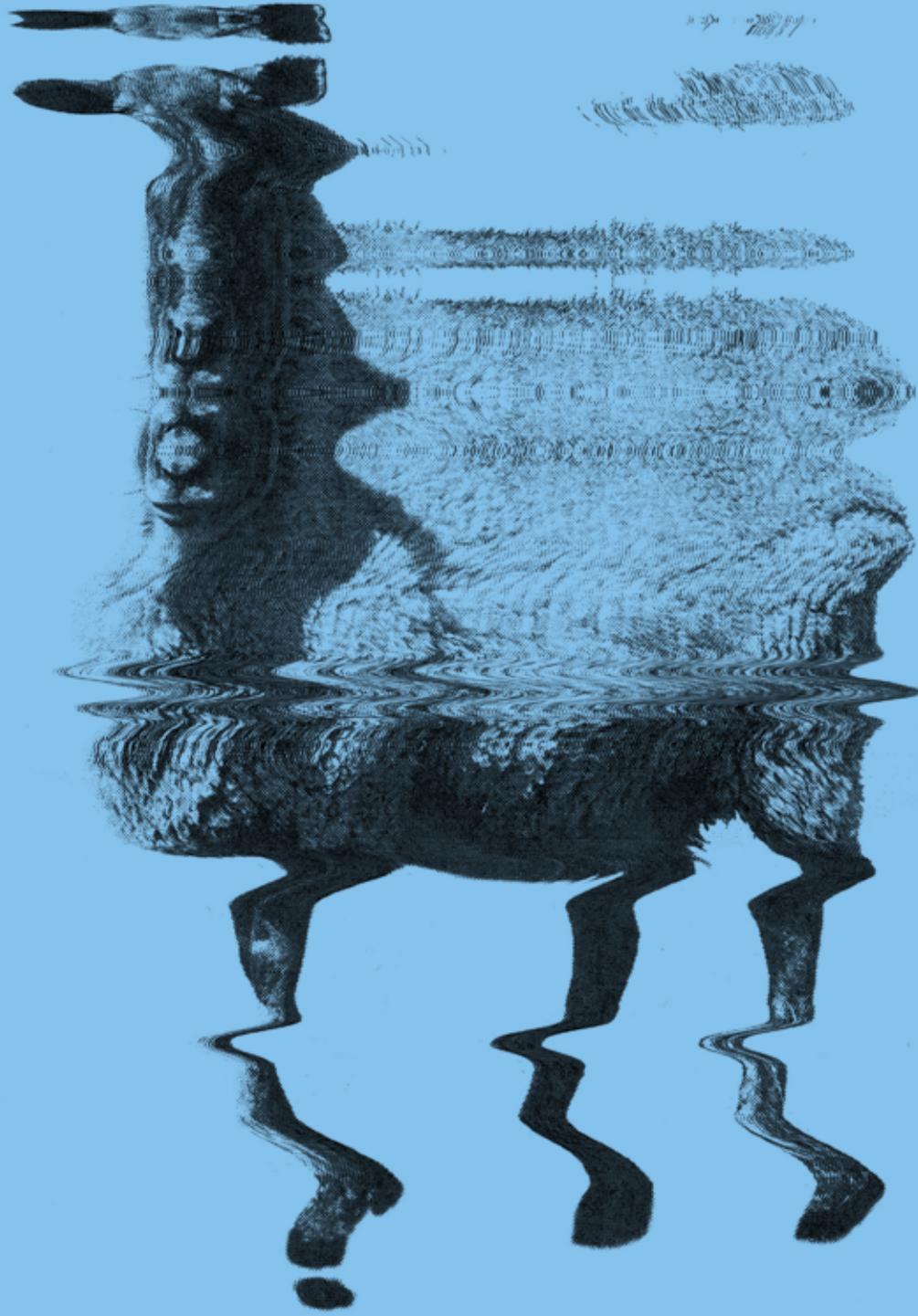


SICILIA QUEER 2018
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST

VIII



sq

prodotto da



con il contributo di



con il sostegno di



sponsor tecnici principali



in collaborazione con



sponsor tecnici



media partner



festival partner





PALERMO
2018
CAPITALE ITALIANA
DELLA CULTURA

SICILIA QUEER 2018 INTERNATIONAL NEW VISIONS **FILMFEST**

Palermo
Cantieri Culturali alla Zisa
ottava edizione
31 maggio – 6 giugno
/ eighth edition
31 may – 6 june

SICILIA QUEER 2018
CAST & CREDITS

produzione e organizzazione
/ production and organization

Associazione Culturale Sicilia Queer,
Associazione Culturale Sudtitles

direttore artistico / artistic director
Andrea Inzerillo

direttore organizzativo
/ organizational director
Tatiana Lo Iacono

collaborazione all'organizzazione
/ collaboration with organization
Chiara Bonanno, Eleonora Giammanco,
Alessio Librizzi, Giorgio Lisciandrello

programmer
Alessia Cervini, Giorgio Lisciandrello,
Roberto Nisi

programmer queer short
Emmanuelle Bouhours, Pietro Renda,
Roberto Rippa

ufficio stampa / press office
Giovannella Brancato, Ada Tullo

assistenza ufficio stampa
/ press office assistance
Eleonora Giammanco

progetto grafico / graphic design
Donato Faruolo

web master
Roberto Speciale

movimentazione copie / copy handling
Simona Marino

traduzioni e sottotitoli
/ translations and subtitles
Simona Marino, Ambra Cascio,
Vittoria De Stefani, Flavia Guadagnino
(Sudtitles Palermo)

assistenza e traduzioni sottotitoli
assistance and subtitles translation
Eugenio Bisanti, Manuela Cacioppo,
Nicoletta Scapparone, Giuliana Scolaro

retrovie italiane
Umberto Cantone

curatela arti visive
Antonio Leone

segreteria di giuria / jury secretary
Emmanuelle Bouhours

segreteria organizzativa
/ organizational secretary
Silvia Garitta, Raffaella Nucatola,
Sara Merlino

organizzazione generale, biglietteria
e accoglienza / general organization,
ticket office and welcoming
Andrea Anastasi, Francesca Ernandes,
Roberta Sardella, Francesco Teresi,
Chiara Volpes

stagisti organizzazione generale
/ general organization intern
Peter Auer-Grumbach, Germain Ortolani

web tv interviste / web tv interviews
Valentina Lamantia, Francesca Sapia

web tv storie / web tv stories
Alessia Maddalena, Martina Pandolfo,
Serena Cardinale

stagisti e volontari web tv
/ web tv intern and volunteers
Alfredo Ardizzone, Maria Pia Astuto,
Riccardo Borsellino, Francesco
Campanella, Sonia Ferracane

motion graphic
Valentina Lamantia

foto / photo
Angelo De Stefani, Simona Mazzara

stagisti foto / photo intern
Fiorella Ippolito, Marta Passalacqua,
Dorotea Zanca, Fabrizio Milazzo

letterature queer
Mirko Lino

proiezioni / screenings
Rino Cammarata, Marcello Buccheri,
Danilo Flachi, Angelo Mattatresa,
Franco Rizzuto,

premi / awards
Daniele Franzella, Vincenzo Vizzari
(Cittacotte)

party nudo / party nudo
Chiara Bonanno, Eleonora Giammanco,
Alessio Librizzi, Pietro Pitarresi

ospitalità / welcoming
Maurizio Giambalvo, Laura Caruso,
Wonderful Italy

comunicazione generale
/ general communication
Roberto Speciale,
Associazione Culturale Sicilia Queer

attività formative / educational
programme
Giuseppe Burgio, Giovanni Lo Monaco

teatro bastardo
Giovanni Lo Monaco,
Giovanna La Barbera

coordinamento volontari
/ volunteers coordination
Silvia Garitta

volontari / volunteers
Gaia Cardilicchia, Federica Cascino,
Maria Castronovo, Federica Fiandaca,
Leda Gagliano, Noemi Galioto,
Giulia Garofalo, Letizia Granata,
Francesco Legnazzi, Iside La Porta,
Sara Mancuso, Costanza Marguglio,
Claudia Puccio, Maria Grazia Pampinella

bookshop
Laura Bonomo (Libreria Easy Reader),
Carmela Dacchille (Edizioni Precarie)

trailer
Lionel Baier

catalogo

a cura di / edited by
Andrea Inzerillo

redazione testi / texts
Fulvio Baglivi, Eric Biagi,
Umberto Cantone, Roy Dib, Serge Daney,
Donato Faruolo, Andrea Inzerillo,
Antonio Leone, Raafat Majzoub,
Jacques Nolot

schede / film records
Cecilia Chianese, Alessio Librizzi,
Giorgio Lisciandrello, Roberto Nisi,
Pietro Renda, Nicoletta Scapparone

traduzioni / translations
Eugenio Bisanti, Francesco Caruso,
Giulia Faulstich, Alessandra Meoni,
Pietro Renda, Chiara Volpes

revisioni / revisions
Erica Grossi, Nicoletta Scapparone

design
Donato Faruolo

giurie

giuria internazionale
Luciano Barisono, Patric Chiha,
Carlos Conceição, Eleonora Danco,
Alizé Pepper

giuria 100 autori

giuria del Coordinamento Palermo Pride
Giuseppina Cacciatore, Luigi Carollo,
Manuela Casamento, Valentina Curaba,
Maria Angela Fatta, Sonia Ghezzi,
Andrea Longo, Giorgio Maone,
Massimo Milani, Carmelo Mulè,
Simona Nasta, Chiara Oliva, Mirko Pace,
Chiara Pasanisi, Pietro Pitarresi,
Cristina Strano, Daniela Tomasino,
Ana Maria Vasile

RINGRAZIAMENTI
/ ACKNOWLEDGMENTS

Alessandro Aiello
Hermine Aigner
Gabriele Ajello
Giulia Alagna
Roberto Alajmo
Marco Alessi
Cristina Alga
Cécilia Altieri
Gianni Amelio
Roberto Andò
Simone Arcagni
Aurora Argiroffi
Flavio Armone
Daniela Aronica
Francesco Barbaro
Letizia Battaglia
Claire Battistoni
Serena Bella
Antonio Bellia
Marco Benoit Carbone
Eric Biagi
Dario Bisso
Emiliano Bisso
Pippo Bisso
Laura Bonanno (Flambò tour)
Judith Butler
Gaetano Caivano
Silvia Calderoni
Giulia Cali
Angelo Caltagirone
Rino Cammarata
Gino Campanella
Antonia Cangemi
Nino Capitti
Sino Caracappa
Luigi Carollo
Jonas Carpignano
Margherita Chiti (Teodora Film)
Manfredi Clemente
Marta Clemente
Rosalba Colla
Gian Mauro Costa
Nuria Cubas
Andrea Cusumano
Salvo Cutaià
Carmela Dacchille
Gabriella D'Agostino
Mauro Danesi
Riccardo Di Bella
Maria Di Carlo

Matteo Di Gesù
Vincent Dieutre
Irene Dionisio
Maria Di Piazza
Aurora Falcone
João Ferreira
Etrio Fidora
Stefano Finesi
Donatello Fumarola
Alessandro Gagliardo
Emanuel Gebbia
Francesca Genduso
Marco Genovese
Maurizio Giambalvo
Miguel Gomes
Yann Gonzalez
Grégoire Graesslin (Kinology)
Valentina Greco
João Rui Guerra da Mata
Claudio Gulli
Francesco Guttuso
Giorgia Huelse
Marta La Bruna (*in memoriam*)
Nuccio La Ferlita
Giuliano La Franca
Gaetano La Rosa
Gennaro Lauro
Jennifer Loh
Mauro Lo Monaco
Calogero Lo Piccolo
Fabio Lo Verso (Il Quaderno)
Veronica Lucchesi
Lumpen
Vincenza Lungaro
George Mackay
mamma e papà
Dario Mangiaracina
Rafael Maniglia
Franco Maresco
Ilaria Mariani
Giuseppe Marsala
Roman Maruhn
Giampaolo Marzi
Piero Melati
Sheila Melosu
Alessandra Meoni
Ricke Merighi
Massimo Milani
Raffaella Milazzo
Caterina Mittinga
Emiliano Morreale
Fulvio Napoli
Davide Nardini

Alberto Nicolino
Gianluca Nonnis
Francesca Noto
Davide Oberto
Andrea Occhipinti
Catherine Opie
Umberto Parlagreco
Arnold Pasquier
Paolo Patanè
Mattia Piazza
Leandro Picarella
Alessandro Pinto
Joaquim Pinto
Francesco Pipitone
Filippo Pistoia
Rossella Pizzuto
Giuseppe Provinzano
Alessandro Rais
Georgette Ranucci
Olivia Rawnsley
Valentina Ricciardo
Viviana Riina
Louise Rinaldi
Giancarlo Riviezzi
Raffaele Rizzi
Elena Rizzo
João Pedro Rodrigues
Susan Sabatini
Cosimo Santoro
Tales Santos
Igor Scalisi Palminteri
Laura Scavuzzo
Pasquale Scimeca
Ivan Scinarido
Annalisa Scozzari
Masha Sergio
Claire Simon
Alessandro Sinopoli
Maurizio Spadaro
Ilaria Sposito
Alberto Surrentino
Irene Tagliavia
Gilda Terranova
Roberto Timperi
Julie Tolentino
Daniela Tomasino
Marco Urizzi
Clelia Valentino
Alberto Valtellina
Francesca Verga
Vincenzo Vizzari

e con il sostegno
militante e generoso di
/ and with the militant
and generous support of

Francesco Buscemi
Mirko Pace



—

WILL



—

EDITORIALE / EDITORIAL

Il Sicilia Queer giunge all'ottava edizione nell'anno in cui la città di Palermo è Capitale italiana della Cultura, dopo aver fatto parte del dossier di candidatura e dimostrato di rappresentare oggi, se non altro, una delle manifestazioni più regolari della città, capaci di farsi apprezzare non soltanto a livello locale per il taglio che lo caratterizza.

Questa constatazione genera in chi lo organizza sentimenti ambivalenti: dal senso di responsabilità nei confronti del suo futuro all'orgoglio derivante da un lavoro continuo, strutturato, aperto; e contemporaneamente una certa insoddisfazione e la necessità di interrogarsi sul senso di un tale lavoro, sulle incertezze che lo caratterizzano sin dalla nascita, sulle prospettive che intende darsi. Di cosa sarà stato questo festival nel corso di questi anni giudicherà il tempo: qui possiamo solo dire cosa vuole essere, qual è il suo tentativo, la posta in gioco.

Questo lavoro avrà avuto senso se un giorno se ne potrà riconoscere la dimensione generativa. Il Sicilia Queer ha l'ambizione di lavorare sul presente per contribuire alla costruzione del futuro: lo scopo del festival non è il festival stesso, ma gli incontri, le relazioni, le trasformazioni che esso riesce ad operare. La cosa più importante del festival è ciò che il festival oggi non è, e forse anche ciò che in futuro non potrà essere, ma che nello stesso tempo permetterà di diventare alle persone che lo attraversano, magari anche distrattamente. Abbiamo la sensazione – altri diranno la presunzione – che il Sicilia Queer sia un laboratorio in cui non è in gioco soltanto un evento, ma una parte del futuro di questa città.

E dalla città partiamo. Sin dalla serata di apertura, costruendo un racconto ampio di Palermo attraverso il coinvolgimento di artisti per noi rappresentativi della scena contemporanea, e continuiamo con l'anteprima nazionale del film che ha appena vinto il premio come miglior documentario del Festival di Cannes 2018, realizzato

In a year when the city of Palermo was nominated the Italian Capital of Culture, Sicilia Queer is now at its 8th edition, a central element of the application dossier for the above mentioned award, demonstrating, at least, to be today one of the most regular events of the city, and whose focus is appreciated not only locally.

Such a circumstance brings forth ambivalent feelings in the organizers: from a sense of responsibility towards its future to the pride for a continuous, structured, open work; and at the same time, a kind of dissatisfaction and the need to ask ourselves about the meaning of such a work, about the uncertainties characterizing it from its very beginning, and about the future we want to give to it. What this festival has become over these years, only time will tell: now, we can only say what it wants to be, what its goals are, what is at stake.

This work will have made sense if one day its generative dimension could be recognized. Sicilia Queer has the ambition to work on the present to contribute to the construction of the future: the purpose of the festival is not just the festival, but the meetings, the relationships, the transformations it manages to create. The most important thing of the festival is what the festival today is not, maybe also what it can not be in the future, and, at the same time, what it will allow those people attending it, even carelessly, to become. We have the feeling – someone could say the presumption - that Sicilia Queer is a laboratory in which not only an event is at stake, but somehow the future of this city.

So, let's commence with the city. Starting on the opening night when we'll begin spinning a broad tale about Palermo, involving those artists we believe representative of the contemporary scene, and then continuing with the national preview of the film which just won Best Documentary at Cannes Film Festival 2018, written by the great director Stefano Savona. Choosing *La strada dei Samouni* as the opening film can be puzzling only for those who do not know

da un grande regista come Stefano Savona. La scelta de *La strada dei Samouni* come film d'apertura può stupire solo chi non conosce il lavoro che abbiamo portato avanti in questi anni: un lavoro che guarda al cinema come a un mezzo di comprensione del presente, il tentativo di pensare il *queer* come una ricerca linguistica che non si sottometta al vocabolario in uso ma elabori le condizioni per creare nuovi termini, nuovi pensieri. Nuove visioni, come diciamo da tempo. E con le nuove visioni di un cinema immediatamente più riconoscibile come *queer* chiudiamo questa edizione, con l'anteprima internazionale del film di Yann Gonzalez, che seguiamo sin da quando è stato nostro ospite nel 2014 e che tornerà a Palermo a presentare il suo *Un couteau dans le cœur*, proveniente direttamente dalla competizione principale di Cannes 2018, mentre l'ospite della sezione Presenze dello scorso anno, Gabriel Abrantes, vince il Grand Prix della Semaine de la Critique con il suo nuovo film, *Diamantino*, realizzato insieme a Daniel Schmidt. Un filo rosso lega Cannes e Palermo, quest'anno più di altri.

Il 2018 sarà probabilmente ricordato anche come l'anno in cui la dodicesima edizione della Biennale Manifesta ha sede a Palermo. Non è un caso allora che la presenza dell'arte contemporanea sia particolarmente forte in questa edizione, che assegna il premio Nino Gennaro al fotografo tedesco Wolfgang Tillmans (con l'auspicio che sia solo l'inizio per progetti più ampi), che vede le nuove installazioni di due registi a noi molto vicini come Vincent Dieutre e Arnold Pasquier, che dialoga con il nuovo Centro Internazionale di Fotografia diretto da Letizia Battaglia con una mostra della fotografa americana Catherine Opie, che produce per la sezione Eterotopie un progetto di esposizione collettiva dedicato al Libano che debutta a Palazzo Sant'Elia per la cura del regista Roy Dib, vincitore del nostro concorso di cortometraggi nel 2015 e poi giurato del festival, con l'obiettivo di raccontare la questione dei diritti lgbt attraverso la chiave di lettura della città (Beirut), del mare, del desiderio, del corpo.

Il corpo. Come ha detto in un'intervista recente Veronica Lucchesi a proposito del Sicilia Queer, il festival è come un corpo. Un corpo di cui bisogna prendersi cura e che a sua volta può offrire cura, che cerca accoglienza e nello stesso tempo accoglie. Un corpo vivo, che dialoga con ciò che lo circonda: un corpo che cresce, si modifica e modifica ciò che gli sta attorno. Ne è prova quanto avviene con la trasformazione degli spazi dei Cantieri Culturali alla Zisa, che entra immediatamente in dialogo con il corpo del festival (lo Spazio Franco, Cre.Zi. Plus e il già citato Centro Internazionale di Fotografia sono le novità della

the work we have carried out over the years: a work reckoning the cinema as a means for understanding the present, an attempt to think "queer" as a linguistic research not willing to submit to everyday vocabulary but developing the conditions to create new words, new thoughts. New visions, as we have been saying for some time. And with the new vision of a cinema which is at once more recognizable as *queer* we close this edition, with the international preview of a film by Yann Gonzalez, a director we follow since he was our guest in 2014 and who is coming to Palermo to present his *Un couteau dans le cœur*, straight from the main competition of Cannes 2018. Furthermore, our guest in last year section "Presenze", Gabriel Abrantes, won the Grand Prix of the Semaine de la Critique with his new film, *Diamantino*, codirected with Daniel Schmidt. A common thread binding Cannes and Palermo, this year more than ever.

2018 will probably be remembered also as the year when the 12th edition of the Biennale Manifesta was held in Palermo. So it isn't by chance that the presence of contemporary art is so strong in this edition, that it assigns the Nino Gennaro award to the German photographer Wolfgang Tillmans (hoping it will be just the starting point for wider projects), that it shows the new installations by two directors that are very close to us like Vincent Dieutre and Arnold Pasquier, that it dialogues with the new Centro Internazionale di Fotografia directed by Letizia Battaglia with an exhibition of the American photographer Catherine Opie, that it produces for the Eterotopie section a collective exposition project dedicated to Lebanon that debuts in Sant'Elia Palace, cured by the director Roy Dib, winner of our short film competition in 2015 and later jury member of the festival, with the objective of telling the question of lgbt rights through the city (Beirut), the sea, the desire, the body.

The body. As in a recent interview Veronica Lucchesi said about Sicilia Queer, the festival is like a body. A body that needs care and which, in turn, can offer care, that seeks acceptance and at the same time is welcoming. A living body, that dialogues with its surroundings: a body that grows, changes itself and changes what surrounds it. As proof of these leanings, the transformation of the spaces of the Cantieri Culturali alla Zisa has immediately started a dialogue with the body of the festival (the news on the Sicilia Queer 2018 map are the Spazio Franco, Cre.Zi. Plus and the already cited Centro Internazionale di Fotografia). And the sensitivity of the directors we involve in the realization of the trailers gets almost automatically in resonance with this conception, just as bodies are the main characters of the garage where Lionel

mappa del Sicilia Queer 2018). E la sensibilità dei registi che coinvolgiamo per la realizzazione dei trailer entra quasi automaticamente in risonanza con questa concezione, se è vero che sono corpi i protagonisti del garage in cui Lionel Baier ambienta il trailer di questa edizione: corpi classici (che rimandano a Botticelli, a Caravaggio) in dialogo coi corpi del cinema (Fellini, Godard, Pasolini), in una personalissima visione che lega il *queer* all'italianità.

Vengono in mente alcuni versi di Nino Gennaro: «Il corpo bisogna cederlo / il corpo si cede. La cessione del corpo». Cedere il corpo significa per noi tenere insieme varie anime, vari spazi (fisici e mentali), abituare noi stessi e chi ha voglia di procedere insieme a noi ad aprirsi all'imprevisto, lottando contro ogni forma di pregiudizio, compreso il senso comune cui la pigrizia ci destina inesorabilmente. Se nel corso di quest'anno il percorso del Sicilia Queer si è espanso oltre la città di Palermo è per intervenire direttamente sulla creazione di canali di distribuzione alternativa che accompagnino gli autori e i loro film con attenzione e cura anche nel sud Italia, ancora troppo distante da molte regioni del centro-nord. È un altro inizio, se si vuole, che probabilmente caratterizzerà i nostri sforzi di qui in futuro. È anche un modo per dirci che il cammino è lungo, e che oggi la sfida (non solo nostra) sta nell'essere all'altezza di quel che abbiamo costruito, di ciò che già siamo.

Baier sets his trailer for this edition: classical bodies (recalling Botticelli and Caravaggio) in dialogue with cinema's bodies (Fellini, Godard, Pasolini's), in a very personal vision that bonds queer and Italian spirit.

Some verses by Nino Gennaro come to my mind: «We need to cede the body / the body is to be ceded. The cession of the body». Ceding the body to us means holding together several souls, various (physical and mental) spaces, getting ourselves and whoever wants to proceed together with us, being open to the unexpected, fighting against every form of prejudice, including common sense to which we are inexorably destined due to laziness. If during this year the path of Sicilia Queer has expanded beyond the city of Palermo it is in order to directly intervene on the creation of alternative distribution channels that will accompany the authors and their films with attention and care also in the South of Italy, too far from several central and Northern regions. We can consider it as another beginning that will characterize our efforts from now on. It is also a way to tell us that there is still a long way, and that today the challenge (not only our challenge) consists in being worthy of what we built, of what we already are.

il Sindaco di Palermo / the Major of Palermo
Leoluca Orlando
l'Assessore alla cultura / the Councillor for culture
Andrea Cusumano

Il Sicilia Queer filmfest è lo sguardo senza confini di Palermo *tutto porto*. Sguardo che non si ferma alle questioni di genere, non si riduce a semplici dibattiti, ma diventa esempio concreto di accoglienza: chiunque trova casa a Palermo, qualunque sia il suo orientamento politico, personale, culturale, religioso. E nell'anno che Palermo sta trascorrendo da Capitale Italiana della Cultura questa libertà e coesistenza diventa pluralità di vedute, interessi, sinergie, nel concreto bisogno di ciascuno di essere individuo e parte della comunità. Palermo ha la fortuna di potere raccontare gli altri raccontandosi. La sua storia, la sua identità è molteplice. Declinato alla contemporaneità questo privilegio è espresso dalla capacità di essere molteplice. Creare identità dalle differenze, accettandone la complessità e la necessità. Tramite il Sicilia Queer filmfest la città ha stretto rapporti internazionali, offrendo la sua voce e i suoi occhi, liberi e indipendenti, accogliendo e saldando rapporti. Il programma di questa ottava edizione, ogni anno è sempre più una certezza per qualità dell'offerta culturale e varietà di linguaggi e contenuti: la mostra dell'americana *Catherine Opie*, fotografa internazionale che ha scelto Palermo per presentare i suoi *Ritratti* e il suo debutto cinematografico, *The Modernist*, esempio di coesistenza di sottoculture underground e codici dominanti. E *Lascia che ti guardi, lascia che ti tocchi*, focus sulla scena artistica contemporanea di Beirut, che approfondisce il tema dei diritti delle persone lgbt. Il Sicilia Queer inoltre salda ancora una volta i rapporti tra le istituzioni e le realtà culturali del territorio, divenendo il simbolo di una Palermo che cambia e che produce un modello culturale integrato e di successo.

Sicilia Queer Filmfest is the look with no borders of the *all port* Palermo. A look that doesn't stop to gender issues, it isn't reduced to mere debates, but it becomes a concrete example of hospitality: whoever can find a home in Palermo, whatever their political, personal, cultural or religious orientation. This year, being Palermo the Italian culture capital, this freedom and coexistence becomes plurality of views, interests, synergies, in the concrete need everyone has to be an individual and a member of the community. Palermo is lucky to be able to tell about the others through telling about itself. Its history, its identity is various. This privilege, declined to modernity, is expressed by the ability of being various. To create identities by the differences, accepting their complexity and necessity.

Through Sicilia Queer filmfest the town established international relationships offering its free and independent voice and eyes, welcoming and settling relationships. The program of the eighth edition, is every year a certainty of quality of the cultural offer and of the variety of languages and contents: the American exposition *Catherine Opie*, international photographer who chose Palermo to show her *Portraits*, and her cinematographic debut, *The Modernist*, example of the coexistence of underground subcultures and dominant rules. And *Let me watch you, let me touch you*, focus on the contemporary artistic scene in Beirut, which goes deep into the theme of the lgbt people's rights.

Sicilia Queer furthermore settles once again the relationship between the institutions and the cultural realities of the territory, becoming the symbol of a changing Palermo which produces an integrated and successful cultural model.



—
GIURIA
INTERNAZIONALE
/ INTERNATIONAL
JURY
—



LUCIANO BARISONE

Luciano Barisone è nato a Genova nel 1949. Animatore di cineclub (Saison Culturelle, Aosta), giornalista (*La Stampa*), critico cinematografico (*Filmcritica*, *Cineforum*, *Panoramiche*, *Duel/Duellanti*), a partire dagli anni '90 Luciano Barisone collabora con diversi festival internazionali di cinema, fra cui il Festival di Locarno e quello di Venezia.

Nel 2002 crea l'Infinity Festival di Alba, di cui è il direttore artistico fino al 2007. Nel 2008 è nominato direttore del Festival dei Popoli di Firenze. Dal 2011 al 2017 è il direttore del festival Visions du Réel, a Nyon, in Svizzera. Ha una lunga esperienza di giurato in diversi festival internazionali di cinema, incominciata con la giuria della Caméra d'or al Festival di Cannes del 1997.

Luciano Barisone was born in Genova in 1949. Film-club host (Saison culturelle, Aosta), journalist (*La Stampa*) and film critic for specialist magazines (*Filmcritica*, *Cineforum*, *Panoramiche*, *Duel/Duellanti*), since '90 Luciano Barisone has contributed to several international film festivals, including the Locarno Festival and the Venice Film Fest.

In 2002, he founded the Alba Infinity Festival, for which he has acted as artistic director until 2007. From 2008 to 2010 he has been the director at Festival dei Popoli in Florence. From 2011 to 2017 he has been the director of Visions du Réel in Nyon, Switzerland. He has served as a member of the jury in several international film festivals, starting from Caméra d'or Jury at Cannes Film Festival, in 1997.



ALIZÉ PEPPER

Alizé Pepper, nota anche come Alizé Meurisse o Zey, è nata in Francia nel 1986.

A diciannove anni si è trasferita in Inghilterra dove ha scritto il suo primo romanzo *Pâle sang bleu* (2007) mentre viveva con dei musicisti per strada come artista e fotografa. Negli anni ha creato copertine di album per Babushambles (*Shotter's Nation*, 2007) e per Peter Doherty (*Grace/Wastelands*, 2009). Ha anche tradotto in francese il libro di Jon Savage sul punk *Il (grande) sogno inglese: i Sex Pistols e il punk... e tutte le interviste*. A 24 anni ha tenuto la sua prima personale alla Mannerheim Gallery di Parigi mettendo in mostra dipinti, disegni e collage; aveva già scritto il suo secondo romanzo *Roman à Clefs* (2010) vincitore del Coup de Cœur per il Prix des Lilas.

Non ha mai smesso di crescere: dopo quattro romanzi (*Neverdays*, 2013 e *Ataraxia*, 2017) e numerose personali adesso vive a Palermo col marito e il suo gatto e continua a scrivere, disegnare, fotografare e ha appena iniziato a lavorare l'argilla.

Alizé Pepper also known as Alizé Meurisse or Zey was born in France in 1986.

At the age of nineteen she fled to England where she wrote her first novel *Pâle sang bleu* (2007) whilst living with musicians on the road as an artist and photographer (film photography). Over the years she has created album covers for Babushambles (*Shotter's Nation*, 2007) and for Peter Doherty (*Grace/Wastelands*, 2009). She also translated Jon Savage's book about punk *The England's Dreaming Tapes* into French. At the age of 24 she had her first solo show at Mannerheim Gallery in Paris showing paintings, drawings, collages; by then she had written her second novel *Roman à Clefs* (2010) which won the Coup de Cœur of the Prix des Lilas.

She never stopped growing; after four novels (*Neverdays*, 2013 and *Ataraxia*, 2017) and as many solo shows, she now lives in Palermo with her husband and her cat, here she keeps writing, drawing, taking pictures and has just started working with clay.



CARLOS CONCEIÇÃO

Carlos Conceição è nato in Angola nel 1979, durante la Guerra Fredda, e ha vissuto tra il deserto del Sud e il Portogallo fino a quando non si è iscritto alla Scuola di Cinema di Lisbona nel 2002. In precedenza si era laureato in Letteratura inglese del Romanticismo. Il suo primo cortometraggio, *Carne* (2010), ha vinto il premio come Miglior nuovo talento all'Indie Lisboa nel 2010, mentre *Versailles* (2013) è stato presentato in anteprima al Festival di Locarno e *Coelho Mau* (2017) ha segnato il suo ritorno alla Semaine de la Critique di Cannes tre anni dopo il suo ingresso in competizione con *Boa Noite Cinderela*. Retrospective complete dei suoi lavori hanno avuto luogo alla Cinémathèque di Parigi e all'Amiens Film Festival.

Mentre il suo primo lungometraggio, *Flores para Godzilla* – un surreale road movie adolescenziale – è in fase di missaggio audio, Carlos lavora a *Besta*: un biopic allegorico sull'asinello della natività che trae spunto da Apuleio, Stevenson e Bresson. Nel frattempo ha completato la produzione di *Serpentarius*, un film sperimentale di fantascienza girato in Angola.

Carlos Conceição was born in Angola, 1979, during the Cold War and lived between the southern desert and Portugal until he went to Lisbon's Film School in Lisbon in 2002. He had previously majored in English Literature of the Romanticism. His first short film *The Flesh* (2010) was awarded Best new talent at Indie Lisboa in 2010, while *Versailles* (2013) premiered at the Locarno Festival and *Bad Bunny* (2017) marked his return to the Cannes Critic's Week three years after his entry in competition with *Goodnight Cinderella*. He also had complete retrospectives of his work at the French Cinémathèque in Paris and at the Amiens Film Festival.

While mixing his first feature film, *Flowers for Godzilla* – a surreal teenage road movie –, Carlos is working on *Beast*: an allegorical biopic of the nativity donkey which inherits from Apuleius, Stevenson and Bresson. All the while he has also completed the production of *Serpentarius*, an experimental sci-fi shot in Angola.



PATRIC CHIHA

Patric Chiha è nato a Vienna nel 1975 da una famiglia di origini ungheresi e libanesi. A diciotto anni si trasferisce a Parigi, dove studia Design della moda all'École supérieure des arts appliqués Duperré. Successivamente farà studi di montaggio cinematografico all'Insas di Bruxelles.

I suoi cortometraggi e documentari (*Home, Où se trouve le chef de la prison?* e *Les messieurs*) sono stati selezionati in numerosi festival. Realizza nel 2009 il suo primo lungometraggio, *Domaine*, interpretato da Béatrice Dalle e selezionato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

Nel 2014 realizza il suo secondo lungometraggio, *Boys like us* e nel 2016 il terzo lungometraggio, il documentario *Brüder der Nacht*, selezionato all'interno della sezione Panorama della Berlinale e vincitore del concorso internazionale di Nuove Visioni del Sicilia Queer 2017.

Patric Chiha was born in Vienna, Austria in 1975 from a family of Hungarian and Lebanese origins. At the age of eighteen he moved to Paris where he studied fashion design at the École supérieure des arts appliqués Duperré. Later he studied film editing at Insas Film School in Brussels.

His short films and documentaries (*Home, Where is the Head of the Prison?* and *Les messieurs*) have been selected in several film festivals. In 2009 he directed his first feature film, *Domain*, starring Béatrice Dalle, which premiered at the Venice Film Festival.

In 2014 he directed his second feature film, *Boys like us*, and in 2016 he directed his third feature film, a documentary, *Brothers of the Night*, which premiered at the Panorama section of the Berlinale and won the New Visions Award at the Sicilia Queer 2017.



ELEONORA DANCO

Eleonora Danco è regista, drammaturga, performer, attrice. Esordisce nel 1995 con il suo primo testo *Ragazze al muro*, e nel 2000 vince il festival di Casalbuttano sulla nuova drammaturgia con *Nessuno ci guarda*.

Ha pubblicato molti dei suoi testi teatrali (tra cui *Ero Purissima*, Minimum Fax 2003 e *Donna numero 4*, Skira 2012) e realizzato documentari radiofonici e monologhi per Radio3. Nel 2014 ha scritto, diretto, e co-interpretato il suo primo film, *N-Capace*, che ha vinto due menzioni speciali in concorso ufficiale al 32° Torino Film Festival ed è stato designato miglior Film dal Sindacato Critici Cinematografici Italiani 2015.

Come attrice ha lavorato, tra gli altri, con Daniele Luchetti in *Io sono Tempesta*, Nanni Moretti, Cristina Comencini, Marco Bellocchio, Michele Placido, Gabriele Muccino, Pupi Avati, Ettore Scola. *Deversivo* è il suo ultimo lavoro prodotto dal Teatro di Roma nel 2017, record d'incassi della stagione 2017 del Teatro India.

Eleonora Danco is a director, playwright, performer, actress. She began in 1995 with her first text, *Ragazze al muro*, and in 2000 she won the Casalbuttano festival on new dramaturgy with *Nessuno ci guarda*.

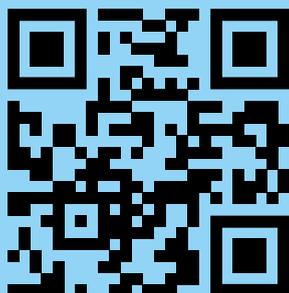
She published many of her theatrical works (among which *Ero Purissima*, Minimum Fax 2003 and *Donna numero 4*, Skira 2012) and she realized radio documentaries and monologues for Radio3. In 2014 she wrote, directed, and interpreted her first feature film, *N-Capace*, that won two special mentions in competition at the 32nd Torino Film Festival and was named Best Film by the National Union of Italian Film Critics in 2015.

As an actress she worked, among the others, with Daniele Luchetti in *Io sono Tempesta*, Nanni Moretti, Cristina Comencini, Marco Bellocchio, Michele Placido, Gabriele Muccino, Pupi Avati, Ettore Scola. Her last work is *Deversivo*, produced by Teatro di Roma in 2017, blockbuster at Teatro India in the 2017 season.





TRAILER
LIONEL
BAIER



trailer per / for
Sicilia Queer 2018

LIONEL BAIER
ITALIANITÀ

Svizzera 2018 / 2'



Lionel Baier

È nato a Losanna nel 1975. Dal 1996 ha iniziato a lavorare come assistente alla regia per cinema e pubblicità. Dal 2001 è direttore del dipartimento di cinema presso l'École cantonale d'art de Lausanne. È tra i cofondatori della Bande à part Films production. Esordisce alla regia 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 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*. Nel 2016 è l'ospite della sezione Presenze della sesta edizione del Sicilia Queer filmfest.

He was born in Lausanne in 1975. He began working in 1996 as an assistant director on films and commercials. Since 2001 he became the director of the film department at the École cantonale d'art de Lausanne. He is a co-founder of the Bande à part Films. He made his debut as a director with many documentaries, including *Celui au Pasteur (ma vision personnelle des choses)* and *La Parade (Notre Histoire)*; he then moved on to feature narrative films, such as *Garçon Stupide*, followed by *Un autre Homme* and *Low Cost (Claude Jutra)*, both selected by Locarno Film Festival. 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*. In 2016, on the sixth edition of the Sicilia Queer filmfest, the section Presenze was dedicated to him.

camera
Alessandra Jeanneret
assistant camera
Nelson Iso
Maxime Beaud
editing
Mykyta Kryvosheiev
sound
Patric Mouroni
cast
Adrien Barrazzone
Morena Cabitta
Nikita Merini
Leon David Salazar
Sujeerthan
Nadarasaa
Clara Kern
production
Ecal/École cantonale
d'art de Lausanne
contact
info@
siciliaqueerfilmfest.it
www.
siciliaqueerfilmfest.it



ITALIANITÀ

Lionel Baier Svizzera 2018 / 2'

Che cos'è l'italianità? In un garage svizzero, tra macchine, motori e corpi umani, una vecchia automobile, l'elogio della velocità, uomini e donne in un luogo in cui la mascolinità non ha genere. E se il mondo fosse uno stivale, potrebbe girare in tondo?

È con un cortocircuito tra un tono scanzonato e l'epica colonna sonora del *Vangelo* di Pasolini che Lionel Baier legge da altralpe il queer, registrando il suo personale sguardo sul carattere dell'Italia, ricordando Fellini e il suo «Marcello!», raccontando da cinefilo e appassionato di cinema italiano la fascinazione per un paese la cui letteratura è il ruggito di tutti i suoi cilindri rombanti.

What is Italianness? In a Swiss garage, between cars, engines and human bodies, an old car, in praise of speed, men and women in a place where masculinity has no gender. What if the world were a boot? Would it go around in circles?

With a short circuit between a light-hearted tone and the epic soundtrack of the *Gospel* by Pasolini, cinephile and Italian cinema lover Lionel Baier reads the queer from beyond the Alps, recording his personal look on the character of Italy, recalling Fellini and his «Marcello!», and telling about his fascination with a country whose literature is the roar of all its rumbling cylinders.





—
**QUEER
SHORT**
—

animation & color
Sara Koppel
sound & music
Sune "Køter" Kølster
producer
Sara Koppel
Naked Love Film
& Koppel Animation
contact
www.koppelanimation
.dk
ulydige@koppelanimation
@gmail.com

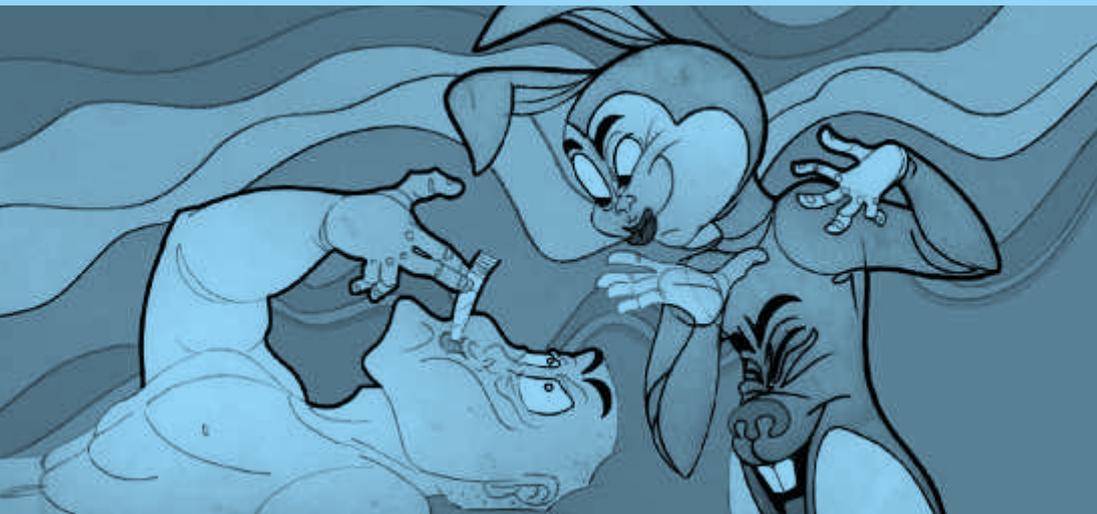


Sara Koppel

Nata nel 1970, è uno dei pochi animatori in Danimarca a disegnare su carta, un'arte che coltiva da quando aveva quattordici anni. Nel 2002 ha avviato il proprio studio, la Naked Love Film & Koppel Animation. I suoi corti hanno ricevuto numerosi premi. *Naked Love – Ea's Garden* (2012), *Little Vulvah & Her Clitoral Awareness* (2013) e *Seriously Deadly Silence* (2015) sono stati selezionati in più di cento festival internazionali. Attualmente sta lavorando alla realizzazione del suo cortometraggio più ambizioso, l'epos erotico *We Got Lost on the Other Side of Wilderness*.

Born in 1970, she is one of the last standing animators in Denmark who is still drawing on paper, an art she has been practicing since she was fourteen years old.

In 2002 she started her own studio, called Naked Love Film & Koppel Animation. Her shorts have received numerous awards. *Naked Love – Ea's Garden* (2012), *Little Vulvah & Her Clitoral Awareness* (2013) and *Seriously Deadly Silence* (2015) have been selected to more than a hundred international film festivals. She is currently working on her biggest film so far, the erotic epos *We Got Lost on the Other Side of Wilderness*.



1ST DAY & NEXT MINUTE

Sara Koppel
Danimarca 2017 / 3'

Un'avventura frenetica che, senza ricorrere a sottigliezze, esplora le dinamiche del desiderio di individui gender fluid. Costantemente in bilico tra libido, godimento personale e reciprocità del contatto, i personaggi sono alla ricerca di una strada che possa condurre, anche attraverso metamorfosi corporee, alla "porta del corpo" altrui, riscoprendo altresì, sotto una nuova luce, il proprio sé.

L'animazione psichedelica – col suo piglio punk attento all'etica del *DIY* – garantisce una libertà espressiva pressoché totale e una flessibilità narrativa che permette al corto di sfociare nel gioco senza mai perdere la sua carica graffiante.

An explicit rush adventure which explores the dynamics of desire of gender-fluid individuals. Constantly poised between libido, personal pleasure and reciprocal contact, the characters are looking for a way that, even through bodily metamorphosis, can lead to the others' "door of the body", while re-discovering their own selves in a new light.

The psychedelic animation – with its punkish attitude, attentive to the *DIY* ethic – guarantees an almost total freedom of expression and a narrative flexibility that allows achieving some kind of playfulness without ever losing its scathing edge.



Charlotte Cayeux

Si laurea in cinema presso l'università Sorbonne Nouvelle – Paris 3 con una tesi sull'estetica libertaria nel cinema di Armand Gatti il cui influsso, in una certa misura, è tuttora percepibile nelle sue opere. Dal 2011 al 2016 ha realizzato quattro cortometraggi autoprodotti che sono stati proiettati in numerosi festival. Pur trattandosi del primo film realizzato con una maggiore disponibilità di risorse, *Ceux qui peuvent mourir* non si distacca dalle opere precedenti, preferendo continuare un percorso personale volto a ritracciare, ogni volta, il confine tra cinema di finzione e sperimentazione.

She graduated in cinema at the university Sorbonne Nouvelle – Paris 3 with a thesis on libertarian aesthetics in the cinema of Armand Gatti, whose influence, to a certain extent, is still noticeable in her works. From 2011 to 2016 she directed four self-produced short films that were shown at numerous festivals. Despite being the first film made with a greater availability of resources, *Ceux qui peuvent mourir* is not detached from her previous works, as it pursues a personal path with the aim of retracing the boundary between fictional and experimental cinema.

screenplay
Charlotte Cayeux
cinematography
Gurvan Hlue
editing
Cyrielle Thelot
sound
Victor Loeillet
cast
Zoé Garcia
Lilas Richard
Julie Cayeux
Olivier Ruidavet
Pascal Le Corre
Anatole Chartier
Patrice Tepasso
producer
Amélie Queret
contact
www.respiroproductions.com
charlotte.cayeux@gmail.com



CEUX QUI PEUVENT MOURIR / THOSE WHO CAN DIE

Charlotte Cayeux

Francia 2017 / 18' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

La quindicenne Zoé entra in un rigido collegio in cui gli studenti studiano con atteggiamento apatico e indifferente. La violenza dell'istituzione appare dietro le maschere ossequiose dei supervisori ma, grazie all'incontro con Marie, Zoé scoprirà le potenzialità del proprio corpo e soprattutto il mistero che si cela dietro quell'atmosfera inquietante.

Combinando sapientemente genere vampiresco e sguardo d'autore, cinema fantastico e politica, *Ceux qui peuvent mourir* esprime una narrazione aperta a una temporalità reversibile. In questo microcosmo, isolato e al contempo vincolato alla realtà esterna da "patti di sangue", si respira il clima asettico del "mondo nuovo" huxleyano, dove vige una crudeltà sorda e perturbante.

Zoé, 15 years old, enters a strict boarding school. Around her, pupils are attending classes with faded eyes. Through their obsequious facade, the supervisors' violence lurks. One day Zoé meets Marie and understands what they are destined for and, above all, what her body can do.

Skilfully combining vampire genre and art-house gaze, fantasy movies and politics, the narrative unfolds under the assumption of time reversibility. Isolated and bound by external reality with its "blood oaths", this microcosm is permeated by an aseptic climate as like in the Huxleyan brave "new world", ruled over with a subtle and perturbing cruelty.

screenplay
Arnaud Khayadjanian
cinematography
Noé Bach
editing
Grégoire Pontécaille
sound
Maxime Roy
cast
Olivier Cywie-Clive
Victor Belmondo
Sarah-Megan
Allouch-Mainier
Armande Boulanger
Lorry Hardel
producer
Margaux Lorier
Envie de Tempête
Productions
contact
www.
enviedetempete.com
contact@
enviedetempete.com



Arnaud Khayadjanian

È uno sceneggiatore, regista e produttore autodidatta nato in Francia, nella regione dell'Ardèche. Nel 2014 realizza il cortometraggio *Bad Girl*, adattamento di un testo teatrale di Laura Desprein che viene selezionato al Festival di Uppsala e premiato al Sundance Channel Competition. Nel 2015 realizza *Les chemins arides*, documentario osannato dalla critica, premiato dalla giuria al Festival di Ismaïlia e premiato come migliore film allo Yerevan International Film Festival in Armenia.

He is a self-taught writer, director and producer born in France, in the Ardèche region. In 2014, he codirected *Bad Girl*, an adaptation of a pièce by Laura Desprein. The short film was selected at the Uppsala Festival and awarded at the Sundance Channel Competition. In 2015, he directed *Les chemins arides*, a critically acclaimed documentary, awarded by the jury at the Ismaïlia Festival and as best film at the Yerevan International Film Festival in Armenia.



CŒURS SOURDS / DEAF HEARTS

Arnaud Khayadjanian

Francia 2017 / 18' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

In pieno inverno, in una città dormitorio, Baptiste, Mathilde, Jørgen, Yulya e Jeanne, adolescenti selvaggi e teneri allo stesso tempo, si raccontano senza reticenze. Tra la noia che invade le loro giornate e le aspirazioni taciute, questi giovani combattono la loro solitudine armati di desiderio e parole in un mondo disertato dagli adulti. Accanto agli incontri e agli scambi di battute, i monologhi recitati direttamente in camera rivelano paure, rabbie e desideri inconfessabili.

Adattamento dell'omonima pièce teatrale di Laura Desprein, *Cœurs sourds* è un cortometraggio dalla scrittura sicura e dalla forma interessante e curata.

In the middle of winter, in a dormitory town, Baptiste, Mathilde, Jørgen, Yulya and Jeanne, all wild and tender at the same time, tell all about themselves without reticence. Between the boredom that invades their days and unspoken aspirations, armed with desire and words they fight their loneliness in a world deserted by adults. Besides hanging out and talking, their monologues performed in front of the camera reveal fears, anger and unspeakable desires.

Screen adaptation of Laura Desprein's homonymous play, *Deaf Hearts* is a short film that not only shows a very accurate writing, but also a distinctive and attentive visual style.



Ramon Watkins

È un regista e montatore australiano. Ha trascorso gli ultimi cinque anni a realizzare fashion film, videoclip musicali e web-serie indipendenti, oltre a creare contenuti digitali per grandi e piccoli marchi: di qui il suo stile veloce e audace. Ispirato dalle donne, dalle quali ha imparato tutti ciò che sa, predilige storie che, indipendentemente dal formato, abbiano al centro personaggi femminili e/o queer.

He is an Australian director and editor. He has spent the last five years directing and editing fashion films, music videos and independent web series, as well as digital contents for big and small brands: hence his quick and bold style. Educated and inspired by women, he focuses on female and/or queer characters and stories, no matter the format.

choreography
Adolfo Arunjez

cinematography
Alice Stephens

editing
Ramon Watkins

music
Freya

cast
Bailee-Rose Farnham
Ogemdi Ude
Alkis Magonezos
Michelle Young
James MacDonald
Isabella Mulholland
Steve Samuel
Sumarimah Winoto
Matt Benson

producer
Stephanie Westwood

contact
www.ramonwatkins.
com
westwood,
stephanie@
gmail.com



DANCES

Ramon Watkins

Australia 2018 / 5' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Dances è un documentario che in cinque minuti raccoglie testimonianze di esperienze queer vissute dagli utenti di app d'incontri e drammatizzate attraverso la danza e l'animazione.

Cresciute online a causa dell'ostracismo della società contemporanea, le comunità lgbtqia hanno sempre fatto largo uso di app come Tinder, Grindr, Scruff e OkCupid. D'altra parte la danza, che non ha mai smesso di occupare un posto di rilievo nell'universo queer, è con la sua fisicità e flagranza quanto di più lontano possa esistere dal mondo virtuale. Facendo interagire queste due dimensioni così distanti, *Dances* ci aiuta a vedere come dietro ai profili e ai commenti sprezzanti ci siano persone reali che vogliono soltanto entrare in relazione tra loro.

Dances is a five-minute documentary which explores queer experiences with app culture, dramatized through dance and animation.

Apps like Tinder, Grindr, Scruff, OkCupid are, in fact, central to the queer community. Due to lack of acceptance in broader society, lgbtqia communities have flourished online. Dance has long held a place of importance in the queer community, too. However it couldn't be further from the virtual world, because it is so physical and immediate. By this pairing, *Dances* shows that, behind the online personas and the dismissive comments, there are real people just wanting to connect.

screenplay
Rob Savage
cinematography
Sam Heasman
editing
Riccardo Servini
sound
Calum Sample
cast
Emily Bevan
Haley Bishop
Stephen Collins
Chris Curran
Radina Dandrova
Caroline Ward
producer
Douglas Cox
Shadowhouse Films
contact
www.
shadowhousefilms.
co.uk
rob@idfilms.com



Rob Savage

Autore e regista pluripremiato, nominato nel 2013 come Screen International Star of Tomorrow. Dirige cortometraggi, film e corti pubblicitari. A 18 anni scrive, dirige, monta e co-produce il lungometraggio a basso costo *Strings*, che viene presentato in numerosi festival in tutto il mondo, compreso il Raindance per la sua prima britannica e la Festa del cinema di Roma per la sua prima europea. Rob Savage ha partecipato alla Berlinale Talents e all'Edinburgh Talent Campus. I suoi cortometraggi sono stati premiati, tra gli altri, al London Short Film Festival. Ha ottenuto il Bfi Future Film Award 2011, attribuito dal British Film Institute. Attualmente è impegnato nella pre-produzione del suo secondo lungometraggio, *Seaholme*, un horror psicologico prodotto con Salon Pictures.

