30 PREMIAZIONE QUEER SHORT E NUOVE VISIONI

PANORAMA QUEER GRANDMA

Paul Weitz / USA 2015 / 80'
/ v.o. sott. it.

Dehors

18.30 LETTERATURE QUEER IMAGINARY FILMS IN LITERATURE

S. Ercolino, M. Fusillo, M. Lino,
L. Zenobi
Brill-Rodopi / Leiden-Boston 2016
Franco Marineo dialoga con
Mirko Lino, Luca Zenobi, Clotilde
Bertoni, autori del libro.

Arena

22:30 QUEER MUSIC CALISTO

psychedelic electronic music

QUEER MUSIC TAMUNA IN CONCERTO

folk-rock band

ingresso libero

INDICE / CONTENTS

6.	editoriale / editorial
12.	giuria internazionale / international jury
14.	trailer di / by Roberto Castón
16.	queer short
36.	new visions
46.	panorama queer
66.	presenze Lionel Baier
110.	carte postale à Serge Daney Chantal Akerman, Buster Keaton
152.	eterotopie Tunisia / Tunisie
180.	retrovie italiane Novecento, Dominique Sanda
200.	premio Nino Gennaro a / to CIRQUE
212.	letterature queer / queer literatures
218.	arti visive / visual arts
256.	parallax. attività permanenti / permanent activities anteprime / previews, formazione / education, teatro queer / queer theatre
274.	programma / schedule

finito di stampare
nel mese di maggio 2016
Palermo

Palermo
Cantieri Culturali alla Zisa
29 maggio – 5 giugno
/ 29 May – 5 June
sesta edizione
/ sixth edition