He is a multi-award winning writer and director, and 2013 Screen International Star of Tomorrow, working in shorts, features and commercials. He wrote, directed, shot, co-produced and edited micro-budget feature film *Strings* at age 18, which has screened at a number of prestigious International festivals around the world, including Raindance for its UK premiere and the Rome Film Festival for its European. Rob is a Berlinale Talents and Edinburgh Talent Campus alumnus and has won a number of awards for his short films at festivals including the London Short Film Festival. He was also the recipient of the Bfi Future Film Award 2011. Rob is currently in pre-production on his second feature film, psychological horror *Seaholme*, with Salon Pictures.



DAWN OF THE DEAF

Rob Savage

Regno Unito 2016 / 12' / v.o. sott. it. e eng.

Uno strano suono spazza via l'intera popolazione. Gli unici a scampare a questa calamità sono un gruppo di persone non udenti: una coppia di lesbiche che cerca di salvare il proprio rapporto, una ragazza tormentata da un terribile segreto e un uomo che finalmente ha raggiunto un grande traguardo in seno alla sua comunità.

Realizzato con la collaborazione della comunità dei sordi di Londra, *Dawn of the Deaf* è un film horror apocalittico che attraverso una narrazione coinvolgente ci insegna a guardare la "disabilità" dei personaggi non più come tale, ma come un vantaggio sul resto della popolazione.

When a strange sound wipes out the hearing population, the only ones who escape this calamity are a group of deaf people: a lesbian couple fighting to save their relationship, a troubled young girl hiding a terrible secret, and a man who has finally reached a great goal within his community.

Made with the collaboration of London deaf community, *Dawn of the Deaf* is an apocalyptic horror film that, through an engaging narrative, shows us how to look at characters' "disability" as an advantage over the hearing population.



Yue Xia

È un'animatrice e scenografa teatrale e cinematografica che vive a Londra. Dopo avere ottenuto la laurea in scenografia teatrale al Wimbledon College of Arts, si dedica allo studio dell'animazione presso il London College of Communication. Sempre aperta ad accogliere nuove esperienze e possibilità, la tecnica che predilige per le sue creazioni è l'animazione a passo uno.

She is an animator, theatre designer and set designer based in London. After obtaining her Bachelor Degree of theatre design at Wimbledon College of Arts, she furthered her study by studying animation at London College of Communication. She is always open for welcoming new experiences and possibilities. Stop motion animations are her particular fields of interests.

**animation,
screenplay
& editing**
Yue Xia
cinematography
Yue Xia, Ming Liu
music
Filip Sowa
sound
Christoph Pelczar
contact
xiayeah.wixsite.com
/animation
xiayeah@gmail.com



THE DECISION OF RILEY

Yue Xia

Regno Unito 2017 / 4' / anteprima nazionale

Nato in un corpo femminile, Riley si è sempre sentito confuso sulla sua identità di genere. Un giorno scopre un modo semplice per modificare il suo genere biologico. Se la fisica ha dimostrato che i sette colori dell'arcobaleno sono in realtà sezioni di una lunghezza d'onda su uno spettro continuo, alcuni psicologi hanno ripreso ed elaborato la scala Kinsey per indicare il nostro orientamento sessuale attraverso sette differenti gradi. Il genere, tuttavia, continua a essere definito come le due uniche facce di una moneta, con molte persone che vivono nel mezzo, nel buio e in confusione.

Scritto, diretto e animato da Yue Xia, *The decision of Riley* è un film sulla metamorfosi che, come in un sogno in stop motion, ci svela un nuovo modo di guardare alle questioni di genere.

Born with a female body, Riley has always been confused about her gender identity. One day, she discovers a simple way to interchange her biological gender. Physicists demonstrated the seven colour of rainbow are actually sections of wavelengths on a continuous spectrum. Psychologists developed the Kinsey Scale to indicate our sexual orientations with seven different ratings. However, gender is defined as two sides of a coin with so many people living in between, in dark, and in confusion.

Written, directed and animated by Yue Xia, *The Decision of Riley* is a movie about metamorphosis that, through a stop-motion dream, shows us a new perspective on gender.



**animation
& screenplay**
Keren Nir

editing & producer
Keren Nir

sound & music
Shalom Weinstein

voice
Maor Fridman

contact
disturbed.zucchini@
gmail.com
knir89@gmail.com



Keren Nir

Israeliana, Keren Nir è nata e cresciuta a Gerusalemme, dove ha studiato animazione alla Bezalel Academy of Art and Design. Keren lavora come animatrice e come artista nel campo degli effetti visivi per pubblicità televisive e insegna arte in un liceo locale.

Keren Nir was born and raised in Jerusalem, Israel. She studied animation at the Bezalel Academy of Art and Design in Jerusalem. Keren works as an animator and a visual effects artist on television commercials, and as an art teacher in a local high school.

FOR A CHANGE

Keren Nir

Israele 2016 / 5' / v.o. sott. it. e eng.

Documentario in forma animata che illustra la storia di Ofer, uomo transessuale che nota i primi segni della pubertà in quinta elementare e con essi anche i primi segnali di disforia. Il suo corpo abbandona le rassicuranti forme infantili per trasformarsi in qualcosa che lo inquieta. Se inizialmente sono le felpe di papà e nonno – che spesso indossa fino a quattro strati – a ovviare al problema, appare presto chiaro che per nascondere il seno non basteranno sempre espedienti così semplici. E non passerà molto tempo prima che giungano anche altri segni di un corpo che si sta sviluppando. La lotta per Ofer è solo all'inizio.

Con un'animazione e una voce fuori campo, Keren Nir mette in scena l'evento del proprio corpo che muta, inizialmente destabilizzante per chiunque ma ancor più per chi sa già che non sarà mai corrispondente a ciò che sente di essere davvero.

Animated documentary based on the story of Ofer, a transgender man who notices the first signs of puberty during fifth grade and at the same time experiences the first signs of dysphoria. His body leaves its reassuring infantile forms to turn into something that bothers him. If initially the sweat-shirts of his dad and his grandfather – which he often wears up to four layers – may do the trick, it soon becomes clear that hiding the breasts will ask for more effective devices. In fact, soon other signs of a body that is in full development will show up.

The fight for Ofer is just at the beginning. With an animation and a voice over, Keren Nir stages the event of the changes in one's body, initially destabilizing for anyone but much more for those who already know that it will never correspond to what they feel they are.



screenplay
Uriya Hertz
cinematography
Tal Ninayo
editing
Uriya Hertz
sound
Rei Elbaz
cast
Gur Yaari
Amir Goldman
Nataly Szyjman
Noy Levin
producer
Yishay Gispan
Dina Zilberg
contact
uriyahertz@gmail.com

Uriya Hertz

Nato nel 1990 a Gerusalemme in una famiglia ortodossa, da ragazzino ha studiato in una Yeshivah. Nel 2011 ha iniziato i suoi studi alla Sam Spiegel Film School di Gerusalemme. *Brothers*, il suo film del terzo anno, ha vinto il premio per il Miglior montaggio al Tel Aviv International Student Film Festival ed è stato proiettato al São Paulo Short Film Festival e all'Heartland Film Festival. *Ha'rav* è il suo film di diploma.

Born in 1990, in Jerusalem, into a religious Orthodox family, as a child, he studied at a Yeshiva high school in Jerusalem. He began his studies at the Jerusalem Sam Spiegel Film School, in 2011. *Brothers*, his third year film, won the Best Editing Award at the Tel Aviv International Student Film Festival and participated in the São Paulo Short Film Festival and Heartland Film Festival. *The Rabbi* is his graduation film.



HA'RAV / THE RABBI

Uriya Hertz

Israele 2016 / 20' / v.o. sott. it.

Michael è un rabbino carismatico e stimatissimo di una Yeshivah di Gerusalemme. Una confessione rivelatrice di Gadi, suo allievo prediletto, scuoterà le certezze e l'universo familiare in cui il rabbino ha trovato rifugio fino a quel momento. Come conciliare tradizioni rigide e desideri personali? La Parola non lascia trapelare il turbamento emotivo, se non attraverso slanci improvvisi che ne scalfiscono la dimensione corporea.

Ha'rav si sviluppa ricorrendo a una tavolozza variopinta di colori e di emozioni, accensioni effimere come luci al neon sfarfallanti. Lame di luce, pervase del bianco inimitabile della Terra d'Israele, irrompono dalle finestre a irradiare una comunità di corpi imbrigliati entro un'assolvenza lunga un'esistenza intera.

Michael is a charismatic and much-admired rabbi at a Jerusalem Yeshivah. A revealing confession by Gadi, his favourite student, will shake the certainties and the whole household in which the rabbi has sought refuge until then. How to balance strict traditions and personal desires? The emotional turmoil cannot seep through the Word, except through sudden outbursts that affect its bodily dimension.

The Rabbi develops by using a varied palette of colours and emotions, ephemeral sparks like flickering neon lights. Blades of light, impregnated with the inimitable white of the Land of Israel, break through the windows to irradiate a community of bodies harnessed by a lifelong fade-in.

**screenplay &
editing**

Travis Mathews

cinematography
Matheus Rocha

sound

Jonathan Macias
Ramirez

cast

Gustavo Vinagre

Ronaldo Serruya

Lavinia Panunzio

Marco Donnini

João Federici

producer

João Federici

contact

www.theopenreel.it

info@theopenreel.it



Travis Mathews

Nato nel 1975 negli Stati Uniti – laureato in counseling e cineasta autodidatta – lavora dal 2000 come regista, sceneggiatore, montatore e produttore. Ha collaborato con James Franco a *Interior. Leather Bar*, salutato dal New York Times come «una delle più riuscite e brillanti sorprese» del Sundance Film Festival del 2013. Il primo lungometraggio di Mathews, *I Want Your Love* (2012), ha debuttato al Frameline Film Festival ed è stato definito da Andrew Haigh come «un film audace che ci offre uno spaccato unico e senza filtri sulle vite di un'intera generazione di uomini gay». Ha realizzato tre documentari per la serie *In Their Room* – ambientati a Londra, Berlino e San Francisco – in cui filma senza censure uomini nell'intimità delle loro stanze. Nel 2017 è stato presidente della giuria della sezione Queer Palm al Festival di Cannes.

Born in 1975 in the US, Travis Mathews – informed by a Master in counseling psychology and self-taught filmmaker – has been working since 2000 as a director, screenwriter, editor and producer. He collaborated with James Franco to make *Interior. Leather Bar*, celebrated by The New York Times as «one of the sharpest, best surprises» of the 2013 Sundance Film Festival. Mathews' feature narrative debut, *I Want Your Love* (2012), premiered at the Frameline Film Festival and was called by Andrew Haigh «a bold film with rare insight into the uncensored lives of a generation of gay men». He has released three documentaries for his *In Their Room* series – dedicated up to now to London, Berlin and San Francisco – in which he films without censorship men in the privacy of their rooms. He has been president of the Queer Palm jury at the 2017 Cannes Film Festival.



JUST PAST NOON ON A TUESDAY

Travis Mathews

Brasile-Stati Uniti 2017 / 22' / v.o. sott. it.

Gustavo Vinagre e Travis Mathews in un mix esplosivo del panorama cinematografico queer contemporaneo. Tiago e João non si sono mai incontrati e non hanno niente in comune, eccetto l'uomo che entrambi hanno frequentato e forse amato. Dopo la scomparsa di questi in seguito a una overdose, i due visitano la casa dell'amante. È qui che le loro strade si incrociano per la prima volta e si accende tra loro qualcosa che li porterà a conoscersi.

In un film formalmente apparentato al suo lungometraggio *I Want Your Love* del 2012, Travis Mathews – regista da sempre fedele alle tematiche lgbt – esplora ancora una volta l'intimità di due personaggi in uno spazio a loro estraneo.

Gustavo Vinagre and Travis Mathews in an explosive mix of the contemporary queer cinema scene. Tiago and João have never met before and have nothing in common, except the man they both had an affair with and perhaps loved. After he died of an accidental overdose, they both visit their lover's apartment. Here, their paths cross for the first time while something happens between them and lead them to know each other.

In a film formally related to his feature film *I Want Your Love* (2012), Travis Mathews – filmmaker always loyal to the lgbt themes – once again explores the intimacy of two characters in a foreign space.



Yuji Mitsuhashi

È un regista, sceneggiatore e montatore giapponese. Lavora alla Dainichi, un'agenzia pubblicitaria che ha sede a Tokyo. Dal 2010 si dedica anche alla realizzazione di cortometraggi. Nel 2012 il suo corto *Kidney* viene presentato allo Short Shorts Film Festival & Asia e poi proiettato anche in vari festival europei. Nel 2017 *Kyo-netsu* è stato selezionato al Toronto International Film Festival e proiettato al Camera Japan Festival di Rotterdam e, nel 2018, al Ca' Foscari Short Film Festival.

He is a Japanese director, screenwriter and a video editor. He works for Dainichi, an advertising agency based in Tokyo. Since 2010 he also works as a film director. In 2012 the short movie *Kidney* was screened at the Short Shorts Film Festival & Asia and at European festivals. In 2017 *Kyo-netsu* was selected to the Toronto International Film Festival and it was screened at the Camera Japan Festival in Rotterdam and, in 2018, at the Ca' Foscari Short Film Festival.

screenplay
Yuji Mitsuhashi
cinematography
Kenichi Kawabata
editing
Yuji Mitsuhashi
sound
Taro Nishigaki
cast
Ukyo Nagura
Kyoko Takahashi
Daiki Kato
producer
Ken Yakuwa
contact
mitsuhashi@
dai-nichi.co.jp



KYO-NETSU

Yuji Mitsuhashi
Giappone 2017 / 17'

La ciclicità scoordinata della vita di una coppia è al centro di questo corto privo di dialoghi e lussureggiante sul piano sonoro. Un racconto impetuoso, filmato in bianco e nero, sulla quotidianità asfissiante di uno scrittore in piena crisi di mezza età e in cerca di ispirazione. Oscillando tra passione febbrile ed esplosioni incontrollabili di violenza, lo scrittore inizia a confondere fantasie e realtà, riversando la propria insoddisfazione sulla moglie.

Come spesso accade nel cinema nipponico, "piccola" e "grande" morte si fanno indiscernibili, scandite da una ritualità spogliata da ogni qualità rassicurante. Nulla, in fin dei conti, destabilizza più della normalità.

The uncoordinated cyclicity of a couple is the theme of this dialogue-less but sonically lush short. An impetuous tale, filmed in black and white, about the stifling everyday life of a writer facing a midlife crisis while seeking inspiration. Torn between feverish passion and uncontrollable outbursts of violence, the writer starts to confuse fantasy and reality, venting his dissatisfaction on his wife.

As often happens in Japanese cinema, "little" and "big" death are indiscernible, marked by a rituality deprived of any reassuring quality. Nothing, after all, is more destabilizing than alleged normality.

screenplay
Carolina Markowicz
cinematography
Pepe Mendes
editing
Daniela Guimarães
sound
Audiolink
cast
Matias Singer
producer
Mayra Aua
contact
yourmama.com.br
markowiczcarol@gmail.com



Carolina Markowicz

È una regista e sceneggiatrice che vive e lavora a San Paolo del Brasile. Il suo primo cortometraggio *69. Praça da Luz* ha vinto numerosi premi in tutto il mondo – tra cui il premio per il miglior cortometraggio al Rio De Janeiro International Film Festival – ed è stato proiettato al MoMa di New York. *Tatuapé Mahal Tower*, che ha scritto e co-diretto, è stato presentato al Toronto International Film Festival nel 2014. In quell'occasione la regista è stata inserita nella lista dei «cinque registi da tenere d'occhio» e, in seguito, il corto è stato selezionato in più di duecento festival internazionali, vincendo, tra l'altro, in quindici occasioni il premio per il miglior film. *Namoro à distância* è il suo quarto cortometraggio, presentato in anteprima mondiale a Toronto nel 2017. Il suo corto più recente, *O órfão*, è stato presentato alla Quinzaine des Réalistes nel 2018.

She is a screenwriter and director based in São Paulo. Her first short film *69. Luz Square* won several awards around the world, including Best Short Film at Rio De Janeiro International Film Festival and was screened at MoMa-NY. *Tatuapé Mahal Tower*, which she wrote and co-directed, premiered at the Toronto International Film Festival in 2014. There, Carolina was considered one of the «five filmmakers to watch» and went on to screen at more than two hundred festivals worldwide and win dozens of awards, including Best Film at fifteen festivals. *Long Distance Relationship*, her fourth short, had its world premiere at the Toronto International Film Festival in 2017. *The Orphan*, her most recent short, premiered in Cannes Directors' Fortnight in 2018.



NAMORO À DISTÂNCIA / LONG DISTANCE RELATIONSHIP

Carolina Markowicz

Brasile 2017 / 5' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Un uomo ossessionato dal coito extraterrestre entra a far parte di un programma di sesso telefonico con alieni che ha luogo all'interno di una ex base militare. In attesa di un incontro dal vivo che avverrà più di sessant'anni dopo, l'uomo conduce un'esplorazione impassibile dei misteri del desiderio umano. La realtà quotidiana si rivela inadeguata nel soddisfare la libidine dell'uomo che raggiunge vette cosmiche, mentre nelle immagini notturne di ambienti scalinati si trapiantano inserti disegnati a mano.

Combinando cupezza e umorismo, prende forma un ulteriore incontro, quello tra l'indefinitezza del sonoro e la lacunosità dell'immaginazione, dal quale si genera la visione.

A man obsessed with extra-terrestrial coitus enters into an alien phone sex program that occurs in a former military base from which contact can be established. Waiting for a live meeting that will take place in more than sixty years, the man conducts a deadpan exploration of the mysteries of human desire. Everyday reality proves to be inadequate for satisfying his lust that reaches cosmic heights, while hand-drawn animation is transplanted within the nocturnal images of crumbling environments.

Combining gloom and humour, a further meeting takes shape, the one between the indefinite nature of sound and the incompleteness of imagination from which vision is generated.



André Santos, Marco Leão

Iniziano la loro lunga collaborazione nel 2008. Da allora, hanno co-diretto *A Nossa Necessidade de Consolo*, *Cavalos Selvagens*, *Infinito*, realizzato in collaborazione con Le Fresnoy/IndieLisboa, e *Má Raça*, premiato a IndieLisboa '13 con la menzione speciale della giuria e con il New Talent Award. Tutti i loro film sono stati presentati a numerosi festival in tutto il mondo. André affianca l'attività di cineasta a quella di direttore della fotografia.

They started their long-lasting collaboration in 2008. Since then, they co-directed *Our Necessity for Comfort*, *Wild Horses*, *Infinite*, with Le Fresnoy/IndieLisboa, and *Bad Blood*, doubly awarded at IndieLisboa '13. All their films were screened in several film festivals around the world. Besides his work as filmmaker, André also works as a cinematographer.

**screenplay
& editing**
André Santos
Marco Leão
cinematography
Hugo Azevedo
sound
Marco Leão
Pedro Góis
cast
Filipe Abreu
Rita Durão
João Villas-Boas
Marcello Urgeghe
producer
João Figueiras
Blackmaria
contact
www.blackmaria.pt
blackmaria@
blackmaria.pt



PEDRO

André Santos, Marco Leão
Portogallo 2016 / 22' / v.o. sott. it.

Pedro torna a casa all'alba. Prima che il giovane possa addormentarsi, sua madre lo trascina in spiaggia. Qui Pedro incontra uno sconosciuto e, con una scusa qualunque, lo segue dietro le dune, lasciando la madre sola in una spiaggia quasi deserta ad aspettare un appuntamento che forse non arriverà mai.

Girato nei sobborghi di Lisbona, *Pedro* è un dramma familiare che narra di un adolescente e della madre di mezza età in un giorno di fine estate. Il film, costruito attorno alle aspettative del protagonista su intimità e desiderio, ha il merito di mettere a fuoco l'ambiguità delle relazioni umane senza concedere mai spazio ai luoghi comuni.

Pedro gets back home at dawn. Before the young man can fall asleep, his mother drags him to the beach. Here Pedro encounters a stranger and follows him behind the dunes with an excuse, leaving his mother alone in a deserted beach waiting for a date that perhaps will never show up.

Pedro is a family drama shot in the suburbs of Lisbon that narrates of a teenager and his middle-aged mother, on a late summer day. Built around the protagonist's expectations on intimacy and desire, the film has the merit of focusing on the ambiguity of human relationships while giving no space to clichés.

screenplay
Marc-Antoine Lemire
cinematography
Léna Mill-Reuillard
editing
Anouk Deschênes
sound
Laurent Ouellette
cast
Pascale Drevillon
Alex Trahan
producer
Maria Gracia Turgeon
Marc-Antoine Lemire
contact
www.
h264distribution.com
info@
h264distribution.com



Marc-Antoine Lemire

Nato nel 1990, è un regista canadese. Dopo il conseguimento della laurea a Montréal, si è aggiudicato nel 2013 il Premio come miglior promessa per il cinema documentario con *Ces trottoirs où nous marchons*. Inoltre ha realizzato i cortometraggi *Plaisirs de table* (2012) e *Joséphine, ou Chat échaudé craint l'eau froide* (2013) prima di ottenere l'attenzione della critica con il suo corto *Les Méduses*, che è stato proiettato in numerosi festival canadesi e internazionali. Nel 2017 *Pre-Drink* ha vinto il premio per il miglior cortometraggio canadese al Toronto International Film Festival.

Born in 1990, he is a Canadian director. After completing a Bfa in Montréal, he won the Prize for the Most Promising for Documentary film in 2013 for his *Ces trottoirs où nous marchons*. He made the short films *Plaisirs de table* (2012) and *Joséphine, ou Chat échaudé craint l'eau froide* (2013) before breaking through to wider attention with his 2015 short film *Inner Jellyfishes*, which screened at film festivals across Canada and internationally. *Pre-Drink* won the Toronto International Film Festival Award for Best Canadian Short Film in 2017.



PRE-DRINK

Marc-Antoine Lemire

Canada 2017 / 23' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Alexe è una giovane donna trans in transizione. Una sera invita il suo migliore amico Carl a bere qualcosa prima di recarsi a una festa. La loro complicità riscalda l'atmosfera e, lentamente, avvolti in una tenera intimità, i due decidono di fare l'amore insieme per la prima volta. Quello che doveva essere un atto spontaneo, all'insegna dell'amicizia, comporta tuttavia per Alexe molte più complicazioni del previsto.

All'avanzare di un treno nella notte corrisponde l'abbraccio complice che trasforma i due amici in amanti immersi in una luce verde quasi hitchcockiana per la sua capacità di scompigliare le carte della realtà.

Alexe is a young trans woman in transition. One evening, she hosts her best friend Carl for a few drinks before going out to a party. Warming up gently during the night, both decide to have sex together for the first time. However what was planned to be a simple and purely friendly act turns out to be much more complex for Alexe.

As a train runs through the night, the embrace transforms friends into lovers bathed in a green light that, for its ability to wreak havoc on reality, reveals Hitchcockian echoes.



Rafael Valério

Nasce in Brasile nel 1988 da una famiglia italo-brasiliana. Estimatore del cinema di Fellini, Rohmer, von Trier, Almodóvar ma anche di *Buffy l'ammazzavampiri*, *Ally McBeal*, *X Files* e *Six Feet Under*, studia cinema a San Paolo del Brasile. Trasferitosi in Francia, si diploma in cinema a Montpellier prima di ottenere un master in sceneggiatura e regia alla Sorbonne. Lavora quindi in qualità di stagista come lettore e consulente di sceneggiatura. Nel 2015 crea un collettivo dedito alla produzione, con il quale co-produce e co-dirige il cortometraggio *J'ai vu l'amour*, selezionato per il concorso del *Côté Court* – Festival international du film court de Pantin nel 2016. Nelle estati del 2016 e 2017 partecipa a CinemadaMare, dove autoproduce otto cortometraggi e produce cortometraggi altrui. I suoi primi cortometraggi proiettati nel mondo sono *Rafael Last Time Seen* e *Choice*, film che mescolano elementi autobiografici e storie lgbt.

He was born in Brazil in 1988, from a Brazilian-Italian family. Admirer of the films of Fellini, Rohmer, von Trier, Almodóvar but also of the adventures of *Buffy the vampire slayer*, *Ally Mcbeal*, *The X Files* and *Six Feet Under*, he began studying cinema in São Paulo. He then left for France, where he graduated in cinema in Montpellier, then got a professional Master Degree in cinema script writing and directing at the Sorbonne. Passionate about script writing and reading, he worked as intern then as a script reader and script doctor. In 2015 he created a production collective, with which he co-produced and co-directed the short film *J'ai vu l'amour*, screened at the competition section of the Pantin Short Film Festival in 2016. In the summer of 2016 and 2017, he participated in CinemadaMare, where he self-produced and directed eight short films, but also produced for other directors. His first personal short films to be screened around the world are *Rafael Last Time Seen* and *Choice*, short films mixing autobiographical content and lgbt stories.

screenplay

Rafael Valério

cinematography

Leandro Paiva

editing & sound

Leandro Paiva

Aline Zambrini

Santos

cast

Rafael Valério

producer

Rafael Valério

CinemadaMare

contact

www.cinemadamare.

com

rafaelva@

hotmail.com



RAFAEL LAST TIME SEEN

Rafael Valério

Brasile 2017 / 7' / v.o. sott. it.

In piena notte, un giovane cammina in una strada deserta verso una destinazione ignota. A un certo punto si ferma e telefona alla madre, lasciandole un messaggio in segreteria. Le sue parole, però, fanno trasparire una realtà radicalmente diversa da quella che sta vivendo.

Costruito come un vero e proprio thriller, *Rafael Last Time Seen* mette in scena una storia misteriosa e dall'esito imprevedibile ambientata in un luogo sospeso. Un'ideale seconda parte – il cortometraggio *Choice* – aggiunge qualche ulteriore dettaglio, continuando a ricorrere a elementi narrativi tutt'altro che scontati.

In the middle of the night, a young man walks in an empty street towards an unknown destination. He calls his mother and leaves her a voice message. His words and actions show two very different realities.

Rafael Last Time Seen tells a mysterious story – an actual thriller – set in a suspended place till an unpredictable ending. A second part – *Choice* – adds some elements but always getting rid of predictable narrative elements.



screenplay
Laura Garcia
cinematography
Emmanuel Fraisse
editing
Sarah Dinelli
Lucas Marchina
sound
Flavia Cordey
cast
Gabriel Acremant
Boris Stulman
Baptiste Roussillon
producer
Antoine Garnier
Parsifal Films
contact
parsifalfilms@
gmail.com
garnierant@
gmail.com

Laura Garcia

Nata nel 1994, dopo avere studiato teatro alle università di Grenoble e di Nanterre, entra alla Fémis iscrivendosi al dipartimento di regia nel 2014. *Rouge amoureuse*, il suo primo film, si è aggiudicato il Prix Camira per il miglior cortometraggio al Festival international du film Entrevues Belfort. Il suo secondo corto, *Bleu sang* (2017), è stato proiettato al Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand. Nel 2018 *Fragment de drame*, il suo corto più recente, è stato presentato al Festival di Cannes.

Born in 1994, after theatre studies at the Universities of Grenoble and Nanterre, she entered La Fémis film school in filmmaking department in 2014. *Red Love*, her first short, won the Prix Camira for Best short film at the Entrevues Belfort International Film Festival. Her second short, *Bleu sang* (2017), was screened at Clermont-Ferrand International Short Film Festival. In 2018 *Fragment de drame*, her most recent short film, was shown at the Cannes Film Festival.

ROUGE AMOUREUSE / RED LOVE

Laura Garcia

Francia 2017 / 23' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Gaël è un ragazzo fragile e smarrito, folle d'amore per Victor. Dal momento che questi lo ha lasciato per Julie, Gaël è disposto a tutto pur di riconquistarlo. Animato da un furore implacabile e percorso da una tenera insicurezza – residui adolescenziali – il giovane, in gonna e tacchi a spillo, decide di irrompere in casa dell'amato nel cuore della notte.

Rouge amoureuse è un'opera prima commovente, in cui i corpi lottano per non essere inghiottiti dal buio e dal silenzio opprimente di un paesino della Borgogna: paesaggio interiore più che geografico, e teatro di un delirio amoroso che sfilaccia i contorni della realtà. In un continuo attraversamento di soglie, Gaël si rivela un randagio che si spoglia di ogni identità prefissata, colorato da un dolore dalle sfumature sempre mutevoli.

Fragile and a bit lost, Gaël is madly in love with Victor. Since the latter left him for Julie, he will stop at nothing to get him back. Animated by a relentless rage and seized by a tender insecurity – teenage legacies – the young man, in a tight skirt and high heels, decides to break into the house of the beloved in the middle of the night.

Red Love is a moving first film, in which bodies struggle to avoid being swallowed up by the darkness and the oppressive silence of a Burgundy's village, more of an emotional landscape, the scene of a delirious love that frays the contours of reality. In a constant threshold crossing, Gaël reveals himself as a stray cat, stripped of every predetermined identity, coloured by a pain of ever-changing nuances.



screenplay
Christiaan Boonzaier
Jurg Slabbert
cinematography
Agnes Meng
**editing, sound
& cast**
Jurg Slabbert
producer
Jurg Slabbert
DocNomads
contact
www.docnomads.eu
jurgslab@gmail.com

Jurg Slabbert

È un giornalista sudafricano, vincitore, nel 2015, del premio Standard Bank Sikuville. Di recente ha spostato la sua attenzione sul cinema documentario. Nel 2017 ha conseguito una laurea a doppio titolo in regia documentaristica in seno al programma DocNomads presso la Luca School of Arts di Bruxelles. *Slabberts* è il suo quarto cortometraggio.

He is a South African journalist, winner of the Standard Bank Sikuville Award in 2015. He has recently shifted his focus to documentary film. In 2017 he graduated from the DocNomads joint master's degree in documentary film directing at the Luca School of Arts in Brussels. *Slabberts* is his fourth short film.



SLABBERTS

Jurg Slabbert

Belgio-Sudafrica 2017 / 10' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Mentre si ritrova a studiare in Belgio, uno studente sudafricano scopre che l'origine dei suoi antenati non combacia con le storie che gli sono state raccontate. Riflettendo sulle implicazioni di tale scoperta, mette in dubbio la propria identità e si rende conto che le sue radici non affondano in nessuno dei due continenti.

Ricorrendo a una messinscena sobria e precisa, Jurg Slabbert realizza un documentario autobiografico che ripercorre le vicissitudini multigenerazionali della propria famiglia. Affinità e divergenze emergono quasi involontariamente come forme e tratti persistenti, inalienabili, che sonnecchiano, mimetizzati, ancorati all'ereditarietà dei corpi.

While studying in Belgium, a South African student learns that his ancestors' origin is not what he was told. Reflecting on the revelation, he questions his own identity and realises that his roots are neither here nor there.

Drawing upon a sober and precise mise-en-scène, Jurg Slabbert creates an autobiographical documentary that traces the multigenerational vicissitudes of his family. Affinities and divergences emerge almost involuntarily as pre-existing, inalienable forms and traits, which doze, camouflaged, anchored on the hereditariness of the bodies.





—
**NEW
VISIONS**
—

screenplay
Arshad Khan
editing
Étienne Gagnon
animation
Davide Di Sarò
sound
Sylvain Bellemare
producer
gray matter
productions
Loaded Pictures
contact
www.
loadedpictures.ca
sergeo@
loadedpictures.ca



Arshad Khan

Canadese, pluripremiato regista nonché direttore di festival cinematografici. Nato in Pakistan, Khan crede nel cinema come catalizzatore di cambiamento. Gira film che fanno luce su argomenti ignorati dai media convenzionali. È interessato al realismo cinematografico e alla nouvelle vague del cinema sudasiatico, ancora libero dai vincoli dei generi cinematografici. *Abu* è il suo primo documentario, già vincitore di premi e riconoscimenti da parte della critica in tutto il mondo.

He is a multiple-award-winning filmmaker, film festival director from Canada. Born in Pakistan, Khan believes in cinema as a catalyst for change. He makes films that shed light on subjects that are ignored by the mainstream media. He is interested in realism in cinema and the new wave in South Asian cinema, yet not restricted to any one cinematic genre. *Abu* is his first feature documentary and has already won awards and critical praises around the world.

ABU

Arshad Khan

Canada 2017 / 80' / v.o. sott. it.

Abu è un viaggio al centro di una famiglia divisa alle prese con questioni come la religione, la sessualità, il colonialismo e la migrazione. Attraverso linee narrative diverse, composte da filmati e fotografie di famiglia, film della Bollywood classica e altri materiali, il regista pachistano musulmano costruisce il racconto della propria identità omosessuale rivendicata, conducendo gli spettatori dentro le relazioni tese che intercorrono fra la famiglia e il destino, il conservatorismo e il liberalismo, la modernità e i valori del passato.

Un film apertamente autobiografico che coniuga, in maniera divertita e consapevole, le memorie personali e quelle di un'intera generazione alle prese con la più classica e complicate delle sfide: il tentativo di trovare un equilibrio fra l'eredità del passato – una generazione di padri amati e detestati – e l'esperienza di un mondo nuovo da conoscere e imparare ad amare.

Abu is a journey to the center of a fragmented family while they grapple with religion, sexuality, colonialism and migration. Through a tapestry of narratives composed of family footage, observation and classic Bollywood films, gay-identifying Pakistani-Muslim filmmaker takes viewers through the tense relationships between family and fate, conservatism and liberalism, and modernity and familiarity.

Openly based on autobiographical material, *Abu* is a film that, while adopting an amused and mindful attitude, combines personal memories with those of a whole generation of people dealing with the most traditional and difficult of all challenges: the attempt at finding a balance between the legacy of the past – a generation of beloved and hated fathers – and the experience of a brand new world that needs only to be discovered and loved.



screenplay & editing

Cédric Venail

cinematography

Simon Beaufils

sound

Mathieu Descamps

Nicolas Mias

cast

Sharif Andoura

Jacques Nolot

Sofia Teillet

Manu Lebrun

producer

Camille Chandellier

Cédric Venail

contact

www.lapetiteprod.fr

contact@

lapetiteprod.fr

Cédric Venail

È un regista e sceneggiatore francese. Ha esordito come regista con i documentari *Un virus dans la ville* (Un virus in città) del 2008 e *Carmel*, cortometraggio realizzato nel 2009 e presentato al Torino Film Festival. Il suo primo lungometraggio di finzione, *À discrétion* (2017), ha ricevuto il Grand Prix France al Festival du cinéma de Brive e il Press Jury Award al Côté Court Festival. È stato inoltre presentato al Curtas Vila do Conde International Film Festival e al Silhouette Film Festival.

He is a French director and screenwriter. He began his career as a filmmaker with the documentaries *A Virus in the City* (2008) and *Carmel*, a short film made in 2009 and presented at Torino Film Festival. His first fiction feature, *À discrétion* (2017), was awarded with Grand Prix France at Festival du cinéma de Brive and Press Jury Award at Côté Court Festival. The film screened at Curtas Vila do Conde International Film Festival and Silhouette Film Festival.



À DISCRÉTION

Cédric Venail

Francia 2017 / 50' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

In un luogo segreto, un gruppo di sconosciuti si incontra per spiare le abitudini e i gesti dei passanti. Per saperne di più, un produttore di documentari incontra uno dei suoi vecchi frequentatori, e la conversazione si trasforma presto in un'esplorazione del fascino che caratterizza uno sguardo libero di osservare qualcuno nella sua totale spontaneità.

À discrétion è un film sul potere dello sguardo, sul piacere e sul desiderio che esso è in grado di innescare, ma anche una grande metafora sul potere del cinema. Un ulteriore tassello per conoscere il mondo di Jacques Nolot, qui straordinario interprete insieme a Sharif Andoura.

In a secret place, a group of strangers meets to spy on the habits and gestures of the passers-by. To find out more, a documentary producer meets one old customer, and the conversation soon turns into an exploration of the charm that characterizes a gaze left free to watch somebody in his absolute spontaneity.

À discrétion is a film about the power of the gaze, the pleasure and desire that it might trigger, as well as a great metaphor for the power of cinema. A further step to learn more about the world of Jacques Nolot, here at his finest, paired with Sharif Andoura.

screenplay
Marco Dutra
Juliana Rojas

cinematography
Rui Poças

editing
Caetano Gotardo

music
Guilherme
Garbato

cast
Gustavo Garbato

Isabel Zuaa
Marjorie Estiano
Miguel Lobo
Cida Moreira
Andréa Marquee
Felipe Kenji
Nina Medeiros

producer
José Alvaranga Jr.
Frédéric Corvez
Clément Duboin

contact
www.urbandistrib.
com
udi@urbangroup.biz



Marco Dutra, Juliana Rojas

La favola di Marco Dutra ha ispirato il film, girato a quattro mani con Juliana Rojas, *As Boas Maneiras*, vincitore del prestigioso Premio speciale della giuria al Festival di Locarno 2017. Insieme i due sceneggiatori e registi hanno girato anche *O lençol branco* (Cannes Cinéfondation) e *Um ramo* (Premio Migliore Scoperta alla Settimana della Critica di Cannes). Il loro primo film, *Trabalhar cansa*, è stato tra i finalisti al Sundance oltre a essere stato presentato come film d'apertura a Cannes nella sezione Un Certain Regard del 2011. Nello stesso anno, ha anche ricevuto il Citizen Kane Award al Festival di Sitges.

Marco Dutra's fairy tale inspired feature film *Good Manners*, shot with Juliana Rojas and Special Jury Prize at the Locarno Festival winner in 2017. This genre-bending feature marks his latest collaboration with longtime creative partner Juliana Rojas. Past projects with Rojas include *The White Sheet* (Cannes Cinéfondation) and *A Stem* (Discovery Award at Cannes Critics' Week). Their first feature, *Hard Labor*, was a Sundance Award finalist and opened in Cannes Un Certain Regard in 2011. It received the Citizen Kane Award in Sitges the same year.



AS BOAS MANEIRAS / GOOD MANNERS

Marco Dutra, Juliana Rojas

Brasile-Francia 2017 / 135' / v.o. sott. it.

As Boas Maneiras è un'affascinante e particolarissima riflessione sull'inevitabilità del male, convogliata tramite un linguaggio volutamente *naïf*. Con la grazia di un anomalo racconto per l'infanzia, l'ironia del titolo apparentemente scollegato dalla trama, gli inserti musicali della ninna nanna, il film diretto da Marco Dutra e Juliana Rojas (vincitore del Premio speciale della giuria al 70° Festival di Locarno) si destreggia tra generi e linguaggi, riuscendo a mantenere raffinatezza e mistero dalla prima all'ultima scena.

Partendo dalla storia d'amore tra l'infermiera Clara e la giovane donna dell'alta borghesia Ana, allontanata dalla famiglia per una gravidanza inattesa, il film prosegue seguendo tematiche horror, dove il genere si associa a un'indagine sull'apparenza, sulle classi sociali del Brasile contemporaneo e sulla dimensione affettiva con le sue luci e ombre.

Good Manners is a fascinating and very peculiar reflection on the inevitability of evil, conveyed through a deliberately *naive* language. With the gracefulness of an odd children's story, the irony of the title seemingly disconnected from the plot, the musical inserts of the lullaby, the film directed by Marco Dutra and Juliana Rojas (winner of the Special Jury Prize at 70th Locarno Festival) juggles between genres and languages, managing to maintain refinement and mystery from the first to the last scene.

Starting from the love story between nurse Clara and the upper class young woman Ana, sent away from the family because of an unexpected pregnancy, the film proceeds following horror themes, where genre is associated with investigating the appearance, the social classes of contemporary Brazil, as well as the affective dimension with its lights and shadows.



Lisa Brühlmann

Nasce a Zurigo nel 1981. Comincia la sua carriera artistica studiando recitazione dal 2005 al 2008 e recitando in numerose serie tv e in teatro al Theaterwerkstatt Charlottenburg. Dal 2010 al 2016 studia regia presso la Zürcher Hochschule der Künste di Zurigo. Nel 2010 realizza il suo primo cortometraggio, *Frühlingserwachen*, a cui seguirà nello stesso anno *Flügge*, e poi *Irgendwie* (2012), *Hylas und die Nymphen* (2013) e *Mäge* (2015). *Blue my mind* è il suo lungometraggio di esordio: presentato al Festival di San Sebastian 2017, ha vinto diversi premi in vari festival.

She was born in Zurich in 1981. She began her artistic career studying acting from 2005 to 2008 and starring in numerous tv series and theatre plays. From 2010 to 2016 she studied film and directing at the Zürcher Hochschule der Künste in Zurich. In 2010 she made her first short film, *Frühlingserwachen*, followed, in the same year, by *Flügge*, and then *Irgendwie* (2012), *Hylas und die Nymphen* (2013) and *Mäge* (2015). *Blue my mind* is her debut feature: screened at the San Sebastian Festival 2017, it has won several awards at many film festivals.

screenplay
Lisa Brühlmann
cinematography
Gabriel Lobos
editing
Noëmi Preiswerk
sound
Patrick Storck
Gina Keller
Pirmin Marti
cast
Zoë Pastelle
Holthuizen
Luna Wiedler
Yael Meier
David Oberholzer
Una Rusca
Timon Kiefer
Benjamin Dangel
producer
tefilm
ZHdK
contact
www.beforfilms.com
festival@
beforfilms.com



BLUE MY MIND

Lisa Brühlmann

Svizzera 2017 / 97' / v.o. sott. it.

Mia è una giovane quindicenne appena trasferita con la famiglia in una piccola cittadina vicino Zurigo. Come per qualsiasi adolescente, il periodo di ambientamento nella nuova scuola è sempre un po' difficile e sofferto. Mia però riuscirà a farsi accettare all'interno di un gruppo di ragazze disinibite seguendole e imitandole nel loro atteggiamento ribelle. Le giornate delle giovani procedono tra droga, sesso e piccoli furti al centro commerciale, ma il corpo di Mia sta cambiando di giorno in giorno in maniera inspiegabile. *Blue my mind*, lungometraggio d'esordio della regista svizzera Lisa Brühlmann, è un film audace, capace di spiazzare il pubblico mescolando un'apparente narrazione da film sull'adolescenza con un racconto dai forti connotati fantasy e horror; un film che ragiona sul cinema e sulle potenzialità dei generi cinematografici.

Mia is a 15 year old young girl who has just moved with her family to a small town near Zurich. At first, as a typical teenager, she struggles to fit in at the new school. However, she soon manages to become accepted in a small group of uninhibited girls, following them and imitating them in their rebellious attitude. They spend their days using drugs, having sex and committing petty theft at the mall, while Mia's body goes through inexplicable transformations. *Blue my mind*, the debut feature by Swiss director Lisa Brühlmann, is a bold film which floors the audience by mixing an ostensible teen movie narrative with a story strongly characterized by fantasy and horror ingredients; a film which represents a meditation on cinema itself and on the potential of film genres.

screenplay
Bertrand Mandico

cinematography
Pascal Granel

editing
Laure Saint-Marc

sound
Simon Apostolou
Laure Arto
Daniel Gries

music
Pierre Desprats
Hekla Magnúsdóttir

cast
Pauline Lorillard
Vimala Pons
Diane Rouxel
Anaël Snoek
Mathilde Warnier
Sam Louwyck
Elina Löwensohn

producer
Emmanuel Chaumet
Ecce Films

contact
eccefilms.fr
contact@eccefilms.fr



LES GARÇONS SAUVAGES / THE WILD BOYS

Bertrand Mandico

France 2017 / 110' / v.o. sott. it.

Lo strumento cinematografico è utilizzato da Bertrand Mandico come un'elegia al dionisiaco e all'inesauribile forza delle sue immagini come veicolo sensoriale. I *garçons sauvages* del suo racconto, un gruppo di ricchi e depravati adolescenti di La Réunion, violentano e uccidono la loro insegnante, diventando in tal modo Trevor, una sorta di divinità pagana assetata di sangue. Da quel momento vengono presi in custodia dal Capitano, che li renderà suoi schiavi e li costringerà ad attraversare l'oceano fino ad approdare su un'isola dai misteriosi poteri, che li muterà in maniera irreversibile.

Bertrand Mandico non teme di scandalizzare il pubblico, in questo film che gioca sul gender tramite un'ironia estrema, violenta, folle e iconoclasta.

The cinematographic instrument is used by Bertrand Mandico as an elegy to the Dionysian and to the inexhaustible force of its images as a sensory vehicle. The *garçons sauvages* of his story, a group of rich and depraved teenagers of Réunion, rape and kill their teacher, thus becoming Trevor, a sort of blood-thirsty pagan deity. From that moment, they are taken into custody by the Captain, who will make them his slaves and force them to cross the ocean. They will arrive on an island with mysterious powers, which will change them irreversibly.

Bertrand Mandico is not afraid of scandalizing the public, in this film that plays on gender through an extreme, violent, mad and iconoclastic irony.

Bertrand Mandico

Nato nel 1971, frequenta l'École de l'Image Gobelins di Parigi dove consegue il diploma in cinema d'animazione nel 1993. Nella sua carriera di cineasta, tuttavia, realizza un unico cortometraggio di animazione, *Le cavalier bleu*. Ha scritto e diretto numerosi corti e mediometraggi, selezionati in vari festival internazionali. Tra questi, *Boro in the Box* è stato presentato alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes, mentre *La résurrection des natures mortes* è stato selezionato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Mandico lavora anche a un progetto che lo vede impegnato a fianco dell'attrice Elina Löwensohn nella realizzazione di ventuno cortometraggi in ventuno anni. *Les garçons sauvages* è il suo primo lungometraggio.

Born in 1971, he attended the École de l'Image Gobelins in Paris where he graduated in animation in 1993. However, his career as a filmmaker includes a single animated short film, *Le cavalier bleu*. He wrote and directed numerous short and medium-length films, selected in various international film festivals. Among these, *Boro in the Box* was presented at Cannes Directors' Fortnight, while *Living Still Life* was selected at the Venice Film Festival. Mandico is also working on the creation of twenty-one short films in twenty-one years alongside actress Elina Löwensohn. *The Wild Boys* is his first feature film.



Neil Beloufa

Nato nel 1985, è un artista e regista franco-algerino. Ha studiato all'École nationale supérieure des beaux arts e all'École nationale supérieure des arts décoratifs di Parigi, alla CalArts, alla Cooper Union e a Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains. I suoi video sono stati presentati in numerosi festival, tra cui Rotterdam Iffr, Toronto Tiff, London Film Festival e Paris Cinéma du Réel. Le sue opere e i suoi video sono stati esposti in tutto il mondo, comprese personali al MoMa, all'Hammer Museum e al Palais de Tokyo. Ha anche preso parte alla 55ª edizione della Biennale di Venezia. *Occidental* è il suo primo lungometraggio. Film auto-prodotto, è stato girato nel suo studio nella *banlieue* parigina. Finite le riprese, la location è stata trasformata in un art center, l'Occidental Temporary, che dopo un anno è stato chiuso.

Born in 1985, he is a French and Algerian artist and director. He studied at École nationale supérieure des beaux arts and École nationale supérieure des arts décoratifs in Paris, at CalArts, Cooper Union and Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains. His videos have been shown in festivals like Rotterdam Iffr, Toronto Tiff, London Film Festival, and Paris Cinéma du Réel among others. His artworks and videos have been displayed internationally including solo shows at the MoMA, the Hammer Museum, and the Palais de Tokyo. He also took part in the 55th Venice Biennale. *Occidental* is his first fiction feature film. Self-produced, it was shot in his studio in Paris suburbs. The set of the movie then became an art center for one year, under the name of Occidental Temporary, before it got dismantled.

screenplay
Neil Beloufa

cinematography
Guillaume Le Grontec

editing
Ermanno Corrado

sound
Arno Ledoux
François Bailly

cast
Anna Ivacheff
Idir Chender
Paul Hamy
Louise Orry-Diquéro
Hamza Meziani
Brahim Tekfa
Françoise Cousin
Pierre Rousselet

producer
Hugo Jeuffault
Pierre Malachin
Chrysteile Nicot

contact
vendredivendrediffestival@mpmfilm.com



OCCIDENTAL

Neil Beloufa

Francia 2017 / 73' / v.o. sott. it.

Una commedia degli equivoci ambientata in una Parigi in subbuglio. Due strani personaggi entrano nel surreale microcosmo dell'Hotel Occidental, facendo finta di essere italiani e provocando una serie di incomprensioni e buffi misunderstanding. Chi sono e cosa vogliono questi due individui? Sono forse malviventi che cercano di trovare un modo per derubare gli ospiti dell'albergo? O terroristi islamici che cercano di reclutare combattenti tra i dipendenti dell'hotel? La manager dell'hotel non si lascia convincere dai due loschi figure e si rivolge alla polizia.

Un'avventura spiazzante, tutta in una notte, che non si concede mai facili risposte. Neil Beloufa gioca con le differenze culturali per dar vita a una commedia sopra le righe, seduttiva e intrigante.

A hilarious comedy of misunderstandings set in Paris during a permanent riot. Two weird characters, pretending to be Italians, enter the surreal microcosm of the Hotel Occidental and provoke a series of absurd situations. Who are they? Is there some hidden agenda behind their mysterious whispers? Are they criminals trying to find their ways into hotel rooms in order to rob guests? Or maybe Islamic terrorists, attempting to recruit some potential fighter among the hotel staff? Suspicious about the two shady characters, the hotel manager calls the police to share her concerns.

An unsettling adventure that takes place over a night, *Occidental* is a film that never comes up with easy answers. Neil Beloufa messes around with cultural differences in order to make a seductive and intriguing comedy.

screenplay
Agustina Comedi
cinematography
Agustina Comedi
Benjamin
Ellemergher
Ezequiel Salinas
editing
Valeria Racioppi
sound
Guido Deniro
producer
Juan Carlos
Maristany
Ana Maria Apontes
Matias Herrera
Córdoba
El Calefon Cine
contact
www.elcafeoncine.com
gisela@filmfestivals.com



Agustina Comedi

Nasce a Córdoba, in Argentina, nel 1986. Studia lettere moderne all'Universidad Nacional de Córdoba e si stabilisce a Buenos Aires, dove frequenta per tre anni i seminari di Pablo Solarz e partecipa ai workshop di Mauricio Kartún, Ariel Barchilón, Andreu Martin e Gustavo Fontán. Comincia a lavorare come sceneggiatrice collaborando alla scrittura di *Juntos para siempre* di Pablo Solarz (2011). Nel 2015 è autrice e sceneggiatrice di *La Vuelta en Cuento*, una serie animata di ventisei capitoli realizzata per Paka Paka. Scrive anche il copione di *Transformación* di Iván Wovólnik (2017). Nel 2017 firma la sua opera prima da regista: *El silencio es un cuerpo que cae*. Il film esce in anteprima all'Idfa Film Festival (Olanda).

Agustina Comedi was born in Córdoba (Argentina) in the 1986. She studied Modern Literature at Universidad Nacional de Córdoba, then she moved to Buenos Aires where she attended for three years to the seminars of Pablo Solarz and she participated to the workshops of Mauricio Kartún, Ariel Barchilón, Andreu Martin and Gustavo Fontán. She began her career as a scriptwriter collaborating with Pablo Solarz for *Juntos para siempre* (2011). In 2015 she was the author and the scriptwriter of *La Vuelta en Cuento*, a twenty-six chapters animated series made for Paka Paka. She also wrote the script of *Transformación* of Iván Wovólnik (2017). In 2017 she made her first work as a director: *Silence is to falling body*. The film was firstly premiered at the Idfa Film Festival (Netherlands).



EL SILENCIO ES UN CUERPO QUE CAE / SILENCE IS A FALLING BODY

Agustina Comedi

Argentina 2017 / 72' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Jaime vive gli anni della contestazione comunista contro la dittatura militare argentina. Partecipa attivamente a un collettivo avanguardista formato da omosessuali e cerca di vivere apertamente il proprio desiderio. Sposa una ragazza e diventa padre di una bambina, Agustina. Sarà lei a raccontare la vita di Jaime attraverso filmati di repertorio girati dal padre, videointerviste agli amici di una vita, ai compagni di militanza.

El silencio es un cuerpo que cae è un racconto intimo, di una vita tragicamente normale, fatta di accuse pubbliche, rinunce, viaggi, dove emerge la difficoltà di trovare il proprio posto in una società che reprime il desiderio di ciò che viene rappresentato come diverso. Agustina Comedi riflette sulla differenza fra la dimensione pubblica e privata che si raccorda nella forma intrinseca del corpo.

Jaime lives during the years of the communist activity against the Argentinian military dictatorship. He actively participates to a collective formed by homosexuals and he tries to openly live his own desire. He marries a girl and he becomes father of a child: Agustina. She will tell the life of Jaime through tapes filmed by her own father, interviews to his closest friends and other communist militants.

Silence Is a Falling Body is an intimate story of a normal life, tragically made of public accusations, renuncements, trips. It is a film about the struggle we face while trying to find our place within a society that holds back sexual desire represented as different. Agustina Comedi reflects upon the difference among the public and private dimension that is joined in the inherent shape of the body.



screenplay
Annika Berg

cinematography
Louise McLaughlin

editing
Sofie Marie
Kristensen

sound
Sigrid DPA Jensen

cast
Eja Penelope
Roepstorff
Ida Glitre
Ira Rønnenfelt
Maja Leth Bang
Mathilde Linnea
Daugaard Jensen
Mia My Elise
Pedersen
Sara Mørling
Zara Munch Bjarnum

producer
Kajja Adomeit

contact
www.LevelK.dk
andrea@levelk.dk

Annika Berg

Nata nel 1987 in Danimarca, si è diplomata nel 2006 nel corso triennale per giovani talenti di Station Next, una scuola vicino Copenaghen. Nel 2011 è stata ammessa alla Scuola nazionale di cinema della Danimarca. L'acclamato film di diploma *Sia* (2015) l'ha portata a vincere il Robert Award danese nel 2017 quale miglior cortometraggio. Il lungometraggio di debutto *Team Hurricane* è stato presentato in prima mondiale alla Settimana della Critica di Venezia nel 2017. Il lavoro ha ottenuto il premio Circolo del Cinema di Verona quale film di maggiore innovazione.

Born in 1987 in Denmark, she attended Station Next, a three-year film program for young talent just outside Copenhagen, graduating in 2006. In 2011 she was accepted to the National Film School of Denmark. Her critically acclaimed graduation film *Sia* (2015) won Best Short Film at the Danish Robert Awards 2017. Her first feature *Team Hurricane* (2017) had its world premiere at Venice International Film Critics' Week. The film was honoured with the Verona Film Club Award for this year's most innovative film.



TEAM HURRICANE

Annika Berg
Danimarca 2017 / 96' / v.o. sott. it.

Team Hurricane racconta la storia di otto ragazze adolescenti che durante un'estate scoprono il bisogno l'una dell'altra nell'affrontare il caos che l'adolescenza porta con sé. Nel mettere in scena un gruppo di teenager radicali in un mondo ordinario, questo film punk tutto al femminile fonde materiale documentario con elementi molto stilizzati di finzione. La regista Annika Berg ha scovato le otto protagoniste attraverso i social media e con loro ha sviluppato, in modo collaborativo, i personaggi e lo stile espressivo del film.

Team Hurricane ritrae in modo estremamente onesto e naturale che cosa significa essere adolescenti con tutta la gioia, le difficoltà, i crolli e l'eccitamento che ciò porta con sé, in un mondo che finalmente permette di esplorare appieno la propria identità ben al di là dei ruoli binari di genere.

Team Hurricane tells the story of eight teenage girls that over the course of one summer come to realize they need each other to ride out the storm of adolescence. Depicting radical girls in an ordinary world, this punk chick flick mixes documentary material with highly stylized fiction. Director Annika Berg found the eight girls starring in the film through social media and through close collaboration they developed the characters and narrated the expressive style of the film.

Team Hurricane depicts in a very natural and honest way what being an adolescent means with all the joys, the struggles, the falling and the excitement that comes with it, in a world that finally allows them to fully explore their identities far beyond gender binary roles.



—
PANORAMA
QUEER
—





screenplay & editing

Luis Fulvio

cinematography

Luca Toni

Andrea Gadaleta

Caldarola

music & sound mix

Christian Saccoccio

cast

Lucrezia Erolani

Damiano Roberti

producer

Abelmary

Trop Tot Trop Tard

contact

abelmary@gmail.com



Luis Fulvio

Nato nel 1977, Luis Fulvio, nome d'arte di Fulvio Baglivi, vive e lavora a Roma. Ha alle spalle un classico percorso di studi e da anni collabora con l'archivio film della Fondazione Csc e con *Fuori Orario cose (mai) viste*. Scrive saltuariamente di cinema, ha curato libri e rassegne e collaborato con diversi festival. La sua filmografia è composta da due cortometraggi, *Coda* (2014) e *Il futuro di Era* (2016), e da un lungometraggio *'77 No Commercial Use* (2017).

Born in 1977, Fulvio Baglivi, aka Luis Fulvio, lives and works in Rome. He followed a traditional academic path and has been collaborating for many years with the film archive of the Csc Foundation and with *Fuori Orario cose (mai) viste*. He occasionally writes about cinema, has edited books and collaborated with several festivals. His filmography includes two short film, *Coda* (2014) and *Il futuro di Era* (2016), and one feature, *'77 No Commercial Use* (2017).

'77 NO COMMERCIAL USE

Luis Fulvio

Italia 2017 / 127' / v.o. sott. ing.

Il 1977 è la sua data di nascita, e Luis Fulvio utilizza questa premessa per approfondire un interesse personale nei confronti di un periodo contraddittorio, vitale e ribelle.

Assemblando le immagini di repertorio di quell'anno, ricorda e rende omaggio allo spirito di quella generazione dando vita a un'opera non commerciale fin dal titolo. Il tentativo seguito dal regista è allora quello di fare emergere «quelle forze e quelle tante immagini, facce, espressioni che sono apparse e scomparse in quell'anno e non esistono più». Sono parole di Tano D'Amico, il più grande fotografo del '77 a Roma, che aggiunge: «Sono scomparse forse perché la faccia ognuno se la fa con le domande che si pone, e quelle domande non esistono più, almeno formulate in quel modo».

Luis Fulvio was born in 1977, and this was the premise for his very personal interest in such a rebellious, contradictory and lively year as that one.

Making a found footage documentary, he tries to remember and honor the spirit of that year and that generation by making a noncommercial documentary, as stressed and anticipated by the title. In this film, Luis Fulvio shows the «strengths, pictures, faces, and expressions appeared and then disappeared during that year», as Tano D'Amico, the most representative photographer of the Roman riots of 1977, says. Who also states: «If these faces have disappeared, maybe it is because a person's expression depends on the kind of questions she asks herself, and this questioning doesn't exist anymore, at least as it was formulated during that time».



Luca Ferri

Nato a Bergamo nel 1976, si occupa di immagini e parole. Autodidatta, dal 2011 si dedica alla scrittura, alla fotografia e alla regia di film presentati in festival nazionali e internazionali. Il suo primo lungometraggio di finzione *Abacuc*, uscito in sala nel 2015, è stato presentato al Torino Film Festival e al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Nel 2016 è in concorso alla 73ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nella sezione Orizzonti con il film *Colombi*.

Born in Bergamo in 1976, he works on images and words. Self-taught, since 2011 he has been dedicating to the writing, photography and direction of films presented to Italian and international festivals. His first feature film *Abacuc*, released in 2015, was presented at Torino Film Festival and Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. In 2016 he is in competition at the 73rd Venice Film Festival in the Orizzonti section with the film *Colombi*.

screenplay
Luca Ferri
cinematography &
editing
Pietro De Tilla
vocalizations &
narrator
Assila Cherfi
cast
Sara Galli
Sofian Kadori
producer
Enece film
Luca Ferri
contact
info@enecefilm.com
www.ferriferri.com



AB OVO

Luca Ferri
Italia 2016 / 25' / v.o. sott. it.

In un paradiso desertico e ostile, tra montagne di sabbia e solitari cammelli in perpetuo cammino, si rinnovano la vita e una promessa d'amore all'ombra di un albero solitario. Adamo ed Eva hanno ancora una possibilità. L'ultima occasione per guarire e generare una nuova genia di esseri umani più dignitosi. Nove piani sequenza in super 8 in cui Adamo ed Eva sono chiamati a rifare tutto, daccapo.

È un cinema rigenerativo quello di Luca Ferri, con un approccio che cerca nuovi orizzonti, nuove prospettive dello sguardo o ribaltamenti che pongono lo spettatore al centro di un'enigma. Perché è a partire da sé stessi e da proprio sforzo che si rinasce, e dalla consapevolezza delle macerie.

In a deserted and hostile paradise, between mountains of sand and solitary camels in perpetual journey, life is renewed with a promise of love in the shade of a lone tree. Adam and Eve have a chance. The last chance to heal and create a new progeny of more decent human beings. Nine long takes in super 8 mm in which Adam and Eve are asked to redo everything over again, from scratch.

With its approach that seeks new horizons, new perspectives or overturns which make the viewer facing an enigma, Luca Ferri's cinema is a revitalizing one. Because it is only by starting with ourselves and through a constant effort and a vivid awareness of the critical situation that one will reborn.

screenplay
Vicente Alves do Ó

cinematography
Rui Poças

editing
Hugo Santiago

sound
Pedro Melo
Elsa Ferreira
Branko Neskov

cast
Ricardo Teixeira
Jose Pimentão
Raquel Rocha Vieira
José Leite
Gabriela Barros
João Villas-Boas

producer
Pandora da
Cunha Telles
Pablo Iraola

contact
www.theopenreel.it
info@theopenreel.it



Vicente Alves do Ó

Nato a Sines nel 1972, è sceneggiatore e regista. Ha iniziato la sua carriera nel 2000 scrivendo sceneggiature per la televisione e cortometraggi. Ha poi iniziato a scrivere sceneggiature per lungometraggi. Ha diretto il suo primo cortometraggio *Entre o Desejo e o Destino* nel 2005. *Quinze Pontos na Alma* (2011) è il suo primo lungometraggio. Nel 2012 ha scritto e diretto il suo secondo lungometraggio, *Florbela*, basato sulla biografia del poeta portoghese Florbela Espanca. Il film è stato un grande successo al botteghino tanto che, nello stesso anno, ha prodotto la serie tv *Perdidamente Florbela*.

Born in Sines in 1972, he is a screenwriter and director. He started his career in 2000, writing scripts for tv and short films. Afterwards, he began to write scripts for feature films. He directed his first short film *Entre o Desejo e o Destino* in 2005. He made his feature film debut with the drama *Quinze Pontos na Alma* (2011). In 2012 he wrote and directed his next feature, *Florbela*, based on the biography of the Portuguese poet Florbela Espanca. The film was a big box office hit, and that same year, he produced the tv series *Perdidamente Florbela*.



AL BERTO

Vicente Alves do Ó

Portogallo 2017 / 109' / v.o. sott. it.

1975: il Portogallo post-rivoluzionario comincia a riemergere dopo più di quarant'anni di dittatura. Dopo un lungo soggiorno a Bruxelles, il poeta Al Berto fa ritorno a Sines, deciso a portare avanti un'altra rivoluzione, più intima e, forse per questo, ancora più universale. Stabilitosi illegalmente in un palazzo espropriato alla sua famiglia, il giovane entra in contatto con i propri coetanei, con i quali condivide la passione per la poesia, e si innamora del musicista João Maria (nella vita reale il fratellastro del regista). I suoi modi disinvolti ed eccentrici attireranno però su di lui le ire dei più conservatori.

Eludendo i vincoli della narrazione cronologica, *Al Berto* si focalizza su alcuni aspetti della personalità del celebre poeta lusitano – scomparso nel 1997 – lontani dalla sua immagine pubblica.

1975: post-revolutionary Portugal begins to emerge from over forty years of dictatorship. After several years in Brussels, the poet Al Berto returns to Sines, determined to carry on another revolution, more intimate and, perhaps for this reason, even more universal. Settling illegally in a mansion that had been expropriated from his family, the young man starts to hang out with locals who share his interest in poetry and falls in love with the musician João Maria (who was, in real life, the director's half-brother). However, his casual and whimsical ways will make him incur the wrath of the most conservative people.

Eluding the constraints of chronological narration, *Al Berto* focuses on some aspects of the personality of the famous Portuguese poet – who died in 1997 – that are far from the collective imagination.



Carlos Conceição

Nato in Angola nel 1979. Ha conseguito una laurea in anglistica, focalizzandosi soprattutto sullo studio della letteratura romantica anglosassone. Nel 2006 si è inoltre diplomato in regia cinematografica presso la Lisbon Theatre and Film School e, poco dopo, ha cominciato a realizzare video installazioni e videoclip. Ha diretto diversi cortometraggi, tra cui *Boa Noite Cinderela* (2014), *O Inferno* (2011), *Carne* (premiato all'IndieLisboa nel 2010) e *Versailles* (proiettato a Locarno, a Vila do Conde e a Mar Del Plata nel 2013). *Coelho mau* ha debuttato alla Semaine de la Critique del Festival di Cannes.

Born in Angola in 1979. He majored in English with a focus on Anglo-Saxon literature of the Romanticism. In 2006 he also majored in film directing at the Lisbon Theatre and Film School and, soon after, he started creating video art, music videos and even installations. He directed several short-film, including *Goodnight Cinderella* (2014), *O Inferno* (2011), *Carne* (awarded at IndieLisboa in 2010) and *Versailles* (which was shown in Locarno, Vila do Conde and Mar Del Plata in 2013). His short film *Bad Bunny* (2017) had its world premiere at the Semaine de la Critique at Cannes Film Festival.

screenplay
Carlos Conceição

cinematography
Vasco Viana

editing
António Gonçalves

sound
Rafael Gonçalves
Cardoso
Xavier Thieulin

cast
Carla Maciel
João Arrais
Julia Palha
Matthieu Charneau

producer
Joana Gusmão
Pedro Fernandes
Duarte
Corentin Sénéchal
Daniel Chabannes
de Sars

contact
www.curtas.pt
agencia@curtas.pt



COELHO MAU / BAD BUNNY

Carlos Conceição

Portogallo-Francia 2017 / 30' / v.o. sott. it. e eng.

Un ventenne in motocicletta, con le fattezze da coniglio e l'animo del lupo, trova la redenzione esaudendo l'ultimo desiderio della sorella morente: perdere la verginità. Nel cuore della notte va alla ricerca di un giovane prostituto con la consapevolezza che allo sconosciuto sarà possibile varcare la soglia oltre la quale egli deve invece arrestarsi. Si recano insieme alla capanna, situata in un bosco incantato, dove vive tutta la famiglia.

Coelho mau è una favola erotica e scricchiolante, ma anche un melodramma familiare che esplora le dinamiche della sconfitta, della perdita, della solitudine metabolizzate attraverso la rabbia del giovane che affiora nel conflitto interiore e interpersonale.

A twenty-year-old biker, disguised as a bunny but with the heart of a wolf, finds redemption by carrying his dying sister's final wish: the loss of virginity. In the middle of the night he wanders in search of a young prostitute boy, knowing that the stranger will be able to cross the threshold beyond which he must stop instead. They go together to the hut, surrounded by an enchanted forest, where the whole family lives.

Bad Bunny is an erotic and creaky fable, but also a family melodrama that explores the dynamics of defeat, loss, loneliness understood through the young man's rage, surfacing in the inner and interpersonal conflict.

screenplay
Yann Gonzalez
Cristiano Mangione

cinematography
Simon Beaufils

editing
Raphaël Lefèvre

music
M83

sound
Jean-Barthelemy
Velay

cast
Vanessa Paradis
Nicolas Maury
Kate Moran
Pierre Emö
Salim Torki
Pierre Pirel

production
Julio Chavezmontes
Charles Gillibert
Olivier Père

contact
www.kinology.eu
distribution@
memento-films.com



Yann Gonzalez

Nato nel 1977, è stato critico cinematografico per le riviste *Max*, *Têtu* e *Chronic'Art*. Ha collaborato con il gruppo di musica elettronica M83 del fratello Anthony. Il suo primo cortometraggio, *By the Kiss* (2006), è stato selezionato in diversi festival internazionali, compresa la Quinzaine des Réalisateurs del 2006. Successivamente, ha diretto anche altri cortometraggi, tra cui *Entracte* (2007) e *Land of My Dreams* (2012). Il suo primo lungometraggio, *Les rencontres d'après minuit* (2013), è stato presentato alla Semaine de la Critique a Cannes. Con lo stesso film è stato ospite della quarta edizione del Sicilia Queer filmfest.

Born in 1977, he worked as a film critic for *Max*, *Têtu* and *Chronic'Art*. He also collaborated with his brother Anthony's electronic music band M83. His first short film, *By the Kiss* (2006), was selected in several international film festivals, including 2006 Directors' Fortnight. He also directed other short films, including *Entracte* (2007) and *Land of My Dreams* (2012). His first feature, *You and the Night* (2013), was presented at the Semaine de la Critique in Cannes and was screened at the fourth edition of Sicilia Queer filmfest.



UN COUTEAU DANS LE CŒUR / KNIFE + HEART

Yann Gonzalez

Francia 2018 / 110' / v.o. sott. it. / anteprima internazionale

Parigi, estate 1979. Anne, una produttrice di film porno di serie B, affronta i suoi mali esistenziali anegandoli nell'alcol. Quando Lois la lascia, Anne sprofonda nella disperazione. Per riconquistarla si getta a capofitto nel lavoro con l'obiettivo di realizzare il suo film più ambizioso di sempre. Ma durante le riprese uno degli attori viene brutalmente assassinato. Anne decide allora di mettersi sulle tracce dell'ignoto killer, ma questi sembra non accontentarsi di un unico omicidio. Via via che le morti si susseguono, Anne si ritrova così coinvolta in un'indagine che stravolgerà la sua vita.

Presentato in concorso al Festival di Cannes, *Un couteau dans le cœur* è un film che coniuga efficacemente voyeurismo e umorismo, cinefilia e suspense, rappresentando uno degli esperimenti più interessanti e discussi del cinema queer contemporaneo.

Paris, summer 1979. The third-rate porn movies producer Anne drowns her existential sorrows in alcohol. After Lois leaves her, she sinks in despair. She then tries to win her back by immersing herself into work in order to make her most ambitious film ever. However during the filming, one of her actors is brutally murdered. Anne resolves to get on the unknown killer's trail, but the killer doesn't seem to be content with a single murder. As the deaths follow one another, Anne gets caught up in a strange investigation that turns her life upside-down.

Presented in competition at the Cannes Festival, *Knife + Heart* is a film which successfully combines voyeurism and humour, cinephilia and suspense, and represents one of the most interesting and controversial experiments in contemporary queer cinema.



screenplay & sound
Vincent Dieutre
Vivianne Perelmuter

cinematography
Vivianne Perelmuter

editing
Vivianne Perelmuter
Isabelle Ingold

cast
Vincent Dieutre
Vivianne Perelmuter

producer
Vincent Dieutre
Vivianne Perelmuter

contact
vivianne.perelmuter@gmail.com

Vincent Dieutre

Dopo la laurea in storia dell'arte, frequenta l'Istituto di Studi Cinematografici di Parigi. Il suo primo film *Rome Désolée* ha vinto numerosi premi. Tra i suoi lavori più importanti *Bonne Nouvelle* (2002) e *Jaurès* (2012), vincitore del Teddy Award alla Berlinale del 2012. Tra i suoi ultimi lavori *Orlando ferito* (2013), girato in Sicilia, che fa parte della trilogia *Films d'Europe* insieme a *Leçons de Ténèbres* (2000) e *Mon Voyage d'Hiver* (2003). È stato autore del trailer della terza edizione del Sicilia Queer filmfest.

After graduating in art history, he enrolled in the Institute for Advanced Cinematographic Studies in Paris. His first film, *Rome Désolée* won various awards. Among his most significant works, *Bonne Nouvelle* (2002) and *Jaurès* (2012), that won the Teddy Award in Berlin Film Festival in 2012. Among his latest works, *Roland blessé* (2013) was shot in Sicily and is part of the *Films d'Europe* trilogy, together with *Leçons de Ténèbres* (2000) and *Mon Voyage d'Hiver* (2003). He created the trailer for the third edition of the Sicilia Queer filmfest.

Vivianne Perelmuter

È nata a Rio de Janeiro. All'età di otto anni emigra in Europa con la sua famiglia. Dopo aver studiato filosofia e scienze politiche all'Ulb (Bruxelles), è entrata a La Fémis a Parigi. Ha diretto numerosi cortometraggi e documentari selezionati in numerosi festival (Mannheim, Vienna, Cinéma du Réel, Lussas, San Paolo, Bilbao, Lisbona, Oberhausen, Pesaro, Monaco). *Le Vertige des possibles* è il suo primo lungometraggio. Dal 2010, insegna all'università di Corte, in Corsica.

She was born in Rio de Janeiro. When she was eight years old, she moved to Europe with her family. After studying philosophy and political science at Ulb (Bruxelles), she entered La Fémis, in Paris. She directed several short films and documentaries which have been selected in many international film festivals (Mannheim, Vienna, Cinéma du Réel, Lussas, São Paulo, Bilbao, Lisbon, Oberhausen, Pesaro, Munich etc.). *Le Vertige des possibles* is her first feature film. She has been teaching at Corte University (Corsica) since 2010.



HISTOIRE(S) D'HÉRITAGES

Vincent Dieutre, Vivianne Perelmuter

Francia 2018 / 6' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta

Un'amica chiede ai due registi di partecipare a un film in omaggio a Jean-Luc Godard. Cosa rimane dopo di lui? Come sopravvivere a Godard? Queerizzare la politica? Sorprendere la catastrofe? Un cortometraggio che, prendendo le mosse dall'opera di Godard, offre allo spettatore una profonda riflessione sul destino del cinema.

A friend of theirs asks both Dieutre and Perelmuter to participate in a tribute-film to Jean-Luc Godard. What has been left after his death? What is his legacy? How to survive him? By queerizing politics? Or maybe by ambushing the catastrophe? Starting from Godard's work, this short film is a profound reflection on the destiny of cinema.

screenplay
Ofir Raul Graizer

cinematography
Omri Aloni

editing
Michal Openheim

music
Dominique
Charpentier

cast
Sarah Adler
Tim Kalkhof
Roy Miller
Sandra Sade
Zohar Strauss

producer
Itai Tamir
Laila Films

contact
www.filmsboutique.
com
contact@
filmsboutique.com



Ofir Raul Graizer

È un regista e un videomaker israeliano. Dopo aver lavorato per anni nei più disparati settori, da quello tessile a quello gastronomico, ha iniziato a studiare cinema al Sapir College di Sderot, nel distretto meridionale di Israele. Durante gli studi, ha diretto svariati cortometraggi che sono stati presentati in numerosi festival e hanno riscosso apprezzamenti a livello mondiale. Dopo il diploma, ha co-diretto *La Discothèque*, cortometraggio presentato alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes e in altri festival. Parallelamente, è stato selezionato per partecipare al Nipkow Program, alla Berlinale Talents, all'Agora Film Market e ad altri workshop di cinema. *Der Kuchenmacher* è il suo primo lungometraggio. Attualmente vive tra Berlino, Gerusalemme e la regione dello Uckermark, tiene corsi di cucina mediorientale e lavora ai suoi futuri progetti cinematografici.

He is an Israeli film director and video artist. After working for years in different branches, from textile to gastronomy, he went to study film in Sapir College, Sderot, in the South of Israel. During his studies, he directed several short films that were shown in numerous festivals and received worldwide acclaim. After his graduation he co-directed *La Discothèque* which was screened in Cannes Directors' Fortnight and other film festivals. Parallel he was accepted to the Nipkow Program, Berlinale Talents, Agora Film Market and other film workshops. *The Cakemaker* is his first feature film. Currently he lives on the line of Berlin-Jerusalem-Uckermark, teaching Middle Eastern cuisine and developing his next film projects.



DER KUCHENMACHER / THE CAKEMAKER

Ofir Raul Graizer

Germania-Israele 2017 / 105' / v.o. sott. it.

Thomas è un giovane pasticcere tedesco. Ha una relazione clandestina con Oren, un uomo sposato israeliano che per lavoro si trova spesso a Berlino. Quando Oren muore in un incidente stradale, Thomas parte per Gerusalemme. Qui conosce Anat, la vedova dell'amante, che gestisce un piccolo caffè. Celandolo la sua vera identità, Thomas inizia a lavorare nel locale di Anat, che trasforma in un'attrazione cittadina grazie alle sue deliziose torte. Si troverà però coinvolto nella vita di Anat molto più di quanto avesse potuto immaginare, e si vedrà costretto a spingere la menzogna fino a un punto di non ritorno.

Basato sulle vicende personali del regista, *Der Kuchenmacher* è una dichiarazione d'amore nei confronti delle persone, della vita, del cibo e del cinema, un film che ci obbliga a mettere in discussione le nostre definizioni di religione, sessualità e nazionalità.

Thomas, a young German baker, is having an affair with Oren, an Israeli married man who has frequent business visits in Berlin. When Oren dies in a car crash in Israel, Thomas travels to Jerusalem. Under a fabricated identity, Thomas infiltrates into the life of Anat, his lover's newly widowed wife, who owns a small café in downtown Jerusalem. Thomas starts to work for her and create German cakes and cookies that bring life into her café. Thomas finds himself involved in Anat's life in a way far beyond his anticipation, and to protect the truth he will stretch his lie to a point of no return.

Based on a director's personal experience, *The Cakemaker* is a declaration of love for people, life, food and cinema that forces us to question our own definitions of religion, sexuality and nationality.



Vincenzo Costantino

Nasce in provincia di Messina nel 1988. Fotogiornalista di formazione grazie agli anni passati a scienze della comunicazione all'Università di Messina, si diploma nel 2018 alla Scuola nazionale di Cinema (Centro Sperimentale di Cinematografia) in regia del documentario. La passione per la fotografia e per il cinema documentario lo portano a realizzare *Lace Me Tightly*, che è anche il suo saggio di diploma al Csc. Il cortometraggio di diploma è un lavoro di sperimentazione completamente realizzato con scatti fotografici a pellicola. Ha partecipato a vari concorsi fotografici nazionali e internazionali, ricevendo premi e menzioni di merito. Attualmente sta lavorando al suo primo lungometraggio, *Il profumo dell'erica*, con la Demetra Produzioni di Antonio Bellia.

Vincenzo Costantino was born in the province of Messina, in 1988. He studied at the University of Messina as photojournalist and then he graduated as documentary director at the Scuola nazionale di Cinema (Centro Sperimentale di Cinematografia) of Palermo in 2018. His passion for photography and documentary cinema led him to the creation of *Lace Me Tightly*, which was also his graduation film at Csc. *Lace Me Tightly* is an experimental work, completely realized with photographic shots. He has participated in several national and international photographic competitions, receiving prizes and special mentions. He is currently working on his first feature, *Il profumo dell'erica*, produced by Antonio Bellia's Demetra Produzioni.

screenplay & cinematography

Vincenzo
Costantino

editing

Edoardo Morabito
Vincenzo Costantino

sound

Stefano Campus
Simone Usai

cast

Dario Princiotta

producer

Centro Sperimentale
di Cinematografia
- Sede Sicilia
Alba Rovella

contact

www.
fondazioneesc.it
vincenzo
vicicostantino
@gmail.com



LACE ME TIGHTLY

Vincenzo Costantino

Italia 2017 / 16' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Dario ha ventidue anni ed è cresciuto in una piccola isola del Mediterraneo, Salina. Sin da piccolo comincia a cucire, isolandosi nel suo fantasioso mondo. È in questo mondo che Dario incontra la sua prima amica morta, Maria Antonietta di Francia, che diviene la sua musa ispiratrice più importante. Grazie a lei scopre l'eleganza e il rigore del corsetto che da quel momento in poi lo segnerà per sempre. Oggi come ieri il corsetto è la sua quotidianità nella vita e nel lavoro da stilista, portandolo a praticare il *tightlace*, la pratica del restringimento del girovita.

Il film è una sperimentazione di linguaggio cinematografico documentaristico, creato interamente da scatti fotografici a pellicola e da una lunga e attenta ricerca sonora. Suggestioni della quotidianità di Dario, che ci porteranno a percepire come si stia stretti dentro il suo corsetto.

Dario is twenty-two years old and he grew up in a small island in the Mediterranean Sea, Salina. Since he was a child, he began to sew, isolating himself in his imaginative world. In this world, Dario met his first dead friend, Marie Antoinette of France, who became his most important and inspiring muse. Thanks to her he found out the rigor of the corset that since then marked him. Today, as yesterday, the corset is his ordinary life. This leads him to practice the *tightlace*, a practice of shrinking the waistline.

The film is an experimentation of documentary film language based on photographic film shots and a careful sound research. All of this will lead us to perceive the mood of Dario and how tight he is in his corset.

cinematography

canecapovolto

Zoltan Fazekas

Delfo Catania

editing & sound

canecapovolto

music

Elisa Abela

canecapovolto

voice over

Valentina Ferrante

cast

Elisa Abela

Enrico Sesto

Antonio Gozzi

Emiliano Cinguerrui

Alessandra Ferlito

Floriana Grasso

Alessandra Ingrassia

producer

canecapovolto

Scuola Fuori Norma

contact

www.

scuolatuorinorma.it

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*, tre anni fa all'interno del concorso Queer Short con *Queer (copiare Beckett)*, nel 2016 con un lavoro inedito dal titolo *Spectrum SQ3105OG* e lo scorso anno con *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26* e *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*.

It 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*, three years ago in Queer Short competition with *Queer (copiare Beckett)*, in 2016 with an original work called *Spectrum SQ3105OG* and last year with *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26* and *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*.

OGGI SONO PASSATO [E TU NON C'ERI]

canecapovolto

Italia 2018 / 45' / anteprima assoluta

Rock and roll, noise, collage su carta e progetti oscuri, Jung, l'uomo e la massa, sogno e veglia, costruzione e distruzione, palazzi e condominio. Già all'inizio di questo documentario/film-saggio era chiaro che il metodo giusto per sapere non era fare ordine nelle visioni di Elisa Abela, artista visuale e musicista, ma di favorirne ed accelerarne il disordine.

Oggi sono passato [e tu non c'eri] è un viaggio leggero ed ignoto, divertente e a tratti enigmatico, verso il nulla, risultato di un metodo compositivo spesso anticinematografico, inventato in corsa e condiviso con una piccola comunità di anime che hanno preso parte al racconto, generandolo a loro volta. Ancora una volta «Nulla è Vero. Tutto è Permessò».

Rock and roll, noise, paper collage and obscure projects, Jung, the man and the crowd, the dream and the waking, construction and destruction, buildings and flats. From the beginning of this documentary/film-essay, it is clear that the best way to know is not to bring order to the visions of Elisa Abela, visual artist and musician, but to foster and hasten disorder.

Oggi sono passato [e tu non c'eri] is a light and unknown journey to nowhere, amusing and sometimes enigmatic, the result of an often anti-cinematographic compositional method, an ongoing elaboration process shared with a small community who took part in the story all the while reshaping it. Once again «Nothing is True. Everything is Allowed».



Nendie Pinto-Duschinsky

È un'artista e regista londinese, laureatasi al Chelsea College of Art. Ha diretto *Elizabeth 1: The Last Dance*, sul performer e regista Lindsay Kemp. Il film è stato presentato in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'artista, nel 2018. Nel 2017 ha realizzato *On the Ground at Grenfell*, presentato in anteprima al Parlamento del Regno Unito. Il film, che affronta la vicenda del tragico incendio alla Grenfell Tower, ha vinto il premio come Miglior film al Portobello Film Festival.

She is a London-based director and artist, graduated from Chelsea College of Art. She directed *Elizabeth 1: The Last Dance*, a film about performer and director Lindsay Kemp, which has been released in 2018 on the occasion of Kemp's eightieth birthday. In 2017 she directed *On the Ground at Grenfell*, the critically acclaimed film about the Grenfell Tower fire which has been premiered in UK Parliament and won the Best Film award at the Portobello Film Festival.

screenplay & editing
Nendie Pinto-Duschinsky

sound
Elliott Williams

cast
Ernesto Tomasini
Mann Parrish
Konstantin Lapshin
Othom Matagaras
Andrew Visvneski

producer
Stanley Fox

contact
www.nendie
pintoduschinsky.com
info@nendie
pintoduschinsky.com



ERNESTO TOMASINI: ONE LIFE TO LIVE

Nendie Pinto-Duschinsky

Regno Unito 2018 / 21' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un viaggio alla scoperta dell'opera di Ernesto Tomasini, artista iconoclasta e innovativo, con una carriera tra le più eclettiche del panorama internazionale. Attore, cabarettista, art performer, voice-over artist, cantante e compositore, ha lavorato per il cinema, il teatro, la radio e la tv. La sua estensione vocale di quattro ottave ha lasciato a bocca aperta il pubblico di numerosi teatri sparsi in tutto il mondo.

Il film di Nendie Pinto-Duschinsky si apre con la masterclass che Ernesto ha tenuto alla Royal Academy di Londra, e segue l'artista mentre lavora insieme ai pianisti Lapshin e Matagaras, discute via Skype con il produttore Man Parrish, e partecipa a orge, pratica che detesta ma alla quale, per una mera questione di principio, si vede costretto a prestarsi. *One Life to Live* ci regala così il ritratto surreale di un artista eccentrico e dotato di un talento straordinario.

A journey through the work of Ernesto Tomasini, an iconoclastic and innovative artist, with one of the most eclectic international careers. He is an actor, an art and cabaret performer, a voiceover artist, a singer and a songwriter. He has worked for theater, radio, tv and cinema. His four-octave vocal range has thrilled London audiences at the Royal Albert Hall, the National, the Roundhouse and in historical theatres around the world.

Beginning with Ernesto's masterclass at the Royal Academy, Nendie Pinto-Duschinsky's film goes on showing him while he collaborates with concert pianists Lapshin and Matagaras, has daily Skype calls with US producer Man Parrish and attends orgies – which he hates – purely as a matter of principle. *One Life to Live* is a surreal portrait of an eccentric and exceptionally gifted artist.

screenplay
Lionel Baier
Julien Bouissoux
cinematography
Patrick Lindenmeyer
editing
Pauline Gaillard
sound
Marc von Stürler
cast
Maxime
Gorbachevsky
Michel Vuillermoz
Ursina Lardi
Mickael Ammann
Adrien Barazzone
Pierre-Isaïe Duc
producer
Bande à part Films
contact
www.
bandeapartfilms.com
info@
bandeapartfilms.com



Lionel Baier

È nato a Losanna nel 1975. Dal 1996 ha iniziato a lavorare come assistente alla regia per cinema e pubblicità. Dal 2001 è direttore del dipartimento di cinema presso l'École cantonale d'art de Lausanne. È tra i cofondatori della Bande à part Films production. Esordisce alla regia 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 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*. Nel 2016 è l'ospite della sezione Presenze della sesta edizione del Sicilia Queer filmfest.

He was born in Lausanne in 1975. He began working in 1996 as an assistant director on films and commercials. Since 2001 he became the director of the film department at the École cantonale d'art de Lausanne. He is a co-founder of the Bande à part Films. He made his debut as a director with many documentaries, including *Celui au Pasteur* (*ma vision personnelle des choses*) and *La Parade* (*Notre Histoire*); he then moved on to feature narrative films, such as *Garçon Stupide*, followed by *Un autre Homme* and *Low Cost* (*Claude Jutra*), both selected by Locarno Film Festival. 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*. In 2016, on the sixth edition of the Sicilia Queer filmfest, the section Presenze was dedicated to him.



ONDES DE CHOC. PRÉNOM : MATHIEU / SHOCK WAVES. FIRST NAME: MATHIEU

Lionel Baier

Svizzera 2017 / 60' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Il diciassettenne Mathieu Reymond si risveglia in ospedale dopo essere stato violentato e torturato da un uomo conosciuto mentre faceva l'autostop. Una volta tornato a casa, la sua vita quotidiana e quella di tutti coloro che lo circondano continua apparentemente a scorrere come prima, e tanto i suoi familiari quanto gli insegnanti non sembrano sapersi confrontare direttamente col ragazzo e col suo trauma. Come in una sorta di sogno lucido, Mathieu mette insieme gli sprazzi di memoria di quella notte e ricostruisce gradualmente i tratti del suo aggressore, aiutato dalla polizia locale.

Nella semplicità della rappresentazione Baier dà forma all'orrore, utilizzando un linguaggio pulito e onirico, senza lasciare spazio a eccessi morbosi.

Seventeen-year-old Mathieu Reymond wakes up in a hospital after having been raped and tortured by a man he had known while hitchhiking. Once back home, his everyday life as well as the life of those surrounding him, seems to continue as before, and both his family and teachers do not seem to know how to directly confront the boy and his trauma. As if it were a lucid dream, Mathieu, with the help of the local police, puts together the flashes of memory of that night and gradually reconstructs the traits of his mugger.

In the simplicity of the representation, Baier evokes horror using a clean and oniric language, and leaving no room for morbid excesses.



Raffaele Passerini

Si laurea in pittura presso l'Accademia di Belle Arti e al Dams Cinema di Bologna, vincendo una borsa di studio presso la New York Film Academy, dove poi insegna regia e sceneggiatura. A New York gestisce la sua casa di produzione, la Oikos Films, producendo documentari e campagne per clienti come il ministero dell'Istruzione dello Stato di New York (Doe) e le Nazioni Unite (Undp). Come autore e regista realizza i cortometraggi *The Nurse* e *The Birdman*, il video musicale *The Likes of You* e il documentario televisivo *Soundlabs' People* per Mtv Brand New. *Il Principe di Ostia Bronx* è il suo primo documentario lungometraggio come regista. È attualmente il direttore didattico della Roma Film Academy, presso gli Studios di Cinecittà, mentre è in sviluppo il suo primo lungometraggio di finzione.

After a Bfa in Fine Arts and a Ba in Cinema Studies from the Bologna University, he received a full post-graduate scholarship for the New York Film Academy, where he later held the position of directing and writing instructor for US and UN programs. He is currently the dean of Roma Film Academy in Cinecittà Studios. As a writer-director, he signed the internationally awarded short movies *The Nurse* and *The Birdman*, the music video *The Likes of You*, the tv-documentary *Soundlabs' People* for Mtv Brand New. *The Prince of Ostia Bronx* is his first feature documentary. He is currently working on his first feature narrative.

cinematography
Raffaele Passerini

editing
Paola Freddi
Laura Lettermann
Gerardo Lamberti

sound
Gianluca Stazi
Stefano Grosso
Giancarlo Rutigliano

color correction
Ercole Cosmi

cast
Dario (il Principe)
Maury (la Contessa)

producer
Claudio Giapponesi
Kiné

contact
www.kine.it
info@kine.it



IL PRINCIPE DI OSTIA BRONX / THE PRINCE OF OSTIA BRONX

Raffaele Passerini

Italia 2017 / 75' / v.o. sott. eng.

Attenzione: questo film è rivolto a spettatori che hanno fallito almeno una volta nella vita.

Dario e Maury, due attori rifiutati dal teatro, dall'accademia e dal cinema, decidono di trasferire il proprio palco sulla spiaggia gay nudista di Capocotta, vicino a Ostia. Qui arriva gente che ha voglia di sentirsi libera. Grazie alla perseveranza della loro poetica, che vede nel fallimento una nuova forma di vittoria, si guadagnano, in vent'anni, l'affetto di un pubblico fedele, assieme ai titoli di Principe e di Contessa. Estate dopo estate, i due inventano e filmano un vasto repertorio di scene in cui brucia l'amara mancanza di un palco vero, «che solo i signori, i grandi geni italiani, sono autorizzati a calcare». Questo film celebra in modo irriverente il fallimento come parodia, rendendo chiunque lo desidera un Principe o una Contessa, almeno per un giorno.

Warning: this film is for people who failed at least once in their lives.

Dario and Maury, two actors refused from any theatre, academy and cinema, decided to move to the gay Roman nudist beach of Capocotta. Here, they set their stage, in a place where people come to feel free. Persevering with their philosophy of «failure as a new form of victory», they became *il Principe* (the Prince) and *la Contessa* (the Countess) of the beach. In twenty years, they have gathered a little yet loyal audience, staging plays and creating a long repertoire of amateur little movies, where they confess the bitter reality of missing a real stage, the one «only the so-called gentlemen are allowed to». With irreverent tones of pop, dance and folk music, this film celebrates failure as a parody, making anybody willing to be a Prince or a Countess of the non-victories.



screenplay
Antonietta De Lillo
editing
Giorgio Franchini
producer
Megaris
contact
www.
marechiarofilm.it
distribuzione@
marechiarofilm.com



Antonietta De Lillo

Nasce a Napoli il 6 marzo 1960. Nel 1985 dirige il suo primo lungometraggio, *Una casa in bilico*, vincitore del Nastro d'Argento quale migliore opera prima; nel 1990 realizza il suo secondo film, *Matilda*. Tra il 1992 e il 1999 firma numerosi documentari e video ritratti premiati in diversi festival internazionali. Nel 1995 dirige *Racconti di Vittoria* (Premio Fedic e del Sindacato Critici Cinematografici a Venezia), nel 1997 *Maruzzella*, episodio del film collettivo *I Vesuviani* e, nel 2001, *Non è giusto*, presentato al 54° Festival del Cinema di Locarno. Nel 2004 realizza *Il resto di niente*, film che ha ricevuto tre David di Donatello e cinque candidature ai Nastri d'Argento. Sempre in collaborazione con Rai Cinema, nel 2014 realizza il film documentario *Let's Go* presentato al 32° Torino Film Festival. Nel 2015 presenta un secondo film al 33° Torino Film Festival, *Oggi insieme domani anche*. Nel 2017 realizza il suo primo ritratto fantasy, *Il signor Rotpeter*, presentato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e Nastro d'Argento speciale a Marina Confalone per la sua interpretazione nei panni del signor Rotpeter.

She was born in Naples in 1960. In 1985, she made her first feature, *Una casa in bilico*, which won the Nastro d'Argento Award as Best First Feature. In 1990, she made her second film, *Matilda*. From 1992 to 1999, she shot several documentaries and videos which were awarded in many international film festivals. In 1995, she directed *Racconti di Vittoria* (Fedic Award and Sngci Special Prize at Venice Film Festival), in 1997 *Maruzzella*, an episode from the anthology film *The Vesuvians*, and in 2001 she directed *Non è giusto*, which was screened at Locarno Festival. In 2004 she made *The Remains of Nothing*, which won the David di Donatello Award and received five nominations at Nastri d'Argento. In collaboration with Rai Cinema, she also made *Let's Go* (2014), a film screened at Torino Film Festival. The next year, she got another film presented at Torino Film Festival, *Oggi insieme domani anche*. In 2017 she made *Il signor Rotpeter*, which was presented at Venice Film Festival and won the Special Prize at Nastri d'Argento for Marina Confalone's performance as Mister Red Peter.

PROMESSI SPOSI

Antonietta De Lillo
Italia 1993 / 20'

Una testimonianza della forza dell'amore che lega due persone, due Promessi sposi dei nostri giorni. Il racconto avanza come un thriller in cui i due protagonisti nascondono un mistero: tracce visive, cicatrici su un braccio, dettagli s'insinuano nella loro storia, fino a svelare l'enigma. Lui prima era una lei. Una metamorfosi contemporanea resa possibile dal loro amore.

A testimony to the power of love which binds two people, two Betrothed Lovers of our days. The story develops like a thriller, in which the two main characters are hiding a mystery: visual traces, some scars on an arm and small details creep into their story, until the riddle is solved: he was a she. A contemporary metamorphosis which has been made possible by their love.



Antonietta De Lillo

Nasce a Napoli il 6 marzo 1960. Nel 1985 dirige il suo primo lungometraggio, *Una casa in bilico*, vincitore del Nastro d'Argento quale migliore opera prima; nel 1990 realizza il suo secondo film, *Matilda*. Tra il 1992 e il 1999 firma numerosi documentari e video ritratti premiati in diversi festival internazionali. Nel 1995 dirige *Racconti di Vittoria* (Premio Fedic e del Sindacato Critici Cinematografici a Venezia), nel 1997 *Maruzzella*, episodio del film collettivo *I Vesuviani* e, nel 2001, *Non è giusto*, presentato al 54° Festival del Cinema di Locarno. Nel 2004 realizza *Il resto di niente*, film che ha ricevuto tre David di Donatello e cinque candidature ai Nastri d'Argento. Sempre in collaborazione con Rai Cinema, nel 2014 realizza il film documentario *Let's Go* presentato al 32° Torino Film Festival. Nel 2015 presenta un secondo film al 33° Torino Film Festival, *Oggi insieme domani anche*. Nel 2017 realizza il suo primo ritratto fantasy, *Il signor Rotpeter*, presentato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia e Nastro d'Argento speciale a Marina Confalone per la sua interpretazione nei panni del signor Rotpeter.

She was born in Naples in 1960. In 1985, she made her first feature, *Una casa in bilico*, which won the Nastro d'Argento Award as Best First Feature. In 1990, she made her second film, *Matilda*. From 1992 to 1999, she shot several documentaries and videos which were awarded in many international film festivals. In 1995, she directed *Racconti di Vittoria* (Fedic Award and Sngci Special Prize at Venice Film Festival), in 1997 *Maruzzella*, an episode from the anthology film *The Vesuvians*, and in 2001 she directed *Non è giusto*, which was screened at Locarno Festival. In 2004 she made *The Remains of Nothing*, which won the David di Donatello Award and received five nominations at Nastri d'Argento. In collaboration with Rai Cinema, she also made *Let's Go* (2014), a film screened at Torino Film Festival. The next year, she got another film presented at Torino Film Festival, *Oggi insieme domani anche*. In 2017 she made *Il signor Rotpeter*, which was presented at Venice Film Festival and won the Special Prize at Nastri d'Argento for Marina Confalone's performance as Mister Red Peter.

screenplay
Antonietta De Lillo
Marcello Garofalo

cinematography
Cesare Accetta

editing
Pietro D'Onofrio

cast
Marina Confalone

producer
Alice Mariani

contact
www.
marechiarofilm.it
distribuzione@
marechiarofilm.com



IL SIGNOR ROTPETER

Antonietta De Lillo
Italia 2017 / 37'

Sulle pagine di una rivista, nel 1917, appare un racconto firmato da Franz Kafka. Il racconto, *Una relazione per un'Accademia*, è una lezione universitaria tenuta dal signor Rotpeter, una scimmia diventata uomo, nella quale si ripercorrono le fasi della sua metamorfosi.

Il ritratto immaginario di Antonietta De Lillo si muove su due piani: da una parte i frammenti della lezione universitaria kafkiana, come fossero la messinscena del passato del protagonista, dall'altro il suo presente. La regista crea così un personaggio cinematografico che porta in sé istanze senza tempo quali libertà, sopravvivenza, via d'uscita, e ne fa un ritratto immerso nella nostra contemporaneità.

In 1917, a short story by Franz Kafka appears in a German monthly. The writing, called *A Report to an Academy*, is an academic lecture given by Mister Red Peter, an ape who became a human being and who now describes to his audience all the steps of his metamorphosis.

The imaginary portrait depicted by Antonietta De Lillo covers two different narrative lines: on the one hand, the fragments of the Kafkaian lecture, as a *mise-en-scène* of Mister Red Peter's past; on the other hand, his present. In *Il signor Rotpeter*, De Lillo creates a film character who is the manifestation of timeless aspirations such as freedom, surviving, escaping, and makes them into a portrait of our contemporaneity.

screenplay
Stefano Savona
Léa Mysius
Penelope Bortoluzzi

animations
Simone Massi

cinematography
Stefano Savona

editing
Luc Forville

sound
Jean Mallet
Margot Testemale

music
Giulia Tagliavia

producer
Picofilms
Dugong Films

contact
www.picofilms.com
info@dtugong.it



LA STRADA DEI SAMOUNI / SAMOUNI ROAD

Stefano Savona

Italia-Francia 2018 / 128' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Da quando la piccola Amal è tornata nel suo quartiere, ricorda solo un grande albero che non c'è più. Un sicomoro su cui lei e i suoi fratelli si arrampicavano. Si ricorda di quando portava il caffè a suo padre nel frutteto. Dopo è arrivata la guerra. Amal e i suoi fratelli hanno perso tutto. Sono figli della famiglia Samouni, dei contadini che abitano alla periferia della città di Gaza. È passato un anno da quando hanno sepolto i loro morti. Ora devono ricominciare a guardare al futuro, ricostruendo le loro case, il loro quartiere la loro memoria.

Sul filo dei ricordi, immagini reali e animazioni (realizzate da Simone Massi) disegnano un ritratto di famiglia, prima, dopo e durante gli avvenimenti che hanno stravolto le loro vite nel 2009, quando, durante l'Operazione Piombo fuso, vengono massacrati ventinove membri della famiglia.

Ever since little Amal returned to her neighborhood, she has only been able to remember a huge tree which no longer exists. It was a sycamore that she and her siblings used to climb. Then the war broke out. Amal and her siblings lost everything. They are children of the Samouni family, farmers who live on the outskirts of Gaza City. A year has passed since they buried their dead. Now they must start to look to the future once again, rebuilding their houses, their neighborhood and their memories.

On the cusp of memory, real-life images and animations (created by Simone Massi) take turns to sketch out a family portrait, before, after and during the events that turned their lives upside down in January 2009, when twenty-nine members of their family were butchered during Operation Cast Lead.

Stefano Savona

Documentarista palermitano trapiantato a Parigi, ha studiato archeologia e antropologia. Ha realizzato *Primavera in Kurdistan* (2006), candidato al David di Donatello, *Piombo fuso* (2009), Premio speciale della giuria Cineasti del presente al Festival internazionale di Locarno, *Palazzo delle Aquile* (2011), insieme ad Alessia Porto ed Ester Paratore, vincitore del Grand Prix di Cinéma du Réel, e *Tahrir* (2011), vincitore del David di Donatello e del Nastro d'Argento. *La strada dei Samouni* è stato selezionato all'edizione 2018 della Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes e ha vinto l'Œil d'or come miglior documentario.

Born in Palermo, he is a documentary filmmaker. Before moving to Paris to pursue a career in filmmaking, he studied archeology and anthropology. He directed *Notes from a Kurdish Rebel* (2006), nominated for David di Donatello Awards, *Cast Lead* (2009), awarded Special Jury Prize Cineasti del presente at Locarno International Film Festival, and *Tahrir Liberation Square* (2011), awarded David di Donatello and Nastro d'Argento. Along with Alessia Porto and Ester Sparatore, he co-directed *Palazzo delle Aquile* (2011), which won the Cinéma du Réel Grand Prix. *Samouni Road* has been selected at Cannes Directors' Fortnight and won the Golden Eye as Best Documentary Film.



Anahita Ghazvinizadeh

Nata nel 1989 a Teheran, si laurea in cinema all'Università di Teheran e consegue il master in arti visive alla School of the Art Institute di Chicago. *When the Kid was a Kid* (2011), *Needle* (2013) e *The Baron in the Trees* (2015) formano la trilogia di cortometraggi da lei diretta, i cui protagonisti sono bambini. Infanzia e genitorialità, famiglia, crescita e identità di genere, sono le tematiche principali dei suoi lavori. Tra gli altri premi, ha vinto la prima edizione del premio Cinéfondation a Cannes e l'Hugo d'argento al Chicago International Film Festival. Nel 2013 Anahita è stata selezionata da *Filmmaker Magazine* tra i 25 volti nuovi del cinema indipendente. Ha partecipato come autrice al Sundance Screenwriters' Lab a gennaio 2013, ed è co-autrice del film *Mourning* (2011). Il suo primo lungometraggio *They* è stato presentato al Festival di Cannes 2017.

Born 1989 in Tehran, she received her Bfa in film from Tehran University of Art and her Mfa in studio arts from The School of the Art Institute of Chicago. *When the Kid was a Kid* (2011), *Needle* (2013) and *The Baron in the Trees* (2015) form the trilogy of short films directed by her with children as main characters. Childhood and parenthood, family theater, and exploring notions of growth and gender identity are the main themes of her works. She is the winner of the First Cinéfondation Award at Cannes and the Silver Hugo at the Chicago International Film Festival among other awards. Anahita was selected as one of the 25 New Faces of Independent filmmaking in 2013 by the *Filmmaker Magazine*. She was a writing fellow at the Sundance Screenwriters' Lab in January 2013, and is also the co-writer of the acclaimed feature film *Mourning* (2011). Anahita's feature debut *They* premiered in the Official Selection of the 2017 Festival de Cannes.

screenplay
Anahita Ghazvinizadeh
cinematography
Carolina Costa
editing
Anahita Ghazvinizadeh
Dean Gonzalez
music
Vincent Gillioz
cast
Rhyss Fehrenbacher
Koohyar Hosseini
Nicole Coffineau
producer
Mass Ornament Films
executive producer
Jane Campion
contact
www.lab80.it
info@lab80.it



THEY

Anahita Ghazvinizadeh

Stati Uniti-Qatar 2017 / 80' / v.o. sott. it.

J ha quattordici anni. J vuole essere chiamato "they". "They" in inglese vuol dire "loro". J vivono con i genitori nella periferia di Chicago. Stanno esplorando la loro identità di genere mentre seguono una terapia ormonale per ritardare la pubertà. Dopo due anni di terapia, J devono decidere se effettuare o no la transizione. Durante il week-end decisivo, mentre i loro genitori sono in viaggio, la sorella di J e il suo ragazzo iraniano arrivano per prendersi cura di "They".

Grazie anche a una fotografia eterea, che restituisce la dimensione intima e velata del protagonista, *They* è un film che sa affrontare il tema tanto complesso della transizione di genere con una dolcezza e una semplicità disarmanti.

Fourteen-year-old J goes by the pronoun "They". J live with their parents in the suburbs of Chicago. They are exploring their gender identity while taking hormone blockers to postpone puberty. After two years of therapy, J have to make a decision whether or not to transition. Over this crucial weekend while their parents are away, J's sister and her Iranian boyfriend arrive to take care of "They".

Thanks also to an ethereal cinematography, which portrays the intimate and veiled dimension of the main character, *They* is a film which deals with the subtle subject of gender transition with a disarming gentleness and simplicity.

screenplay
Carlos Marques-
Marcet
Jules Nurrish

cinematography
Dagmar Weaver-
Madsen

editing
Carlos Marques-
Marcet
Juliana Montañés
David Gallart

sound
Jonathan Darch
Fred Schindler

cast
Oona Chaplin
Natalia Tena
Geraldine Chaplin
David Verdaguer

producer
Tono Folguera
Sergi Moreno

contact
www.visitfilms.com
info@visitfilms.com



Carlos Marques-Marcet

Nato nel 1983. Ha studiato comunicazione audiovisiva all'Università Pompeu Fabra di Barcellona e si è specializzato in regia presso la Scuola di teatro, cinema e televisione della Ucla, a Los Angeles. Ha realizzato una decina di cortometraggi, tra cui *The Yellow Ribbon* (2011), che è stato proiettato in numerosi festival in tutto il mondo, aggiudicandosi undici premi. Per il suo primo lungometraggio, *10.000 Km* (2014), è stato insignito del Premio Goya per il miglior regista esordiente, e ha ricevuto cinque premi Gaudí, assegnati dall'Accademia del cinema catalano, e più di quindici premi presso altri festival internazionali. *Tierra Firme* è il suo secondo lungometraggio.

Born in 1983. He studied Audiovisual Communication at Pompeu Fabra University in Barcelona and received a Master in Film Direction from Ucla School of Theater, Film and tv, in Los Angeles. He made many short films, amongst which *The Yellow Ribbon* (2011), which was shown at festivals around the world and won eleven awards. For his debut feature *10,000 Km* (2014), he was awarded the Goya Prize for Best Novel Director, five Gaudí prizes from the Catalan Film Academy and more than fifteen prizes from international festivals. *Anchor and Hope* (2017) is his second feature film.



TIERRA FIRME / ANCHOR AND HOPE

Carlos Marques-Marcet

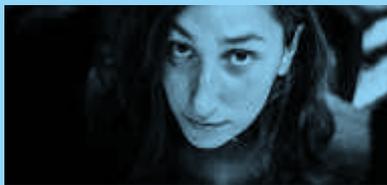
Spagna-Gran Bretagna 2017 / 113' / v.o. sott. it. e eng.

Eva e Kat sono una coppia di trentenni che vive un'esistenza dimessa e spensierata nella loro barca su un canale londinese, fino a che Eva non manifesta il desiderio di avere un figlio e dà un ultimatum alla compagna. Kat è restia, consapevole che i sogni di una vita *bohémien* insieme troverebbero fine. Tuttavia, quando il migliore amico di Kat, Roger, arriva da Barcellona per fare festa con le ragazze, i tre fantasmicano di avere un bambino insieme.

È possibile vivere l'amore, la vita e i legami familiari in modi completamente differenti eppure restare insieme? *Tierra firme* è al contempo un film tradizionale e alternativo, una commedia romantica che difende gli stili di vita che non si rifanno agli stilemi suburbani, per via di scelte insolite, non oberate da vincoli strettamente economici.

In their mid-thirties, Eva and Kat's humble, yet carefree, lifestyle in their London canal boat gets turned upside down when Eva presents Kat with an ultimatum: she wants a child. Kat resists, knowing that it will end the bohemian lifestyle she's always envisaged with Eva. When Kat's best friend, Roger, drops in from Barcelona to party with the ladies, however, the three of them toy around with the idea of creating a baby together.

Is it possible to experience love, life and family bonds in such different ways but still stay together? *Anchor and Hope* is a somewhat traditional yet alternative film, a romantic comedy that champions lifestyles that do not fit the suburban mould through choice and economic necessity.



Camilla Iannetti

Nata a Roma nel 1993, ha studiato antropologia culturale all'università di Bologna e attualmente frequenta il Centro sperimentale di cinematografia - Sede Sicilia. *Uno due tre* è il suo primo film.

Born in Rome in 1993, she studied cultural anthropology at Bologna University. She is currently attending the Centro sperimentale di cinematografia (Csc) in Palermo. *One Two Three* is her first film.

screenplay & cinematography
Camilla Iannetti
editing & sound
Camilla Iannetti
cast
Roberta Baldoni
Lucette Gorst
Danny Giardina
producer
Centro Sperimentale
di Cinematografia
Sede Sicilia
contact
tutorcsc@gmail.com
milla.iannetti@gmail.com



UNO DUE TRE / ONE TWO THREE

Camilla Iannetti

Italia 2017 / 50' / v.o. sott. eng.

Una madre, un'adolescente e una bambina. Roberta, Lucy e Danny sono una famiglia di sole donne. Il loro rapporto si basa sull'affetto che provano l'una per l'altra, il bisogno di sentirsi unite e quello di trovare ognuna la sua strada, indipendentemente dalle altre. Ora che Lucy, la figlia maggiore, ha intenzione di lasciare la casa dove abitano, l'equilibrio della loro estate sarà messo alla prova.

Roberta, Lucy and Danny make a family of three women: a mother, a teenager and a little girl. Their relationship is based on the strong affection they feel for one another, their need to feel close to each other and to find each one their personal independent way. Now that Lucy, the eldest daughter, is about to leave home, they will have to face a challenging summer.

**screenplay,
cinematography
& editing**

Juan Castaneda

sound

Marco Inzerillo
Moby

cast

Cristina Umana
Katia Ribeyro

producer

Juan Yepes
Andres Cuervo
Cristina Umana

contact

www.humanpictures.me

me

caster@

humanpictures.me



Juan Castaneda

È uno sceneggiatore, direttore della fotografia e regista che, negli ultimi venti anni, ha lavorato in giro per il mondo. I suoi lavori sono stati presentati in numerosi festival internazionali. Si è laureato in arti multimediali al Royal Melbourne Institute of Technology e specializzato in cinema e produzione presso la Chapman University di Los Angeles. È uno dei cofondatori della Human Pictures, società di produzione impegnata in creazioni dal forte valore sociale.

He is a writer, director and cinematographer who has worked around the world for the past twenty years. His work has been screened widely at international film festivals. He holds a Ba in Multimedia Arts from the Royal Melbourne Institute of Technology and a Ma in Film Production from Chapman University in Los Angeles. He is one of the co-founders of Human Pictures, a production company dedicated to media creation for social change.



WAIT FOR ME

Juan Castaneda

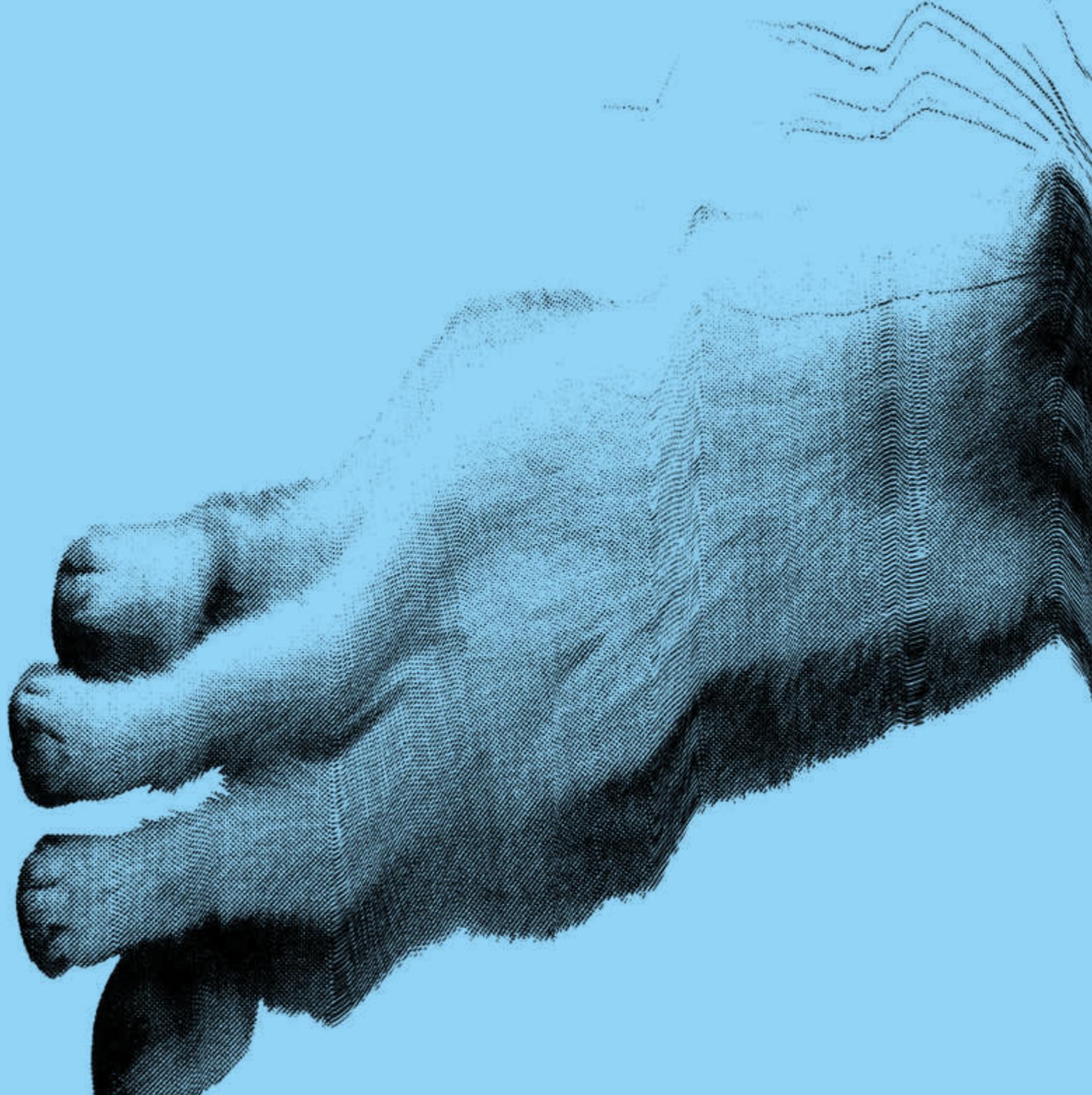
Messico 2017 / 9' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Alicia si trova a dover ricostruire i ricordi della notte appena trascorsa per provare a riconquistare la sua donna. Quello che ricorda potrebbe però separarle per sempre. Fra triangoli amorosi consenzienti e sospetti d'infedeltà, la narrazione si snoda all'insegna di un polimorfismo radicale che mescola soffuso sentimentalismo e *ghost story*.

Una peregrinazione costellata di *glitch* – enfatizzati dalla colonna sonora – e schegge visive prive di una precisa collocazione spazio-temporale, affastellate secondo un approccio alogico che rende tangibile il passato, con i suoi turbamenti legati alle “intermittenze del cuore” e con i suoi ricordi dolenti.

Alicia must piece together the memories from the night before, if she is to win her lover back. What she remembers could keep them apart forever. Amid agreed love triangles and suspicions of infidelity, the narrative unfolds in a radically multifaceted way that blends vague sentimentalism and ghost story.

A peregrination studded with glitches – emphasized by the soundtrack – and visual splinters lacking a precise space-time collocation, bundled up following an alogical approach that can make the past tangible, with all its painful memories and against the backdrop of the “intermittences of the heart”.





—
PRESENZE
JACQUES
NOLOT
—



PRESENZE JACQUES NOLOT

Attore e regista, Jacques Nolot è una presenza singolare nel cinema contemporaneo, capace di costruire un'autobiografia preziosa, sconvolgente e disturbante, un'opera intima unica e incomparabile.

Nato nel Sud della Francia nel 1943, Nolot ha fatto un lungo percorso prima di arrivare a essere attore per alcuni dei più noti registi francesi (André Téchiné, Patrice Leconte, Claire Denis, Paul Vecchiali, François Ozon, Claude Lelouch e molti altri).

Figlio di un barbiere, lascia la famiglia a soli 16 anni per arrivare a Parigi, dove si iscrive a un corso d'arte drammatica e lavora per sopravvivere: fruttivendolo, poi prostituto e gigolò. Negli anni sessanta fa diversi incontri determinanti, tra cui quello con André Téchiné, che gli presenta Roland Barthes. Téchiné sarà il primo a impadronirsi della sua storia, ispirandosi a quanto Nolot stesso scrive in solitudine, rivendicando ostinatamente la sua formazione da autodidatta.

La Matiouette ou l'arrière-pays (1983), inizialmente monologo teatrale, racconta del ritorno al paese natio e delle incomprensioni con il mondo chiuso della provincia francese. La vita del protagonista sarà poi l'ispirazione per uno dei più celebri film di Téchiné, *Niente baci sulla bocca* (1991), che racconta il mondo parigino del giovane Jacques Nolot ed è interpretato, tra gli altri, da Philippe Noiret ed Emmanuelle Béart.

Nolot realizza nel 1997 il suo primo lungometraggio, *L'Arrière-pays*, primo episodio di una strana e poetica trilogia che sarà completata da *La Chatte à deux têtes* (2002) e *Avant que j'oublie* (2007). Il suo lavoro è da sempre ossessionato dalla questione dell'intimità, ben prima che questa categoria – con il nome di “autofinzione” – diventasse il passe-partout di una certa creazione contemporanea. In esso seguiamo la vita di uno stesso personaggio che dopo essere diventato gigolò in *Niente baci sulla bocca* va a trovare il padre nel villaggio guascone di *La Matiouette* e poi di nuovo vent'anni

Acteur-réalisateur, Jacques Nolot est une présence singulière dans le cinéma contemporain, qui construit une autobiographie précieuse, bouleversante et dérangement, une œuvre intime loin de toutes références.

Né dans le Sud de la France en 1943, Nolot a suivi un long parcours avant de devenir acteur pour certains des plus célèbres réalisateurs français (André Téchiné, Patrice Leconte, Claire Denis, Paul Vecchiali, François Ozon, Claude Lelouch et tant d'autres).

Fils de coiffeur, il quitte sa famille à seulement 16 ans pour aller à Paris où il s'inscrit à un cours d'art dramatique tout en travaillant pour survivre : vendeur de fruits et légumes puis prostitué et gigolo. Dans les années soixante-dix, il fait d'importantes rencontres dont celle d'André Téchiné, qui lui présente Roland Barthes. Téchiné sera le premier à s'emparer de son histoire en s'inspirant de ce que Nolot, qui revendique fortement sa formation d'autodidacte, écrit lui-même.

Conçu à l'origine comme un monologue, *La Matiouette ou l'arrière-pays* (1983) raconte un retour au pays natal et les incompréhensions de la part du monde étroit de la province française. La vie du personnage principal inspirera également un des films les plus célèbres de Téchiné, *J'embrasse pas* (1991), avec Philippe Noiret et Emmanuelle Béart, qui raconte la vie parisienne du jeune Jacques Nolot.

Nolot réalise en 1997 son premier long-métrage, *L'Arrière-pays*, premier volet d'un étrange et poétique triptyque composé également de *La Chatte à deux têtes* (2002) et *d'Avant que j'oublie* (2007). Le travail de Jacques Nolot a toujours été hanté par la question de l'intime, bien avant que cette catégorie ne devienne le mot Sésame d'une certaine création contemporaine, sous le nom de « autofiction ». Il est une continuation du même personnage, qui après être devenu gigolo dans *J'embrasse pas*, est retourné voir son père coiffeur dans un petit village du Sud-Ouest dans *La Matiouette*, puis à nouveau vingt ans après dans *L'Arrière-*

dopo in *L'Arrière-pays*. In *La Chatte à deux têtes* Nolot sperimenta le prime avvisaglie della vecchiaia e la tentazione del racconto – della vita passata, delle possibilità: la morte di un sieropositivo, i nuovi incontri sessuali, il travestimento. In *Avant que j'oublie* si confronta con il tempo che passa, con la malattia, con la solitudine anche, e soprattutto con la scrittura.

Jacques Nolot non ha mai smesso di spingersi sempre oltre nell'esplorare l'intimità della sua vita, quella di ieri e quella di oggi. Una vita che è mistero, invenzione e reinvenzione continua: l'incerto limite tra esistenza e romanzo è percorso con determinazione fino ad assumere le forme di un cinema libero, fuori da ogni norma, aggirandosi tra i sentimenti più sinceri e gli eccessi più crudi, tra scene di battuage al Bois de Boulogne, incontri sessuali in un cinema porno e tensioni connesse all'elaborazione di un lutto. Un cinema di corpo e di carne, di parola e di pensiero, capace di sfidare ogni cliché, di lacerare ogni convenzione e di guardare in faccia lo spettatore fino a penetrare nella sua intimità. Come riassumere il suo cinema in una frase? Forse parafrasando l'inizio di un celebre romanzo italiano: «Mi chiamo Jacques Nolot, come tutti».

pays. Dans *La Chatte à deux têtes*, il vit les prémisses de la vieillesse et la tentation du récit. Celui de sa vie passée, celui des possibilités: la mort d'un séropositif, les nouvelles rencontres sexuelles, le travestissement. Dans *Avant que j'oublie*, il est désormais confronté au temps, à la vieillesse, à la maladie, à la solitude aussi, à l'écriture surtout.

Jacques Nolot n'a cessé d'explorer de façon plus intime sa propre vie, passée et présente. Une vie qui est un mystère, une invention et une réinvention continue : la frontière incertaine entre existence et roman est parcourue avec détermination jusqu'à adopter les formes d'un cinéma libre, hors norme, oscillant entre les sentiments les plus sincères et les excès les plus crus, entre des scènes de drague au Bois de Boulogne, des rencontres sexuelles dans un cinéma porno et des tensions liées à l'élaboration d'un deuil. Un cinéma de corps et de chair, de parole et de pensée, capable de défier les clichés, de briser les conventions et de regarder en face le spectateur jusqu'à le toucher dans son intimité. Comment résumer son cinéma en une phrase ? Peut-être en paraphrasant le début d'un célèbre roman italien : «Je m'appelle Jacques Nolot, comme tout le monde».

LA PICCOLA MUSICA DI JACQUES NOLOT / LA PETITE MUSIQUE DE JACQUES NOLOT

a cura di / édité par Eric Biagi e / et Andrea Inzerillo

trascrizione e traduzione italiana di / transcription et traduction italienne Eugenio Bisanti

*Un abisso separa quanti pensano la vita
da quanti la incontrano*

– L.-F. Céline

BIAGI Per evitare di cadere nella trappola, molto frequente quando si parla di lei, di cominciare dalla sua biografia – ovvero la vita vissuta, prima dei film –, e prima di arrivare ai film, mi piacerebbe partire da una parola che attraversa entrambe queste dimensioni e che si sente spesso nelle interviste che lei concede, come anche nei dialoghi dei suoi film. Questa parola è il verbo “osare”. Mi sembra che questo verbo si addica decisamente alla sua vita, e quindi anche a ciò che è il suo cinema, dato che nella sua opera le due cose sono strettamente legate: tutto ciò che ha fatto si iscrive nel segno dell’audacia, del rischio. Nella vita lei ha osato moltissimo, e alcuni potranno trovare i suoi film particolarmente “osé”, nonostante il pudore che li caratterizza...

NOLOT Mi chiedo se nella parola “osé” non ci sia un po’ la parola “provocazione”, soprattutto in relazione a un aspetto generalmente frigido e “piatto” del cinema francese. In *Avant que j’oublie* non avevo previsto di mettermi in nudo integrale, e soltanto tre o quattro giorni prima delle riprese mi sono detto “Forza! Osiamo!”. Ho pensato che avrebbe dato più forza al personaggio e anche maggiore verità sul corpo, sulla vecchiaia e sul tempo. Anche ne *L’Arrière-pays* c’è qualcosa di “osé”, di audace, in effetti: tornare nel mio paese natale per girare un film è stata un’esperienza molto violenta per me, con la reputazione che avevo e che ho ancora oggi. Non osavo andarci, avevo dei complessi, una certa timidezza. Ci sono andato per necessità, per urgenza, per portare a buon fine una mia creazione. Per *La*

*Il y a un gouffre entre ceux qui pensent la vie
et ceux qui éprouvent la vie*

– L.-F. Céline

BIAGI Pour éviter de tomber dans le travers, très fréquent quand on parle de vous, de commencer par votre biographie – la vie vécue avant les films –, avant d’arriver aux films proprement dits, j’aimerais partir d’un mot qui les traverse tous deux et qui revient souvent dans les interviews que vous donnez et jusque dans les dialogues de vos films. Ce mot, c’est le verbe « oser ». Il me semble qu’il en dit long sur ce qu’est votre vie, donc votre cinéma, car chez vous les deux sont intimement liés : tout ce que vous êtes et avez fait est placé sous le signe de l’audace, du risque. Dans la vie, vous avez osé beaucoup de choses, et certains pourront même trouver que vos films, par ailleurs très pudiques, sont particulièrement « osés » ...

NOLOT Je me demande si dans le mot « osé » il n’y a pas un peu le mot « provocation », notamment par rapport au côté frigide et « lisse » du cinéma français. Dans *Avant que j’oublie*, je n’avais pas prévu de me mettre tout nu et c’est seulement trois ou quatre jours avant de tourner que je me suis dit: « Allons-y ! Osons ! ». Je trouvais que ça donnait plus de force au personnage et plus de vérité aussi sur le corps, sur la vieillesse et sur le temps. Pour *L’Arrière-pays*, il y a aussi un côté « osé », c’est vrai: ça a été très violent pour moi de retourner à mon pays natal pour faire un film avec la réputation que j’avais, et que j’ai toujours d’ailleurs. Je n’osais pas y aller, j’avais des complexes, une certaine timidité. J’y suis allé par nécessité, par urgence, pour mener à bien une écriture. Pour *La Chatte à deux têtes*, j’ai dit

Chatte à deux têtes ho detto "Osiamo!" perché il mio più grande desiderio inconfessabile in quanto uomo, perfino adesso, è l'idea di passeggiare e di rimorchiare per strada vestito da donna. Ma non oserei mai farlo.

BIAGI In *Avant que j'oublie* lei osa.

NOLOT Sì, per il film ho osato. Ma è una finzione, con la finzione è più facile che nella vita. Non mi piace per niente quando si dice: "Mi sono travestito da donna: ho rischiato". Non c'è nessun rischio. Mi sono divertito a concretizzare il mio desiderio inconfessabile di fare ciò che non oserei fare nella vita. Nella vita sarebbe stato un rischio per me, forse più che un rischio, ma al cinema non c'era alcun rischio.

BIAGI Anche nella vita, però, lei ha rischiato.

NOLOT Nella vita non ho fatto altro che rischiare. Ma il rischio è interessante quando non è calcolato. Sono quasi finito in prigione. Quello che trovo interessante nel carcere non è tanto il fatto di stare in prigione, quanto piuttosto il cammino percorso per finirci. Ed è il cammino che io ho percorso, la vita che ho condotto. Per me finire in prigione, di per sé, non è un rischio. Tutto il mio percorso, soprattutto il rapporto con i papponi – sono stato sfruttato due volte da dei papponi quando avevo diciotto anni –, ha comportato dei veri e propri rischi. La vita che ho fatto, l'ho scelta e allo stesso tempo mi è stata imposta. Sono arrivato a Parigi a diciassette anni, ho seguito dei corsi di arte drammatica, e bisognava pur pagarli. Siccome non avevo genitori che mi mantenessero e non volevo lavorare, non ho avuto scelta: ho fatto la puttana. E non me l'ha mica chiesto nessuno: non ce l'ho con nessuno per questo. In seguito ho scoperto la mia omosessualità, ma all'inizio andavo con le donne. È la storia di *Niente baci sulla bocca*, l'inizio di *Niente baci sulla bocca*. Il personaggio interpretato da Emmanuelle Béart sono io. Poi ho fatto il gigolò e questa vita di gigolò è stata estremamente violenta, ma nessuno mi ha chiesto di farla, sono l'unico responsabile di quello che mi è successo. Ho avuto dei grossi problemi con la polizia, con i delinquenti. È stupefacente rivedere tutto il cammino percorso, adesso, alla mia età. Ho perso molti amici: a vent'anni sono morti di overdose o finiti in prigione, a quarant'anni sono morti di Aids, e adesso ci sono l'Alzheimer, il cancro e la vecchiaia.

BIAGI Le sarebbe piaciuto finire in prigione?

« Osons ! », parce que mon « grand fantasme » d'homme, même maintenant, c'est de me promener et de draguer dans la rue habillé en femme. Mais ça, je n'oserais jamais.

BIAGI Dans *Avant que j'oublie*, vous osez.

NOLOT Oui, pour le film j'ai osé. Mais c'est une fiction, avec la fiction c'est plus facile que dans la vie. Je n'aime pas du tout quand on dit: « Je me suis déguisé en femme, j'ai pris des risques ». Il n'y a aucun risque. Je me suis amusé à mener à bien mon fantasme, ce que je n'ose pas faire dans la vie. Dans la vie, ça aurait été un risque pour moi, peut-être plus qu'un risque même, mais au cinéma il n'y avait pas de risque.

BIAGI Dans la vie pourtant, vous avez pris beaucoup de risques.

NOLOT Dans la vie, je n'ai pris que des risques. Mais le risque, c'est intéressant quand ce n'est pas calculé. J'ai failli faire de la prison. Ce qui est intéressant dans la prison, ce n'est pas de faire de la prison, mais le chemin parcouru pour y arriver. Ce chemin-là, je l'ai parcouru, c'est la vie que j'ai menée. Faire de la prison, en soi ce n'est pas un risque pour moi. Tout mon parcours, notamment mes rapports avec des maquereaux – j'ai été maqué deux fois, à dix-huit ans –, a comporté de vrais risques. La vie que j'ai menée, je l'ai choisie et en même temps elle m'a été imposée. Je suis arrivé à Paris à dix-sept ans, j'ai suivi des cours d'art dramatique, et il fallait bien les payer. Comme je n'avais pas de parents pour m'entretenir et que je ne voulais pas travailler, je n'ai pas eu le choix: j'ai fait la pute. Et ça, on ne me l'a pas demandé, je n'en veux à personne. Plus tard, je me suis découvert homosexuel, mais au début je couchais avec des femmes. C'est l'histoire de *J'embrasse pas*, le début de *J'embrasse pas*. Le personnage qu'interprète Emmanuelle Béart, c'est moi. Après, j'ai fait le gigolo et cette vie de gigolo a été extrêmement violente, mais on ne me l'a pas demandé, je suis le seul responsable de ce qui m'est arrivé. J'ai eu de gros problèmes avec la police, avec les voyous. C'est fabuleux de voir tout le chemin parcouru, maintenant, à mon âge. J'ai perdu beaucoup d'amis: à vingt ans, ils sont morts d'overdose ou ont fini en prison, à quarante ans du SIDA, et maintenant c'est l'Alzheimer, le cancer ou la vieillesse.

BIAGI Vous auriez aimé faire de la prison ?

NOLOT Sì. Ma più da un punto di vista intellettuale, astratto, teorico. E poi, è il desiderio segreto di tutti i froci.

INZERILLO Lo è, se pensiamo al cinema, almeno a partire da *Un chant d'amour* di Jean Genet... Lei dice spesso di non essere un uomo di cinema, perché all'inizio si è dedicato soprattutto al teatro e alla scrittura, ma continua comunque a fare cinema. Il cinema, o, più in generale, la scrittura della propria vita, aiuta a rischiare ancora di più? Aiuta, in un certo senso, a dare forma alla propria vita?

NOLOT È interessante quello che dice, ma personalmente trovo che non ci sia alcun rischio nella scrittura o nella realizzazione di un film, perché l'unico pericolo è in fondo quello che viene dopo. Prima della realizzazione del film nessuno mi impone niente. Se mi criticano per il fatto di essere stato un gigolò, o di avere l'Aids, io lo metto nel film, ma nessuno mi ha chiesto di metterlo. Se poi qualcuno per strada si prende certe confidenze con me in merito alla mia omosessualità, alla mia malattia, o per qualsiasi altra cosa che io racconto non posso certo stupirmi: la gente un po' ne approfitta e si permette certe confidenze con me. Nessuno mi chiede di fare cinema o di scrivere, sono io che faccio di tutto per spingermi alla scrittura, per mettere in pericolo la mia vita in funzione di una vera e propria urgenza della scrittura. Il mio approccio è simile a quello di un pittore: scrivo come un pittore, assecondando un'emergenza. Nessuno mi chiede di farlo, ma io faccio una vita tale da spingermi alla scrittura. Il disagio, il malessere, perfino, a volte, i desideri di suicidio: metto tutto nella scrittura.

BIAGI La sua opera è un autoritratto in vari momenti della sua vita. Si potrebbe forse anche parlare di *autofinzione*, e lei è uno dei rari esempi di *autofinzione* riuscita in ambito cinematografico. Penso che questa buona riuscita dipenda da un atteggiamento allo stesso tempo molto pudico e molto crudo nei confronti dell'intimo.

NOLOT Sì, ma questo dipende dalla mia personalità. Sono crudo, schietto. Ho la fortuna di essere sempre stato lucido, fin dall'infanzia. Ma la lucidità non è un bel dono nella vita, credetemi. Quando ero piccolo, scoprii che mio padre non era mio padre. È il vero motivo che mi ha spinto ad andare via da casa. Certo, poi c'è stata anche la mia omosessualità, e mia madre ha fatto di tutto per farmi andare via, perché nel mio paesino questa situazione mi metteva in grande disagio. Ma già da piccolo... A cinque anni, i miei genitori li-

NOLOT Oui. Mais ça, ça devient intellectuel, abstrait, théorique. Et, en plus, c'est tout le fantasme des pédés.

INZERILLO Pour ce qui concerne le cinéma, à partir au moins d'*Un chant d'amour* de Jean Genet... Vous dites souvent que vous n'êtes pas un homme de cinéma, car au début il y avait surtout le théâtre et l'écriture, mais vous continuez à faire du cinéma. Est-ce que le cinéma, ou plus généralement l'écriture de sa propre vie, aide à risquer encore plus ? À façonner d'une certaine manière sa propre vie ?

NOLOT C'est intéressant, mais je pense que dans l'écriture et dans le fait de faire un film, pour moi, il n'y a aucun risque, parce que le seul danger c'est après, si vous voulez. On ne me demande rien avant. Si on me reproche dans la vie d'avoir été gigolo, ou d'avoir le SIDA, je le mets dans le film, mais personne ne me le demande. Et après je ne peux pas m'étonner que dans la rue on soit familier avec moi ou sur l'homosexualité, ou sur la maladie, ou sur tout ce que je raconte ; les gens profitent un peu de ça et se permettent d'être très familiers avec moi. Personne ne me demande de faire du cinéma ou d'écrire, par contre je fais tout pour m'amener à l'écriture, pour risquer ma vie en fonction d'une urgence d'écriture. Mon approche est plus celle d'un peintre : j'écris comme un peintre, dans l'urgence. On me le demande pas, mais je mène une vie qui me propulse à l'écriture. Le malaise, le mal-d'être, même des fois les envies de suicide, tout ça, je le mets dans l'écriture.

BIAGI Votre oeuvre est un autoportrait à différents moments de votre vie. On peut même parler d'*autofiction*, et vous êtes l'un des rares exemples d'*autofiction* réussie au cinéma. Cette réussite tient à mon sens au rapport à la fois très pudique et très cru à l'intime.

NOLOT Oui, mais ça, c'est moi. Je suis comme ça. Je suis cru. J'ai cette chance, qui vient de l'enfance, d'avoir toujours été très lucide, lucidité qui n'est pas un cadeau dans la vie, croyez-moi. Quand j'étais enfant, j'ai compris que mon père n'était pas mon père. C'est la vraie raison pour laquelle je suis parti de chez moi. Bien sûr, après il y a eu mon homosexualité, et ma mère a tout fait pour que je parte, parce que j'étais mal dans mon village avec tout ça. Mais déjà, tout petit... A cinq ans, mes parents se sont disputés et ma mère a dit à mon père : « Tu ne l'aimes pas, parce qu'il n'est pas ! ». C'est en tout cas ce que moi j'ai entendu, et je n'ai pas compris. Quelque temps après, mon père m'a grondé et je lui ai

tigarono e mia madre disse a mio padre: «Tu non gli vuoi bene perché lui non è!». Ad ogni modo, è quello che ho sentito, e non ho capito che cosa volesse dire. Qualche tempo dopo mio padre mi sgridò e io gli risposi: «Tu non mi vuoi bene perché io non sono!». Me ne ricordo ancora oggi; lui sbiancò. Non era il mio padre biologico, ma all'epoca non lo sapevo. In seguito, per il paese cominciai a dire: «Non sono un Nolot! Non sono un Nolot!». Quindi, già da bambino avevo questa specie di sguardo, di acutezza, che non mi avrebbe condotto ad altro se non a uno stato di malessere. Credo che se fossi rimasto nel mio paese sarei impazzito. Non che adesso non sia pazzo: lo sono, ma almeno ne sono consapevole. Laggiù sarei diventato pazzo senza rendermene conto.

INZERILLO Dopo aver lasciato il suo paesino ha incontrato delle persone che hanno cambiato la sua vita, e da lì si è avvicinato prima al teatro e poi al cinema. La prima sceneggiatura che ha scritto, *La Matiouette*, trasposta sullo schermo da André Téchiné nel 1983, è autobiografica e racconta il ritorno al paese della sua infanzia.

NOLOT Quando André [Téchiné] ha girato il film, nel 1983, io avevo quarant'anni, e avevo scritto *La Matiouette* tre anni prima per il teatro, mentre frequentavo un corso di arte drammatica diretto da Andréas Voutsinas, metodo Strasberg. Avevo lasciato un compagno, avevo posto fine a una relazione forte ed ero molto giù. Chiesi a due colleghi "borghesi" di aiutarmi a improvvisare,



répondu : « Tu ne m'aimes pas, parce que je ne suis pas ! ». Je m'en souviens encore, il était vert. Ce n'était pas mon père géniteur, mais à l'époque je ne le savais pas. Plus tard, dans le village, je disais toujours : « Je ne suis pas un Nolot! Je ne suis pas un Nolot ! ». J'avais donc déjà dès l'enfance cette espèce de regard, d'acuité, qui ne peut, plus tard, amener que du malaise. Si j'étais resté dans mon village je crois que je serais devenu fou. Maintenant aussi je suis fou, mais au moins je le sais ; là-bas, je serais devenu fou et je ne l'aurais pas su.

INZERILLO Après avoir quitté votre village, vous avez fait des rencontres très importantes, qui ont changé votre vie et vous ont amené au théâtre puis au cinéma. Le premier scénario que vous avez écrit, *La Matiouette*, porté à l'écran par André Téchiné en 1983, est autobiographique et raconte votre retour au village.

NOLOT Quand André [Téchiné] a tourné, en 1983, j'avais quarante ans, et j'avais écrit *La Matiouette* trois ans auparavant pour le théâtre, alors que j'étais dans un cours d'art dramatique chez Andréas Voutsinas, méthode Strasberg. J'avais quitté un ami, j'avais mis fin à une relation forte et j'étais profondément déprimé. J'ai demandé à deux copains « bourgeois » de m'aider à improviser, on a fait au moins vingt improvisations. Ils étaient nuls, ils n'apportaient rien. Je voulais parler du milieu dit « privilégié », et d'un mec de la rue qui veut accéder au théâtre, au cinéma et qui n'y a pas accès, et je me suis dit: « Mon père est coiffeur, donc je vais faire le coiffeur ». *La Matiouette* est une improvisation, une seule improvisation parmi trente autres. Tout a été enregistré, après quoi j'ai retravaillé tout seul, parce qu'il y avait des thèmes, une phraséologie et une écriture propres au Sud-Ouest, et je l'ai joué au théâtre, voilà.

C'est pour moi la plus belle expérience, la plus violente aujourd'hui encore, avec *Avant que j'oublie*, trente ans plus tard... Je n'ai jamais été aussi bien dans ma vie qu'à ce moment-là, parce que je me racontais, c'était comme si j'avais été sur un divan. J'étais très violent, mais très épanoui, en écrivant *La Matiouette*. Quand je l'ai joué au théâtre, ça a eu un énorme succès critique et j'ai commencé, moi, Jacques Nolot, à exister un petit peu, d'une façon un peu plus « intelligente », un peu plus professionnelle, dans le bon sens du terme, parce que jusque-là j'étais considéré comme quelqu'un de bidon. J'ai commencé à exister à trente-huit ans avec *La Matiouette*. Des metteurs en scène comme Robert Enrico ou Claude Miller sont venus voir la pièce, ils voulaient

facemmo almeno venti improvvisazioni. Erano assolutamente incapaci. Non mi offrivano nessuno spunto. Volevo parlare del cosiddetto "ambiente privilegiato", e di un povero che vuole entrare nel mondo del teatro e che non riesce ad accedervi. Mi sono detto: «Mio padre è parrucchiere, quindi faccio la parte di un parrucchiere». *La Matiouette* è un'improvvisazione, una sola delle trenta che avevamo fatto. Abbiamo registrato tutto, e poi ho lavorato il testo da solo perché c'erano dei temi, un repertorio di frasi e una scrittura tipici del sudovest. E così ho messo su la pièce teatrale.

Per me è stata l'esperienza più bella, e anche la più violenta insieme a *Avant que j'oublie*, trent'anni dopo... Non sono mai stato tanto bene nella mia vita quanto in quel momento perché potevo raccontarmi, era come se fossi sul lettino di uno psicanalista. Mentre scrivevo *La Matiouette* ero molto violento, ma allo stesso tempo mi sentivo molto realizzato. Quando la recitai a teatro ebbe un enorme successo di critica, e lì cominciai un po' a esistere, io, Jacques Nolot, in un modo un po' più "intelligente", un po' più professionale, nel senso buono del termine, perché fino a quel momento mi consideravano insignificante. Ho cominciato a esistere a trentotto anni con *La Matiouette*. Registi come Robert Enrico o Claude Miller sono venuti a vedere la pièce, volevano farci un film, ma non hanno potuto. André Téchiné ha visto le prove, mi ha detto: «Lo faccio io!» e due anni dopo lo ha girato per l'Ina (Istituto Nazionale dell'Audiovisivo). Nel film di Téchiné sono un po' più sobrio che a teatro, dove invece interpretavo il mio personaggio in modo più pagnolesco. A questo proposito, il critico Bruno Villien ha scritto: «Nello spettacolo di Nolot rivedo Pagnol, mentre nel film di Téchiné vedo un Cechov al pesto». *La Matiouette* è un gioiello cinematografico, molto bergmaniano, girato con due macchine da presa in una quindicina di giorni. Abbiamo provato per dieci giorni e abbiamo girato in otto giorni per l'INA. È stato veramente un bel momento. Più che di me, Téchiné si è occupato dell'altro attore, Patrick Fierry, ma ho avvertito fin da subito che dovevo essere più "cechoviano", più freddo; meno "teatro", più "cinema".

BIAGI Il suo accento sudoccidentale non è forte, eppure ne *La Matiouette* lo ha ritrovato. Anche se c'è qualcosa di apparentemente forzato...

NOLOT Sì, ho fatto un piccolo errore. Avevo chiesto alla segretaria di edizione, mentre recitavo nel film di André, di fare in modo che non dicessi troppo spesso «Putaing! Putaing!», perché il «Putaing!» mi dava il colore dell'accento. Cionono-

tourner le film, mais ils n'ont pas pu. André Téchiné a vu une répétition, il m'a dit : « Je vais le faire ! » et deux ans après il l'a tourné pour l'INA. Dans le film de Téchiné, je suis un peu plus sobre qu'au théâtre, où j'interprétais mon personnage de façon plus pagnolesque. À ce propos, le critique Bruno Villien a écrit : « Chez Nolot, c'était du Pagnol. Chez Téchiné, c'est du Tchekhov au pistou ». *La Matiouette*, c'est un bijou cinématographique, très bergmanien, tourné à deux caméras en quinze jours. On a répété dix jours et on a tourné en huit jours pour l'Ina. Ça a été un grand moment. Téchiné s'est plus occupé de l'autre acteur, Patrick Fierry, que de moi, mais j'ai senti tout de suite qu'il fallait que je sois plus « tchékhovien », plus froid ; moins « théâtre », plus « cinéma ».

BIAGI Vous avez très peu l'accent du Sud-Ouest, mais vous le retrouvez dans *La Matiouette*. Même s'il y a quelque chose qui semble un peu forcé...

NOLOT Oui, j'ai fait une petite erreur. J'avais demandé à la scripte, en jouant au cinéma pour André, de faire attention que je ne dise pas trop « Putaing ! Putaing ! », parce que le « Putaing ! » me donnait la couleur de l'accent, mais il y a encore quand même trop de « Putaing ! », je n'ai pas pu faire autrement.

BIAGI L'utilisation de l'accent, notamment celui du personnage de votre frère dans *L'Arrière-pays*, permet d'apporter un peu de distanciation ?

NOLOT Oui, ça dédramatise. J'aime beaucoup les accents et, en tant que metteur en scène, j'aime bien prendre des gens qui ont un petit défaut de prononciation, ou qui ont un accent, parce que l'accent enlève du sérieux des dialogues, par moments, et dédramatise. Quand on dit à quelqu'un : « Elle est morte » [non marqué], ce n'est pas la même chose que quand on dit : « Elle est morte » [marqué].

INZERILLO Votre cinéma est un cinéma de la parole, mais aussi un cinéma du silence et surtout de la voix.

NOLOT Je suis prisonnier de la voix, je choisis les acteurs ou les non-professionnels à la voix, même s'ils n'ont qu'une phrase à dire. Pour les non-professionnels, mais aussi pour les acteurs, la voix parle d'elle-même; un acteur, c'est une voix, un regard, un corps. Comme mes dialogues sont assez triviaux, avec l'accent de *L'Arrière-pays* ça passe et moi, avec ma technique singulière, quand je dis « enclé », quand

stante, nel film ci sono lo stesso troppi «Putaing!», non ho potuto fare altrimenti.

BIAGI L'uso dell'accento, in particolare nel personaggio di suo fratello ne *L'Arrière-pays*, permette di dare un po' di distacco?

NOLOT Sì, serve a sdrammatizzare. Adoro gli accenti e, come regista, mi piace scegliere persone che abbiano un piccolo difetto di pronuncia, o che abbiano un accento, perché l'accento, in certi momenti, attenua la serietà dei dialoghi, e sdrammatizza. Quando uno dice: «È morta» [non marcato], non è mica la stessa cosa di quando dice «È morta» {marcato}.

INZERILLO Il suo è un cinema della parola, ma anche un cinema del silenzio e soprattutto della voce.

NOLOT Io sono prigioniero della voce: scelgo gli attori, o anche i non attori, sulla base della voce, anche se devono dire solo una frase. Per i non professionisti, ma anche per gli attori di professione, la voce parla da sé: un attore è una voce, uno sguardo, un corpo. I miei dialoghi sono abbastanza triviali, e l'accento che utilizzo ne *L'Arrière-pays* fa sì che funzionino, e quando dico «rottinculo», quando dico «retti fragili» con la mia tecnica particolare va comunque bene: posso dirlo. C'è una dolcezza, un modo di dire le cose, che dipende dalla voce.

BIAGI A questo proposito parliamo di Jacques Nolot attore e della sua "tecnica particolare". Lei ha una dizione molto peculiare, un modo di recitare quasi ai limiti della credibilità e che ha molto della stonatura. È come se ci fosse una "piccola musica" di Jacques Nolot, che è affascinante, e che crea un leggero sfalsamento, a volte umoristico, rispetto alle situazioni, che sono spesso abbastanza gravi.

NOLOT Sì. Non penso che sia una cosa che coltivo, anzi, non lo faccio apposta: io sono così. L'altro giorno leggevo la mia parte e un attore mi ha detto: «Lo dirai in questo modo?». Era sorpreso, perché la mia recitazione era "discordante", poco credibile, e gli ho risposto: «Sì, è per questo che mi scritturano». Ho dei problemi di dizione, ma non cerco di migliorarla, di correggermi. A questo proposito André Téchiné ripete sempre una frase, che ha preso forse da Louis Jouvet o da Sacha Guitry: «A teatro lavori, al cinema sei lavorato». Mantengo i miei difetti, non ci lavoro molto su. Per alcuni sono delle qualità, per altri restano dei difetti.

je dis « rectums fragiles », ça passe. Il y a une douceur, une façon de dire les choses, qui vient de la voix.

BIAGI Justement, parlons de Jacques Nolot acteur et de sa « technique singulière ». Vous avez une diction très particulière, une manière de jouer presque faux. Il y a comme une « petite musique » de Jacques Nolot, qui est fascinante, qui crée un léger décalage, parfois humoristique, par rapport aux situations, qui sont souvent assez graves.

NOLOT Oui. Je ne dirais pas que je l'entretiens, mais je ne le fais pas exprès: c'est moi. L'autre jour, je lisais mon texte et un comédien m'a dit : « Tu vas le dire comme ça ? ». Il était surpris, parce que c'était « cassé » ou « faux », et je lui ai répondu : « Oui, c'est pour ça qu'on m'engage ». J'ai des problèmes de diction, mais je n'essaie pas de la travailler, de me corriger. André Téchiné a à ce sujet une belle phrase, qu'il a dû prendre à Louis Jouvet ou à Sacha Guitry : « Au théâtre on travaille, au cinéma on est travaillé ». J'entretiens mes défauts, je ne les travaille pas beaucoup. Pour certains, ce sont des qualités et pour d'autres cela reste des défauts.

INZERILLO En 1986, vous passez à la réalisation et dirigez un court-métrage, *Manège*. Vous décidez de le réaliser en réaction à un autre film, *Tenue de soirée*, réalisé par Bertrand Blier.

NOLOT Le film s'est fait à la suite d'une série d'accidents, de circonstances. Gisèle Braunberger, qui était la femme d'un grand producteur de l'époque, a vu un jour par hasard *La Matiouette* au théâtre, et elle m'a demandé de faire partie du jury à l'Avance sur recettes. Ça a été une expérience très riche pour moi. J'ai pu lire beaucoup de scénarios, ce qui m'a donné un regard sur l'écriture. Sans cette expérience de lecteur au CNC, je n'aurais jamais pensé faire un film après *La Matiouette*. A l'époque, je fréquentais le Bois de Boulogne, je draguais des routiers, des travelos, je me mettais toujours dans des états excessifs, pour peut-être inconsciemment me propulser vers l'écriture. Dans le film de Bertrand Blier, que j'ai vu à l'époque, il me semble que quand Michel Blanc fait l'amour avec Depardieu, il ne fait plus l'amour avec Miou-Miou. Or, ce n'est pas parce qu'on se fait baiser par un homme qu'on ne couche plus avec sa femme ! Donc je me suis dit : « Je vais leur montrer ce que c'est... ». J'ai écrit *Manège* en quelques minutes, par provocation. Après coup, *Manège* apparaît comme une esquisse de *La Chatte à deux têtes*. J'ai déposé le scénario au CNC,

INZERILLO Nel 1986 lei passa alla regia e dirige un cortometraggio, *Manège*. Decide di realizzarlo come reazione a un altro film, *Lui portava i tacchi a spillo*, di Bertrand Blier.

NOLOT Ho girato il film in seguito a una serie di avvenimenti, di circostanze. Gisèle Braunberger, che era moglie di un grande produttore dell'epoca, vide un giorno, per caso, *La Mاتیouette* a teatro, e mi chiese di far parte della giuria per *L'Avance sur recette*, ovvero la concessione dei finanziamenti del CNC (Centro Nazionale del Cinema e dell'Immagine Animata) a nuovi progetti cinematografici. È stata un'esperienza che mi ha arricchito molto. Ho avuto la possibilità di leggere molte sceneggiature, e questo mi ha dato un certo approccio alla scrittura. Se non avessi fatto questa esperienza di lettore al CNC non avrei mai pensato di fare un film dopo *La Mاتیouette*. All'epoca frequentavo il Bois de Boulogne, rimorchiavo passanti, travestiti, e raggiungevo appositamente degli stati eccessivi, forse per spingermi inconsapevolmente alla scrittura. Nel film di Bertrand Blier, che vidi all'epoca, mi pare che quando Michel Blanc comincia a fare l'amore con Depardieu, smette di farlo con Miou-Miou. Voglio dire; non è che perché ti fai scopare da un uomo non vai più a letto con tua moglie. Per cui, mi sono detto: «Ora gli faccio vedere io come funziona...». Ho scritto *Manège* nel giro di pochi minuti, per provocazione. Col senno di poi, *Manège* sembra un abbozzo de *La Chatte à deux têtes*. Ho consegnato la sceneggiatura al CNC, che l'ha rifiutata perché scandalosa. Un regista che lavorava al CNC, e di cui non dirò il nome, l'ha recuperata dalla spazzatura, è riuscito a farmi ottenere il finanziamento del CNC, e così sono stato costretto a girare il film.

INZERILLO Io lo trovo bellissimo.

NOLOT Anch'io [ride].

INZERILLO *Manège*, in effetti, ha dei rapporti con *La Chatte à deux têtes*, ma del resto anche con *Niente baci sulla bocca*, che è la sceneggiatura che ha scritto subito dopo. In quest'ultimo film, André Téchiné sembra aver preso certe scene direttamente dal suo cortometraggio. Qual è la strada che l'ha portata da *Manège* a *Niente baci sulla bocca*?

NOLOT Dico sempre ai ragazzi: «Scrivete! Fate il vostro film senza preoccuparvi degli altri!». Qualcuno del mestiere mi aveva sconsigliato di girare *Manège* e mi aveva detto: «Non si può fare!». Non bisogna mai dire alla gente che vuole fare un film: «Non si può fare!». Bisogna dire: «Forza! Fallo!». Aver girato *Manège* mi ha portato molto spontaneamente a scrivere *Le premier pas*, che sarebbe diventato *Niente baci sulla bocca*. Li descrivo la mia gioventù, l'arrivo a Parigi, i primi giorni della mia nuova vita, che rimangono i giorni più belli della mia vita, tutte cose che Téchiné ha mantenuto in *Niente baci sulla bocca*. Quando



qui l'a rejeté, parce que scandaleux. Un metteur en scène qui était au CNC et dont je tairai le nom l'a récupéré dans les poubelles, a réussi à me faire obtenir l'aide du CNC et c'est comme ça que j'ai été obligé de faire le film.

INZERILLO Moi, je le trouve très beau.

NOLOT Moi aussi [rires].

INZERILLO *Manège* entretient en effet des rapports avec *La Chatte à deux têtes*, comme du reste avec *J'embrasse pas*, qui est le scénario que vous avez écrit juste après. Dans ce film, André Téchiné semble avoir puisé directement certaines scènes dans votre court-métrage. Comment êtes-vous arrivé de *Manège* à *J'embrasse pas* ?

NOLOT Je dis toujours aux jeunes : « Écrivez ! Faites votre film sans compter sur les autres ! ». Quelqu'un du métier m'avait déconseillé de tourner *Manège* et m'avait dit : « C'est pas possible ! ». Il ne faut jamais dire à quelqu'un qui veut faire un film: « C'est pas possible ! ». Il faut lui dire au contraire : « Vas-y! Fais-le ! ». Le fait d'avoir réalisé *Manège* m'a amené tout naturellement à écrire *Le premier pas*, qui deviendra *J'embrasse pas*. Dans *Le premier pas*, je décris ma jeunesse, mon arrivée à Paris, les premiers jours de ma nouvelle vie, qui sont aussi les plus beaux jours de ma vie, toutes choses que Téchiné a gardées dans *J'embrasse pas*. Quand j'ai déposé *Le premier pas* au CNC, personne n'en a voulu. Tout le monde était choqué. André Téchiné, par contre, voulait absolument le tourner, et c'est comme ça que je lui ai donné le scénario.

INZERILLO Si *La Mاتیouette* était une pièce de théâtre, votre premier long-métrage, *L'Arrière-pays*, naît comme un petit roman d'une quarantaine de pages.

ho consegnato *Le premier pas* al CNC, nessuno l'ha accettato. Erano tutti scioccati. André Téchiné, invece, voleva assolutamente girarlo, e così gli ho affidato la sceneggiatura.

INZERILLO Se *La Matiouette* era uno spettacolo teatrale, il suo primo lungometraggio, *L'Arrière-pays*, nasce come un romanzo breve, di una quarantina di pagine.

NOLOT All'inizio doveva essere un romanzo, sì.

INZERILLO Il suo personaggio torna a casa per la seconda volta, ma stavolta lo fa per prendersi cura della madre ammalata. Ne *La Matiouette* doveva fare i conti con il paesino e con l'ambiente che aveva lasciato, mentre in questo caso è ancora più difficile: il personaggio è più anziano e deve fare i conti non soltanto con la famiglia, ma anche con il lutto e con il corpo della madre.

NOLOT *La Matiouette* era lo scontro fra due fratelli, mentre ne *L'Arrière-pays* lo scontro è con il paesino, con il lutto, con i pettegolezzi, con tutto ciò che viene taciuto.

BIAGI La scena della morte della madre è un esempio palese del misto di crudezza e di pudore che caratterizza il suo cinema e cui accennavamo poc'anzi. La realizzazione di questa scena è venuta da sé, oppure ha dovuto riflettere molto sul modo in cui girarla?

NOLOT La scena è venuta da sé, perché mi ispirò sempre a quello che ho visto. Quando mia madre è morta, l'ho vista così, nuda. E quando mi hanno chiesto: «Dove mettiamo la macchina da presa?», ho detto di posizionarla di fronte al corpo. Ho semplicemente riprodotto quello che avevo visto. Sono prigioniero di ciò che vedo, non ho una grande immaginazione. Certo, ci siamo resi conto che era al limite, eravamo tutti molto imbarazzati, molto turbati a causa della scena, ma pensavo che la bellezza del momento potesse essere espressa solo in questo modo.

BIAGI Perché era necessario mettere la macchina da presa proprio in quel modo, e proprio in quel momento.

NOLOT Questo è ciò che si dice "fare un film". Faccio assumere alla macchina da presa la stessa posizione del mio sguardo, nel momento in cui ho visto quella cosa. Non c'è una spiegazione: è l'istinto, l'emozione. I miei lavori non hanno nulla di teorico. Ho esitato, ma non ho potuto fare di-

NOLOT Au départ, ça devait être un roman, oui.

INZERILLO C'est la deuxième fois que votre personnage retourne au village, mais cette fois c'est pour soigner sa mère malade. Dans *La Matiouette*, il était confronté au village et au milieu qu'il avait quitté, tandis qu'ici, c'est encore plus difficile : le personnage est plus âgé et la confrontation n'est plus seulement avec la famille mais aussi avec le deuil et le corps de la mère.

NOLOT *La Matiouette* était la confrontation entre deux frères, alors que dans *L'Arrière-pays*, il s'agit de se confronter au village, au deuil et aux ragots, à tous les non-dits.

BIAGI La scène de la mort de la mère est exemplaire du mélange de crudité et de pudeur qui caractérise votre cinéma et qu'on évoquait tout à l'heure. Est-ce que la manière dont vous avez filmé la scène s'est imposée immédiatement ou vous vous êtes longtemps demandé comment la tourner ?

NOLOT Elle est venue tout de suite, parce que je m'inspire toujours de ce que j'ai vu. Quand ma mère est morte, je l'ai vue nue comme ça. Et quand on m'a demandé : « Où est-ce qu'on met la caméra ? », j'ai dit que l'on devait la mettre face au corps. Je n'ai fait que reproduire ce que j'avais vu. Je suis prisonnier de ce que je vois, je n'ai pas beaucoup d'imagination. Bien sûr, on s'est aperçu que c'était quand même limite, on était tous très gênés, très perturbés par la scène, mais je trouvais que c'était ça, la beauté du moment.

BIAGI Parce qu'il y a une nécessité de mettre la caméra à cet endroit-là, à ce moment-là.

NOLOT C'est ça qui s'appelle « faire un film ». Je mets la caméra à la place de mon regard, au moment où je l'ai vu. Ça ne s'explique pas : c'est l'instinct, c'est l'émotion. Rien n'est théorique chez moi. J'ai hésité, mais je n'ai pas pu faire autrement, parce que c'était viscéral, parce que je trouvais que c'était un moment fort de cinéma malgré tout.

INZERILLO Le début du film est toujours très important chez vous. Dans les deux films, *La Matiouette* et *L'Arrière-pays* (on en parle comme si c'était deux films du même réalisateur, et c'est comme s'ils l'étaient), le début est presque le même : l'arrivée au village. Il y aura une scène comme ça aussi dans *La Chatte à deux têtes*, avec l'entrée dans la salle du cinéma, qui a un côté presque John Ford, presque western.

versamente, perché era qualcosa di viscerale, perché, nonostante tutto, pensavo che fosse un momento di cinema molto forte.

INZERILLO La scena iniziale è sempre molto importante per lei. In *La Matiouette* e *L'Arrière-pays* (ne parliamo come se fossero due film dello stesso regista, ed effettivamente è come se lo fossero) l'inizio è quasi lo stesso: l'arrivo al paesino. Ci sarà una scena simile anche ne *La Chatte à deux têtes*, con il suo ingresso nella sala cinematografica, che ha un aspetto un po' alla John Ford, quasi un western, in un certo senso.

NOLOT L'arrivo al paese è per me una cosa molto violenta. Arrivo lentamente, la scena è quasi al rallentatore, tanta era la paura di fare i conti con la realtà, con il ricordo, con l'infanzia e con il passato.

BIAGI Effettivamente c'è qualcosa di western. Personalmente, ho pensato – anche se non c'entra niente – al primo film di Clint Eastwood, *Lo straniero senza nome*, un western nel quale all'inizio l'eroe fa il suo ingresso nel paesino molto lentamente, a cavallo, e si scopre in seguito che si tratta del ritorno di un fantasma venuto per vendicarsi. Anche *L'Arrière-pays* è il ritorno di un fantasma.

NOLOT Certamente. Ma di solito non faccio nessuna citazione da cinefilo, non penso agli altri cineasti quando giro.

BIAGI Nemmeno a Pialat? Nemmeno a *La gueule ouverte*?

NOLOT A nessuno, penso solo a me stesso. In questo senso può essere difficile per me. Non penso a niente, penso soltanto: quello che sto facendo mi rispecchia, ci credo? Questo momento è giusto? Questa inquadratura, la macchina da presa posizionata in questo modo riflettono e dicono quello che ho provato?

INZERILLO Per la prima inquadratura, però, aveva almeno un punto di riferimento: *La Matiouette*.

NOLOT L'avevo da un punto di vista emozionale e nei dialoghi, perché c'è tutta una fraseologia del sudovest, una scrittura particolare del parlato. Ma non ci sono riferimenti diretti, si può semplicemente dire che i due film hanno la stessa anima. Come se un pittore dovesse realizzare lo stesso dipinto, ma con due punti di vista differenti.

NOLOT L'arrivée au village pour moi, c'est de l'ordre de la violence. J'arrive très doucement, la scène est presque au ralenti, tellement j'avais peur de me confronter à la réalité, au souvenir, à l'enfance et au passé.

BIAGI C'est vrai qu'il y a un côté western. Moi, j'ai beaucoup pensé, même si ça n'a rien à voir, au premier film de Clint Eastwood, *L'homme des hautes plaines*, un western où au début le héros arrive dans le village très lentement, à cheval, et on découvrira plus tard qu'il s'agit du retour d'un fantôme venu chercher vengeance. *L'Arrière-pays*, c'est aussi le retour d'un fantôme.

NOLOT Absolument. Mais je n'ai aucune référence cinématique, je ne pense pas aux autres cinéastes quand je tourne.

BIAGI Même pas à Pialat ? Même pas à *La gueule ouverte* ?

NOLOT A personne, je ne pense qu'à moi. C'est là où c'est compliqué pour moi, si vous voulez. Je ne pense à rien, je pense simplement : est-ce que moi, j'y crois ? Est-ce que ce moment-là est juste ? Est-ce que ce plan-là, cette caméra placée là reflète et dit ce que j'ai ressenti ?

INZERILLO Pour le premier plan, vous aviez au moins une référence, *La Matiouette*.

NOLOT Je l'avais dans l'émotion, dans les dialogues, parce qu'il y a une phraséologie du Sud-Ouest, une écriture par-





BIAGI Il suo personaggio dà l'impressione di mostrare un certo distacco rispetto al resto del paese, di osservare una forma di neutralità. Come se semplicemente fosse lì solo di passaggio...

NOLOT Assolutamente sì. Ci sono due cose importanti: ne *La Matiouette* io faccio il fratello, non interpreto me stesso, mentre ne *L'Arrière-pays*, non avevo più l'età giusta per la parte e un altro attore interpreta il mio personaggio. In pratica, ne *L'Arrière-pays* mi sono messo di spalle, perché pensavo che lo spettatore avrebbe compreso che ero spettatore della mia stessa vita. È per questo che il mio personaggio non parla molto. Mentre ne *La Matiouette*, dove a un certo punto mi autoaccuso di avere ucciso il mio fratellino soffocato da un gatto, siamo piuttosto nell'ambito di un regolamento di conti.

BIAGI Il "regolamento dei conti" e il risentimento sono presenti in Pialat, del quale parlavamo poco fa, ma nei suoi lavori mi pare che lo siano molto meno. Lei invece li percepisce?

NOLOT No, ritiro quello che ho detto. Sono più bastardo di così. C'è un po' di amarezza, di amarezza gaudente, ma sono comunque sufficientemente sottile, furbo e calcolatore, al punto da rischiare di perdere tutto a volte, pur di non mostrarlo e di non dirlo.

BIAGI Il fatto di essere tornato nel suo paese natale per girare l'ha riconciliata con quel luogo?

NOLOT No, è stato molto difficile per me. Ci sono andato una prima volta, per fare i sopralluoghi, con la direttrice della fotografia Agnès Godard, e non stavo per niente bene. In un primo momento ho pensato che non avrei potuto girare lì.

lée particolare. Mais il n'y a pas de référence directe, on peut juste dire que c'est la même veine, le même sang. C'est comme si un peintre était confronté à la même peinture, mais avec un point de vue différent.

BIAGI On a le sentiment que votre personnage montre un certain détachement par rapport au reste du village, qu'il observe une forme de neutralité. Il ne fait que passer...

NOLOT Tout à fait. Il y a deux choses importantes : dans *La Matiouette*, je joue le frère, je ne joue pas moi, alors que dans *L'Arrière-pays*, je n'avais plus l'âge du rôle et c'est un autre comédien qui interprète le personnage. Dans *L'Arrière-pays*, je me suis mis pratiquement de dos, parce que je pensais que le spectateur comprendrait que j'étais spectateur de ma propre histoire. C'est pour ça que mon personnage ne parle pas beaucoup. Alors que dans *La Matiouette*, où à un certain moment je m'accuse moi-même d'avoir tué mon petit frère étouffé par un chat, on est plus dans le règlement de comptes.

BIAGI Il y a du « règlement de comptes » et du ressentiment chez Pialat, dont on parlait tout à l'heure, mais chez vous je ne trouve pas. Vous le percevez comme ça ?

NOLOT Non, je retire ce que j'ai dit. Je suis plus pute que ça. Il y a un peu d'amertume, d'amertume joyeuse, mais je suis quand même suffisamment fin, malin et calculateur, au risque de tout perdre parfois, pour ne pas le montrer et ne pas le dire.

BIAGI Est-ce que le fait d'être retourné dans votre village natal pour tourner vous a réconcilié avec lui ?

NOLOT Non, ça a été très difficile pour moi. J'y suis allé une première fois, en repérage, avec la directrice de la photographie Agnès Godard, et je n'étais pas bien du tout. Je me suis d'abord dit que je ne pouvais pas tourner là. Après quoi, j'ai compris qu'au contraire ce malaise serait un plus pour le personnage, que je devais m'en servir, que ce serait plus fort pour le film et pour moi.

BIAGI Votre deuxième long-métrage, *La Chatte à deux têtes*, apparaît comme une forme de parenthèse heureuse dans la trilogie, même si le film aborde des questions dramatiques. Si *L'Arrière-pays* raconte l'enfer de l'enfance et *Avant que j'oublie* l'enfer de la vieillesse, *La Chatte à deux*

In seguito ho capito che quel malessere avrebbe arricchito il personaggio, che dovevo servirmene, che sarebbe stato più forte per il film e per me.

BIAGI Il suo secondo lungometraggio, *La Chatte à deux têtes*, appare come una sorta di parentesi felice nella trilogia, anche se il film affronta questioni drammatiche. Se *L'Arrière-pays* racconta l'inferno dell'infanzia e *Avant que j'oublie* l'inferno della vecchiaia, *La Chatte à deux têtes* è il film che rispecchia di più la vita che lei faceva a Parigi.

NOLOT Esattamente. Dopo *L'Arrière-pays* mi dicevano: «Nolot è simpatico, ma non mostra niente della sua vita parigina». All'epoca, avevo un compagno, Saïd, del quale parlo nel film, che è morto di Aids. È una delle fonti del film. D'altra parte, già avevo scritto molto nei cinema porno, ho trascorso la mia gioventù nei cinema porno. Volevo parlare della repulsione ipocrita degli eterosessuali, che andavano nei cinema porno per fare pompini ai travestiti, per farsi sodomizzare dai travestiti, pur disprezzando i froci. Per me era anche una questione di impegno politico, di etica. Scrisi *La Chatte à deux têtes* molto velocemente, in un mese. Per me il film è stato rivitalizzante: vi ho riversato tutta la mia violenza, tutto il mio odio, la mia amarezza gaudente e la mia sofferenza. Siccome non ho immaginazione, ma ho una memoria eccezionale delle conversazioni, delle parole – non è necessariamente un dono –, la maggior parte dei dialoghi deriva da cose che mi hanno detto o che ho sentito. È una cosa molto soddisfacente durante la scrittura.

INZERILLO Qual è la sua posizione rispetto al cinema gay, al cinema queer? Con *La Chatte à deux têtes* e con *Manège* lei mostra un universo che si vedeva raramente al cinema, e lo fa con un misto incredibile di pudore e sensualità.

NOLOT Credo di avere questo tipo di eleganza. *La Chatte à deux têtes* è stato molto duro, perché affronta un argomento molto delicato. Nel momento stesso in cui parli di omosessualità, tocchi una corda molto sensibile per gli uomini, in ogni caso per quanto riguarda questo contesto. Durante le riprese ero un po' come un padre, come uno psicanalista, per portare gli attori a fare quello che hanno fatto, perché all'inizio c'erano molte riserve e molte reticenze. Dovevo essere molto dolce, molto tenero, dicevo loro: «Potete rifiutare. Potete fare questo, potete fare quest'altro», e hanno comunque accettato perché in questa maniera ho saputo guadagnare la loro fiducia. Ho pensato a *In the mood for*

têtes est le film qui reflète le plus la vie que vous meniez à Paris, non ?

NOLOT Absolument. Après *L'Arrière-pays*, on me disait : « Il est sympathique, Nolot, mais il ne montre rien de la vie qu'il mène à Paris ». À l'époque, j'étais avec un ami, Saïd, dont je parle dans le film, qui est mort du SIDA. C'est l'une des sources du film. Par ailleurs, j'avais beaucoup écrit dans les cinémas porno, j'ai passé ma jeunesse dans les cinémas porno. Je voulais parler du refoulement et de l'hypocrisie des hétérosexuels, qui allaient dans les cinémas porno pour sucer des travelos, pour se faire sodomiser par des travelos, tout en cassant du pédé. Il y avait pour moi un engagement politique, il y avait une éthique. J'ai écrit *La Chatte à deux têtes* très vite, en un mois. Le film pour moi a été vital, j'y ai déversé toute ma violence, toute ma haine, mon amertume joyeuse et ma souffrance. Comme je n'ai pas d'imagination mais une mémoire exceptionnelle des conversations, des mots – ce n'est pas forcément un cadeau –, la plupart des dialogues viennent de choses qu'on m'a dit ou que j'ai entendu. C'est assez jouissif au moment de l'écriture.

INZERILLO Quelle est votre position par rapport au cinéma gay, au cinéma queer ? Avec *La Chatte à deux têtes* et *Manège*, vous montrez un univers qu'on ne voyait pas souvent au cinéma, et vous le faites avec un mélange incroyable de pudeur et de sexualité.

NOLOT Je crois que j'ai cette élégance-là. Ça a été très éprouvant, *La Chatte à deux têtes*, parce que ça aborde un sujet très délicat. Dès l'instant que vous parlez de sexualité, vous touchez un domaine très sensible pour les hommes, en tout cas dans ce contexte-là. Sur le tournage, j'étais un peu comme un père, comme un psychanalyste, pour amener les gens à faire ce qu'ils ont fait, parce qu'au départ, il y avait beaucoup de réserves et de réticences. Je devais être très doux, très tendre, je leur disais : « Vous pouvez refuser. Vous pouvez faire ceci, vous pouvez faire cela », et ils acceptaient quand même parce que j'ai su les amener à moi comme ça. J'ai pensé à *In the mood for Love*, notamment pour le personnage d'Olivier Torres, qui se promène lentement dans les rangées de la salle. Je voulais que la caméra épouse ses mouvements avec sensualité. J'avais très peur de la pornographie, mais je crois que je ne suis pas tombé dedans. Pour revenir à votre question sur le milieu homosexuel et le cinéma gay : je suis homophobe, je n'aime pas le milieu homosexuel et je n'aime pas les films homosexuels. J'ai vrai-

Love, in particolare per il personaggio di Olivier Torres, che passeggia lentamente fra le file della sala cinematografica. Volevo che la macchina da presa seguisse i suoi movimenti con sensualità. Avevo molta paura della pornografia, ma non penso di esservi caduto.

Per tornare alla sua domanda sull'ambiente omosessuale e sul cinema gay: io sono omofobo, non mi piacciono né l'ambiente omosessuale, né i film omosessuali. Ho veramente molti problemi con tutto questo. *La Chatte à deux têtes* è il film che ha avuto maggiore successo di pubblico omosessuale. Lo hanno visto in molti, invece *Avant que j'oublie* è stato proprio evitato; tutti dicevano: «Non andate a vederlo!», perché gli omosessuali non volevano vedersi invecchiati, si credono giovani e belli in eterno. E poi, in *Avant que j'oublie* mostro che, a partire da una certa età, in questo ambiente bisogna pagare per fare sesso; e questo, nessuno vuole sentirselo dire.

INZERILLO Lei parlava di film politico. Si potrebbe dire che la sala cinematografica de *La Chatte à deux têtes* permette quasi la concretizzazione di un'utopia sessuale, in cui le persone si amano senza l'ipocrisia dei rapporti, in cui regna una sorta di comunismo sessuale, no?

NOLOT Sì, ma non si amano; nessuno si ama, succede quel che succede, il primo che arriva prende quello che trova, è l'illusione del sesso, l'illusione dell'amore. È per questo che la canzone *Amor, amor* alla fine va interpretata ironicamente, con derisione. I tre vanno via insieme, per il momento si amano, ma non sono mica degli ingenui.

BIAGI La sala di proiezione de *La Chatte à deux têtes* è anch'essa un paesino, dove tutti conoscono tutti, una sorta di *arrière-pays* della sessualità.

NOLOT Sì, ci sono dei codici di comportamento. Nelle orge, nei club di scambisti, ci sono dei codici, esattamente come nella mondanità. Conosco bene questi codici. Ho vigilato molto durante le riprese, temevo che tutti gli attori scopassero troppo tra di loro, ma soprattutto temevo che facessero le checche, e non volevo sposare la causa dell'omosessualità femminilizzando i personaggi. L'esempio da cui stare alla larga, per quanto mi riguarda, è *Di giorno e di notte*, che è un film profondamente omofobo, patetico e ridicolo. Non parlo de *Il vizietto*, perché approvo la caricatura, la caricatura de *Il vizietto* non mi dà fastidio, perché il suo senso va molto più lontano. Ma, girando *La Chatte à deux*

ment beaucoup de problèmes par rapport à tout ça. *La Chatte à deux têtes* est le film qui a le mieux marché dans le milieu homosexuel. Il a été très vu, alors qu'*Avant que j'oublie* a été plutôt boudé, tout le monde disait : « Il ne faut pas le voir ! », parce que les homosexuels ne voulaient pas se voir vieillissants, ils se croient éternellement jeunes et beaux. En plus, dans *Avant que j'oublie*, je montre qu'à partir d'un certain âge, dans ce milieu, il faut payer pour coucher, et ça, personne ne veut l'entendre.

INZERILLO Vous parliez de film politique. On pourrait dire que la salle de cinéma de *La Chatte à deux têtes* permet presque la réalisation d'une utopie sexuelle, où les gens s'aiment sans l'hypocrisie des rapports, où il règne une sorte de communisme sexuel, n'est-ce pas ?

NOLOT Oui, mais ils ne s'aiment pas ; personne ne s'aime, c'est du tout-venant, c'est le premier qui arrive, c'est l'illusion du sexe, l'illusion de l'amour. C'est pour ça qu'il y a cette forme d'humour, de dérision, avec la chanson *Amor, amor* à la fin. Ils partent tous les trois, ils s'aiment sur le moment, mais ils ne sont pas dupes.

BIAGI La salle de projection de *La Chatte à deux têtes*, c'est aussi un village, où tout le monde se connaît, un sorte d'*arrière-pays* de la sexualité.

NOLOT Oui, il y a des codes. Dans les partouzes, dans les clubs échangeistes, il y a des codes, c'est comme dans la mondanité. Ces codes-là, je les maîtrise très bien. J'ai été très vigilant pendant le tournage, j'avais peur que tous les acteurs baisent trop entre eux, mais surtout qu'ils jouent les folles et je ne voulais pas cautionner l'homosexualité par la féminisation des personnages. L'exemple à fuir, pour moi, c'est *Pédale Douce*, qui est un film profondément homophobe, pathétique et ridicule. Je ne parle pas de *La Cage aux folles*, parce que je suis pour la caricature, la caricature de *La Cage aux folles* ne me dérange pas, parce que ça va beaucoup plus loin. Mais en tournant *La Chatte à deux têtes*, j'ai fait très attention à ne pas donner bonne conscience à l'hétérosexualité. À partir du moment où on montre les péchés comme des folles, les hétérosexuels sont contents et ne se sentent pas concernés. C'est ce que j'ai voulu éviter.

BIAGI Il y a une véritable empathie pour tous ces personnages qui fréquentent la salle, empathie non dénuée d'humour, d'ailleurs.

têtes, ho fatto molta attenzione a non permettere che gli eterosessuali si sentissero la coscienza pulita. Nel momento stesso in cui mostri i froci come delle checche, gli eterosessuali sono contenti e non si sentono minimamente chiamati in causa. Questo ho voluto assolutamente evitarlo.

BIAGI Si nota una profonda empatia per tutti i personaggi che frequentano la sala del cinema, empatia non priva di un certo umorismo, d'altronde.

NOLOT Esattamente. Ce n'è uno che è un po' effeminato, Frédéric Longbois, quello che canta. Ma per mezzo di lui volevo anche mostrare il lato eccessivo del travestito.

INZERILLO Come ha scelto Vittoria Scognamiglio, che è straordinaria nel ruolo della bigliettaia?

NOLOT Durante un casting. Penso di aver visto una ventina di donne. Molte attrici note volevano quella parte, ma io non volevo delle star, perché erano troppo note e si sarebbe visto più il lavoro della star che la scrittura in sé. Nessuna delle donne che avevo visto durante il casting mi piaceva, perché erano delle donne che si considerano delle "bellezze", mentre Vittoria aveva una certa verve popolare che mi piaceva molto, e un certo carattere da "frociarola" assolutamente naturale. È stata meravigliosa durante le riprese, mi ha dato tantissimo. Mi è piaciuto moltissimo lavorare con lei. Non amo lavorare con attori professionisti, perché lavorano troppo. Spesso l'attore uccide la scrittura e avevo paura che Vittoria mi chiedesse troppe cose. Invece, mi ha chiamato solo due volte, ma soltanto per capire dei codici di comportamento, perché esistono dei codici froci, codici per i travestiti; ma fortunatamente non mi ha mai parlato del personaggio.

BIAGI Una cosa comune a tutti i suoi film è l'importanza dei rituali. In fin dei conti, lei non fa altro che filmare dei rituali o dei momenti della sua vita esattamente come se fossero dei rituali: la morte della madre o il rugby ne *L'Arrière-pays*, la scrittura, le sedute di psicanalisi e la sessualità in *Avant que j'oublie*, la seduzione nella sala de *La Chatte à deux têtes*.

NOLOT Penso che tutto ciò faccia parte della mia vita, quindi è normale, ma – permettetemi l'espressione – è anche la mia impronta cinematografica. Tutti i film finiscono nello stesso modo, con una canzone alla fine. *L'Arrière-pays* comincia molto lentamente, con questo paesaggio del su-

NOLOT Absolument. Il y en a un qui est un peu efféminé, c'est Frédéric Longbois, celui qui chante. Mais à travers lui, je voulais aussi montrer le côté excessif du travesti.

INZERILLO Comment avez-vous choisi Vittoria Scognamiglio, qui est extraordinaire dans le rôle de la caissière ?

NOLOT Au cours d'un casting. J'ai dû voir une vingtaine de femmes. Il y avait beaucoup de vedettes qui voulaient jouer le rôle, mais je n'en voulais pas parce qu'elles étaient trop connues, qu'on aurait vu le côté « travail » de la vedette. De toutes les femmes que j'ai vues, personne ne me plaisait, parce que c'était des femmes qu'on considérait comme « belles », alors que Vittoria avait un côté populaire, qui me plaisait beaucoup et un côté « femme à pédés » tout à fait naturel. Elle a été merveilleuse pendant le tournage, elle a amené beaucoup de choses. J'ai beaucoup aimé travailler avec elle. Je n'aime pas tourner avec des acteurs, parce qu'ils travaillent trop. Souvent l'acteur tue l'écriture et j'ai eu peur que Vittoria ne me demande trop de choses. Elle m'a téléphoné deux fois, mais simplement pour connaître des codes, parce qu'il y a des codes de pédés, des codes de travelos, mais heureusement elle n'a jamais parlé du personnage.

BIAGI Une chose commune à tous vos films, c'est l'importance des rituels. Au fond, vous ne filmez que des rituels ou des moments vécus comme tels : la mort de la mère ou le rugby dans *L'Arrière-pays*, l'écriture, les séances de psychanalyse et la sexualité dans *Avant que j'oublie*, la drague dans la salle de *La Chatte à deux têtes*.

NOLOT Je pense que ça fait partie de ma vie, donc c'est normal, mais – passez-moi ce mot – c'est aussi ma patte cinématographique. Tous les films commencent de la même façon et finissent de la même façon, avec une chanson à la fin. *L'Arrière-pays* commence très lentement avec ce paysage du Sud-Ouest ; *La Chatte à deux têtes* avec un plan où y a Olivier Torres qui se promène seul, en silence, sans bruit, sans rien ; et dans *Avant que j'oublie* c'est Malevitch, le point blanc, le point noir de la mort.

BIAGI On entre et on sort de vos films.

NOLOT Absolument.

dovest; *La Chatte à deux têtes* con un'inquadratura in cui Olivier Torres passeggia da solo, in silenzio, senza rumori, senza niente; e *Avant que j'oublie* con la citazione di Malevitch, il punto bianco, e il punto nero della morte.

BIAGI Si entra e si esce dai suoi film.

NOLOT Esattamente.

INZERILLO L'inquadratura iniziale di *Avant que j'oublie* è molto enigmatica: un minuto di silenzio su uno schermo bianco e un punto nero che si allarga a poco a poco fino a invadere l'intero schermo.

NOLOT Volevo il silenzio iniziale, perché per me il bianco è il silenzio, il vuoto, come se non ci fosse nemmeno la pellicola, come se non ci fosse nemmeno il film. Il nero è la morte, lo si ritrova alla fine, nel tunnel in cui entro, sulle note di Mahler. La musica, infatti, corrispondeva in quel momento a un'inquadratura stretta... Patrice Chéreau usa la stessa musica in *Ceux qui m'aiment prendront le train*, ma per un'inquadratura larga, mentre nel mio film io l'ho associata a un'inquadratura stretta, nel tunnel. La musica accompagna quest'uomo, che va verso una sorta di liberazione, o forse verso la morte.

BIAGI *Avant que j'oublie* è forse il suo film più crudo rispetto al corpo, rispetto al suo corpo, che lei mostra più che negli altri film. Si potrebbe dire che è la storia di un corpo che lotta, in particolare contro la malattia.

NOLOT Per quanto mi riguarda, non lotta contro la malattia, lotta contro l'ansia di vivere, contro la paura di invecchiare e la paura di non riuscire più a scrivere. Se c'è un malessere profondo, esso risiede nelle difficoltà di un uomo che invecchia, che non ha più nulla da dire e che cerca una costanza – in questo caso, la morte di Toutoune – che lo spinga alla scrittura del film. Ma la malattia non è un motore, lo sono piuttosto la vecchiaia, la paura di essere brutto, di non sedurre più.

BIAGI E con la vecchiaia, per sedurre e per fare sesso...

NOLOT ... si paga.

BIAGI Ecco. Tutto si paga, tutto ha un prezzo, tutti hanno un prezzo nel film: i gigolò, gli psicanalisti, perfino i morti. I personaggi hanno tutti un rapporto ossessivo con il denaro.

INZERILLO Le premier plan d'*Avant que j'oublie* est très énigmatique : une minute silencieuse sur un écran blanc et un point noir qui s'élargit peu à peu jusqu'à envahir tout l'écran.

NOLOT Je voulais le silence du début, parce que pour moi le blanc, c'est le silence, le vide, comme s'il y n'avait pas de pellicule, comme s'il y avait pas de film. Le noir c'est la mort, on le retrouve à la fin dans le tunnel où j'entre, avec la musique de Mahler. La musique correspondait justement à ce moment-là à un plan serré... Patrice Chéreau l'utilise dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, mais pour un plan large, alors que dans mon film il s'agit d'un plan serré dans le tunnel. La musique accompagne cet homme, qui va vers une forme de libération ou peut-être vers la mort.

BIAGI *Avant que j'oublie* est peut-être votre film le plus cru sur le corps, sur votre propre corps, que vous montrez plus que dans les autres films. On pourrait dire que c'est l'histoire d'un corps qui se débat, notamment contre la maladie.

NOLOT Pour moi, il ne se débat pas contre la maladie, il se débat contre l'anxiété de vivre, contre la peur de vivre, la peur de vieillir et la peur de ne pas pouvoir arriver à écrire. S'il y a un malaise profond, c'est dans la difficulté d'un homme qui vieillit, qui n'a plus rien à dire et qui recherche l'accident – en l'occurrence, la mort de Toutoune – qui va le propulser vers l'écriture du film. Mais la maladie n'est pas un moteur, c'est plus la vieillesse, la peur d'être laid, de ne plus séduire.

BIAGI Et avec la vieillesse, pour séduire, et pour coucher...

NOLOT ... on paie.

BIAGI Voilà. Tout se paie, tout a un prix, tout le monde a un prix dans le film : les gigolos, les psychanalystes, même les morts. Les personnages ont tous un rapport obsessionnel à l'argent.

NOLOT Oui, c'est le sujet du film, mais je parle d'un gigolo qui devient un micheton, un homme qui paie, et qui se confronte à l'argent, qui a perdu tout l'argent de son ami, avec l'héritage... J'ai fait du personnage un gigolo, une espèce de parvenu, qui gaspille l'argent, l'exhibe, c'est très vulgaire... Je ne sais pas bien comment répondre à cette

NOLOT Sì, è l'argomento del film, parlo nello specifico di un gigolò che diventa un cliente di altri gigolò, un uomo che paga, che fa i conti con il denaro, che ha perso tutto il denaro del suo compagno, con l'eredità... Ho fatto del personaggio un gigolò, una specie di *parvenu*, che spreca il denaro, lo esibisce: è molto volgare... Non so bene come rispondere a questa domanda, perché per me è ovvia, è legata alle mie condizioni di vita.

BIAGI Per lei è ovvia, ma se gliela poniamo è perché sul grande schermo questo genere di rapporto con il denaro e con il sesso non si vede mai, non se ne parla mai, forse perché è scioccante, o forse perché non si ha alcun interesse a mostrarlo.

NOLOT Perché c'è ipocrisia, o perché le persone lo ignorano... credo che ogni regista parli di ciò che conosce. Io conosco questo, quindi parlo di quello che conosco: il rapporto con il denaro, con la vecchiaia, con i gigolò, con la malattia; e lo accentuo un po' per delle ragioni legate a cinematografia e sceneggiatura.

BIAGI Come mai ha scelto il passo di Gilles Deleuze sulla stupidità, quello che il suo personaggio ascolta in macchina?

NOLOT Un giorno, per caso, ho sentito il testo di Deleuze in macchina, e mi è piaciuto molto. Trovo che la stupidità sia aggressiva. Il mio personaggio, per il fatto che io mi permetto di dire quello che dico nel film, lo trovo stupido, e con lui trovavo stupido forse anche me stesso, Jacques Nolot. Volevo dire: ecco forse un'altra mia caratteristica, la stupidità. Avevo paura di diventare quello che fa la lezioncina.

BIAGI Nel senso che si pensa che la stupidità riguardi sempre gli altri...

NOLOT Esattamente. Volevo che questa citazione fosse riferita a me. La gente potrebbe pensare che ho scelto il testo per il personaggio dell'intellettuale, ma in realtà l'ho messo per me, per il mio personaggio, che si permette di dire molte cose, che fa sempre la lezioncina, che paga, che parla solo di se stesso. Ma chi è per permettersi tutto questo? Non è forse un idiota? È per questo che metto Deleuze.

BIAGI: *Avant que j'oublie* è anche un film molto divertente, lei ha un senso molto sviluppato della battuta



question, car elle est évidente pour moi, elle est liée à mes conditions de vie.

BIAGI Elle est évidente pour vous, mais si on vous la pose c'est parce qu'on ne voit jamais ce type de rapport à l'argent et au sexe à l'écran, on n'en parle jamais, peut-être parce que c'est choquant ou qu'on n'a pas intérêt à le montrer.

NOLOT Parce qu'il y a de l'hypocrisie, ou parce que les gens ne savent pas... je crois que chaque réalisateur parle de ce qu'il connaît. Moi je connais ça, donc je parle de ce que je connais : le rapport à l'argent, à la vieillesse, aux gigolos, à la maladie, et je l'accroche un peu pour des raisons cinématographiques et scénaristiques.

BIAGI Pourquoi avez-vous choisi l'extrait sur la bêtise de Gilles Deleuze, que votre personnage écoute dans la voiture ?

NOLOT J'ai écouté un jour par hasard le texte de Deleuze en voiture, et il m'a beaucoup plu. Je trouve que la bêtise est agressive. Mon personnage, par le fait que j'ose dire tout ce que je dis dans le film, je le trouvais bête, et avec lui peut-être moi aussi, Jacques Nolot. Je voulais dire : voilà aussi ce que je suis, je suis peut-être bête aussi. J'ai eu peur d'être donneur de leçons.

BIAGI Dans le sens où la bêtise, c'est toujours les autres...

NOLOT Exactement. Je voulais que cette citation s'adresse à moi. Les gens pourraient penser que je choisis le texte pour le personnage de l'intellectuel, mais en fait je l'ai mis pour moi, pour mon personnage, qui se permet de dire beaucoup de choses, qui est un donneur de leçons, qui paie, qui ne parle que de lui. Mais qui est-il pour se permettre tout ça ? Est-ce qu'il n'est pas bête ? C'est pour ça que je mets Deleuze.

comica. Non ha mai avuto la tentazione di avvicinarsi un po' di più al comico?

NOLOT È interessante, ci pensavo l'altro giorno. In effetti, sono io stesso a pormi dei limiti. Avevo scritto dei pezzi molto più divertenti, ma trovo che sarebbero stati troppo da "cinema francese", quindi li ho eliminati, e ho mantenuto il minimo. Al cinema adoro sorridere, ma non amo ridere. In *Avant que j'oublie*, quando mi faccio sbattere dal gigolò, c'era della polvere sotto il letto, e avevo scritto: «C'è polvere sotto il letto, devo dire alla donna delle pulizie di venire». Ma ho pensato che fosse molto più divertente dire: «Mi fa male!», senza aggiungere: «C'è polvere sotto il letto», che faceva troppo *boulevard*. L'umorismo è una meccanica, si calcola, si dosa. La battuta di troppo toglie forza alla comicità. Credo che lo abbia detto Sacha Guitry, io lo osservo nella vita: una battuta diverte, ma tutto a un tratto arriva una frase di troppo che rovina la *vis comica*.

BIAGI A questo proposito, due settimane fa abbiamo invitato a Palermo il regista Bruno Dumont, e presentato al Cinema De Seta la sua serie televisiva *P'tit Quinquin*, non so se l'ha vista...

NOLOT È eccezionale.

BIAGI Mi diceva la stessa cosa che lei ha appena detto, e mi ha raccontato questo aneddoto: all'inizio del film *P'tit Quinquin* attraversa il cortile con una tazza di cioccolata, ne rovescia la metà, e va a berla dietro la fattoria, da dove vede un ammasso di letame. Dumont aveva girato una scena diversa, molto divertente: nell'ammasso di letame mostrava decine di tazze, per indicare che, ogni volta che *P'tit Quinquin* beveva la cioccolata, buttava lì la tazza. Anche se in studio e durante le riprese tutti ridevano, Dumont ha tagliato la sequenza perché suscitava troppe risate, e troppo presto, nel film. Come ha detto lei, è una questione di dosaggio.

NOLOT Parlo spesso delle cose gravi e tragiche che mi sono capitate con grande leggerezza e con grande libertà, e nei miei lavori l'umorismo serve a sdrammatizzare, ad alleggerire il dramma. Il giorno della morte di mia madre, le tolsi l'orologio e mio padre disse: «Chi è la testa di cazzo che ha tolto l'orologio?», allora le rimisi l'orologio. Mentre scrivevo *L'Arrière-pays*, mi sono ricordato di questa frase e l'ho inserita nel film. Il padre dice: «Amoruccio mio, ti ho amata! Ti ho amata tanto!» e subito dopo aggiunge: «Chi è la testa

BIAGI *Avant que j'oublie* est aussi un film très drôle, vous avez un sens très aigu de la réplique comique. N'avez-vous jamais eu la tentation d'aller un peu plus vers le comique ?

NOLOT Si. C'est intéressant ce que vous dites, j'y pensais l'autre jour. En fait, je m'interdis des choses. J'avais écrit des choses beaucoup plus drôles, mais je trouvais que ça faisait « cinéma français », donc je les ai supprimées, j'ai gardé le minimum. J'aime bien sourire au cinéma, je n'aime pas rire. Dans *Avant que j'oublie*, quand je me fais sauter par le gigolo, il y avait de la poussière sous le lit, et j'avais écrit: « Il y a de la poussière sous le lit, il faut que je dise à la femme de ménage de passer ». Mais je trouvais que c'était beaucoup plus drôle que je dise : « Ça râpe ! » et de ne pas ajouter: « Il y a de la poussière sous le lit », qui faisait réplique de boulevard. L'humour est une mécanique, ça se calcule, ça se dose. La réplique de trop enlève de la force comique. Je crois que Sacha Guitry l'a dit quelque part, moi je l'observe dans la vie : une blague est drôle, et tout d'un coup il y a une phrase de trop qui enlève de la force à la blague.

BIAGI À ce propos, il y a deux semaines on a invité le cinéaste Bruno Dumont, et on a présenté sa série télé *P'tit Quinquin*, je ne sais pas si vous l'avez vue...

NOLOT C'est superbe.

BIAGI Il disait exactement la même chose que vous et m'a raconté cette anecdote: au début du film, *P'tit Quinquin* traverse la cour avec son bol de chocolat, qu'il renverse à moitié, et va le boire derrière la ferme, d'où il voit un tas de fumier. Dumont avait tourné une scène différente, qui était très drôle: dans le tas de fumier, il montrait des dizaines de bols, pour indiquer que chaque fois que *P'tit Quinquin* buvait son chocolat, il y jetait son bol. Même si sur le plateau et au moment des rushes tout le monde riait, Dumont a supprimé le plan parce qu'il faisait trop rire et trop tôt dans le film. Comme vous le dites, c'est une question de dosage.

NOLOT Je parle souvent des choses graves et tragiques qui me sont arrivées avec une grande légèreté et une grande liberté et chez moi l'humour arrive naturellement pour dédramatiser, pour casser le drame. Le jour où ma mère est morte, je lui ai enlevé sa montre et mon père a dit: « Quel est le con qui a enlevé la montre ? », alors j'ai remis la montre. Quand j'ai écrit *L'Arrière-pays*, cette phrase

di cazzo che ha tolto l'orologio?». Non volevo che nel film si piangesse, che diventasse un melodramma. E la stessa cosa in *Avant que j'oublie*, quando il mio personaggio parla della triterapia e dice con angoscia: «Diventerò calvo!», e gli rispondono: «Ma tanto va di moda!».

BIAGI Delle frasi del tipo: «Se avessi saputo quello che so adesso...» o «All'epoca non ne ero consapevole, lo dico col senno di poi...» sono ricorrenti nei suoi discorsi, e sottolineano l'acquisizione di consapevolezza sopraggiunta con la maturità. Ha l'impressione di aver fatto dei "progressi" come cineasta fra *L'Arrière-pays*, *La Chatte à deux têtes* e *Avant que j'oublie*?

NOLOT No, non sei mica sempre la stessa persona ogni volta che giri un film. Anche senza volerlo, ogni volta si imparano delle cose nuove. E la vita non è la stessa: sono passati quindici anni tra il primo e l'ultimo film. All'epoca delle riprese di *Avant que j'oublie*, ero sull'orlo del suicidio. Il mio compagno era appena morto ed ero stato accusato di averlo ucciso. In realtà non ho scritto *Avant que j'oublie*, l'ho dettato a un amico nell'arco di quattro, cinque domeniche. Dopodiché, l'ho ripreso e ci ho lavorato parola per parola. Penso che sia, dei miei film, quello più riuscito per quanto riguarda la scrittura. È come una psicanalisi.

INZERILLO Il film è dedicato a Jacques Normand.

NOLOT Sì, è il Toutoune del film, che per me era "un papà, una mamma, una banca", un signore che mi ha aiutato e che ho amato tardivamente, per trentacinque anni.

BIAGI Ha detto di aver fatto *Manège* per reazione e per provocazione. E tuttavia, la sua opera sembra abbastanza impermeabile al cinema che la circonda. Come si situa lei nel cinema francese? Si sente marginale?

NOLOT In realtà non saprei come risponderle, perché mi sento un po' bastardo, un po' come la mia nascita. Non ho nulla a che vedere col cinema francese. Ci sono dei film che mi prendono, certo, come *La Maman et la Putain*, tutta l'opera di Fassbinder... Comunque, non è stato il cinema a condurmi al cinema. Credo di essere molto egocentrico e forse avevo un desiderio di riconoscimento enorme, dovuto alla mia nascita.

INZERILLO Lei ha usato spesso il verbo "spingere" (*propulser*) in relazione alla scrittura e ha detto che c'è sempre

m'est revenue et je l'ai mise dans le film. Le père dit : « Ma p'tite maman, je t'ai aimée ! Je t'ai aimée ! » et il ajoute tout de suite après: « Quel est le con qui a enlevé la montre ? ». Je ne voulais pas qu'on pleure dans le film, que ça fasse mélo. C'est comme dans *Avant que j'oublie*, quand mon personnage parle de la trithérapie et qu'il dit avec angoisse : « Je vais être chauve ! », on lui répond : « Mais c'est la mode ! ».

BIAGI Des phrases comme : « Si j'avais su ce que je sais maintenant... » ou « À l'époque, je n'en étais pas conscient, je le dis rétrospectivement... » sont récurrentes chez vous, et soulignent la prise de conscience qui va avec la maturité. Est-ce que vous avez l'impression d'avoir « progressé » comme cinéaste entre *L'Arrière-pays*, *La Chatte à deux têtes* et *Avant que j'oublie* ?

NOLOT Non, on n'est pas le même à chaque fois qu'on réalise un film. Même sans le vouloir ; c'est des acquis. Et la vie n'est pas la même, il y a quinze ans entre le premier et le dernier film. À l'époque d'*Avant que j'oublie*, j'étais au bord du suicide. Mon ami venait de mourir et j'étais accusé de l'avoir tué. Je n'ai pas écrit *Avant que j'oublie*, je l'ai dicté à un ami en quatre, cinq dimanches. Après, je l'ai retravaillé mot par mot. Pour moi, *Avant que j'oublie* est mon film le plus abouti au niveau de l'écriture. C'est comme une psychanalyse.

INZERILLO Le film est dédié à Jacques Normand.

NOLOT Oui, c'est le Toutoune dans le film, qui était « un papa, une maman, une banque », un monsieur qui m'a aidé et que j'ai aimé à retardement trente-cinq ans.

BIAGI Vous avez dit que vous aviez fait *Manège* par réaction et provocation. Votre œuvre semble pourtant assez imperméable au cinéma qui vous entoure. Comment vous situez-vous dans le cinéma français ? Vous vous sentez marginal ?

NOLOT Je ne sais pas vraiment quoi répondre, parce que je me sens un peu bâtard, à l'image de ma naissance. Je n'ai rien à voir avec. Il y a des films qui me parlent, bien sûr, comme *La Maman et la Putain*, tout Fassbinder... En tout cas, ce n'est pas le cinéma qui m'a amené au cinéma. Je crois que je suis très égocentrique et que j'avais une envie de reconnaissance énorme due à ma naissance.

qualcosa che la induce alla scrittura. Vale lo stesso per il suo lavoro d'attore, lo stesso meccanismo? Penso in particolare a *À discrétion* di Cédric Venail, film che ha un legame molto forte con il suo cinema.

NOLOT Cédric Venail è stato infernale, mi ha fatto fare prove per otto mesi, pur di farmi rispettare i silenzi. È stato mostruoso, ma volevo arrivare alla fine, perché mi riconoscevo nel testo. C'erano tutte le mie amarezze, tutti i miei timori rispetto alla vita... È per questo che l'ho sopportato per un anno, accettando di non essere pagato ecc. E sono entusiasta del risultato.

BIAGI *À discrétion* o, ad esempio, il film di Vincent Dieutre, *EA3*, tratto da *La Voce Umana* di Cocteau – che è stato proiettato in occasione della prima edizione del Sicilia Queer –, sono dei ritratti, dei documentari su un attore. A suo avviso, questi ritratti completano il suo autoritratto?

NOLOT Sì, lo completano. È per questo che ho accettato *La Voce Umana*. Ogni volta che faccio qualcosa come attore, anche in una piccola parte, mi ci riconosco. C'è sempre una parola, una sensazione, una frase che mi dice qualcosa e nella quale posso ritrovarmi come attore e come persona. Nel film di Benoît Jacquot con Léa Seydoux, *Addio mia regina*, ho accettato di girare per due giorni solo perché dovevo dire: «Sono la ventiseiesima testa che vogliono tagliare», e il fatto stesso che mi ghigliottinassero mi affascinava.

BIAGI La coerenza del suo percorso consiste nel fare della sua esistenza un'opera.

NOLOT Credo di aver condotto la mia esistenza in un certo modo per ottenere quel che volevo ottenere. Col senno di poi, è sempre più facile dirlo. Se faccio un bilancio della mia vita, sono abbastanza soddisfatto. Avrei potuto fare dei film a venti o venticinque anni, ma non ero pronto. Perché non avevo vissuto abbastanza. In fondo, mi chiedo se, fino a questo momento, non ho vissuto la vita in funzione del risultato che avrei potuto ottenere. È per questo che adesso voglio fermarmi per restare a questo stadio delle cose.

BIAGI Come se avesse vissuto tutto questo per arrivare a questo punto.

NOLOT Esattamente. Tutto questo per arrivare a questo, si potrebbe dire.

INZERILLO Vous avez souvent employé le mot « propulser » par rapport à l'écriture et vous avez dit qu'il y a toujours quelque chose qui vous pousse à l'écriture. Est-ce que le même mécanisme caractérise votre travail en tant qu'acteur ? Je pense en particulier à *À discrétion* de Cédric Venail, film qui entretient une relation très forte avec votre cinéma.

NOLOT Cédric Venail a été infernal, il m'a fait répéter huit mois pour respecter les silences. C'était monstrueux, mais je voulais arriver au bout, parce que je me retrouvais dans le texte. Il y avait toutes mes amertumes, mes appréhensions de la vie... C'est pour tout ça que je l'ai supporté un an, que j'ai accepté de ne pas être payé etc. Et je suis ravi du résultat.

BIAGI *À discrétion* ou par exemple le film de Vincent Dieutre, *EA3*, d'après *La Voix humaine* de Cocteau – qui a été projeté dans le cadre de la première édition du Sicilia Queer –, sont des portraits, des documentaires sur un acteur. Est-ce que pour vous ces portraits complètent votre autoportrait ?

NOLOT Oui, ça complète, c'est pour ça que j'ai accepté *La Voix humaine*. A chaque fois que je fais quelque chose comme acteur, même dans un petit rôle, je m'y retrouve. Il y a toujours un mot, une sensation, une phrase qui me parle et où je peux me retrouver en tant qu'acteur et en tant que personne. Dans le film de Benoît Jacquot avec Léa Seydoux, *Les adieux à la reine*, j'ai accepté de tourner deux jours, simplement parce que je devais dire : « Je suis la vingt-sixième tête qu'ils veulent couper », et que le fait qu'on me guillotinant, ça me parlait.

BIAGI La cohérence de votre parcours c'est de faire de son existence une œuvre.

NOLOT Je crois que j'ai mené mon existence pour obtenir ce que je voulais obtenir. Enfin, c'est toujours facile de le dire après coup. Si je fais un bilan de ma vie, ça va. J'aurais pu essayer de faire des films à vingt ou à vingt-cinq ans, mais je n'étais pas prêt. Parce que je n'avais pas assez vécu. Au fond, je me demande si, jusqu'à présent, je n'ai pas vécu ma vie en fonction de ce que je pouvais avoir comme résultat. C'est pour ça que maintenant je veux m'arrêter, pour rester là-dessus.

BIAGI Comme si vous aviez vécu tout ça pour en arriver là.

NOLOT Absolument. Tout ça pour ça, on pourrait dire.



screenplay
André Téchiné
Jacques Nolot

cinematography
Pascal Marti

editing
Martine Giordano

cast
Jacques Nolot
Patrick Fiery

producer
INA

contact
csolans@ina.fr
www.ina.fr



André Téchiné

Regista e sceneggiatore, comincia la sua carriera come critico cinematografico per la rivista *Cahiers du cinéma*, mentre il suo debutto cinematografico dietro la macchina da presa è *Paulina s'en va* (1969), anche se Téchiné considera come suo esordio *Souvenirs d'en France* (1975). Nel 1979 realizza *Les Sœurs Brontë*, film con Isabelle Adjani e con la partecipazione di Roland Barthes, suo grande estimatore. Con *Hôtel des Amériques* (1981) comincia il sodalizio con Catherine Deneuve, che si consacra come una delle sue attrici-simbolo. Nel 1985 vince il premio per la migliore regia al Festival di Cannes con *Rendez-vous*. Nel 1995 vince il Premio César per il miglior film, la migliore regia e la migliore sceneggiatura con *L'età acerba*, che ottiene anche il Premio Louis-Delluc. Ha inoltre recitato nei film *La Maman et la Putain* (1973) di Jean Eustache e *Les Ministères de l'art* (1988) di Philippe Garrel.

He is a screenwriter and a film director. He starts his career as a film critic, by writing for *Cahiers du cinéma*. He makes his debut as a director with *Paulina is leaving* (1969), even though he believes *French Provincial* (1975) to be his real debut. In 1979, he makes *The Brontë Sisters*, starring Isabelle Adjani and his great admirer Roland Barthes. With *Hotel America* (1981), he starts his long collaboration with Catherine Deneuve, who becomes one of his emblematic actresses. In 1985, he wins the Best Direction Award at the Cannes Film Festival with *Rendez-Vous*. In 1995, he wins the César Awards for Best Film, Best Director and Best Original Screenplay with *Wild Reeds*, which earns also the Prix Louis-Delluc. Téchiné has also appeared as an actor in Jean Eustache's *The Mother and the Whore* (1973) and in Philippe Garrel's *The Ministries of Art* (1988).



LA MATIOUETTE OU L'ARRIÈRE-PAYS

André Téchiné

Francia 1983 / 48' / v.o. sott. it.

Due fratelli s'incontrano dopo dieci anni di assenza. Uno, diventato nel frattempo attore cinematografico a Parigi e di passaggio nel suo paese natale, si ferma a casa del fratello, barbiere, che ha preso il posto del padre nel salone di un paesino situato nel sudovest della Francia più profonda. Non hanno più niente in comune, neanche il cognome. Soltanto il salone non è cambiato. In questo luogo desueto avviene il confronto tra i due fratelli. Gli specchi ormai opachi riflettono i loro dialoghi, le loro liti e i tentativi di riavvicinamento. Ma la frattura è irreparabile.

Un testo teatrale di Jacques Nolot portato sullo schermo in una elegante riduzione televisiva in bianco e nero da André Téchiné: il primo incontro con la storia e il mondo di Jacques Nolot, l'antefatto essenziale di ogni sua altra opera.

Two brothers meet after ten years of absence. One, become in the meantime a cinematographic actor in Paris and passing through his native village, is hosted at his brother's, a barber who took their father's place in the barbershop of a small village Southwest the deepest France. They don't have anything to share anymore, not even the surname. Only the barbershop didn't change. In this obsolete place the exchange between the two brothers takes place. The by now opaque mirrors reflect their dialogues, their arguments, and their attempts of reconciliation. But the rift is irreparable.

A theatrical text by Jacques Nolot brought to the screen in an elegant television reduction in black and white by André Téchiné: his first encounter with Jacques Nolot' story and universe, the essential background of all his following works.



screenplay
Jacques Nolot

cinematography
Thierry Arbogast

editing
Claudine Merlin
Edith Vassard

sound
Jean-Louis Ughetto

cast
Manuel Blanc
Emmanuelle Béart
Philippe Noiret
Hélène Vincent
Ivan Desny
Christophe Bernard

producer
Maurice Bernart
Jean Labadie
Jacques-Eric Strauss

contact
www.bacfilms.com
contact@bacfilms.fr

André Téchiné

Regista e sceneggiatore, comincia la sua carriera come critico cinematografico per la rivista *Cahiers du cinéma*, mentre il suo debutto cinematografico dietro la macchina da presa è *Paulina s'en va* (1969), anche se Téchiné considera come suo esordio *Souvenirs d'en France* (1975). Nel 1979 realizza *Les Sœurs Brontë*, film con Isabelle Adjani e con la partecipazione di Roland Barthes, suo grande estimatore. Con *Hôtel des Amériques* (1981) comincia il sodalizio con Catherine Deneuve, che si consacra come una delle sue attrici-simbolo. Nel 1985 vince il premio per la migliore regia al Festival di Cannes con *Rendez-vous*. Nel 1995 vince il Premio César per il miglior film, la migliore regia e la migliore sceneggiatura con *L'età acerba*, che ottiene anche il Premio Louis-Delluc. Ha inoltre recitato nei film *La Maman et la Putain* (1973) di Jean Eustache e *Les Ministères de l'art* (1988) di Philippe Garrel.

He is a screenwriter and a film director. He starts his career as a film critic, by writing for *Cahiers du cinéma*. He makes his debut as a director with *Paulina is leaving* (1969), even though he believes *French Provincial* (1975) to be his real debut. In 1979, he makes *The Brontë Sisters*, starring Isabelle Adjani and his great admirer Roland Barthes. With *Hotel America* (1981), he starts his long collaboration with Catherine Deneuve, who becomes one of his emblematic actresses. In 1985, he wins the Best Direction Award at the Cannes Film Festival with *Rendez-Vous*. In 1995, he wins the César Awards for Best Film, Best Director and Best Original Screenplay with *Wild Reeds*, which earns also the Prix Louis-Delluc. Téchiné has also appeared as an actor in Jean Eustache's *The Mother and the Whore* (1973) and in Philippe Garrel's *The Ministries of Art* (1988).



J'EMBRASSE PAS / I DON'T KISS

André Téchiné

Francia-Italia 1991 / 115' / v.o. sott. it.

Il giovane Pierrot, spinto dalla voglia di lasciare il suo paese natale sui Pirenei, decide di trasferirsi a Parigi per cominciare una nuova vita da attore. I suoi studi in un corso di recitazione si alternano al nuovo lavoro come lavapiatti in un ospedale. Nel frattempo un collega lo introduce a Romain, un intellettuale omosessuale che frequenta giovani prostituiti. Dopo il licenziamento dall'ospedale, Pierrot deciderà di prostituirsi per sopravvivere, e il suo cammino si incrocerà così con quello della giovane prostituta Ingrid.

Tipica storia di formazione, *Niente baci sulla bocca* è un viaggio dalla provincia alla ricerca di fortuna nella labirintica Ville Lumière. Il film non tardò a destare scandalo mettendo dentro tutti gli elementi emblematici della filmografia di Téchiné: l'omosessualità, la delinquenza, il denaro. La sceneggiatura piena di elementi autobiografici è stata realizzata da Jacques Nolot.

Driven by the desire to leave his home in the Pyrenees, the young Pierrot moves to Paris to start a new life as an actor. Here, he manages to get a job in the kitchen of a hospital and begins to attend acting classes. In the meantime, a colleague at work introduces him to Romain, a homosexual intellectual who goes to young male prostitutes. After losing his job at the hospital, Pierrot decides to prostitute himself to scratch along, and his path will cross with that of the young prostitute Ingrid. A typical coming-of-age story, *I Don't Kiss* is a journey from the provincial restrictive life to the labyrinthine Ville Lumière in search of fortune. The film soon caused a scandal by putting in all the emblematic elements of Téchiné's filmography: homosexuality, delinquency, money. The screenplay, which is full of autobiographical elements, is by Jacques Nolot.



MANÈGE

Jacques Nolot

Francia 1986 / 10' / v.o. sott. it.

Max è un uomo sulla quarantina. Vaga da una stazione all'altra, a caccia di prede che adesci fingendosi eterosessuale. Alla Gare d'Austerlitz, convince un giovane soldato a seguirlo al Bois de Boulogne, dove cercherà di raggiungere i propri scopi.

Max is a man in his forties. He wanders from one station to another, hunting for preys that he lures by pretending to be heterosexual. At Austerlitz Station, he picks up a young soldier and takes him to the Bois de Boulogne to get his way.

screenplay
Jacques Nolot

cinematography
Denis Gheerbrant

editing
Martine Giordano

sound
Jean-François Chevallier

cast
Jacques Nolot
Frédéric Pierrot
Héloïse Mignot
Guy Louret
Monique Garnier

producer
Tom Grès

contact
www.marsfilms.com
info@elliasfilms.com



Jacques Nolot

Nato nel 1943 a Marcillac, è un noto regista, attore e sceneggiatore. Il suo primo film da regista, *L'Arrière-pays* (1998) ha vinto il premio come miglior opera prima al Montréal World Film Festival oltre che una menzione speciale Fipresci alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Per il suo primo lungometraggio Nolot ha inoltre ricevuto una nomination ai César Awards come miglior regista di un'opera prima nel 1999. Nel 2002 dirige e interpreta *La Chatte à deux têtes*; il suo film più recente da regista è *Avant que j'oublie* (2007). Ha inoltre scritto numerose sceneggiature, tra le quali *Niente baci sulla bocca* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), entrambi i film diretti da André Téchiné, e anche *Le café des Jules* (1989), diretto da Paul Vecchiali. Ha recitato nei film *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) e *Nénette e Boni* (1996). I film da lui diretti, così come le sue sceneggiature, hanno molti elementi autobiografici.

Born in 1943 in Marcillac, he is a very well-known actor, director and screenwriter. His first feature film as director, *L'Arrière-pays* (1998), won the First Film Special Distinction Award at the Montréal World Film Festival and a Fipresci Special Mention Award at the Venice Film Festival, both in 1998. It also earned a nomination for Best New Director of a Feature Film at the César Awards in 1999. He directed and played a role in *La Chatte à deux têtes* (2002); his most recent film as a director is *Before I Forget* (2007). He wrote several screenplays including *J'embrasse pas* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), both directed by André Téchiné, and *Le café des Jules* (1989), directed by Paul Vecchiali. As an actor Nolot performed in films such as *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) and *Nénette e Boni* (1996). His films as well as his screenplays have many autobiographical elements.



screenplay
Jacques Nolot

cinematography
Agnès Godard

editing
Martine Giordano

sound
Jean-Louis Ughetto

cast
Jacques Nolot
Mathilde Moné
Henri Gardey
Christian Sempé
Christine Paolini

producer
Laurent Bénégui

contact
www.marsfilms.com
info@eliasfilms.com

Jacques Nolot

Nato nel 1943 a Marcillac, è un noto regista, attore e sceneggiatore. Il suo primo film da regista, *L'Arrière-pays* (1998) ha vinto il premio come miglior opera prima al Montréal World Film Festival oltre che una menzione speciale Fipresci alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Per il suo primo lungometraggio Nolot ha inoltre ricevuto una nomination ai César Awards come miglior regista di un'opera prima nel 1999. Nel 2002 dirige e interpreta *La Chatte à deux têtes*; il suo film più recente da regista è *Avant que j'oublie* (2007). Ha inoltre scritto numerose sceneggiature, tra le quali *Niente baci sulla bocca* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), entrambi i film diretti da André Téchiné, e anche *Le café des Jules* (1989), diretto da Paul Vecchiali. Ha recitato nei film *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) e *Nénette e Boni* (1996). I film da lui diretti, così come le sue sceneggiature, hanno molti elementi autobiografici.

Born in 1943 in Marcillac, he is a very well-known actor, director and screenwriter. His first feature film as director, *L'Arrière-pays* (1998), won the First Film Special Distinction Award at the Montréal World Film Festival and a Fipresci Special Mention Award at the Venice Film Festival, both in 1998. It also earned a nomination for Best New Director of a Feature Film at the César Awards in 1999. He directed and played a role in *La Chatte à deux têtes* (2002); his most recent film as a director is *Before I Forget* (2007). He wrote several screenplays including *J'embrasse pas* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), both directed by André Téchiné, and *Le café des Jules* (1989), directed by Paul Vecchiali. As an actor Nolot performed in films such as *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) and *Nénette e Boni* (1996). His films as well as his screenplays have many autobiographical elements.



L'ARRIÈRE-PAYS

Jacques Nolot
Francia 1998 / 90' / v.o. sott. it.

Dopo dieci anni di assenza, Jacques Pruez, attore cinquantenne e single, torna nel suo paese per assistere agli ultimi giorni della madre. Yvan, suo padre, parrucchiere del paese, non crede alla malattia della moglie e pensa che siano i medici a volerla uccidere. Nel frattempo scoppierà una violenta lite con il fratello Alain, poliziotto a Bordeaux, come conseguenza alla questione legata all'affidamento del padre dopo la morte della madre.

Per la sua opera prima, l'attore Jacques Nolot ritorna nel suo paese natale per fare i conti con la propria gioventù. *L'Arrière-pays* racconta con acume e senza malizia il ritratto acido e preciso di una certa provincia profonda.

After ten years of absence, Jacques Pruez, a fifty-year-old single actor, returns to his village to assist his dying mother. His father Yvan, the village's hairdresser, does not believe his wife's illness and thinks her condition is caused by her physicians, who want to kill her. In the meantime, a furious row about who will take care of Yvan after his wife's death breaks out between Jacques and his brother Alain, a policeman in Bordeaux.

For his first feature, the actor Jacques Nolot returns to his hometown to reckon with his youth. *L'Arrière-pays* depicts with insightful and artless strokes a sour and sharp portrait of French small-town life.

screenplay
Jacques Nolot

cinematography
Germain Desmoullins

editing
Sophie Reine

music
Nino

cast
Vittoria Scognamiglio
Jacques Nolot
Sébastien Viala
Olivier Torres
Lionel Goldstein
Frédéric Longbois
Fouad Zeraoui
Jean-Louis Coquery

producer
Pauline Duhault

contact
www.maréfilms.com
info@elliasfilms.com



Jacques Nolot

Nato nel 1943 a Marcillac, è un noto regista, attore e sceneggiatore. Il suo primo film da regista, *L'Arrière-pays* (1998) ha vinto il premio come miglior opera prima al Montréal World Film Festival oltre che una menzione speciale Fipresci alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Per il suo primo lungometraggio Nolot ha inoltre ricevuto una nomination ai César Awards come miglior regista di un'opera prima nel 1999. Nel 2002 dirige e interpreta *La Chatte à deux têtes*; il suo film più recente da regista è *Avant que j'oublie* (2007). Ha inoltre scritto numerose sceneggiature, tra le quali *Niente baci sulla bocca* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), entrambi i film diretti da André Téchiné, e anche *Le café des Jules* (1989), diretto da Paul Vecchiali. Ha recitato nei film *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) e *Nénette e Boni* (1996). I film da lui diretti, così come le sue sceneggiature, hanno molti elementi autobiografici.

Born in 1943 in Marcillac, he is a very well-known actor, director and screenwriter. His first feature film as director, *L'Arrière-pays* (1998), won the First Film Special Distinction Award at the Montréal World Film Festival and a Fipresci Special Mention Award at the Venice Film Festival, both in 1998. It also earned a nomination for Best New Director of a Feature Film at the César Awards in 1999. He directed and played a role in *La Chatte à deux têtes* (2002); his most recent film as a director is *Before I Forget* (2007). He wrote several screenplays including *J'embrasse pas* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), both directed by André Téchiné, and *Le café des Jules* (1989), directed by Paul Vecchiali. As an actor Nolot performed in films such as *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) and *Nénette e Boni* (1996). His films as well as his screenplays have many autobiographical elements.



LA CHATTE À DEUX TÊTES / GLOWING EYES

Jacques Nolot

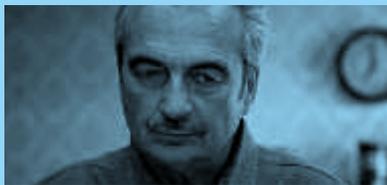
Francia 2002 / 87' / v.o. sott. it.

In un cinema a luci rosse di Parigi, durante la proiezione del film porno *La Chatte à deux têtes*, gli avventori, tra i quali un gruppo di travestiti abitué, si incontrano nel buio della sala e partecipano a estemporanei incontri sessuali. Nel frattempo la casiera di origini italiane racconta la sua vita e il suo passato sentimentale al giovane proiezionista e a un avventore di mezza età.

Intervallando queste due scene, Nolot crea un ritratto affettuoso, ironico e colorito di un'umanità marginale ma non per questo malinconica.

In an adult movie theater in Paris during the screening of the porn film *La Chatte à deux têtes*, the customers, among whom is a group of habitué transvestites, meet in the darkness of the hall and engage in impromptu sexual encounters. Meanwhile, in the lobby the Italian ticket seller narrates her life story and her past romances to the young projectionist and a middle-aged regular customer.

By alternating these two scenes, Nolot creates an affectionate, ironic and colorful portrait of a marginal but by no means melancholic humanity.



Jacques Nolot

Nato nel 1943 a Marcillac, è un noto regista, attore e sceneggiatore. Il suo primo film da regista, *L'Arrière-pays* (1998) ha vinto il premio come miglior opera prima al Montréal World Film Festival oltre che una menzione speciale Fipresci alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Per il suo primo lungometraggio Nolot ha inoltre ricevuto una nomination ai César Awards come miglior regista di un'opera prima nel 1999. Nel 2002 dirige e interpreta *La Chatte à deux têtes*; il suo film più recente da regista è *Avant que j'oublie* (2007). Ha inoltre scritto numerose sceneggiature, tra le quali *Niente baci sulla bocca* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), entrambi i film diretti da André Téchiné, e anche *Le café des Jules* (1989), diretto da Paul Vecchiali. Ha recitato nei film *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) e *Nénette e Boni* (1996). I film da lui diretti, così come le sue sceneggiature, hanno molti elementi autobiografici.

Born in 1943 in Marcillac, he is a very well-known actor, director and screenwriter. His first feature film as director, *L'Arrière-pays* (1998), won the First Film Special Distinction Award at the Montréal World Film Festival and a Fipresci Special Mention Award at the Venice Film Festival, both in 1998. It also earned a nomination for Best New Director of a Feature Film at the César Awards in 1999. He directed and played a role in *La Chatte à deux têtes* (2002); his most recent film as a director is *Before I Forget* (2007). He wrote several screenplays including *J'embrasse pas* (1991), *La Matiouette ou l'Arrière-pays* (1983), both directed by André Téchiné, and *Le café des Jules* (1989), directed by Paul Vecchiali. As an actor Nolot performed in films such as *El hotel de las Américas* (1981), *Viva la vita* (1984), *El lugar del crimen* (1986), *Les innocents* (1987) and *Nénette e Boni* (1996). His films as well as his screenplays have many autobiographical elements.

screenplay Jacques Nolot
cinematography José Deshaies
editing Sophie Reine
sound Jean-Louis Ughetto
cast Jacques Nolot
Jean-Pol Dubois
Marc Rioufol
Bastien d'Asnières
Gaetano
Weysen-Volli
Bruno Moneglia
producer Pauline Duhault
contact www.marsfilms.com
info@eliasfilms.com



AVANT QUE J'OUBLIE / BEFORE I FORGET

Jacques Nolot

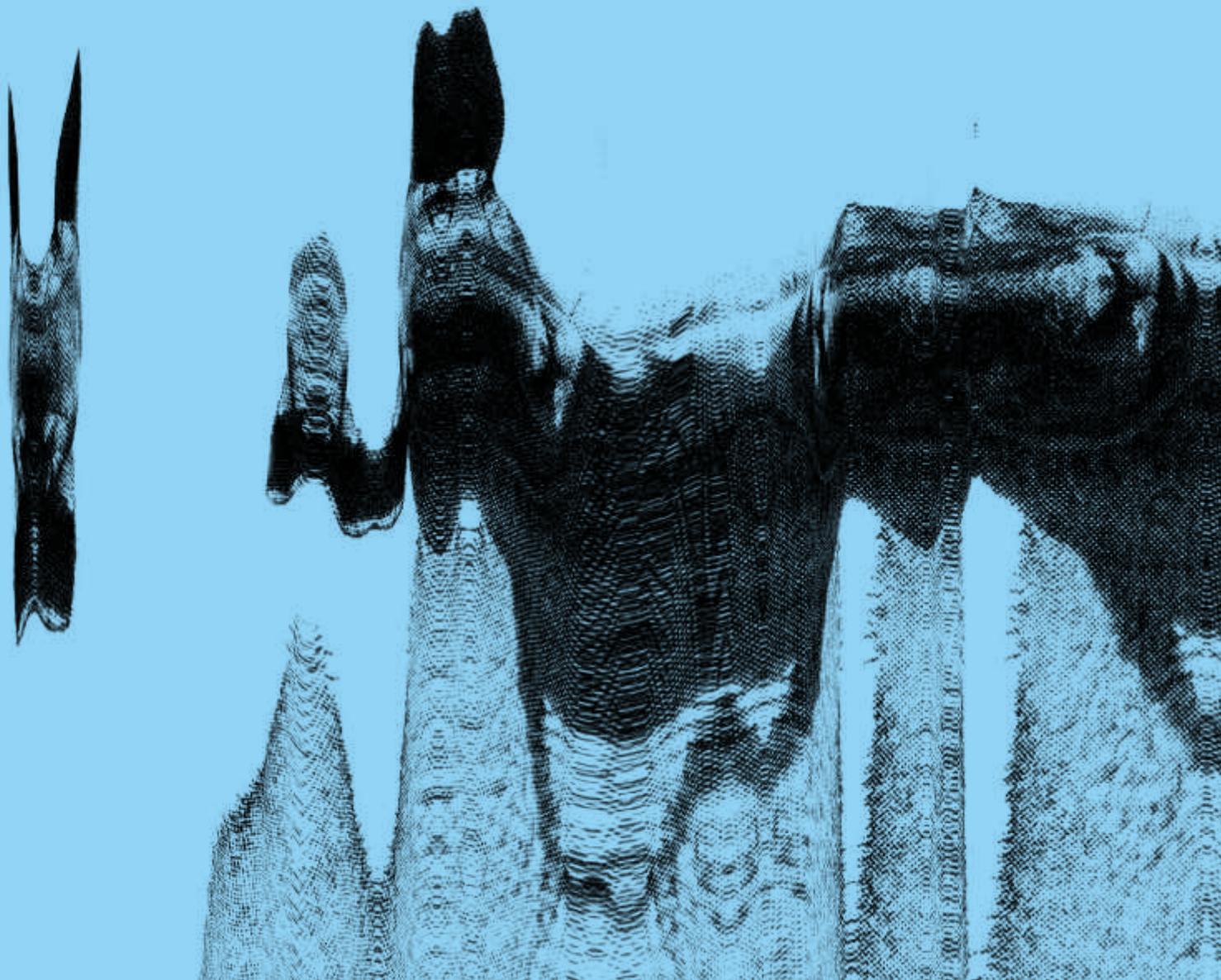
Francia 2007 / 108' / v.o. sott. it.

Primi anni 2000, nei pressi di Montmartre: Pierre, uomo sulla sessantina, vive da solo nel suo appartamento, il suo compagno ed editore Toutoune è appena morto. Il triste evento spinge Pierre a fare un bilancio della propria vita. Le sue giornate trascorrono tra una sigaretta e lo sforzo di ricordare il suo passato. Sente il bisogno di cominciare una terapia, quindi si decide a contattare uno psicologo. In una giornata calda, Pierre scopre una lettera di Toutoune del 1985.

Avant que j'oublie, presentato alla 39^a Quinzaine des Réalisateurs, è una riflessione sulla vita, sul tempo che passa e su ciò che rimane. È stato inoltre scelto dalla celebre rivista *Cahiers du cinéma* come uno tra i migliori 10 film del 2007.

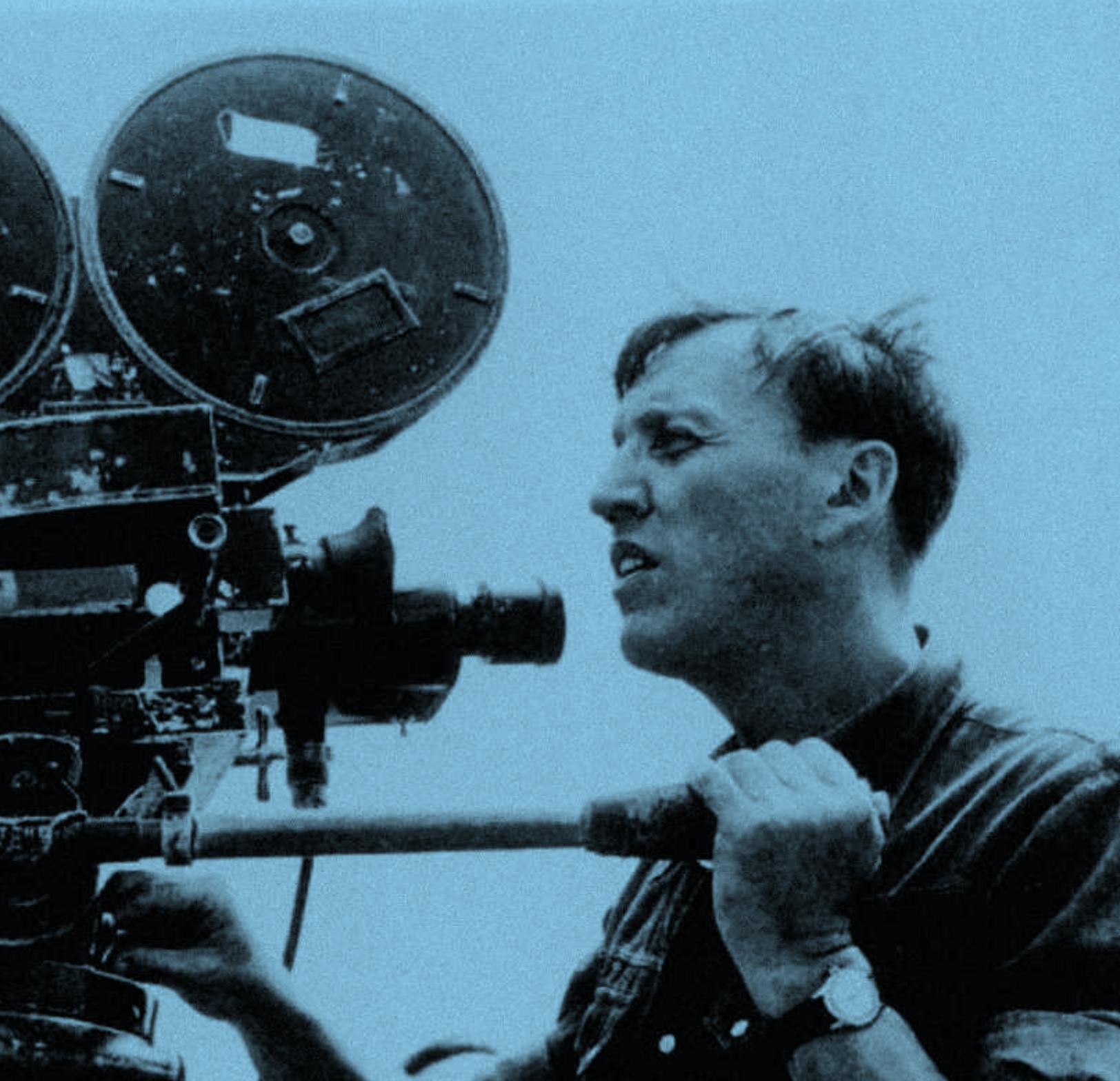
Early 2000s, somewhere near Montmartre: Pierre, a man in his sixties, lives alone in his apartment, his partner and publisher Toutoune has just died. The tragic event drives Pierre to take stock of his life. He spends his days between a cigarette and the effort to remember his past. He feels the need to go into therapy, so he makes up his mind to approach a psychologist. On a hot day, Pierre discovers a letter from Toutoune dated 1985.

Before I Forget, presented at the 39th Directors' Fortnight, is a reflection on life, on the passing of time and on what remains. It was also chosen by the famous French film magazine *Cahiers du Cinéma* as one of the top 10 films of 2007.



**CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY**
DUE SERVI
/ TWO SERVANTS





JOE LOSEY: CINQUE PARADOSSI / JOE LOSEY: CINQ PARADOXES

di / par Serge Daney

traduzione italiana di / traduction italienne de Andrea Inzerillo

Libération, 23 e 24 giugno 1984 / 23 et 24 juin 1984

Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*,

vol. 2, *Les Années Libé 1981-1985*,

P.O.L. éditeur, Paris 2002, pp. 425-427.

Primo paradosso. Di tutti i cineasti che ebbero (in patria) dei "problemi", Joseph Losey è l'unico che si sia rifatto una carriera, l'unico ad aver smentito la legge non scritta che vuole che i registi formati per il sistema hollywoodiano, al di fuori di quel sistema, cadano in bassa fortuna nel Vecchio Mondo (ovvero da noi, in Europa). Già solo per questo Joe Losey è importante. A tal punto che, per quelli che l'hanno scoperto tardi, passava per un cineasta "inglese" (l'uomo che aveva regalato i loro ruoli più belli agli Stanley Baker e ai Dirk Bogarde, un pittore implacabile dei costumi inglesi). Da falso inglese, è persino diventato a poco a poco un vero europeo, ovvero la star-tuttofare dei grandi affari culturali, da Proust (che non ha fatto) a Mozart (che ha dongiovannizzato). Questa longevità gli è venuta – astuzia della storia – dal suo statuto di esiliato-vittima del maccartismo e aveva finito per far dimenticare che era un cineasta americano (di buona famiglia), nato nel Wisconsin nel 1909.

Secondo paradosso. Di tutti i cineasti americani che furono riscoperti e riabilitati dalla critica francese degli anni cinquanta, è l'unico ad esserlo stato (tardivamente) dai cinefili politicamente più lontani da lui: i "macmahoniani". A questi ultimi si deve la riscoperta della carriera americana di Losey (da *Il ragazzo dai capelli verdi* a *La grande notte*, ovvero soltanto tre anni, dal 1948 al 1951). Si trattava di film progressisti, in cui, all'interno del film noir, un uomo incarnava uno sguardo terrorizzato sul razzismo, sulla violenza del linciaggio o sulla corruzione. Gli adepti della "pura mise-en-scène" abbandonarono Losey (con l'uscita di *Eva*) quando smise di essere un regista di genere e passò al film "d'autore", arzigogolato e un tantino pretenzioso.

Terzo paradosso. Di tutti i cineasti americani che debuttarono a Hollywood alla fine degli anni quaranta, Losey è uno di quelli (ma non l'unico: si pensi a Nicholas Ray e Kazan) che non venivano dal cinema, ma dal teatro. E non da un teatro qualunque, ma dall'arte impegnata degli anni trenta, ovvero dall'avanguardia. Quel periodo appassionante e troppo poco

Premier paradoxe. De tous les cinéastes américains qui eurent (chez eux) des « ennuis », Joseph Losey est le seul qui ait connu une seconde carrière, le seul à avoir fait mentir cette loi non écrite qui veut qu'en dehors du système hollywoodien les cinéastes formés pour ce système s'étiolent dans le Vieux Monde (c'est-à-dire chez nous, en Europe). Rien que pour cela, Joe Losey est important. Au point que, pour ceux qui l'ont découvert tardivement, il faisait figure de cinéaste « anglais » (l'homme qui avait donné leurs plus beaux rôles aux Stanley Baker et aux Dirk Bogarde, un peintre implacable des mœurs anglaises). De faux Anglais, il était même devenu peu à peu un vrai européen, c'est-à-dire la star-à-tout-faire des grosses choses culturelles, du Proust (qu'il ne fit pas) à Mozart (qu'il dongiovannisa). Cette longévité lui était venue – ruse de l'histoire – de son statu d'exilé-victime du maccarthysme et elle avait fini par faire oublier qu'il était un cinéaste américain (de bonne famille), né en 1909 dans le Wisconsin.

Second paradoxe. De tous les cinéastes américains qui furent redécouverts et réhabilités par la critique française des années cinquante, il est le seul à l'avoir été (tardivement) par les cinéphiles qui étaient politiquement le plus loin de lui : les « macmahoniens ». Grâce à eux, c'est la carrière américaine de Losey (du *Garçon aux cheveux verts* à *The Big Night*, soit seulement trois ans, de 1948 à 1951) qui fut enfin vue. Il s'agissait de films progressistes où, dans le cadre du film noir, un homme portait un regard terrifié sur le racisme, la violence du lynchage ou la corruption. Les adeptes de la « mise en scène pure » abandonnèrent Losey (au moment d'*Eva*) lorsqu'il cessa d'être un cinéaste de série et qu'il passa au film d'« auteur », tarabiscoté et un rien prétentieux.

Troisième paradoxe. De tous les cinéastes américains qui débutèrent à Hollywood à la fin des années quarante, Losey est un de ceux (mais pas le seul, voir Nicholas Ray et Kazan) qui ne venaient pas du cinéma mais du théâtre. Pas de n'importe quel théâtre mais de l'art engagé des années trente, autrement

conosciuto della vita intellettuale americana vedeva i futuri giovani registi di Hollywood viaggiare a Mosca e incontrare Meyerhold, Eisenstein e Okhlopkov, e tornare con un'idea completamente sconvolta dei rapporti tra scena e pubblico, con il desiderio di lavorare con Brecht o di fare teatro di strada. Il risultato di tutti questi paradossi è che Losey non è mai stato considerato nell'interesse della sua carriera (si doveva aspettare l'opera monumentale di Michel Ciment, *Le Cinéma de Losey* del 1979, prima di avere una visione meno parziale di questo itinerario singolare).

Quarto paradosso. Marxisteggiante, ossessionato dalle classi, dalla loro lotta e dai loro attriti astiosi, analista dei rapporti di forza tra maschi (in cui l'appartenenza sociale e l'appartenenza sessuale si giocano dei brutti tiri), Losey ha rischiato di essere, fino a un certo punto, un regista benpensante (di sinistra). Ma il suo sincero progressismo lo ha portato a interessarsi a una questione più sfuggente e più difficile: la *servitù* (non volontaria, e poi volontaria). I futuri radiosi lo hanno sempre interessato meno degli "oggi che scalpitano", in ambientazioni cariche di risentimento e di umiliazione. Le pulsioni non sono necessariamente progressiste. «Alla base – scrive giustamente Deleuze (*L'immagine-movimento*, p. 164) – c'è la pulsione che, per natura, è troppo forte per il personaggio, quale ne sia il carattere». Tanto che il cinema di Losey è innanzitutto una sorprendente galleria di "falsi deboli" e di "falsi duri", ritratti nella trama ben nota – e firmata Hegel – della dialettica servo-padrone.

Quinto paradosso. Gli ammiratori di destra del Losey hollywoodiano amavano in lui l'espressione di una certa violenza. Una violenza senza clamore, ma assassina. Quella di Lang, senza il suo rigore. Dunque quella di un moralista. E un moralista è per definizione uno che si interessa più agli *atti* dei suoi personaggi che alle loro *azioni*. Se l'espressione "film d'azione" definisce nel modo più esatto la grandezza del cinema americano, i cataloghi di «atti» sono invece materia di entrambi. È appartenuto ai due mondi. «Violenza in atto, prima di entrare in azione» scrive ancora Deleuze. Violenza "statica", aggiunge. E persino: "tremore". C'è stato del "tremore" in Losey, nel modo in cui la sua carriera, per quanto cattolica, ha una logica, e nel modo in cui abbandona i suoi attori, come predatori nevrastenici, alla gogna sovraccarica di significati di una messinscena ereditata dal teatro impegnato dei suoi inizi. Ci sono stati tremori compiaciuti, fiacchi, senili, o accademici (lasciamo perdere), ma ci sono stati tremori esatti, sconvolgenti, sismografici (*Il ragazzo dai capelli verdi*, *Linciaggio*, *La zingara rossa*, *L'incidente*, *Mr. Klein*). È così che funziona, del resto, la pella umana.

dit : de l'avant-garde. Cette période passionnante et trop mal connue de la vie intellectuelle américaine voyait les futures jeunes cinéastes de Hollywood faire le voyage de Moscou, y rencontrer Meyerhold, Eisenstein ou Okhlopkov, en revenant avec une idée toute chamboulée des rapports scène-public, le désir de travailler avec Brecht ou de faire du théâtre de rue. Le résultat de tous ces paradoxes, c'est que Losey n'a jamais été saisi dans l'intégralité de sa carrière (il a fallu attendre le livre-somme de Michel Ciment, *Le Cinéma de Losey*, 1979, avant d'avoir une vision moins partielle de cet itinéraire singulier).

Quatrième paradoxe. Marxisant, hanté par les classes, leur lutte et leur manière haineuse de se frotter, analyste des rapports de force entre mâles (où l'appartenence sociale et l'appartenence sexuelle se jouent des tours de cochon), Losey a risqué d'être, jusqu'à un certain point, un cinéaste bien-pensant (de gauche). Mais son progressisme sincère l'a amené à s'intéresser à un sujet plus sulfureux et moins facile : la *servitude* (non volontaire, puis volontaire). Les lendemains qui chantent l'ont moins intéressé que les « aujourd'hui qui piétinent » dans des décors mouillés de ressentiment et d'humiliation. C'est que les pulsions, elles, ne sont pas forcément progressistes. « À la base, écrite justement Deleuze (dans *L'Image-mouvement*, page 193), il y a la pulsion qui, par nature, est trop forte pour le personnage, quel qu'en soit le caractère. » Si bien que le cinéma de Losey est avant tout une étonnante galerie de « faux faibles » et de « faux forts », pris dans le scénario bien connu – et signé Hegel – de la dialectique du maître et de l'esclave.

Cinquième paradoxe. Les admirateurs de droite du Losey hollywoodien aimaient en lui l'expression d'une certaine violence. Une violence sans éclat, mais meurtrière. Celle de Lang, rigueur en moins. Donc celle d'un moraliste. Or, un moraliste est par définition quelqu'un qui s'intéresse moins aux *actions* de ses personnages qu'à leurs *actes*. Si le mot « film d'action » définit au plus juste la grandeur du cinéma américain, les catalogues d'« actes » sont, en revanche, ce qui fait les deux. A appartenu aux deux mondes. « Violence en acte, avant d'entrer en action », écrit encore Deleuze. Violence « statique », ajoute-t-il. Et même : « tremblement ». Il y a eu du « tremblé » chez Losey, dans la façon dont sa carrière, toute catholique qu'elle ait été, a une logique et dans la façon dont il lâche ses acteurs, tels des prédateurs neurasthéniques, dans le carcan sursignifiant d'une mise en scène héritée du théâtre engagé de ses débuts. Il y a eu des tremblements complaisants, avachis, séniles ou académiques (passons), mais il y a eu des tremblements exacts, bouleversants, sismographiques (*Le Garçon aux cheveux verts*, *Haines*, *Gipsy*, *Les Damnés*, *Accident*, *M. Klein*). Ainsi va la carcasse humaine.



screenplay João Moreira Salles
cinematography Walter Carvalho
editing Eduardo Escorel
Livia Serpa
sound Denilson Campos
José Luiz Sasso
producer Videofilmes
Produções Artísticas Ltda.
contact mariacarlota@videofilmes.com.br



João Moreira Salles

È regista e produttore brasiliano, comincia ad approcciarsi al mondo dello spettacolo nel 1985 lavorando come sceneggiatore per la serie tv *Japão, uma Viagem no Tempo*. Due anni più tardi fonda la casa di produzione Videofilmes con l'obiettivo di realizzare documentari per la televisione, ma il passaggio alla produzione di lavori cinematografici avverrà quasi subito. Nello stesso anno dirige il documentario per la tv *China. O Império do Centro* e lavora come sceneggiatore per *Krajcberg. O Poeta dos Vestígios*, diretto dal fratello Walter Salles, film per il quale ha vinto diversi premi. Dopo vari lavori documentari per il cinema, nel 1998 realizza *Futebol*, una serie di documentari co-diretta con Arthur Fontes. Nel 2002 realizza il documentario *Nelson Freire*, sulla carriera del pianista brasiliano. Lo stesso anno, durante la campagna presidenziale realizza il documentario *Entreatos* sul candidato alla presidenza Luiz Inácio Lula da Silva. João Moreira Salles è anche il fondatore della rivista *Piauí*.

He is a Brazilian director and producer. He begins to approach the show business in 1985, working as a playwright for the tv series *Japão, uma Viagem no Tempo*. Two years later, he founds the production company Videofilmes, which aims to produce tv documentaries. However, the transition to the production of cinematographic works occurs almost immediately. In the same year, he directs the tv-documentary *China. O Império do Centro* and works as playwright for *Krajcberg. O Poeta dos Vestígios*, by his brother Walter Salles, winning several awards for it. After various documentaries for the cinema, in 1998 he realizes *Futebol*, co-directed with Artur Fontes. In 2002 he realizes the documentary *Nelson Freire*, about the Brazilian pianist's career. In the same year, during the Brazilian presidential campaign, he realizes the documentary *Entreatos* about the presidential candidate Luis Inácio Lula da Silva. João Moreira Salles is also the founder of *Piauí* magazine.



SANTIAGO

João Moreira Salles

Brasile 2006 / 80' / v.o. sott. it.

Santiago è stato il maggiordomo della famiglia Salles per ben quarant'anni, divenendo testimone delle vicende di una casa tra le più importanti del Brasile di quegli anni. Argentino di origini piemontesi, è uomo colto, appassionato di lirica e di arte rinascimentale, ha trascritto per decenni la storia dell'umanità attraverso le vicende delle famiglie aristocratiche.

È il 1992 quando João Moreira Salles decide di intervistarlo per raccontare la singolarità del personaggio, ma anche per ripercorrere la storia della sua famiglia e della casa nella quale hanno vissuto insieme per tanto tempo. Una serie di vicende porterà il regista a completare il lavoro di montaggio solo nel 2005, intrecciando le interviste a una riflessione sull'evoluzione del documentario stesso e restituendo un lavoro magnetico come le storie e i ricordi raccontati dal suo eccentrico protagonista.

Santiago has been Salles' butler for the last forty years, becoming witness of the events happened in a family, at that time, among the most important in the whole Brazil. Argentinian of Piedmontese origins, he is a cultivated man, fond of opera music and of Renaissance art. He has been transcribing for decades the history of humanity through the events of aristocratic families.

It is 1992 when João Moreira Salles decides to interview him to tell us about the singularity of this character, but also to retrace the story of his family and of the house where they lived together for a long time. A series of events will lead the director to complete the editing only in 2005, intertwining with a reflection on the evolution of the documentary itself and making a work as magnetic as the stories and tales told by its eccentric main character.



Joseph Losey

Nasce negli Stati Uniti nel 1909. La sua carriera artistica comincia come regista teatrale collaborando anche con Bertolt Brecht durante il suo esilio americano. Dopo vari cortometraggi, esordisce nel 1948 con il lungometraggio *The Boy with Green Hair*, allegoria politica contro la discriminazione razziale. Dopo il rifiuto di collaborare con la Commissione per le attività antiamericane, decide di continuare la sua carriera in Gran Bretagna realizzando pellicole come *The Sleeping Tiger* (1954), *The Intimate Stranger* (1956), *Blind Date* (1959). Negli anni '60 comincia la sua collaborazione con Harold Pinter, realizzando insieme al premio Nobel inglese tre film: *Il Servo* (1963), *Accident* (1967) e *The Go-Between* (1971). Con quest'ultimo film vince la Palma d'oro al Festival di Cannes nello stesso anno. Tra le opere più importanti degli anni successivi troviamo: *The Assassination of Trotsky* (1972), sulla figura del rivoluzionario russo, *Galileo* (1975), adattamento dell'opera teatrale di Brecht, *Monsieur Klein* (1976), ambientato nella Francia occupata dai nazisti, e *Don Giovanni* (1979), tratto dall'opera di Mozart. Muore a Londra il 22 giugno del 1984.

Born in the United States in 1909. His artistic career begins as a theatre director, collaborating also with Bertolt Brecht during his American exile. After several short films, in 1948 makes his feature film debut with *The Boy with Green Hair*, a political allegory against racial discrimination. Having refused to collaborate with the House Committee on Un-American Activities, he decides to continue his career in Great Britain by making films such as *The Sleeping Tiger* (1954), *The Intimate Stranger* (1956) and *Blind Date* (1959). In the 60s he starts working with Harold Pinter, with whom he realizes three movies: *The Servant* (1963), *Accident* (1967) and *The Go-Between* (1971), winning the Palme d'Or in Cannes in the same year. Among his most important films of the following years, it is necessary to mention: *The Assassination of Trotsky* (1972), based on the life of the Russian revolutionary; *Galileo* (1975), adaptation of Brecht's play; *Monsieur Klein* (1976), set during the Nazi occupation of France; and *Don Giovanni* (1979), based on Mozart's opera. He dies in London on June 22nd 1984.

screenplay
Harold Pinter

cinematography
Douglas Slocombe

editing
Reginald Mills

sound
Buster Ambler
John Cox
Gerry Hambling

cast
Dirk Bogarde
Sarah Miles
Wendy Craig
James Fox
Catherine Lacey
Richard Vernon

producer
Joseph Losey
Norman Priggen



THE SERVANT / IL SERVO

Joseph Losey

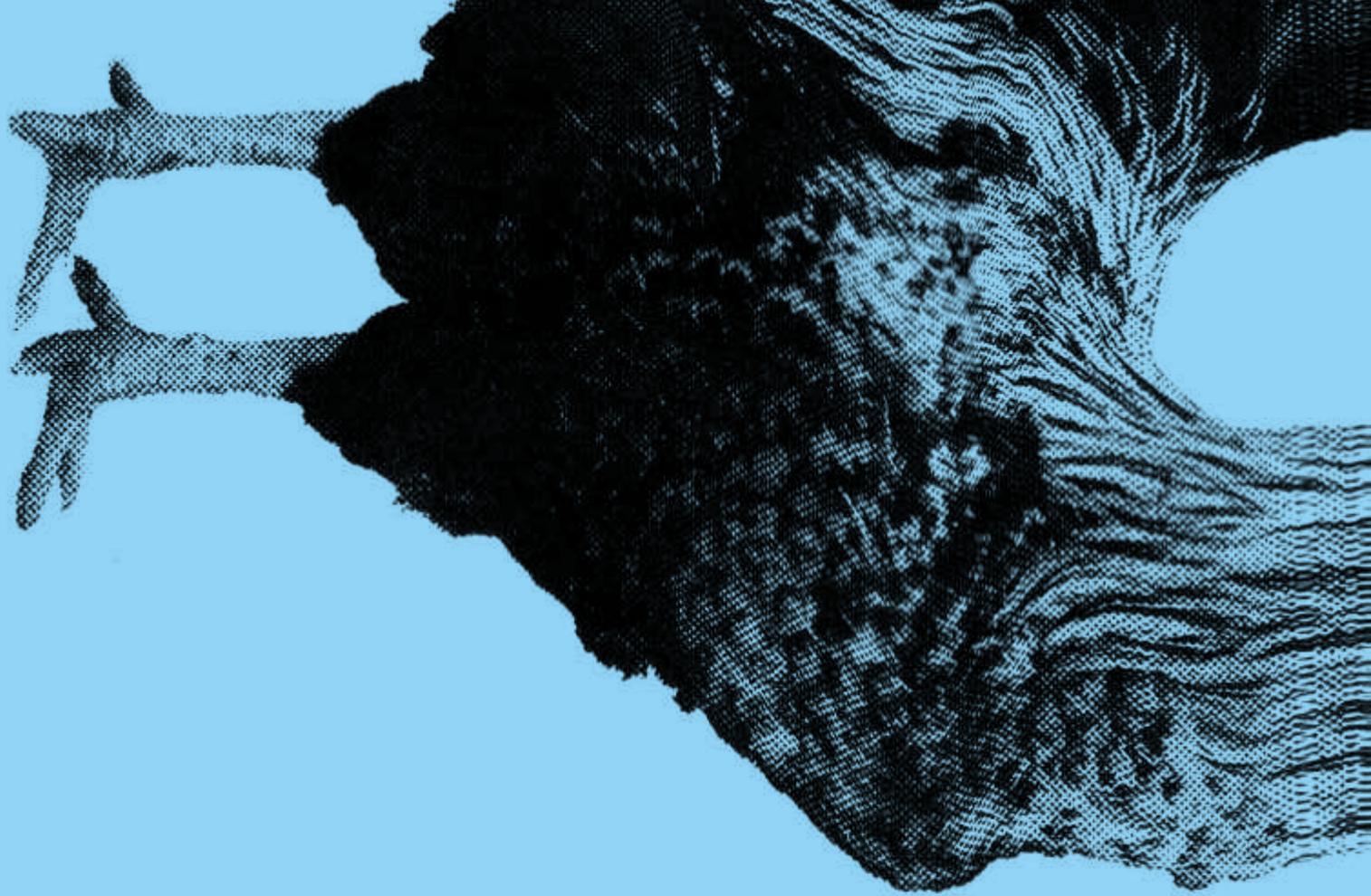
Regno Unito 1963 / 116' / v.o. sott. it.

Tony Mounset, signorotto inglese, decide di assumere Hugo Barnett come suo maggiordomo. Susan, la fidanzata di Tony, non sembra molto contenta del cameriere nonostante la sua professionalità. L'arrivo di Vera, sorella di Hugo, creerà ulteriori motivi di diffidenza. E il rapporto servo-padrone tra Tony e Hugo sembra cominciare a rovesciarsi.

Nato dalla collaborazione tra il regista americano e il commediografo Harold Pinter, *Il servo* è uno di quei capolavori della storia del cinema fuori da qualsiasi possibile definizione. Ambientato quasi tutto all'interno della casa, il duo Losey-Pinter mette in scena un dramma di grande effetto scenico dove le dinamiche dell'animo umano si rivelano nel loro lato più morboso. Grazie anche alla strepitosa interpretazione di Dirk Bogarde, nel rapporto tra i due si rivela in filigrana un sottotesto omosessuale.

Tony Mounset, an English squire, decides to hire Hugo Barnett as his butler. Susan, Tony's girlfriend, does not seem very happy with the waiter, despite his dexterity. The arrival of Vera, Hugo's sister, will create further reasons for distrust. And the roles of master-servant between Tony and Hugo start to reverse.

Resulting from the collaboration between the American director and the playwright Harold Pinter, *The Servant* is one of those masterpieces in the history of cinema that eludes a precise definition. Set almost entirely within the house, the duo Losey-Pinter builds a mesmerizing scenery, in which the dynamics of the human soul reveal their most morbid side. Also due to Dirk Bogarde's sensational performance, a homosexual subtext emerges from the relationship between the two men.





—
ETEROTOPIE
LIBANO
/ LEBANON
—

خَلِّينِي
شَوْفَكَ

خَلِّينِي
إِلْمَسَكَ



ETEROTOPIE LIBANO / LEBANON

di / by Roy Dib

traduzione italiana di / italian translation by Pietro Renda

Tra la Sicilia e Beirut si trova il Mediterraneo. Un mare che cerca costantemente di sedurre i nostri corpi, talvolta seminando la morte. *Lascia che ti guardi, lascia che ti tocchi* è una chiamata rivolta al mare, così come ai corpi, alle società e anche alle nazioni.

Lascia che ti guardi, lascia che ti tocchi, previsto all'interno della sezione Eterotopie del Sicilia Queer 2018, si condensa attorno alla scena artistica contemporanea di Beirut e sul tema dei diritti delle persone lgbtq. Uno sguardo sul mondo intimo e brulicante della città: amore proibito, amore clandestino e desiderio.

In questa mostra ho scelto di presentare i lavori di Dima El Horr, Randa Mirza, Lara Tabet, Maria Kassab e Raafat Majzoub, ricorrendo a mezzi espressivi differenti come video, fotografia, film e installazioni, così da offrire uno sguardo pressoché voyeuristico su una Beirut recondita. Dei corpi nuotano nel Mediterraneo, altri ballano tutta la notte. Un sussurro proibito tra innamorati, una fuga verso gli spazi nascosti del desiderio. Un universo in cui la nozione di "queer" reinterpreta incessantemente il senso della celebrazione del corpo, a prescindere dall'identità sessuale. Un corpo che rivendica la libertà di essere amato e desiderato, toccato e guardato.

Nel catalogo figura *Evened*, un testo di Raafat Majzoub, commissionato per la sezione Eterotopie dedicata al Libano, e una selezione di fotografie scattate da Ieva Saudergait, facenti parte della serie *Life Despite Here* realizzata a Beirut tra il 2017 e il maggio 2018. Due punti di vista sulla città di Beirut, sospesi tra finzione e documentario, e in cui la finzione si impone come una realtà diversa della città, mentre il documentario sviluppa una finzione narrativa incentrata sul corpo della città, perennemente in costruzione, alla ricerca di un'identità.

Per quanto concerne le proiezioni del festival, ho scelto di presentare *Martyr*, lungometraggio di Mazen Khaled. *Martyr*, presentato alla Biennale di Venezia dello scorso anno, è un

Between Sicily and Beirut lies the Mediterranean. A sea that flirts with our bodies, a forbidden flirt that might cause death. *Lascia che ti guardi, lascia che ti tocchi* (Let me watch you, let me touch you) is a call for the sea, so as for the bodies, the societies and the nations too.

The exhibition *Lascia che ti guardi, lascia che ti tocchi*, foreseen for the Eterotopie section of the Sicilia Queer 2018, focuses on the contemporary art scene of Beirut as well as on the theme of lgbtq people's rights. A look at the intimate world of the city: forbidden love, clandestine love, desire.

At the exhibition I am presenting the works of Dima El Horr, Randa Mirza, Lara Tabet, Maria Kassab and Raafat Majzoub, through different mediums like videos, photography, films and installations, in order to give a voyeuristic look at an intimate Beirut. Bodies swimming in the Mediterranean and others dancing all night. A forbidden whisper between lovers, an escape towards hidden spaces of desire. A universe where the notion of "queer" reinterprets the sense of celebrating the body regardless of sexual identity. A body that claims freedom of being loved and desired, touched and looked at.

In the catalogue appears *Evened*, a text by Raafat Majzoub, commissioned for the section Eterotopie dedicated to Lebanon, and a selection of photos taken by Ieva Saudergait, part of her series *Life Despite Here* shot in Beirut between 2017 and may 2018. Two takes on the city of Beirut, between fiction and documentary, where the fiction imposes itself as a different reality of the city, while the documentary develops a fictional story about the body of the city, constantly under-construction, searching for an identity.

As part of the festival, I have chosen to screen *Martyr*, a feature film by Mazen Khaled. *Martyr* premiered at last year's Venice Biennale, it's a film that portrays this erotic connection between the Mediterranean and death.

In Lebanon, regrettably, lgbtq members are still threatened by the article 534 of the Lebanese Penal Code which states

film che ritrae questo legame tra il Mediterraneo e la morte.

Purtroppo in Libano i membri della comunità lgbtq subiscono tuttora la minaccia sottostante all'articolo 534 del Codice penale libanese, secondo cui «ogni rapporto sessuale contrario all'ordine della natura è punibile con la detenzione fino a un anno».

La comunità lgbtq libanese vive ancora nell'instabilità ma, anziché soffermarmi troppo sui dettagli, ho deciso di chiudere questa mia introduzione con le parole di due giudici libanesi:

In considerazione del fatto che l'uomo è parte della natura nonché uno dei suoi elementi, una cellula annidata in un'altra cellula, non è possibile definire qualsiasi sua condotta o comportamento contro natura [...] pertanto le relazioni omosessuali consensuali non sono "innaturali" e, di conseguenza, non dovrebbero essere soggette a sanzioni legali.

Verdetto del giudice Mounir Suleiman contro l'accusa nei confronti di due omosessuali libanesi che invocava l'articolo 534 del Codice penale libanese; Corte di Batroun; Libano settentrionale, 2009.

L'identità di genere non può essere definita soltanto dai documenti legali; l'evoluzione della persona e la sua percezione del proprio genere di appartenenza dovrebbero essere prese in considerazione.

Verdetto del giudice Naji al-Dahdah contro l'azione penale nei confronti di una donna transgender accusata di aver intrattenuto una "relazione omosessuale con un uomo"; Corte di Judaydat al-Matn, Monte Libano, 2014.

that «any sexual intercourse contrary to the order of nature is punishable by up to one year in prison».

The lgbtq community in Lebanon experiences lots of ups and downs, but, instead of looking closely at all the details, I have decided to end my introduction by quoting two Lebanese judges:

Whereas man is part of nature and one of its elements, and a cell within a cell in it, it cannot be said that any practice of his or any behaviour of his is against nature [...] therefore consensual same-sex relations are not "unnatural," and therefore shouldn't be subjected to legal penalty.

Judge Mounir Suleiman, issuing a verdict against the prosecution of two Lebanese gay men that invoked the Article 534 of the Lebanese Penal Code; Batroun Court, North of Lebanon, in 2009.

Gender identity is not only defined by the legal papers; the evolution of the person and his/her perception of his/her gender should be taken into consideration.

Judge Naji al-Dahdah, issuing a verdict against the prosecution of transgender woman accused of having a "same-sex relationship with a man"; Jdeideh Court, Mount Lebanon, in 2014.

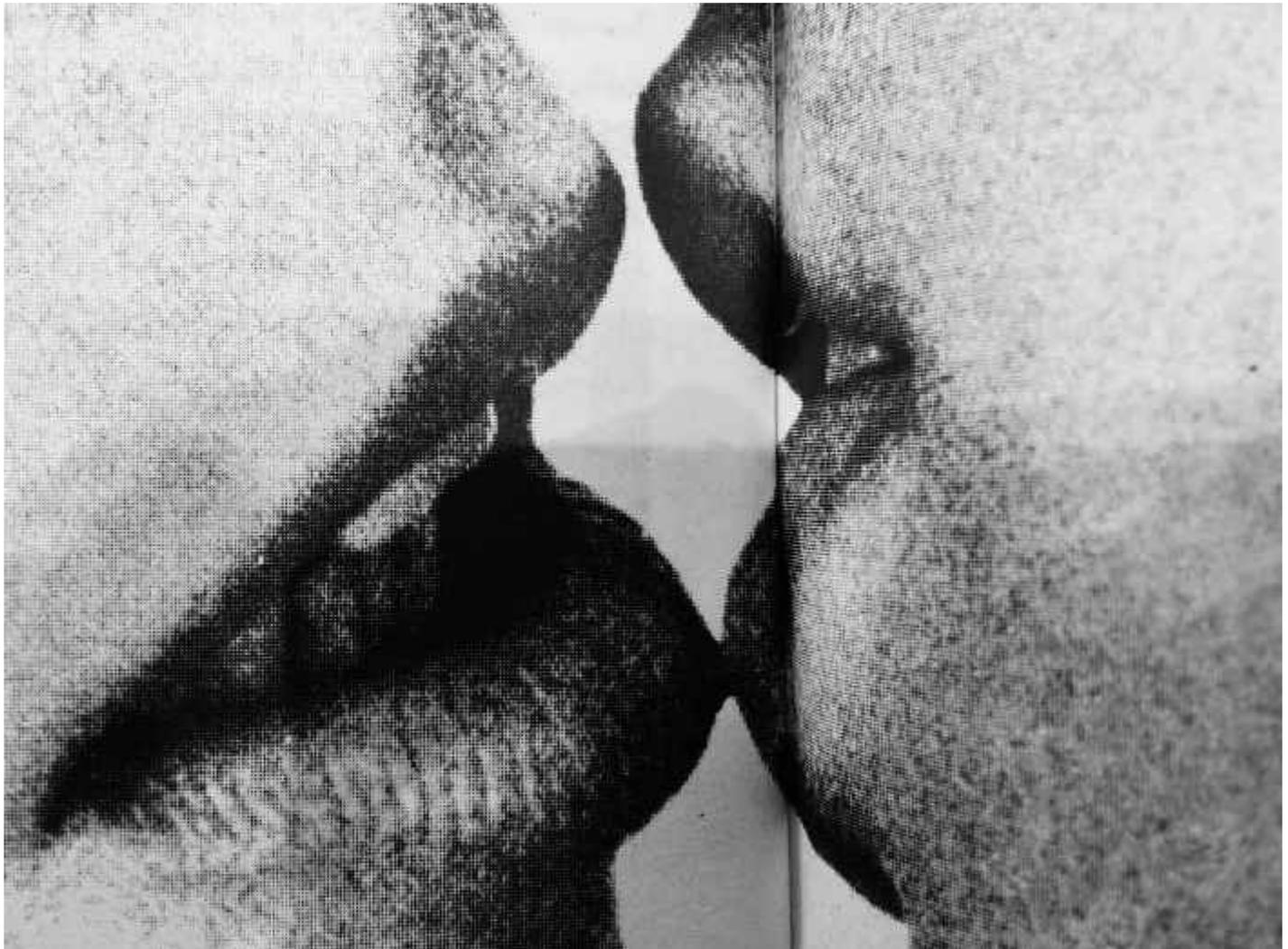
LASCIA CHE TI GUARDI, LASCIA CHE TI TOCCHI

a cura di / curated by Roy Dib

30 maggio – 30 giugno 2018
/ 30 May – June 30 2018
Palermo, Palazzo Sant'Elia

Roy Dib
Dima El Horr
Maria Kassab
Raafat Majzoub
Randa Mirza
Lara Tabet





Jeanne et Moreau

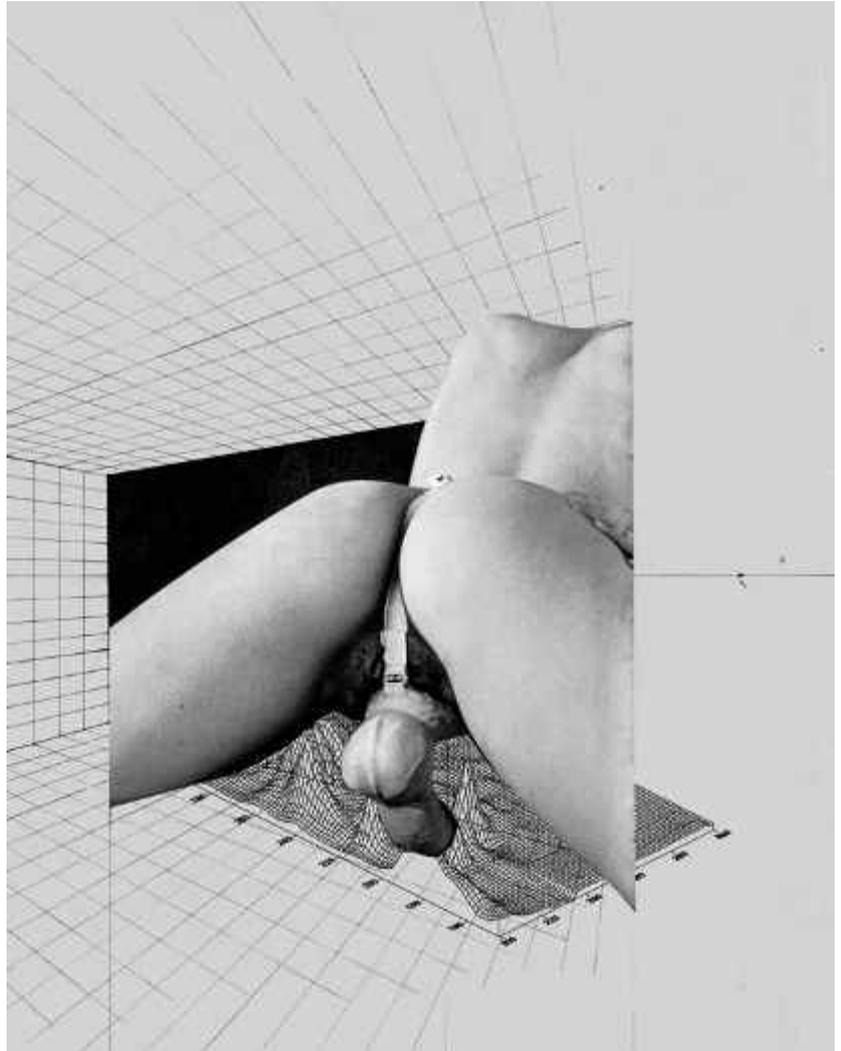
aka Lara Tabet e / and Randa Mirza

End to End Encrypted, 2018 – ongoing
installazione fotografica in situ
/ photography installation in situ
courtesy gli artisti / the artists

in queste pagine e nella precedente
/ in these pages and in the previous







Maria Kaasab

Vanishing Organs, 2017
fotomontaggio, illustrazione
/ photomontage, illustration
courtesy l'artista / the artist



Randa Mirza

On sex and gender, 2013
digital photography
/ fotografia digitale
courtesy l'artista / the artist



Randa Mirza

Pigeon's rock, 2003
photography / fotografia
courtesy l'artista / the artist



Lara Tabet

in collaboration with
/ in collaborazione con
Michelle Daher

The Reeds, 2012
photography installation in situ
/ installazione fotografica in situ
courtesy l'artista / the artist



Lara Tabet

Le Rêve et l'Asphalte, 2016 – ongoing
photography installation in situ
/ installazione fotografica in situ
courtesy l'artista / the artist





MARTYR

Mazen Khaled

Libano-Italia 2017 / 84' / v.o. sott. it.

La vita di Hassane, un ragazzo di Beirut rimasto senza lavoro e senza prospettive, sembra scorrere nell'apatia. Le sue giornate monotone si svolgono in spiaggia insieme agli amici, mentre in casa sua madre e suo padre non fanno altro che ricordargli quanto miserabile e senza uno scopo sia la sua esistenza. L'apatia si spezza nel momento in cui Hassane decide di tuffarsi in mare da un cavalcavia e muore annegato. In seguito alla sua morte, la comunità di amici si stringe nel cordoglio attorno attorno al corpo senza vita del ragazzo, ingaggiando insieme alla famiglia tutti i rituali del lutto dovuti a un martire.

Tra l'arte visuale e la performance art, *Martyr* ci mostra l'inevitabile martirio della giovane popolazione libanese.

Hassane's life, the one of a boy from Beirut without a job nor prospects, seems to be flowing lethargically. He spends his monotonous days on the beach with his friends, while at home his mother and father don't do anything but reminding him how miserable and without purpose his existence is. The apathy breaks down when Hassane decides to dive from a flyover and dies drowning. After his death, the community of friends shares the grief around the lifeless body of the boy, engaging with the family all the rituals of mourning owed to a martyr.

Between visual art and performance art, *Martyr* shows us the inevitable martyrdom of the young Lebanese population.

screenplay
Mazen Khaled
cinematography
Tialal Khoury
Rachel Noja
editing
Vartan Avakian
cast
Carol Abboud
Hadi Bou Ayash
Moustafa Fahs
Hamza Mekdad
Raneem Mourad
Rashad Nasreddine
music
Zeid Hamdan
Vladimir Kurumilian
producer
Diala Kachmar
contact
www.slingshotfilms.it
info@slingshotfilms.it



Mazen Khaled

È nato a Beirut, in Libano. Dopo essersi interessato di analisi delle politiche pubbliche e aver fatto ricerca si è occupato del mondo pubblicitario, scrivendo e dirigendo pubblicità per la televisione come parte del suo lavoro da direttore creativo. Ha studiato e lavorato a Beirut, Washington DC, Dubai e a Montréal. Il lavoro di Mazen tende a concentrarsi sul corpo, incorniciandolo con senso estetico ma anche racchiudendolo entro le cornici della spiritualità, della famiglia e della società, partendo dalla convinzione che quando dei corpi si uniscono lo fanno sfidando l'impossibile o esplorando la verità. Il risultato singolare è la costruzione di un'estetica unica, fugace e difficile da immortalare. *Martyr* è il suo primo lungometraggio dopo numerosi corti: *Cadillac Blues* (2002), *Our Gentleman of the Wings* (2010), *My Queer Samsara* (2010), *A Very Dangerous Man* (2012).

He was born in Beirut, Lebanon. After a period spent involved in policy analysis and research, he moved to advertising where he wrote and directed tv ads as part of his work as creative director. He studied and worked in Beirut, Washington DC, Dubai, and Montréal. Mazen's work tends to focus on the human body, framing it aesthetically, but also placing it within the frameworks of spirituality, family, and society. This derives from the conviction that when bodies come together, they do it in defiance of the impossible, or in exploration of the truth. The singular result is a fleeting and difficult to capture construction of a unique aesthetic. *Martyr* is his first feature film after many short movies: *Cadillac Blues* (2002), *Our Gentleman of the Wings* (2010), *My Queer Samsara* (2010), *A Very Dangerous Man* (2012).

di / by Raafat Majzoub

traduzione italiana di / italian translation by Chiara Volpes

Cosa dovrei farci con tutti i tuoi ricordi? Ricordarli? E coi ricordi di quelli prima di te? Conservarli? Insegnarli ai pesci e creare loro problemi? Pesci problematici che passeranno i loro problemi agli uccelli che li mangiano, e quindi riempire il cielo con uccelli confusi con ricordi di guerre che non li hanno mai sfiorati?

Questo è, veramente, il cielo che ti meriti. Una confusa, pallida tonalità di blu attraversata da stormi di uccelli che perennemente migrano via, ma mai in grado di scappare, e così loro atterrano e tu li disegni e li incornici, e i tuoi bambini li disegnano sui fogli che appendi al frigo, con uccelli sempre in volo, ognuno è una linea di pastello, due curve verso l'alto a destra o in alto a sinistra della cornice da cui continuamente cercano di fuggire.

Interminabile evaporazione del mio corpo nell'aria.

Ricordi di generazioni che diventano nuvole. Diventano quadri. Interminabile inala nei tuoi polmoni. Interminabile liquame sulla mia faccia. Ricordi di vite che non valgono la pena di essere vissute. Diventano edifici. Interminabili feste per le vostre feste. Bon Appetit's. Interminabili nascite di batteri, con ogni onda che si infrange, con ogni mio tentativo di dirti come mi sento. Ma tu ti godi il temporaneo arcobaleno in cima ad ogni schizzo. Arcobaleni che deridono i tuoi martiri, le tue passate, presenti e future lettere di addio da suicida, che puzzano della tua merda, della tua storia, interminabili arcobaleni che ti liquideranno.

Mohamad amava la parola *interminabile*, specialmente quando immaginava se stesso dirla ad alta voce. Ma effettivamente non la diceva mai ad alta voce. La sua incapacità, da madrelingua arabo, di valutare la validità della dizione *-able* alla fine delle parole inglesi ha avuto un forte impatto sulle sue scelte lessicali. Evitava anche di chiedere l'acqua. Nella parola *water* infatti non sapeva mai se la *t*

What am I supposed to do with all your memories? Remember them? And the memories of those before you? Keep them? Teach them to the fish and trouble them? Troubled fish that will pass them on to the birds that eat them, and fill the sky with confused birds with memories of wars that had never scrolled beneath them?

This is, indeed, the sky you deserve. A confused, pale hue of blue traversed by schools of birds always migrating away, but never able to escape, and so they land and you draw them and frame them, and your children draw them on papers you put on refrigerators, with birds always flying, each as one line in crayon, two curves upward in the upper right or the upper left of the frame they are continuously trying to leave.

Interminable evaporation of my body into the air.

Memories of generations becoming clouds. Becoming paintings. Interminable inhales into your lungs. Interminable sewage in my face. Memories of lives not worth living. Becoming buildings. Interminable feasts for your feasts. Bon Appetit's. Interminable births of bacteria, with every crashing wave, with every attempt of mine to tell you to how I feel. But you enjoy the temporary rainbows atop every splash. Rainbows that mock your martyrs, your past, present and future suicide notes, that smell of your shit, your history, interminable rainbows that will terminate you.

Mohamad loved the word *interminable*, especially when he imagined himself saying it out loud. He never actually said it out loud. His inability to gauge the suitably inadequate elocution of the *-able* at the end of English words as an Arab native had a severe impact on his choice of words. He also refrained from asking for water. In *water*, he never knew if the *t* was to be pronounced or folded within tiptoes of a habituated tongue. He sometimes accepted that he knew that it was the

andasse pronunciata o accennata in punta di piedi da lingua avvezza. A volte accettava di sapere che la risposta giusta era la seconda, ma non riusciva a mettere bene la lingua. O diceva di avere sete o chiedeva qualcosa da bere. Sceglieva la sua bevanda indicando l'acqua tra una moltitudine di altre bevande, insieme a una serie di altre tecniche che aveva sviluppato col tempo.

In questioni apparentemente irrilevanti, era inquietante per lui sapere che i ciechi potessero sentire molto meglio di lui. Non era cieco, e non avrebbe rinunciato alla vista per il suono. Nonostante non essere il migliore fosse qualcosa che non accettava di buon grado, si accontentava del fatto di poter chiedere l'acqua in molti più modi di chiunque altro – comprese tutte le persone cieche che conosceva. «La siccità genera piantagioni più creative», pensava. Si considerava «una piantagione più creativa».

Camminava per le strade proprio come l'acqua, con completa scioltezza, con completa onestà riguardo alle giunture e le curve che lo fanno e la fanno fluire tra i suoi vicoli fatiscanti. Aveva un certo timido rispetto nei confronti del mondo, e questo lo rendeva più generoso degli altri. Era troppo riservato per chiedere qualsiasi cosa, e questo lo faceva sembrare anche più generoso – uno che dà tutto. Mohamad diventò una persona che parlava il minimo indispensabile. Seguiva i flussi d'acqua, proprio come l'acqua stessa, e trovava in questo un inesplicabile splendore dell'essere.

Le onde schiantandosi gli parlavano con acuzie di ciò che sentivano al proprio frangersi. A volte non sentivano niente. A volte, come noi, non sentivano assolutamente niente, e, come lui, erano troppo riservate per chiedere qualunque cosa. Diversamente da noi, e diversamente da lui, non avevano bisogno di niente con cui cominciare. Le onde schiantandosi gli parlavano di ciò che sentivano facendo ciò che volevano senza chiedere permesso.

Segretamente, è questo che gli piaceva di loro. Vivere nella costante abolizione del desiderio dà la possibilità di apprezzare la libertà in altre cose. È difficile da dire ma Mohamad aveva abolito totalmente i suoi desideri. Di fatto recitava semplicemente la sua parte. Si nascondeva tra gli altri che recitavano per altri. Mohamad si nascondeva tra pescatori cantilenanti e cosce purpuree di rigorose puttane. Mohamad si nascondeva da chiunque tramite l'essere chiunque altro.

Mohamad era una puttana devota che apriva le gambe per il discorso pubblico. Lavorava, pregava e piangeva a lutto in modo da crearsi un rifugio sicuro per essere se stesso mentre si nascondeva nella miscela dominante del lavorare, pregare

latter, but he couldn't get his tongue around it. He either said he was thirsty, or asked for something to drink. He chose his drink by pinpointing water out of a crowd of beverages, among other techniques he developed with time.

In seemingly irrelevant matters, it was disquieting for him to know that blind people could hear much better than him. He wasn't blind, and he would not give up sight for sound. Although being second best was not news he took gently, he settled for the fact that he could ask for water in much more ways than anyone else – including all the blind people he knew. «Drought breeds more creative plantation», he thought. He thought of himself as «more creative plantation».

He walked its streets much like water, with complete ease, with complete honesty about the seams and the curves that make it and make him flow within its crumbling alleys. He had a certain reserved respect to the world, and that made him more generous than others. He was too reserved to ask for anything, and that made him look even more generous – the all-giver. Mohamad grew into someone that spoke the bare minimum. He followed water streams, like water itself, and found in that an inexplicable splendor of being.

The crashing waves talked to him acutely of what they felt with every crash. Sometimes they felt nothing. Sometimes, like us, they felt absolutely nothing, and like him, they were too reserved to ask for anything. Unlike us, and unlike him, they needed nothing to begin with. The crashing waves talked to him of what they felt as they did what they wanted to do without asking for permission.

Secretly, that's what he liked about them. Living in a constant abolition of desire makes one appreciate freedom in other things. It's harsh to say that this Mohamad abolished his desires entirely. He actually just performed the part. He hid himself within performances of others for others. Mohamad hid between chanting fishermen and the purpled thighs of rigorous whores. Mohamad hid from everyone else by being everyone else.

Mohamad was a devout whore spreading his legs for public discourse. He worked, prayed and mourned in order to create a safe haven for him to be himself while hiding within the predominant blend of working, praying and mourning that constituted the world around him. This one's fetish was his city, and he fabricated his own lamented infrastructure to make love to it.

Six times each day, one more than required from every other Muslim, Mohamad bowed down in prayer. Although he knew that God instructed otherwise, he favored one prayer over another. He really did not understand why the fifth prayer even existed. If he had had it his way, the fifth prayer, the nighttime

e piangere che costituiva il mondo attorno a lui. Il suo feticcio era la sua città, e aveva fabbricato la propria compianta infrastruttura per fare l'amore con essa.

Sei volte al giorno, una volta in più di quanto è richiesto ad ogni altro musulmano, Mohamad si piegava a pregare. Sebbene sapesse che Dio avesse dato diverse istruzioni, preferiva una preghiera rispetto a un'altra. Non riusciva neanche a capire perché esistesse la quinta preghiera. Se avesse fatto a modo suo, la quinta preghiera, la notturna *Isha*, sarebbe stata eliminata e rimpiazzata con la sua preferita, la sesta. *Isha* non aveva posto nella sua comprensione della logica della preghiera. «Ciò che comincia all'alba deve essere terminato al tramonto», pensava.

La quarta, che Mohamad insisteva dovesse essere l'ultima, si chiama preghiera *Maghrib*, che letteralmente significa *tramonto*. Come il sole, Mohamad riponeva le sue idee in un mare per molti ignoto. Con discrezione, pensava di essere rivoluzionario, ma una rivoluzione non può avvenire e non avviene se rimane un'idea rinchiusa all'interno delle mura della propria testa. Ciononostante, Mohamad non avrebbe rischiato di rinunciare alle proprie comodità. Mohamad era un codardo e, come una persona comune, aspettava la quinta preghiera, la recitava, e poi si preparava per la sesta.

Preferiva la sesta perché nessuno chiamava alla preghiera. Non c'era l'*Adan* a chiamare alla preghiera o a raccolta. La sesta era una decisione, una scelta, un esercizio personale, un puro, distillato, feticcio. La chiamava *Al Sadesa*, che significa *La Sesta*. Era sua. Tutto ciò che la riguardava era suo.

Per *Al Sadesa* faceva le abluzioni in maniera diversa. Camminava da casa sua al mare. Viveva vicino all'acqua, su una piccola collina che scende in un mare blu come un terreno roccioso con più costruzioni di quelle che potrebbe sostenere. Era stato intenzionalmente reso scomodo arrivare al mare, ma Mohamad lo faceva ogni giorno.

Per *Al Sadesa*, a Mohamad serviva il mare per le abluzioni. Ogni notte, quando camminava verso il mare, si toglieva i vestiti solo dal momento in cui cominciava a sentire il frangersi delle onde. Mentre lo faceva, Mohamad giurava di poter sentire il Mediterraneo fermarsi per qualche secondo per salutarlo prima di tornare alla sua collera.

Giunto dove le onde gli arrivavano ai piedi, completamente nudi, Mohamad si inginocchiava sull'acqua, e raccogliendo dell'acqua con le mani, si sciacquava il viso sei volte. Raccogliendo dell'acqua con le mani, si lavava le braccia sei volte. Raccogliendo dell'acqua con le mani, si lavava la testa sei volte. Raccogliendo dell'acqua con le mani, si strofinava dietro le orecchie sei volte. Raccoglieva dell'acqua con le mani

Isha, would be eliminated to be replaced by his favorite sixth. *Isha* had no place within his understanding of the logic of prayer, «What starts at sunrise must end at sunset», he thought.

The fourth, which Mohamad insisted must have been the last, is called the *Maghrib* prayer, literally meaning *sunset*. Like the sun, he set his ideas in a sea unfamiliar to many. Discreetly, he thought he was revolutionary, but a revolution could not and will not happen if it remains an idea captivated within the inner walls of one's head. Nevertheless, Mohamad would not risk exodus from his comfort. Mohamad was a coward, and like a commoner, he waited for the fifth prayer, prayed it, and then prepared for his sixth.

He favored the sixth because no one called for it. There was no *Adan* calling for either prayer or congregation for it. The sixth was a decision, a choice, a personal exercise, a pure, distilled fetish. He called it *Al Sadesa*, meaning *The Sixth*. It was his. Everything about it was his.

For *Al Sadesa* he performed ablutions differently. He walked from his home to the sea. He lived close to the water, on a little hill descending into the blue sea as a rocky terrain littered with more buildings that it could handle. It was made intentionally impractical to get to the sea, but Mohamad did every day.

For *Al Sadesa*, Mohamad needed the sea for ablation. Every night, as he walked towards the sea, he took off his clothes only when he could start hearing the sound of the crashing waves. When he did, Mohamad swore he could feel the Mediterranean pause a few seconds of salutation before it went back to its rage.

Once standing at the point where the waves could hit his toes, completely bare, Mohamad knelt to the water, took a handful of water from the sea and splashed his face six times. He took a handful of water and washed his arms six times. He took a handful of water and splashed it on his head six times. He took a handful of water and rubbed the backs of his ears six times. He took a handful of water and rinsed his cock and his ass six times, and made the intention to perform *Al Sadesa*.

He stood back up, raised his hands to slightly cover his ears, and admitted «Allah Akbar», out loud and folded his hands over his chest. For *Al Sadesa*, Mohamad did not face Mecca. He faced the sea, and the Mediterranean air slowly dried his eyebrows, his moustache, his beard, his hair, his ears, arms, and pubic hair.

Unlike the previous five prayers, he didn't recite any verses from the Quran. Instead, he listened to verses of the waves. Several waves later, he raised his hands up, saying «Allah Akbar», bowed to the sea, dipping his lower back down and tipping his ass slightly upwards, relaxing himself as if waiting

e si puliva il cazzo e il culo sei volte con l'intenzione di eseguire *Al Sadesa*.

Si rialzava, alzava le mani fino a coprirsi leggermente le orecchie, e professava «Allah Akbar», forte e chiaro e piegava le mani sopra al petto. Per *Al Sadesa* Mohamad non si rivolgeva alla Mecca. Si rivolgeva al mare, e l'aria mediterranea lentamente gli asciugava le sopracciglia, i baffi, la barba, i capelli, le orecchie, le braccia, i peli pubici.

Al contrario che nelle precedenti cinque preghiere, non recitava alcun verso del Corano. Ascoltava invece i versi delle onde. Parecchie onde dopo, alzava in alto le mani, dicendo «Allah Akbar», si inchinava al mare abbassando la schiena e inclinando leggermente il sedere verso l'alto, rilassandosi come se stesse aspettando di essere scopato. Mohamad chiudeva gli occhi quando si inchinava verso il mare e si piegava verso la città.

Si alzava mettendosi in piedi, portava le mani alle orecchie, «Allah Akbar», e si inchinava di nuovo. Parecchie onde più tardi si alzava in piedi, «Allah Akbar». Dopo, Mohamad si inginocchiava mettendo entrambe le mani sulle ginocchia, abbassandosi lentamente e con agilità. Procedeva toccando con la testa per terra davanti a sé, cosicché la sua fronte, i due palmi delle mani, le due ginocchia e le dita dei piedi formassero un circuito connesso.

Mentre l'aria filtrava attraverso di lui, insinuandosi furtivamente nel delizioso incavo tra la sua schiena e la parte superiore del solco tra le sue natiche, Mohamad non cercava di reprimere o nascondere la sua erezione che maturava. Era un affare tra lui e il mare. Le onde sbattevano, possedendo il suo cuore in questo atteggiamento di umiltà e suprema sottomissione. Mohamad poi mordicchiava le rocce ruvide della costa della sua città, i suoi denti scavavano nel paesaggio non commestibile e la sua lingua leccava la polvere e la sostituiva con l'umidità del sesso di Mohamad.

Le sue ginocchia, formando un angolo retto col suo corpo, sollecitavano i muscoli della pancia e rilassavano il suo sedere. Il sangue affluiva alla sua testa, agli occhi, alle orecchie, al naso, ai polmoni. Mohamad respirava la terra mentre ascoltava il mare. In questa posizione, che è l'essenza della venerazione, lo schiavo è costretto a eiaculare la sua vanità. Mohamad scordava se stesso quando cominciava a stare in piedi, «Allah Akbar». Con una mano piegata sul petto privo di ego, strapazzava il suo cazzo usando l'altra mano fino a eiaculare il seme di bambini che non sarebbero mai esistiti e lo guardava mischiarsi con l'effimera schiuma del mare.

Mohamad si inchinava ancora verso il mare, abbassando la schiena e alzando leggermente il sedere, rilassandosi

to get fucked. Mohamad closed his eyes as he bowed down to the sea and bent over to the city.

He rose up to standing position, elevated his hands to his ears, «Allah Akbar», and then bowed down again. Several waves later, he rose up to standing, «Allah Akbar». Mohamad then went down into kneeling position by placing both hands on his knees, lowering himself slowly and easily downwards. He proceeded by touching his head on the ground in front of him so that his forehead, two palms, two knees, and toes of both feet form a connected circuit.

As the air filtered through him, slyly haunting the delicious recess between his back and the top of the crease between his buttocks, Mohamad did not try to repress or conceal his maturing erection. It was between him and the sea. The waves crashed, owning his heart in this posture of humility and supreme submission. Mohamad then nibbled the rough rocks of the shore of his city, his teeth digging into its inedible landscape and his tongue licking the dust off and replacing it with the dampness of Mohamad's sex.

His knees, forming a right angle with his body, stressed the muscles of his stomach and relaxed his ass. Blood flowed into his head, eyes, ears, nose and lungs. Mohamad breathed the earth as he listened to the sea. In this position, that is the essence of worship, the slave is forced to ejaculate his vanity. Mohamad forgot himself as he commenced to standing position, «Allah Akbar». With one hand folded on his chest devoid of ego, he jerked his cock with the other until he ejaculated seeds of children that will never be and watched them mix with the ephemeral foam of the sea.

Mohamad bowed to the sea again, dipping his lower back down and tipping his ass slightly upwards, relaxing himself waiting to get fucked. Mohamad closed his eyes again as he bowed down to the sea and bent over to the city, and rose back up to standing position, elevated his hands to his ears, «Allah Akbar», and then bowed down again.

Several waves later, he rose up to standing, «Allah Akbar». Mohamad later went down into kneeling position, placing both hands on his knees, lowering himself slowly and easily downwards. He proceeded by touching his head on the ground in front of him so that his forehead, two palms, two knees, and toes of both feet form a connected circuit.

Afterwards, rising to a sitting position, Mohamad ceased to exist. He stared at the sea and the sea stared back at him. Mohamad said nothing as the crashing waves talked to him acutely of what they felt with every crash. He turned his head to the right, «Assalamu Alaikom», he said, then to the left, «Assalamu Alaikom», saluting the waves, «Peace be upon you».

aspettando di essere scopato. Mohamad chiudeva gli occhi di nuovo mentre si inchinava al mare e si piegava verso la città, e tornava in piedi, alzava le mani alle orecchie, «Allah Akbar», e poi si inchinava ancora.

Parecchie onde dopo si rialzava, «Allah Akbar». Mohamad andava di nuovo giù in ginocchio, mettendo entrambe le mani sulle ginocchia, abbassandosi lentamente e con agilità. Procedeva toccando con la testa per terra davanti a sé, cosicché la sua fronte, i due palmi delle mani, le due ginocchia e le dita dei piedi formassero un circuito connesso.

Dopo, alzandosi e mettendosi seduto, Mohamad cessava di esistere. Fissava il mare e il mare fissava lui. Mohamad non diceva niente mentre le onde frangendosi gli parlavano con acuzie di ciò che sentivano a ogni urto. Girava la testa a destra, «Assalamu Alaikom», diceva, poi a sinistra, «Assalamu Alaikom», salutando le onde, «Che la pace sia con te».

Dopo *Al Sadesa*, Mohamad si rivestiva e tornava in città. Mohamad non saltava mai una preghiera e, ogni volta, era un rituale per lui camminare fino a una stanza di tre metri per tre a piano terra in un edificio malandato vicino al faro. Salutava i suoi amici seduti fuori con un narghilè, «Assalamu Alaikom», diceva, e loro rispondevano, «Assalamu Alaikom». Non è chiaro se fossero suoi amici o persone che assoldava per proteggere quello spazio, o uomini assoldati da sua madre per controllarlo.

Questa stanza di tre metri per tre conduceva a un seminterrato, e il seminterrato conduceva a una porta metallica di un sottomarino alla fine di un corridoio striminzito. Mohamad teneva la maniglia della porta, la girava verso la Mecca, e recitava *Al Fatiha* a mente. Il manometro di sicurezza si sbloccava per sette secondi e Mohammad apriva la porta ed entrava nel suo laboratorio. Mohamad considerava la scienza come un atto di *Shahada*, genericamente tradotto come *martirio*, ma lui la pensava diversamente. Non s'infervorava all'idea di morire, e per lui la *Shahada* era la ricerca del vedere, della trascendenza dall'osservazione passiva di una visione in favore di una traiettoria attiva per costruire la verità, per costruire *al-Haq*.

Mohamad rispettava i suoi predecessori e profeti, ma sapeva molto bene che il cielo non avrebbe più mandato nulla di nuovo dal paradiso. Non importa quanto pregasse, *al-Haq* doveva essere fatta, non svelata. Si spostava in una piccola stanza nell'angolo del suo laboratorio e si toglieva i vestiti. Nudo, avvolgeva dei freschi asciugamani bianchi attorno ai propri fianchi e alle spalle. Per prevenire che altri profumi prevalessero sul suo odore corporeo, questi asciugamani venivano lavati solo con saponi naturali all'olio d'oliva di Tripoli.

After *Al Sadesa*, Mohamad put his clothes on and walked back into the city. Mohamad never skipped a prayer, and after each, it was a ritual for him to walk back to a three by three-meter ground floor room in a shabby building near the lighthouse. He saluted his friends sitting outside with a shisha, «Assalamu Alaikom», he said, and «Assalamu Alaikom», they responded. It is unclear whether they were his friends or people he had hired to protect this space, or men hired by his mother to watch him.

This three by three-meter room lead to a basement, and the basement lead to a metallic submarine door at the end of a short corridor. Mohamad held the door handle, twisted it towards Mecca and recited *Al Fatiha* silently. The security gauge unlocked for seven seconds and Mohamad opened the door and entered his lab. Mohamad considered science an act of *Shahada*, loosely translated as *martyrdom*, but he thought otherwise. He was not a fan of dying, and to him *Shahada* is the pursuit of seeing, the transcendence from the passive observance of a vision to the active trajectory to construct the truth, to construct *al-Haq*.

Mohamad respected his predecessors and prophets, but he knew very well that the sky would no longer send anything new from the heavens. No matter how much he prayed, *al-Haq* needed to be made, not unraveled. He moved into a small room at the corner of his underground lab and took off all his clothes. Naked, he wrapped fresh white towels around his waist and over his shoulder. To prevent prevailing scents beyond his body odor, these towels were only washed with natural olive oil soaps from Tripoli.

Mohamad believed that if he does not confront his research in that format, that his lab samples would not respond. On a stainless steel table in the center of his lab were test tubes filled with seawater, each labeled in handwriting using colored stickers with the year it was sampled. Every tube was connected to a wire corresponding to the color of the sticker, and hooked to an audio mixer. Mohamad sat in front of the mixer and raised the audio lever on 1948.

This is, indeed, the sky you deserve. A confused, pale hue of blue traversed by schools of birds always migrating away, but never able to escape, and so they land and you draw them and frame them, and your children draw them on papers you put on refrigerators, with birds always flying, each as one line in crayon, two curves upward in the upper right or the upper left of the frame they are continuously trying to leave.

Mohamad credeva che se non avesse affrontato la sua ricerca seguendo quel protocollo, i suoi campioni non avrebbero risposto. Su un tavolo di acciaio inossidabile nel centro del suo laboratorio c'erano delle provette riempite di acqua di mare, ognuna etichettata con adesivi colorati scritti a mano che riportavano l'anno di campionamento. Ogni provetta era connessa a un cavo corrispondente al colore dell'etichetta, e agganciato a un mixer. Mohamad seduto davanti al mixer alzò il volume su 1948.

Questo è, veramente, il cielo che ti meriti. Una confusa, pallida tonalità di blu attraversata da stormi di uccelli che perennemente migrano via, ma mai in grado di scappare, e così loro atterrano e tu li disegni e li incornici, e i tuoi bambini li disegnano sui fogli che appendi al frigo, con uccelli sempre in volo, ognuno è una linea di pastello, due curve verso l'alto a destra o in alto a sinistra della cornice da cui continuamente cercano di fuggire.

Attraverso il suo studio, Mohamad aveva intuito la sensibilità dell'acqua, la sua stranezza, e il suo desiderio di interlocutori che fossero queer. L'acqua di mare era arrabbiata, e nel suo laboratorio, Mohamad voleva che si calmasse. Abbassò il volume di 1948 al 20% e andò verso una libreria con ante scorrevoli in vetro. Fece scivolare l'anta di sinistra a destra e si leccò il dito. Scorre il dito sulle rilegature e fece una linea bagnata attraverso i libri impilati che impiegarono un po' ad asciugarsi a causa dell'ambiente condizionato del laboratorio. Prese uno dei suoi quaderni che potevano essere o non essere diari, che potevano essere o non essere soggettivi, che forse includevano letture che erano solo sue, osservazioni non falsificabili che potevano essere o non essere interessanti per chiunque non fosse lui o i suoi campioni, datati e prigionieri, di mare.

Fece scorrere l'anta a destra verso sinistra, e si asciugò il dito con l'asciugamano attorno ai fianchi mentre asciugava le sue palle umide appiccicate alla pelle arrossata del suo interno coscia. Si accese una luce rossa d'allarme e il suo asciugamano cambiò colore con essa. La faccia di uno degli uomini che fumavano il narghilè all'ingresso del laboratorio apparve da dietro l'apertura circolare della porta del sottomarino. La luce rossa si rifletteva anche sulla sua faccia severa e gli si addiceva, definendo ulteriormente il suo naso ossuto rispetto alla sua barba folta. Era in attesa fuori dalla porta, molto vicino a essa, aspettandosi che Mohamad lo assecondasse. E lui lo fece.

In his study, Mohamad understood the sensitivity of water, its queerness and its desire for interlocutors that were queer. The seawater was angry, and in his lab, Mohamad wanted her to calm. He decreased the volume of 1948 to 20% and walked towards bookshelf with sliding glass doors. He slid the panel on the left to the right and licked his finger. He scrolled the bookbinders with his finger, and made a wet line across the packed books that took a while to dry because of the conditioned atmosphere in the lab. He picked up one of his notebooks that may or may not have been diaries, that may or may not have been subjective, that maybe included readings that were only his, un-falsifiable observations that may or may not be interesting to anyone other than him and his captive, dated samples of sea.

He slid the panel on the right to the left and dried his finger with the towel around his waist as he adjusted his humid balls that were stuck on the reddened skin of his inner thighs. A red alarm light turned on and his white towels changed color with the light. The face of one of the men smoking shisha on the entrance of the lab appeared from behind the circular opening in the submarine door. Red light also reflected on his hard face and it suited him, further defining his bony nose from his full beard. He waited outside the door, very close to it expecting Mohamad to comply. And he did.

Mohamad walked towards the door and opened it. The man held his place firmly and asked for cake: «I know that you do not like us to come in, so I won't. Amin and I are just wondering if you don't mind sharing some of Tante's cake». The man smelled of shisha and Mohamad did not want to contaminate his samples, or jeopardize his experiment. «Is this really why you came down here?»

The man nodded his head. He wanted cake, but that was not the reason he came down.

«Is Amin waiting for you up there?»

«No».

Many exceptions are made for men with beards and big eyes. Mohamad held his notebook in his hand and covered his navel with it. It was a gesture of hiding when he did not want to hide, but there was no room for distraction.

«I cannot let you in with this smell».

«What smell?»

«Shisha...»

«But I can barely smell it!»

«This is because you are in it, Habibi».

It is unclear whether this man was naïve, or that he knew very well that Mohamad liked to feel smarter than people he was in conversation with. Mohamad's round, scientist-

Mohamad camminò verso la porta e la aprì. L'uomo mantenne saldamente la sua posizione e chiese della torta: «So che non vuoi che entriamo, quindi non lo farò. Amin ed io ci stavamo chiedendo se non ti dispiacerebbe offrirci un po' di torta di Tante». L'uomo odorava di narghilè e Mohamad non voleva contaminare i suoi campioni o mettere a repentaglio il suo esperimento. «È davvero per questo che sei venuto qui giù?»

L'uomo annui con la testa. Voleva la torta, ma non era quella la ragione per cui era sceso.

«Amin ti sta aspettando su?»

«No».

Si fanno molte eccezioni per gli uomini barbuti dagli occhi grandi. Mohamad teneva il suo quaderno in mano e ci si copriva l'ombelico. Era un gesto per nascondersi quando non voleva nascondersi, ma non c'era spazio per le distrazioni.

«Non posso farti entrare con quell'odore addosso».

«Quale odore?»

«Narghilè...»

«Ma lo sento appena!»

«Questo perché nei sei permeato, Habibi».

Non è chiaro se quest'uomo fosse ingenuo, o se sapesse molto bene che Mohamad amava sentirsi più intelligente delle persone con cui parlava. Gli occhiali rotondi da scienziato di Mohamad rafforzavano la seconda argomentazione, ma il modo in cui l'uomo diceva di sentire a malapena l'odore del narghilè sembrava credibile. Egli afferrò il colletto della propria maglietta e lo annusò, poi guardò Mohamad.

Se la levò, la appallottolò, la annusò di nuovo, poi la lanciò a Mohamad: «Annusala», disse, «niente». Ovviamente, Mohamad non toccò la maglietta che cadde sulla base curva della porta metallica. L'uomo si levò le sue infradito di plastica e le mise di lato, si sbottonò i jeans e li fece scivolare giù insieme agli slip, li appallottolò, li annusò e fece una faccia buffa, «una piccola scorreggia, ma non narghilè», e poi li mise sopra alla maglietta sulla porta che separava lui da Mohamad, «questo non c'è bisogno che lo annusi», e fece l'occholino.

L'uomo si grattò dietro la testa, guardò intorno, e poi guardò le sue dita dei piedi. Odorò le sue spalle e le sue ascelle e guardò Mohamad che, fino a quel momento, non aveva detto niente ma non sembrava affatto annoiato. Mohamad stava studiando l'uomo come se fosse la prima volta che lo vedeva. Osservava l'uomo desideroso della sua attenzione e lo pungolava con il suo sguardo concentrato. L'uomo era genuinamente bello per essere qualcuno che passa molto tempo in riva al mare. Il sale era intagliato nella sua pelle scura, e impossibile da pulire dalle pieghe attorno al suo bel cazzo piccolo. La peluria liscia sulle sue spalle

spectacles supported the latter argument, but the way the man said that he barely smelled the shisha felt believable. He held the collar of his tee and sniffed it, and then looked at Mohamad.

He took it off, turned it into a ball, sniffed it again, then threw it at Mohamad, «smell it», he said, «nothing». Of course, Mohamad didn't touch the shirt and it fell on the curved base of the metallic door. The man slid his plastic flip flops out of his feet and pushed them to the side, unbuttoned his jeans and slipped them down with his briefs, turned them into a ball, sniffed them and made a funny face, «a little fart, but no shisha», and then placed it over his shirt on the door separating him from Mohamad, «you don't need to smell this one», and winked.

The man scratched the back of his head, looked around and then looked at his toes. He sniffed his shoulders and his armpits and looked at Mohamad, which until then said nothing but showed no signs of being unentertained. Mohamad was studying the man as if it was the first time they met. He observed the man's desire for his attention and fueled it with a concentrated stare. The man was typically handsome for someone that spent a lot of time by the sea. Salt was engraved in his darkened skin, and impossible to clean from between the creases around his beautiful, small dick. The smooth fur on his shoulders would grow into a bush as he got older. His eyes would become more intense. His lips would speak fewer words. He would become closer to Mohamad. Somehow both of them knew that. The man knew that Mohamad's heart reacts to his eyes as intensely as he did to the waves, so he stared at it. The man stared at Mohamad's chest and wondered if that day would be the day he finally lets him in.

Every night, the man sends their friend Amin for a long walk, and goes down for cake hoping that Mohamad lets him in. Every night, Mohamad stares, pushes the man's clothes over back to him, closes the door and goes back to work.

«Do you know how to shower?» Mohamad asked.

The man stood silent, but straightened his posture.

Mohamad asked the man to pull down the red lever on the wall to his right, and he did. A waterfall of seawater poured from a metal grid in the ceiling. Mohamad uses it before entering his lab when he himself smelled of something off-putting for his test tubes. A baptism. A submission. Complete submission to the whims of the sea.

«Look at me» Mohamad ordered.

The man's eyes were red, but he looked at Mohamad and copied everything he did. Standing dry, Mohamad said: «I intend to clean myself with the water of the sea», and the man repeated.

sarebbe diventata un cespuglio col suo invecchiare. I suoi occhi sarebbero diventati più intensi. Le sue labbra avrebbero pronunciato meno parole. Si sarebbe avvicinato a Mohamad. In qualche modo lo sapevano entrambi. L'uomo sapeva che il cuore di Mohamad reagiva ai suoi occhi con la stessa intensità con cui reagiva alle onde, e per questo lo fissava. L'uomo fissava il petto di Mohamad e si chiedeva se quello sarebbe stato il giorno in cui finalmente lo avrebbe fatto entrare.

Ogni notte l'uomo manda il loro amico Amin a fare una lunga passeggiata, e scende giù per la torta, sperando che Mohamad lo faccia entrare. Ogni notte, Mohamad lo fissa, spinge via i vestiti restituendoglieli, chiude la porta e torna a lavoro.

«Sai come ci si fa la doccia?» chiese Mohamad.

L'uomo rimase in piedi in silenzio, ma si raddrizzò.

Mohamad chiese all'uomo di abbassare la leva rossa sul muro alla sua destra, e lui lo fece. Una cascata di acqua di mare si riversò da una griglia metallica sul soffitto. Mohamad la usa prima di entrare nel laboratorio quando lui stesso odora di qualcosa di sgradevole per le sue provette. Un battesimo. Una sottomissione. Completa sottomissione ai capricci del mare.

«Guardami», ordinò Mohamad.

Gli occhi dell'uomo erano rossi, ma egli guardò Mohamad e imitò ogni suo gesto. Rimanendo asciutto Mohamad disse: «Intendo lavarmi con l'acqua del mare», e l'uomo ripeté.

Mohamad disse: «Bismillah».

«Bismillah».

Mohamad distese la mano destra e aprì il palmo verso il soffitto. Mohamad e il suo ospite pulirono le pieghe tra le loro dita con i propri pollici per sei volte con due secondi di ritardo, due secondi affinché l'uomo potesse elaborare quello che Mohamad stava facendo, così da fare esattamente lo stesso.

Poi Mohamad distese il braccio sinistro dopo aver ritratto il destro, ripetendo lo stesso movimento. Il suo ospite lo imitò. Mohamad retrasse il braccio sinistro, e l'ospite fece lo stesso. Mohamad mosse la sua gamba destra di pochi centimetri a destra e la sua sinistra a sinistra, poi inarcò la schiena verso dentro. Quando l'uomo fece lo stesso, l'acqua del mare fluì dal soffitto al suo petto, al ventre e poi si divise in due flussi attorno al suo scroto.

Mohamad si strofinò l'inguine da sopra l'asciugamano, risvegliando una leggera erezione, incitando l'ospite a fare lo stesso. Meglio pulire il pene quando è eretto così che la pelle sia ben distesa. Mohamad si strofinò l'inguine con un movimento circolare, sei volte da destra a sinistra e sei volte da sinistra a destra, si girò e fece lo stesso col buco del culo. Il suo ospite. Lo stesso. Senza girarsi. I suoi occhi seguivano le istruzioni di Mohamad.

Mohamad said: «Bismillah».

«Bismillah»

Mohamad extended his right hand to the front, and opened his palm facing the ceiling. Mohamad and his guest cleaned the folds between their fingers with their thumbs six times with two seconds of delay, two seconds for the man to process what Mohamad was doing, and do exactly the same.

Then, Mohamad extended his left arm after retracting the right, repeating the same movement. His guest copied. Mohamad retracted his left arm, and the guest did the same. Mohamad moved his right leg a few centimeters to the right, and his left to the left then arched his back inwards. When the man did the same, the seawater flowed from the ceiling to his chest, stomach and then split into two streams around his scrotum.

Mohamad rubbed his groin from above the towel, awakening a slight erection, prompting his guest the same. It is better to wash a penis when it is erect for the skin to be well stretched. Mohamad rubbed his groin in a circular motion, six times from right to left and six times from left to right, turned around and did the same around his asshole. His guest. The same. Without turning around. His eyes were fixated on Mohamad for instructions.

Mohamad turned back and faced his guest. He cupped his right hand and instructed the man to gargle six times. He cupped his left hand and instructed him to sniff water to clean his nose six times. His hands together, miming the act of splashing water on one's face. His hands together, massaging his scalp. His hands together, massaging the right side of his body. His hands together, massaging the left. Mohamad instructs his guest to turn off the water lever and watches the water slide down his body. In silence, he counted: one, two, three, four, five, six, five, four, three, two, one, took off the towel wrapped on his shoulder and threw it at the man who in turn dried his hair, his neck, his chest, his shoulders, his stomach, his groin, his thighs and finally his ass and wrapped the towel tightly starting right above his navel.

Mohamad invited him in, placed his notebook on the table with the test tubes and brought a stool for his guest. He removed a fabric dome off another table and uncovered a cake with only one bite eaten from it, otherwise intact, «Cake?»

«No, thanks».

Mohamad smelled the cake and put the cover back on it. The man sat on the stool with a crouched back and looked around.

«I was preparing to read for the water», Mohamad said, «before you interrupted me».

Mohamad si rigirò tornando a essere rivolto verso il suo ospite. Fece una coppetta con la mano destra e diede istruzione all'uomo di fare i gargarismi per sei volte. Fece una coppetta con la mano sinistra e diede istruzione all'uomo di aspirare l'acqua per pulirsi il naso sei volte. Le sue mani insieme mimavano l'atto di spruzzarsi l'acqua in faccia. Le sue mani insieme massaggiavano il cuoio capelluto. Le sue mani insieme massaggiavano il lato destro del corpo. Le sue mani insieme massaggiavano il sinistro. Mohamad dà istruzione all'ospite di chiudere la leva dell'acqua e guarda l'acqua scivolargli giù per il corpo. Contò a mente: uno, due, tre, quattro, cinque, sei, cinque, quattro, tre, due, uno, si tolse l'asciugamano avvolto sulle sue spalle e lo lanciò all'uomo il quale a turno si asciugò i capelli, il collo, il petto, le spalle, la pancia, l'inguine, le cosce, e alla fine il sedere e si avvolse con l'asciugamano stretto proprio sopra l'ombelico.

Mohamad lo invitò ad entrare, posizionò il quaderno sul tavolo con le provette e portò uno sgabello al proprio ospite. Rimosse una cupola in tessuto per coprire il cibo da un altro tavolo e scopri una torta di cui era stato mangiato soltanto un boccone, altrimenti intatta: «Torta?».

«No, grazie».

Mohamad odorò la torta e rimise la copertura. L'uomo si sedette sullo sgabello con la schiena piegata e si guardò intorno.

«Mi stavo preparando a leggere per l'acqua», disse Mohamad, «prima che mi interrompessi».

«Ho solo bussato».

Mohamad a volte dimentica di abitare nel suo stesso dramma, orchestrando i personaggi attorno a lui come modelli per le sue storie e poi leggendole come se fossero semplicemente esistiti. L'uomo, come tutti gli altri giorni, bussò alla porta. Quel giorno, Mohamad lo invitò nel suo mondo, invito non senza conseguenze.

«E tu hai aperto. E per questo ti ringrazio», disse l'uomo, «Cosa stavi per leggere all'acqua prima di decidere di lasciarmi entrare?».

Agitato, divertito e tutto sommato entusiasta, Mohamad afferrò il quaderno e disse: «Volevo innestare un breve sogno». Tolse il quaderno dal tavolo e si fermò su una pagina non più bella di tutte le altre pagine che esso conteneva. Scorse lungo i paragrafi, ne indicò uno e lo diede all'uomo.

«Leggi».

Oggi giorno sento qualcosa soltanto quando dormo. Gli unici dischi che accendono i motori dei miei sensi interiori sono i miei sogni, mi sveglio spaventato che un

«I only knocked on the door».

Mohamad sometimes forgets that he inhabits his own drama, orchestrating characters around him in templates of his own fictions and then reading them as if they merely existed. The man, like every other day, knocked on the door. That day, Mohamad invited him into his world, an invitation not without consequences.

«And you opened. For that, I thank you», the man said, «What were you going to read for the water before you decided to let me in?»

Agitated, entertained and overall enthused, Mohamad grabbed his notebook and said, «I wanted to install a short dream». He took the notebook off the table and flipped to a page not more beautiful than any other page in it. He skimmed through the paragraphs, pointed at one and gave it to the man. «Read».

Nowadays, I only feel when I'm asleep. The only discs that turn the motors of my inner senses are my dreams, and I wake up scared that a nightmare is now much more welcome in my bed than an extension of the numbness in my waking self. I feel absolutely nothing, and it hurts. It hurts as an idea, and it hurts with every possible tangible manifestation of that idea that I cannot feel.

It's like standing on an elevated tip of a rocky shore, staring at the raging sea, waves crashing into the vicious caves below and crashing back in slow motion while you are denied the wind on your face, the sound in your ears and the terrifyingly desirable imbalance that would have otherwise been an invitation to join the hoards of people whose last breaths have been of water and salt. Standing there. Mute.

Mute, in front of the sea, I can only think. I can only think of why and how. Thinking becomes a curse, an overgrowing tumor, a need to rationalize, understand, and trace the lines back to the origins of my numbness. It's impossible. I stare outwards at the raging sea, and inwards as deep as possible. Mute.

They say the crashing waves, as they eject up into the sky, reflect memories not meant to resurface, birthing holograms of things that must not be seen. I stare into the splashing waters. Mute. I see nothing, so I imagine things that I think I must not see. I replay imagined footages of my childhood, I replay rejections that may or may not have happened the way I project them on the angry, mute waves. I replay the first time I realized moments of hope and moments of failed hope could have similar endings. I

incubo sia ormai molto più benvenuto nel mio letto di una propagazione dell'intorpidimento nel mio sé sveglio. Non sento assolutamente niente e questo mi ferisce. Ferisce come un'idea, e ferisce con ogni possibile manifestazione tangibile di quell'idea che non posso sentire.

È come stare in piedi sulla punta elevata di una riva rocciosa, fissando il mare furente, le onde che si infrangono nelle viziose caverne lì sotto, e ritornano indietro a rallentatore mentre a te viene negato il vento sulla faccia, il suono nelle orecchie e lo squilibrio spaventosamente desiderabile che sarebbe altrimenti stato un invito a unirti alle orde di quelle persone i cui ultimi respiri sono stati di acqua e sale.

Là in piedi. Muto.

Muto, davanti al mare. Posso solo pensare. Posso solo pensare al perché e al come. Pensare diventa una maledizione, un tumore che cresce a dismisura, un bisogno di razionalizzare, di capire, e tracciare le linee a ritroso fino all'origine del mio intorpidimento. Non è possibile. Tengo lo sguardo fisso fuori sul mare furente, e dentro tanto in profondità per quanto mi è possibile. Dicono che le onde che s'infrangono, mentre si gettano in alto verso il cielo, riflettono ricordi che non devono tornare in superficie, ologrammi nascenti di cose che non devono essere viste. Fisso le onde che schizzano. Muto. Non vedo niente, così immagino cose che penso di non dover vedere. Rivedo filmati immaginati della mia infanzia, rivedo rifiuti che possono essere avvenuti o meno nel modo in cui io li proietto sulle onde arrabbiate e mute. Rivedo la prima volta in cui ho realizzato che momenti di speranza e momenti di speranza disattesa potrebbero avere finali simili. Rivedo ancora e ancora il momento in cui la Palestina è diventata libera, e non sento niente.

La situazione più intima che riesco a sentire è la repulsione morbosa dalla città alle mie spalle, che mi spinge in avanti verso il mare che non mi vuole neanche. In qualche modo non riguardava l'essere desiderato o meno dalla città o dal mare. Mi sentivo più vicino a una repulsione magnetica, come se io e la città fossimo due poli identici, uno di fronte all'altro, in cerca di equilibrio, in cerca di un accordo, pensando che avvicinarsi, convergere, libererebbe entrambi.

«Non mi piace questo sogno».

«Tuttavia non è fatto per piacerti, Habibi».

«Perché metti ovunque la Palestina?»

replay the moment Palestine became free over and over, and I feel nothing.

The closest situation I get to feeling is a morbid, repulsion from the city behind me, pushing me outwards towards the sea that doesn't want me either. It was somehow not really about being desired or not by either the city or the sea. It felt closer to a magnetic repulsion, like the city and I were two identical poles facing each other, trying to balance, trying to agree, thinking that coming closer, converging would set us both free.

«I do not like this dream».

«Yet it is not for you to like, Habibi».

«Why do you put Palestine in everything?»

«Palestine is in everything».

Mohamad raised the volume for 1948.

Interminable evaporation of my body into the air. Memories of generations becoming clouds. Becoming paintings. Interminable inhales into your lungs. Interminable sewage in my face. Memories of lives not worth living. Becoming buildings. Interminable feasts for your feasts. Bon Appetit's. Interminable births of bacteria, with every crashing wave, with every attempt of mine to tell you to how I feel. But you enjoy the temporary rainbows atop every splash. Rainbows that mock your martyrs, your past, present and future suicide notes, that smell of your shit, your history, interminable rainbows that will terminate you.

The man brings the volume back to 0%. Mohamad laments that the sea does not believe him and that his guest does not understand. The man looks at the test tubes and raises the volume for 1918. The men hear static. 1935. Static. 1898. The sound of wind and the sound of waves. 1975. Static.

Mohamad stared at the guest taking over the tranquility of his science. «Stop!» he screamed, «Stop! These times are important. Time is important!» and he turned down the volume on all the levers, «Get out!»

It sounded like static, but the sea was telling Mohamad an end was near. An end of him, or an end of his logic, or an end of this test, or an end of his pursuit, his *Shahada*, his writing, his dreams. The sea knew a lot about what it means for a guest to take over and for a guest to claim territory.

It sounded like static, but the sea knew an end was here. The man unplugged two wires from the mixer and wrapped them around Mohamad's neck until he fell unconscious. When

«La Palestina è ovunque».
Mohamad alzò il volume di 1948.

Interminabile evaporazione del mio corpo nell'aria. Ricordi di generazioni che diventano nuvole. Diventano quadri. Interminabile inala nei tuoi polmoni. Interminabile liquame sulla mia faccia. Ricordi di vite che non valgono la pena di essere vissute. Diventano edifici. Interminabili feste per le vostre feste. Bon Apetit's. Interminabili nascite di batteri, con ogni onda che si infrange, con ogni mio tentativo di dirti come mi sento. Ma tu ti godi il temporaneo arcobaleno in cima ad ogni schizzo. Arcobaleni che deridono i tuoi martiri, le tue passate, presenti e future lettere di addio da suicida, che puzzano della tua merda, della tua storia, interminabili arcobaleni che ti liquideranno.

L'uomo abbassa il volume allo 0%. Mohamad lamenta che il mare non gli crede e che il suo ospite non capisce. L'uomo guarda le provette e alza il volume di 1918. L'uomo ascolta statico. 1935. Statico. 1898. Il suono del vento e il suono delle onde. 1975. Statico.

Mohamad fissava l'ospite che si appropriava della tranquillità della sua scienza. «Smettila!» urlò, «Smettila! Questi momenti sono importanti. Il tempo è importante!» e riabbassò il volume di tutte le leve, «Esci!».

Sembrava statico, ma il mare stava dicendo a Mohamad che una fine era vicina. Una sua fine, o una fine della sua logica, o una fine dei suoi test, o una fine della sua ricerca, la sua *Shahada*, del suo scrivere, dei suoi sogni. Il mare sapeva bene ciò che significa per un ospite soppiantare e per un ospite rivendicare il territorio.

Sembrava statico, ma il mare sapeva che una fine era imminente. L'uomo staccò due cavi dal mixer e li arrotolò attorno al collo di Mohamad fino a che lui cadde privo di sensi. Quando si svegliò, era legato a uno sgabello. I suoi piedi ai piedi dello sgabello. Le mani dietro la schiena. L'asciugamano attorno alla vita era diventato un asciugamano attorno alla bocca. L'asciugamano attorno alla vita del suo ospite era diventato un asciugamano attorno alla testa del suo rapitore.

Mohamad non riusciva a dire niente, così fissava il corpo bagnato del suo rapitore. Se la godeva senza fare grandi sforzi. Ad ogni modo non poteva compiere molti sforzi. Non è chiaro se l'uomo avesse un principio morale, un manifesto, una cosa da dire, un sabotaggio sistemico, un grido di passione calcolato, un bagliore di vendetta, e se così, perché e su quali

he woke up, he was tied to the stool. His feet to its feet. His hands behind his back. The towel around his waist became a towel around his mouth. The towel around his guest's waist became a towel around his kidnapper's head.

Mohamad couldn't say anything, so he stared at his kidnapper's naked wet body. He enjoyed it without exerting much effort. He had no effort to exert anyways. It is unclear whether the man had a moral agenda, a manifesto, a thing to say, a systemic sabotage, a calculated passion cry, a flare for revenge, and if so, for what and on what ground? It is unclear, but the man may or may not have been working alone, Amin may or may not be in on this, the mother or the salty winds of the sea. Was Mohamad holding the tubes captive? Was he the kidnapper? It is unclear what Mohamad was trying to achieve, whether he was bitter about the state of his nation, his god, his sexuality, or his mother. He may or may not have been acting alone, but from what we know of Mohamad, he was possibly alone. Almost always. Alone.

He sought in the sea an interminable calling, or he may have invented a calling to distract himself from the terminable, finite, stale state of his state. He may not have been able to pronounce the word *interminable* not because of his Arabic tongue, but because it was outside his vocabulary. Maybe Mohamad could not say interminable because nothing was interminable around him.

We do not know if the man was planning this shift of power before he went down the stairs to the lab, or as he saw in Mohamad's eyes a door to something potentially interminable – an infinity he wanted to steal. Either way, we are underground, in a lab in the basement of a three by three-meter room in Beirut. The man who seems to bear no name took one of Mohamad's test tubes and lubed it with his mouth. He arched his ass out to face Mohamad's face, cleared away the hair around his asshole, plugged it in and then raised its audio lever on the mixer.

basi? Non è chiaro, ma era possibile che l'uomo lavorasse o non lavorasse da solo, che Amin potesse o meno esserci invischiato, così come la madre o i venti salati del mare. Mohamad teneva prigioniere le provette? Era lui il rapitore? Non era chiaro ciò che Mohamad cercava di ottenere, se fosse amareggiato per lo stato della sua nazione, per dio, per la sua sessualità, o per sua madre. Poteva o meno agire da solo, ma da quello che sappiamo di Mohamad probabilmente era solo. Quasi sempre. Solo.

Cercava nel mare un richiamo interminabile, o forse lo aveva cercato per distrarsi dalle condizioni terminali, finite, stantie del suo stato. Potrebbe non essere stato in grado di pronunciare la parola *interminabile* non a causa della sua lingua araba, ma perché era fuori dal suo vocabolario. Forse Mohamad non poteva dire interminabile perché nulla era interminabile intorno a lui.

Non sappiamo se l'uomo stesse pianificando questo sovvertimento di potere prima che scendesse le scale verso il laboratorio, o quando vide negli occhi di Mohamad una porta verso qualcosa di potenzialmente interminabile – un'infinità che avrebbe voluto rubare. In ogni caso, siamo sottoterra, in un laboratorio nel seminterrato di una stanza di tre metri per tre a Beirut. L'uomo che sembra non avere nome ha preso una provetta di Mohamad e l'ha lubrificata con la bocca. Ha inarcato il culo per rivolgerlo al viso di Mohamad, ha diradato i peli attorno al buco del culo, l'ha inserita e poi ha alzato la leva del volume sul mixer.



FROM THE SERIE

**LIFE
DESPITE
HERE**

di / by Ieva Saudargaite

BEIRUT,
MAY 2017 – MAY 2018























—
**RETROVIE
ITALIANE**
1968



En hommage à...
VINGT ANS APRÈS

1968: A WHITE (AND BLACK) ALBUM [DISSEMINATO]

di / by Fulvio Baglivi

traduzione inglese di / english translation by Alessandra Meoni

Un insieme di frammenti, schegge, parole interrotte dall'anno più parlato della seconda parte del Novecento. Un album, quindi una raccolta, non omogenea, di "singoli", come si usava nell'industria musicale dell'epoca prima che il Sgt. Pepper's dei Beatles (1967) rimettesse al centro il "concept album", un'opera pensata tutta insieme.

Un *White album* proprio come il disco dei Beatles del 1968, doppio lp che raccoglie, assembla e rilancia temi e stili della band più famosa del decennio: più che un'arca di Noè una fantarca lanciata alla conquista dello Spazio. Nella visione *a posteriori* (postuma sarebbe più appropriato) il disco senza copertina e senza titolo (*White album* è un aka) appare estremamente simbolico non solo per quel fenomeno di massa che è stata la beatlesmania o perché il rock segna più di ogni altra cosa la cultura del momento in cui il "giovane" è (di) fatto soggetto centrale, ma innanzitutto per la sua natura composita e non strutturata in cui si ritrovano e si sperimentano forme e stili del decennio passato quanto di quello a venire.

Il '68 non è un evento isolato ma un punto di rottura in cui si manifesta l'ultimo tentativo (finora) di resistenza al capitalismo e alla disumanizzazione. È un emergere del possibile: idee, sogni, rabbia covati e coltivati negli anni precedenti, non un fenomeno improvviso ma un'esplosione, poco congegnata e senza orologeria, che per un po' imporrà la scelta tra una vita da artificieri contrapposta alla vita artificiale.

Non è un momento tipico, tranne forse in Francia e Cecoslovacchia; in Cina, USA, Giappone, Italia, Germania così come per i movimenti rivoluzionari dell'Africa e del Sud America sono altri gli anni in cui la spinta del contropotere si batte con maggior forza. Si può addirittura concludere che la maggior parte di quelle lotte e quasi la totalità dei suoi interpreti/vedette siano stati recuperati, come si usa dire in quel gergo rivoluzionario nato anche questo intorno al '68, mentre si può senza dubbio affermare che è stato un

A set of fragments, splinters, broken words from the most talked-about year of the second half of the Twentieth century. An album, a patchy collection of "singles", which was a typical product of the music industry of that time, before Sgt. Pepper's by the Beatles (1967) put the focus back on the idea of "concept album", a work conceived as a whole.

A *White album* just like the 1968 record by the Beatles, a double lp collecting, assembling and re-launching themes and styles of the decade's most famous band: more than just a Noah's ark, a Fantark (Superark) launched to conquer Space. In an *a posteriori* vision (but posthumous would be more appropriate) the blank-cover, no-title record (hence the aka *White album*) seems extremely symbolic, not only for that mass phenomenon known as Beatlemania, or because Rock, more than anything else, influenced the culture at that specific time when the "young" were and were made central subjects, but mainly for its complex and unstructured nature where forms and styles of the previous decade, as well as the one to come, can be found and experienced.

1968 is not an isolated event but a breaking point signed by the last attempt (so far) to resist and demonstrate against capitalism and dehumanization. It is emerging possibilities: ideas, dreams, anger, previously hatched and cultivated, not a sudden phenomenon but an explosion, little conceived of, and without timing, which for a while will impose a choice between the thrilling life of a bomb sweeper or a dull, artificial life.

It is not a topical moment, except perhaps for France and Czechoslovakia; in China, the USA, Japan, Italy, Germany, as well as for the revolutionary movements of Africa and South America, others are the years when the counterpower drive fights back with greater force. It can even be declared that most of those struggles and almost all of their interpreters/viewers have been restored, according to that specific revolutionary jargon, itself born around 1968, while it can undoubtedly be said that it was a great deal for many, thanks

grande affare per molti, grazie alla creazione, questa si ben congegnata, di nuovi soggetti di mercato.

Eppure resta un anno mito, siamo tutti convinti che nel 1968 "è successo un quarantotto". Di fronte al mito, cinquanta anni dopo, si aprono due strade: l'ossequio alla patina spettacolare, la storicizzazione dei vincitori/vinti (tanto difficile stabilire chi siano quanto facile metterli da una parte o dall'altra) tra paternali e pacche sulle spalle oppure un approccio letteralmente nudo e crudo, accostarsi spogli dei tanti pregiudizi e con attitudine antropofagica come intesa da Julio Bressane (forse il cineasta più radicale di tutte le nouvelles vague).

Da una parte la santificazione e la separazione sacra, dall'altra un corpo non ancora putrefatto, palpitante in più punti. Più delle parole scritte, spesso definite e incastrate nell'ideologia, è nelle immagini e nei suoni che sono rimasti impressi i segni di vita; è nei bianco e neri tremolanti e poco definiti delle cineprese 16mm e 8mm che si trovano le tracce dell'ultimo momento dell'umanesimo, l'ultima volta in cui si è immaginato un futuro. L'uomo del '68 è ancora in lotta per la sua sopravvivenza, per dirla con Rossellini, uno dei pochi "vecchi" che abbraccia subito i movimenti senza nascondere quelli che a lui appaiono limiti.

Ma sotto la coltre dell'utopia impossibile e oltre la cortina spettacolare delle epopee giovanili c'è un mondo terribilmente uguale a quello presente, pieno di guerra, fame, tecnocrazia, segregazione razziale, oppressione, religioni. Quello che manca sono la lotta e la forza, quelli sono ricordi, ricordi del futuro come il titolo di un film incompiuto di Piero Bargellini, cineasta geniale dell'underground. A proposito dell'essere underground Stan Brackhage, che del '68 è un simbolo nonché un anticipatore, scriveva che quei semi gettati sottoterra sarebbero divenuti alberi per poi arrivare a toccare il cielo. Nonostante tutto bisogna continuare a seminare.

to the indeed well thought-of creation of new market players.

Yet it still is a legendary year, we all believe disarray and mayhem reigned in 1968. In front of the myth, fifty years later, two paths open up: a respect for the spectacular patina, the historicization of the winners/losers (so difficult to determine who they are as it's easy to put them on the one side or the other), between condescension and taps on backs; or a nitty-gritty, unbiased approach, an anthropophagic attitude the way Julio Bressane (perhaps the most radical filmmaker of all the nouvelles vague) meant it.

On the one hand the sanctification and the sacred separation, on the other a not-yet-rotten body, pulsing here and there. More than written words, often defined and embedded in the ideology, it is in the images and the sounds that the signs of life have remained impressed; it is in the black-and-whites flickering and undefined 16 and 8mm film cameras that you can find traces of the last moment of humanism, the last time a future was dreamt of. The 1968 man is still fighting to survive, to say it with Rossellini, one of the few "old men" who at once embraces a movement without caring about what he feels could be a limit.

But under the quilt of impossible utopia and beyond the spectacular curtain of juvenile epics there is a world very much equal to the present one, full of war, hunger, technocracy, racial segregation, oppression, religions. What is missing is the struggle and the power, those are memories, memories of the future, like the title of an unfinished film by Piero Bargellini, a brilliant underground filmmaker. Speaking of being underground, Stan Brackhage, a symbol and forerunner of 1968, wrote that those seeds, thrown into the ground, would become trees, and then reach the sky. Despite everything, we must continue to sow.

1968: SITUAZIONE GODARD / 1968: SITUATION GODARD

di / by Umberto Cantone

traduzione inglese di / english translation by Francesco Caruso

Qualunque discorso sul '68 *nel* o *del* cinema, specialmente una sommaria nota come questa a cinquant'anni di distanza, non può prescindere dalla constatazione che, a dispetto delle più eccentriche oscillazioni della Storia, quell'esperienza rimane ad oggi un crocevia di riferimento, visto che, per volontà di anagrafe, «veniamo tutti dopo Godard» e non possiamo fare altro che riconoscerlo.

Cercheremo di non lasciarci condizionare dalla «vertigine della lista» di opere e autori, tenendo ben presente il Benjamin dei *Passages*, a partire dall'assioma «Non ho niente da dire, soltanto da mostrare» che preparò il suo celebre collage di citazioni e illuminazioni. Sarà un breve sorvolo su quel territorio trascurato, un montaggio delle evocazioni, utile almeno a rievocare l'estrosità e l'intima necessità di quel *fare cinema* che, va detto, ebbe il merito d'imporsi come uno dei dispositivi privilegiati di un *fare anima* acuminato e, almeno intenzionalmente, seminale.

L'impegno è quello di rinunciare (nonostante il coinvolgimento autobiografico) a ogni conato nostalgico nei riguardi del mito, per la verità ormai costantemente dissacrato, di quell'età aurea dell'ideologia applicata all'arte (già, l'arte, che allora si poteva definire senza vergogna una sovrastruttura), se non altro per rispetto nei confronti di una generazione ritrovatasi immersa fino allo smarrimento in un'estenuante retorica che guidava la teoria e la *praxis* di tutti i conflitti, anche i più obnubilanti, esercitati intorno alla contemporaneità di un «troppo presto» che rischiava, a causa di un eccesso di *detours* dialettici, di arrivare «troppo tardi» rispetto a un «qui e ora» sottoposto al logorio di una riflessione sull'orizzonte del «non ancora». E nel rendere quanto più è possibile *incerta* la nostra verifica, cominciamo a marcarlo, questo territorio del '68 cinematografico, utilizzando come quadrante la preziosa, sintetica rivendicazione che Serge Daney consegnò a un articolo apparso nello stesso anno della sua morte, il 1992, in un numero di *Trafic*, la rivista che aveva fondato. Si tratta di una riflessione sull'aver vissuto, per volontà di anagrafe, un'epoca in cui «l'inconscio era considerato uno strumento per la politica del denudamento», diventando «un teatro per alcuni, un'officina per altri, e per tutti comunque uno spazio d'interesse pubblico che legittimava per questo l'intervento critico». Così Daney identificò la condizione

Any discussion on 1968 *in* film or *with* film – especially in a short survey like the present, written fifty years after the events – should start from the consideration that, despite the most irregular swinging of the pendulum of History, that experience remains a landmark. «We all come after Godard» and we cannot but acknowledge it.

We shall try not to be conditioned by the staggering «infinity of lists» of the works and their authors, and shall follow Walter Benjamin's *Arcades Project* and the axiom «I have nothing to say, only to show» that opens that famous collection of fragments and illuminating passages. The present essay is a short overview of that neglected territory, a montage of evocations. At least, it should be instrumental to recall to the mind the originality and the heart-felt need of *making film*. Something that, frankly speaking, had the merit of imposing itself as a sharp – and at least intentionally – ground-breaking, *soul making*.

In spite of my personal, autobiographical involvement, I shall make an attempt to give up to any nostalgic recollection of the myth of the golden age of ideology applied to art. In fact, a worn out myth. (And yes, we are speaking about art, that thing that could be shamelessly defined superstructure back then.) If only, we owe this anti-nostalgic commitment out of respect for a generation that did find itself immersed, to the point of getting lost, into an exhausting verbosity. A bombastic rhetoric that took over the theory and practice of every single debate, including the most confusing ones, discussing the hypothesis of a possible revolution who risked to be too early or too late. And in making our assessment of that period as *uncertain* as possible, let us begin by marking this territory of 1968 film. In doing so, I shall use as a quadrant the valuable, synthetic argument that Serge Daney made in an article that appeared the same year of his death, 1992, in *Trafic*, the magazine he had founded. It is a reflection about the fact of having lived, by mere reasons of age, in an era in which «the unconscious was considered an instrument for the politics of denudation», to the point of becoming «for some a theater, for others a workshop, and for all a space of public interest that legitimized as such one's critical contribution». So Daney identified the post-1968 condition, or at least its «area of action», with that *situation* in which any «denuded» existential



sessantottina, o perlomeno la sua “zona di azione”, con quella *situazione* in cui qualsiasi “denudata” istanza esistenziale (come ogni ossessione o desiderio o pulsione) s’impegnava ad animare (e anche a ombrare) la scena politica ed estetica trasformandosi, al pari di ogni altra analisi economica e sociale, in gesto critico, magari di militanza e di lotta.

Emancipandosi (almeno parzialmente) dalla “macchina celibe” della cinefilia, il cinema riuscì allora a farsi *medium* primario di tutte quelle improcrastinabili conflittualità che assillavano corpi e teste diventati la preda privilegiata dell’aura rivoluzionaria in una grande porzione d’Occidente. Di conseguenza, anche i più ingenui e imbarazzanti strappi, psicologici e non, del “personale che si fa politico” venivano ostentati senza ritegno da quei registi *engagé* guidati, oltre che dai diffusissimi dogmi maoisti o trotskisti o marxleninisti, dal perturbante mantra rosselliniano sul “cinema che non è poi così importante”.

Erano registi tutti singolarmente talentuosi e alcuni persino influenti che, specialmente in Italia, si credevano ai margini del sistema, mentre il sistema in un modo o nell’altro li inglobava, anche quando, per i più tribolati fra loro (Pasolini in testa), l’imperativo politico diventò quello di gettare generosamente

stance (including any obsession or desire or drive) aimed at participating (with lights and shadows) in the political and aesthetic realms. In doing so, not unlike any other economic and social analysis, that stance turned into critical gesture, one of militancy or social protest, even.

Freeing itself (at least partially) from the “celibate machine” of cinephilia, film became the primary medium of conflicts that could not be postponed anymore: conflicts involving minds and bodies that had become the favorite prey to the revolutionary aura in a large part of the Western hemisphere. As a consequence, even the most naïve and embarrassing shortcomings of the “personal that becomes political” – whether psychological or otherwise does not matter here – were ostentatiously flaunted by many politically committed film directors. They followed widespread Maoist or Trotskyist or Marxist-Leninist dogmas, as well as the disturbing Rossellini’s mantra: “cinema is not *that* important”.

They were all talented directors and some of them were also quite influential. In Italy, they believed to be on the margins of the system, while in fact system incorporated them one way or another. This happened even when, the most troubled among them (Pasolini, more than others), obeyed to



il proprio corpo nella lotta, come spettava agli intellettuali da opposizione oltranzista, mentre da cineasti potevano tenere alta la bandiera del rigore avanguardistico di Godard.

E difatti, nel mettere a fuoco il sentiero interrotto del Sessantotto cinematografico, dobbiamo sempre tenere presente che fu Godard il primo a percorrerlo, fino a diventare uno di quei guru della sapienza filmica potenzialmente rivoluzionaria sul quale anche la critica più inappagata esitava a sparare addosso. Ci riuscì svelando innanzi tutto con lucida spudoratezza tutte le proprie personali incertezze, ignoranze e schizofrenie, utilizzandole proficuamente per la sua poetica mai conciliatoria, che diventò un vessillo d'anarchia, interpretando pure le nevrosi di altri registi, se non geniali come lui, almeno febbrili quanto lui.

Impegnandosi con invidiabile onestà intellettuale in una critica incessante di se stesso e delle proprie posizioni, trascinò nella propria trincea ideestetica i Bertolucci e

the political imperative of generously entering the fray. This was what was expected from the intellectuals at the extreme political opposition, who, as filmmakers, could hold high the banner of Godard's avant-garde rigor.

As we focus on post-1968 cinema path that leads nowhere, we must keep in mind that Godard was the first that took it. To the point that he eventually became one of those gurus of potentially revolutionary filmic wisdom whom even the most fastidious film critics hesitated to attack. He succeeded in that first by candidly exposing all his own personal uncertainties, ignorance, and schizophrenia, and profitably exploiting them for his divisive poetics, which became a banner of anarchy. He was also interpreting the neuroses of other directors who, if not as brilliant as him, were at least as nervous as him.

Committed with admirable intellectual honesty to an incessant critique of himself and his own positions, Godard



Pasolini che sentiva come fratelli italiani anche se, a suo dire, lottavano per l'indipendenza dei propri film trascurando colpevolmente la lotta di classe. Non esitava a rimproverarsi mentre li rimproverava, perché «per fare cinema militante prima bisogna essere militanti», perché «creare un Vietnam in se stessi significa perseguire la lotta contro l'imperialismo economico ed estetico del cinema americano», magari affiancandosi agli operai in rivolta, la cui «prigione economica va paragonata alla prigione culturale degli intellettuali».

Di certo, sarebbe sufficiente una *promenade* barthesiana sul Godard-pensiero per rappresentare lo spirito di quel tempo sostenuto da vortici e addolorate intelligenze, fatto di volenterosi proclami didascalici mescolati ad acidi e tortuosi *cahiers de doléances*, a una metafisica di buone intenzioni rivoluzionarie o ribellistiche in forma di manifesti/comunicati/volantini/ordini del giorno che, col senno di poi, abbiamo imparato a leggere come *exemplum* dell'utopia sconfitta.

Tipicamente godardiana fu l'idea di un cinema-provocazione, spiegata in un'intervista apparsa nel numero del gennaio 1969 di *Filmcritica*, dove il regista si scrollava rispettosamente di dosso l'esperienza degli *auteurs* di riferimento presenti e passati (da Rossellini a Hawks, da Dreyer a Resnais, da Dovzhenko a Fuller, ecc.), e nel dichiarare il suo programma di militanza dura e pura, arrivava a chiedere agli operai di fare film provvedendo a farsi sostituire alla catena di montaggio dagli studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, in modo da non perdere il proprio guadagno in fabbrica.

Un cinema-provocazione che aveva come intento primario quello di mandare letteralmente al rogo la forma cinema con tutti i suoi statuti e le sue autoreferenziali e consolatorie funzioni ed espressioni: un metodo la cui suggestione riuscì a partorire *Un film comme les autres*, forse l'esperimento più estremo del conquistato disincanto di Godard che, in epoca sessantottina, abbandonò i propri sbandamenti narrativi e salti di montaggio – quei modi stilistici che, dopo il clamoroso exploit dell'esordio con *À bout de souffle*, lo avevano canonizzato come l'esponente più beckettiano della Nouvelle Vague – per due fenomenologiche ore di registrazione casuale, con macchina da presa pressoché immobile e un sonoro a tratti inudibile (alla Warhol), di una conversazione, avvenuta su un prato alla periferia di Parigi, fra tre studenti di Nanterre e due operai della Renault reduci dagli avvenimenti del Maggio. Un film d'intollerabile rigore “riproduttivo” che affianca gli altri e non meno destrutturati Godard del '68 (*Le gai savoir*, *One plus one*, senza dimenticare gli apporti per *Ciné-tracts* e *One American Movie*). Un esperimento

dragged Bertolucci and Pasolini into his own aesthetic and ideological world. He saw them as his Italian brothers although, he said, they were fighting for the independence of their films, but were guiltlessly neglecting class struggle. He did not hesitate to reproach himself while he was reproaching them, because «to make militant cinema one must be militant oneself», because «creating a Vietnam in oneself means to pursue the fight against the economic and aesthetic imperialism of American cinema», adding that perhaps one should do so alongside the revolting workers, whose «economic restraint is to be compared to the cultural restraint of intellectuals».

Of course, a Barthesian *promenade* about the Godard-thought would be enough to represent the spirit of those times. It was a time of whirling and stinging intelligence, characterized by enthusiastic educational claims mixed with heated and contorted *cahiers de doléances*. To this, add a metaphysics of revolutionary and rebellious good intentions in form of posters/statements/leaflets/agendas – all things that, in retrospect, we have learned to interpret as paradigms of a defeated utopia.

Particularly revealing – à la Godard – was the idea of the *cinema-provocazione*, which respectfully distanced itself to present and past *auteurs* (from Rossellini to Hawks, from Dreyer to Resnais, from Dovzhenko to Fuller, etc.). In its hardcore militancy program (published in the January 1969 issue of *Filmcritica*), with touching seriousness factory-workers were asked, when making films, to be replaced in the assembly line by the students of Rome's Centro Sperimentale di Cinematografia, so as not to lose part of their daily salary.

The primary intent of *cinema-provocazione* was to literally send to the stake the film form with all its rules and its self-referential and consoling functions and expressions. This method produced *Un film comme les autres*, perhaps the most extreme experiment of Godard's achieved disenchantment. Around 1968 Godard relinquished his narrative drifts and editing lapses – stylistic devices that after the resounding success of his debut with *Breathless* had consecrated him as the most Beckettian champion of the Nouvelle Vague – to embrace two phenomenological hours of random recording performed with an almost still camera and a sometimes inaudible sound (à la Warhol). He filmed a conversation on a lawn in the outskirts of Paris between three students of Nanterre and two Renault workers who had participated to the events occurred in May 1968. A film of intolerable “reproductive” austerity that can be placed alongside the other and similarly deconstructed works that

liquidatorio di ogni tentazione compositiva e di racconto che, se proviamo a connetterlo alla coeva (e altrettanto "aperta") situazione italiana, può essere tranquillamente paragonato all'insostenibile versione "silenziosa" di sei fenomenologiche ore (sottoposte alla solitaria pazienza di Giuseppe Ungaretti che, da spettatore entusiasta, ne parlò a Elsa Morante) del capolavoro underground di Romano Scavolini, *A mosca cieca* (1966), solo in seguito tagliato e gonfiato (da 16 a 35 millimetri), perseguitato dalla censura almeno quanto l'altro suo lungometraggio, *La prova generale*, datato 1968.

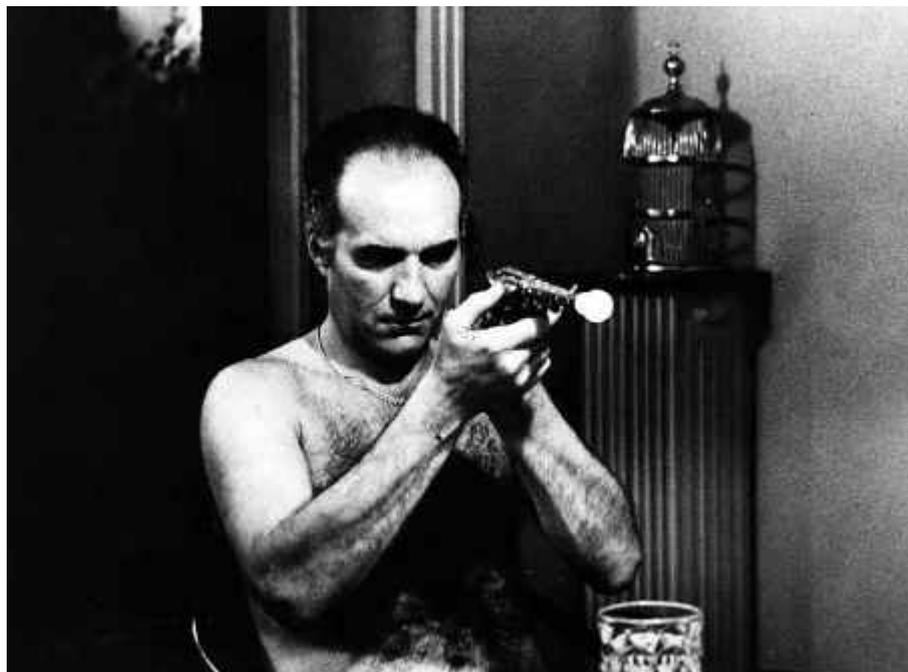
A mosca cieca risulta ancora oggi sicuramente più inquietantemente "camusiano" del Camus di *Lo straniero* secondo Luchino Visconti (girato nel 1967), nel suo registrare il girovagare tra piazza di Spagna e piazza del Popolo di un giovanissimo Carlo Cecchi che si dispone a un omicidio casuale da compiere con una pistola trovata in una vettura in sosta, oggetto d'estasi criminale con cui egli a un certo punto gioca sul proprio letto, proprio come il Michel Piccoli del 1969, intontito di crudeltà e di noia in *Dillinger è morto* (magnifica elegia del vuoto di Marco Ferreri da considerare, forse più di altri film che "spezzavano lance", un autentico caposaldo dell'implosione sessantottina). Mentre, dal canto suo, *La prova generale* esplorò, con voracità ironicamente corrosiva, la declinazione funerea di ogni atteggiamento ribellistico e, nel farlo, scardinò qualunque ragione narrativa, non senza averla prima corteggiata con lo scopo di tendere una trappola a quello spettatore-tipo che si era rapidamente abituato ai film delle bestie da stile, di quei registi cosiddetti del sistema, travolti da tentazioni pedagogiche quanto da cerebralismi spesso di ripiego, che s'impegnavano a solleticare ogni genere di élites rappresentando in modo prismatico – ma senza mai rinunciare al racconto e, in certi casi, allo spettacolo – il tema del dibattito *sfnito* di quegli anni, i nodi gordiani del rapporto tra ribellione esistenziale e lotta politica.

E così sorge spontanea la domanda retorica se vada considerato più esemplarmente sessantottesco (perché più eccitante, perché traghettatore di cultura visceralmente antagonista e antiborghese, perché più disturbante, ecc.) quel cinema ostinatamente sperimentale fatto da Scavolini come da De Bernardi, Bacigalupo, Leonardi, Patella, Schifano, Brocani, e dai tanti altri che ormai sono stati (anche storicamente) rimossi, compreso il meno dimenticabile di tutti, Alberto Grifi, autore di un *objet* cinematografico tra i più ibridati e inclassificabili di quegli anni, *Trasnfert per camera verso Virulentia* (1966-67), ipnotica sintesi di un progetto teatrale dello scrittore Aldo Braibanti. Un sorprendente

Godard realized in that year (*Le gai savoir*, *One plus one*, without forgetting his contributions to *Ciné-tracts* and *One American Movie*). It was an experiment in destruction of any compositional and narrative attempt. If we try to connect that experiment to what was happening in the (equally "open") Italian cinema around the same time, it can be easily compared to the unbearable "silent" version of six phenomenological hours of Romano Scavolini's underground masterpiece, *A mosca cieca* (1966). (Giuseppe Ungaretti, who went through it with solitary patience, spoke enthusiastically about it to Elsa Morante.) Later, this film was cut and enlarged (16 to 35mm) and persecuted by censorship, not unlike Scavolini's other feature film, *La prova generale* (1968).

Compared to Luchino Visconti's *Lo straniero*, filmed in 1967 after Camus' novel, today *A mosca cieca* is still more disturbingly "Camusian". There, the camera follows a very young Carlo Cecchi wandering between piazza di Spagna and piazza del Popolo, ready to kill randomly with a gun he has found in a parked car. That gun is an object of criminal ecstasy with which at some point he plays around while laying in bed, just like Michel Piccoli drunk on cruelty and boredom in *Dillinger is Dead* (a magnificent elegy on emptiness, Marco Ferreri's movie is to be considered, perhaps more than other politically involved films, a real cornerstone of 1968 implosion). As for *La prova generale*, it explored with ironically corrosive urge the dismal ending of any contrarian attitude. In doing so, it undermined any narrative, not without having first flirted with it, willing to deceive those regular filmgoers who had been used to the routinary style of the so called "system directors". Too often yielding to pedagogical temptations and quick-fix crafts, these directors would titillate the fancy of all sorts of élites, by representing in a multifaceted way – but without giving up narration, or spectacle even – the *worn out* debates of those years and the Gordian knots of the relationship between existential rebellion and political struggle.

Then spontaneously arises the rhetorical question whether we should be considered to be more typically "post-1968" (that is, more exciting and disturbing, as it carries along a more contrarian, anti-bourgeois culture) those obstinately experimental films by Scavolini, De Bernardi, Bacigalupo, Leonardi, Patella, Schifano, Brocani and by the many others that have been (even historically) forgotten, including the least forgettable of all, Alberto Grifi. Grifi authored one of the most hybridized and unclassifiable filmic *objets* of those years, *Trasnfert per camera verso Virulentia* (1966-67), a hypnotic synthesis of a theatrical project by the writer Aldo Braibanti. All those works make up an astounding whole of insights and



corpus di accensioni e di lavica *imagerie* che allora stava ai margini di qualunque circuito e fuori dal mercato (che invece comprendeva, non senza scandalo, gli *overlook* visionariamente impetuosi di Carmelo Bene, immediatamente diventati di culto perché seduttivamente psichedelici ed eroticamente oracolari, per quanto sprezzantemente enigmatici) e che oggi riaffiora a spizzichi e bocconi lungo le strade parallele di YouTube.

Quanto ai registi di matrice borghese che lavoravano come artmaker al loro personalissimo discorso con il piglio di chi intende pervicacemente fornire un contributo estetico/filosofico/politico al discorso collettivo – i registi “dentro” –, la critica militante dell'epoca non smise mai di perseguirli. Il più spietato di tutti, com'è noto, fu quel Savonarola di Goffredo Fofi, che si esercitò a scorticare la pelle di serpente del *made in Italy* (non solo cinematografico) dalle colonne dei *Quaderni piacentini*. A leggere il n.39 del dicembre 1969, per lui restava poco da salvare delle opere e dei giorni degli “adulti” Fellini e Pasolini (con le loro «private ossessioni gabbellate per crisi generale e senza scampo» e «la doppia morale del film da fare per far figura e del film successivo da fare per far soldi»), come di Ferreri e Antonioni (preoccupati delle loro «allisciature formali» e impegnati a spaziare «dai microcomportamenti alla fine del mondo» come del resto facevano Cavani e Gregoretti).

E non si doveva smettere di contestare l'autobiografismo presuntuoso, l'approssimazione dell'analisi, la metaforizzazione più generica, quindi il modello dei *Pugni in tasca*, le trasferte viscontiane a Volterra e ad Algeri, la malinconia prosastica di Olmi, il destino di «gattini ciechi» e di «dopo i funerali» dei Taviani e di Orsini, le miserie della «generazione di mezzo allevata da Togliatti e *Cinema Nuovo*» (i Lizzani, Petri, Vancini «scivolati nella volgarità e mediocrità più inconcludenti»), l'inutilità e la vacuità dei «rigorismi di Ponzi e Bertolucci», per non parlare del «mestiere infame di Germi, Risi e Monicelli» e dei velleitarismi degli sperimentatori gettatisi sulle orme di Godard, Straub e Warhol per «sposare moduli non rivissuti piuttosto che applicarne lo spirito di ricerca, peraltro già discutibile e in crisi nelle situazioni di origine».

Ma Fofi non era di certo l'unico fustigatore ad agitare le proprie circostanziate stroncature, e per rendersene conto basta sfogliare le roventi annate 1967-69 di *Filmcritica*. Numeri emblematici, dove – accanto alle puntuali relazioni circa i convegni sul linguaggio filmico ad Amalfi presieduti da Armando Plebe, ai saggi sulle teorie marxiste del verosimile filmico di Galvano Della Volpe e delle appercezioni neorealistiche analizzate da Umberto Barbaro, alle discussioni inaugurate dalla contestazione di Umberto Eco sul «ricorso

blazing images that back then were at the margins of any circuit and off the market (which instead included, not without scandal, Carmelo Bene's violently visionary overlooks, which immediately became a cult for being seductively psychedelic and erotically oracular, although contemptuously puzzling). That corpus today resurfaces in dribs and drabs along YouTube parallel streets.

As for the bourgeois filmmakers, who worked as artmakers to their personal enterprise with the attitude of those stubbornly committed to providing an aesthetic/philosophical/political contribution to the collective discourse – those who were directors “inside” –, they were consistently attacked by militant criticism. Of course, the most ruthless of all was that Savonarola, Goffredo Fofi, who, as a columnist of *Quaderni piacentini*, flayed the skin off the Italian products (not just films). In the no. 39 issue of that journal (December 1969), he argued that there was very little to save of the works and days of the “grown up” Fellini and Pasolini (with their «private obsessions passed off for an universal and inescapable crisis» and «the double-standard morality of realizing a movie to make a good impression, and making the next to cash some money»), as well as Ferreri and Antonioni (too preoccupied with their «formal fussiness» and too busy ranging «from petty behaviors to the end of the world», not unlike Cavani and Gregoretti).

One should not stop criticizing pretentious autobiography, superficial analysis, obvious metaphorization, and therefore the paradigm of *I pugni in tasca*, the Visconti trips to Volterra and Algiers, Olmi's prosaic melancholy, the destiny of «blind kittens» and «after funerals» by the Taviani brothers and Orsini, the miseries of the «middle generation raised by Togliatti and *Cinema Nuovo*» (such as Lizzani, Petri, Vancini «slipped into the most inconclusive vulgarity and mediocrity»), the uselessness and emptiness of «'Ponzi's and Bertolucci's rigor», not to mention the «infamous craft of Germi, Risi, and Monicelli» and the overambitious experiments of those who were following the footsteps of Godard, Straub, and Warhol in order «to embrace non-verified modules rather than apply their spirit of research, although it has been already called into question and its premises are undergoing a crisis».

But Fofi was certainly not the only to do his real – but informed – hatchet job, and to realize this it is enough to browse the years 1967-69 scourging issues of *Filmcritica*. Emblematic issues, comprising the most diverse things: detailed reports on the film language conference held in Amalfi and presided over by Armando Plebe; the essays on the Marxist theories of the filmic verisimilitude by Galvano Della Volpe and the neo-realist apperception analyzed by Umberto

EURO INTERNATIONAL FILMS

PRESENTA UN FILM DI

PIER PAOLO PASOLINI

SILVANA MANGANO - TERENCE STAMP

MASSIMO GIROTTI IN "TEOREMA"



bob d'asta

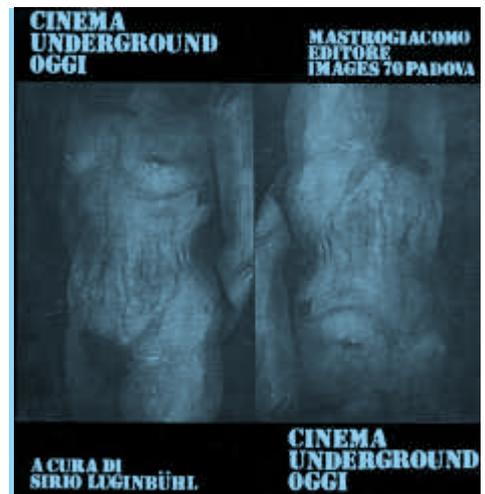
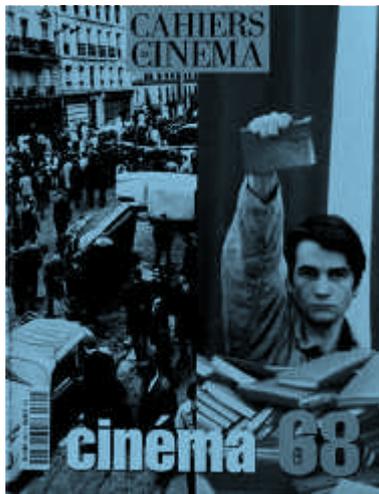
TEOREMA

EASTMANCOLOR - SCHERMO PANORAMICO

con ANNE WIAZEMSKY - LAURA BETTI

ANDRÉS IBÑÉZ - ALFONSO CATTO - CARLO DE MELO

REGIA DI PIER PAOLO PASOLINI PRODOTTO DA FRANCO RUSSELLINI, MANLIO BOLOGNINI PER LA "ACTOS FILM"



all'analogia nella codificazione di una semiologia del film», alle cronache sui cinegiornali periodici dei Comitati studenteschi di agitazione e sui programmi rosselliniani del Filmstudio 70, agli stralci di sceneggiature inedite di Eizenštejn e di dialoghi estrapolati da film di Godard come di Buñuel e Robbe-Grillet – fioccano le medesime accuse di convenzionalità e ambiguità e “mancanza di un impalco” (anche se declinate con ben arrotata *pietas* analitica) riguardanti la produzione dei medesimi cineasti italiani, con picchi di stupefacente intransigenza critica, ben rappresentata da Umberto Silva che, in un paio di articoli del 1969, una volta se la prende col PCI. che «liquida il linguaggio cinematografico» attraverso i suoi «registi mistificatori» (Petri, Lizzani, Pontecorvo, Rosi, De Sica, Samperi, Faenza), e un'altra volta si scaglia contro Ferreri «borghese contemplativo» dell'alienazione capitalistica» che, con il suo *Dillinger*, «crede di aver fatto un'opera rivoluzionaria» e non sa che avrebbe potuto essere rivoluzionario in un solo modo brutale: «invece di mettere la cinepresa davanti a Piccoli che finge di uccidere la Pallemberg, prenda sul serio l'Arriflex e la faccia cadere sulla testa di sua moglie» (rigoristica induzione allo *snuff movie*?).

Ma quale sia la strada maestra del “cinema politico” ce lo spiega doviziosamente proprio Fofi in un numero del 1968 dei *Quaderni*, prendendo ad esempio il distopico *The Edge*, dove l'americano europeizzato Robert Kramer mescola fiction e documentario. È questo, secondo lui, il film (tutto costruito intorno ai dialoghi di un gruppo d'intellettuali *radical*) che, insieme a *Paris nous appartient* di Rivette, seppe indicare a

Barbaro; the debate initiated by Umberto Eco's protest on the «use of analogy in the codification of a semiology of the film»; the chronicles on the periodic newsreels of the Comitati studenteschi di agitazione and on the Rossellinian programs of Filmstudio 70; excerpts of unpublished scripts by Eizenštejn and dialogues drawn from movies by Godard as well as by Buñuel and Robbe-Grillet. Along with these, a number of allegations, although made with a consummate analytical decency: charges of conventionality, ambiguity and «lack of a frame» directed against the production of the same Italian filmmakers, and featuring peaks of astonishing critical intransigence. Like those well represented by Umberto Silva who, in a couple of articles published in 1969, first attacks the Italian Communist Party for «destroying the language of film» through its «mystifying directors» (Petri, Lizzani, Pontecorvo, Rosi, De Sica, Samperi, Faenza), then lashes out against Marco Ferreri, the «contemplative bourgeois» of the «capitalist alienation» who, with his *Dillinger*, «thinks he has made a revolutionary work», but does not know that he could have been revolutionary in one brutal way: «instead of placing the camera in front of Michel Piccoli pretending to kill Ms Pallemberg, he should seriously take Arriflex camera and have it crash on his wife's head» (could this be a rigorous initiation to snuff movies?).

But Fofi himself explained what was the way to go for the “politically engaged cinema” in a 1968 issue of *Quaderni piacentini*, taking as example the dystopian *The Edge*, where the Europeanized American Robert Kramer mixes fiction and

quel tempo una prospettiva nuova e un superamento della «dicotomia tra arte borghese e volantino», in quanto modello di «un cinema che per avere attinenza alla politica sa scavare nella contraddizione», che «sa come essere politico senza risultare sostitutivo dell'impegno politico». Tutti motivi, questi, che ritroviamo imbastiti nei più inquietanti teoremi di Godard. Di quel Godard che ancora oggi identifichiamo con la situazione '68 (col suo marchio e il suo fantasma, sicuramente con la sua ossessione), e questo anche perché, nel fatidico maggio delle barricate, il nostro aveva già fatto ben venti film, così arrivando per primo a svelare l'attitudine stessa del '68, avendo il tempo di elaborare (anche con perfidia) tutta la dialettica che ne scaturì per poi tracciarne la parabola, e avendo inoltre il privilegio di farsi attivo testimone, fino ai giorni nostri, del suo destino di dissoluzione.

E così il cinema di Godard, quando lo si evoca per rievocare come stiamo facendo noi, fa da «specchio scuro» all'immagine del '68 e del suo immaginario ormai inesorabilmente illividito. Seguiamo con affetto Edoardo Sanguineti quando prova a raccontare l'effetto di sorpresa/sgomento/liberazione provato da coloro i quali si ritrovarono per la prima volta di fronte al «mondo di rimescolamenti» messo in forma dal *fare cinema* e *fare anima* godardiani, da quel procedere per citazioni, da quella proposta di una lacerante irruzione della scrittura nella rappresentazione.

Riesumiamo la consapevolezza di quanto l'intento primario di quei film (che oggi appaiono straripanti di senso a chi non sa metterli in poetica relazione col resto della costellazione dei classici) fosse quello d'imporre una volontà e un metodo che potessero indicare la necessità di una possibile mutazione della cosa-cinema in un'altra cosa in stretta relazione con la realtà: con la concretezza della realtà, con tutti i suoi punti di fuga e i suoi *dead points* di riferimento. Una intenzionalità che trovò la forza di funzionare come una macchina desiderante, mettendo in circuito elementi flagranti e dirompenti procedimenti che ebbero tra l'altro il merito di rendere fondamentali esperienze marginali.

Per fare un altro esempio italiano, sarebbe ingiusto non recuperare, in tale prospettiva, la parabola di Franco «Kim» Arcalli, montatore e sceneggiatore che attivò interessanti cortocircuiti di cinema distillato nel provocare gli aspetti più magmatici e penetranti del cinema di Bertolucci, e prima ancora facendo ribollire la sostanza contestataria del Tinto Brass sarcasticamente *off* degli esordi di *Ça ira* e di *Chi lavora è perduto*, come del vibrante Giulio Questi di *Se sei vivo spara* e *La morte ha fatto l'uovo*. Perché, diciamo pure, è proprio esplorando la superficie più sdruciolevole

documentary. For Fofi, at that time this film (all constructed around the conversations of a group of radical intellectuals) along with *Paris nous appartient* by Rivette, pointed to a new perspective, helping overcome the «dichotomy between bourgeois art and flyer», as a model of «a cinema that to be politically relevant has to learn how to dig into contradictions» and «knows how to be political without being a substitute for the political commitment» – all motives that we find just outlined in the most unsettling of Godard's theorems. Even today we identify that Godard with the 1968 situation (with his trademark and its ghosts, certainly with the obsession for it), and this also due to the fact that in the fateful May of the barricades he had already authored twenty films. He arrived first in revealing the very nature of 1968, had the time to study (even with some malice) the dialectic that emerged from it, traced its decline, and had also the privilege of being an active witness, up to the present day, to its destiny of dissolution.

So, as we evoke Godard's cinema, like we are doing now, it works as a «dark mirror» of the image of 1968 and its inexorably fading imagery. We warmly agree with Edoardo Sanguineti as he tries to describe the reaction of surprise/dismay/release felt by those who found themselves for the first time in front of that «world of reshuffling» brought about by Godardian *making film* and *making soul*, by its development through citations, and by the irruption of the script into the filmed action.

The primary intent of those films (which today appear overflowing with meaning to those who are not able to put them in poetic relation with the other stars of the constellation of cinema classics) was to impose a will and a method that could affirm the need for a possible transformation of the film-thing into something else in close relationship with reality: that is, with the concreteness of reality, with all its vanishing points and dead points of reference. That will could function as a desiring machine, activating devices and initiating disruptive procedures that, among other things, had the merit of making some marginal experiences fundamental.

To make another example from Italy, it would be unfair not to mention the story of Franco «Kim» Arcalli. Film-editor and screenwriter, Arcalli had the unique ability to give life to some of the deepest and most intense features of Bertolucci's cinematography. Before that, Arcalli inflamed Tinto Brass' contrarian and sarcastic debut, when he filmed *Ça ira* and *Chi lavora è perduto*, as well as Giulio Questi's *Se sei vivo spara* and *La morte ha fatto l'uovo*. Because, let's say it, it is just in exploring the most slippery surface of the Italian genre cinema – with its bizarre and baffling «pop» hybridization with materials

del cinema di genere italiano – il suo bizzarro e depistante incrociarsi “pop” con i materiali di una certa autorialità portatrice di messaggi (da connettere al fiore delle mille e uno riscoperte operate dagli incessanti sommovimenti critici direttamente provenienti dai *Cahiers du Cinéma*) – che possiamo rilevare gli snodi più fruttuosi di quello spirito concettualmente autoironico che sparse anche in Italia l'effetto (diretto e indiretto) degli arrovellamenti decostruzionisti e criticamente eversivi di Godard e del suo influente atteggiamento stilistico.

E così non ci resta che mostrare, dalla prospettiva italiana, un esempio di quel *coté* tragicomico del '68 che volle farsi cinema a trazione godardiana. Un respiro di cinema *fuggente* che raramente viene ricordato nelle numerose ricognizioni di quel periodo: l'episodio del film collettivo *Amore e rabbia* (1969), quel *Discutiamo, discutiamo* dove Marco Bellocchio inscena una corrosiva, farsesca parodia (sconclusionatamente post-brechtiana e dispettosamente goliardica) delle forme dialettiche utilizzate nella pratica dell'occupazione durante le contestazioni studentesche. Un pezzo di cinema avvelenato e ruvido, che però sa trasmetterci una sessantottesca, liberatoria felicità d'autore: una felicità che è soprattutto la *facilità* di un cinema che si fa generatore di un'estasi *jerrylewisiana*, così tragicamente demenziale da farsi ammonitrice quando ci indica il modo possibile di nullificare l'effetto delle tante, troppe parole che quel tempo, proprio il tempo del '68, inesorabilmente produsse. E questo perché il compito del cineasta può consistere nel restituire all'inconscio il suo potere denudante (Daney *docet*), all'immagine un pensiero quanto più è possibile concreto (secondo Rossellini), a ogni discussione la sua necessità critica e alla realtà le sue utopie.

Potrebbe essere stata anche questa la sessantottesca, gloriosa caduta nell'illusione: quella di volere abbattere tutte le certezze, espressione della volontà classista di una certa ideologia dominante che aveva eliminato tutte le altre, con la speranza – tramutatasi in lotta – che proprio queste altre potessero un certo giorno rinascere (ma oggi sappiamo che non accadde e che non accadrà). E, nel frattempo, continuare a coltivare la voglia di diventare – la definizione è ancora una volta di Godard – i “bambini” di quella lingua che, allora come oggi, si ostina a farsi chiamare cinema.

coming from some message-conveying auteur cinema (also to be connected to the quintessential rediscoveries made by the continuous critical upheavals stemming from the *Cahiers du Cinéma*) – that we can identify something crucial: the most fruitful results of that theoretically self-ironic spirit that brought, also in Italy, along with his influential style, the direct and indirect effects of Godard's deconstructive and critically subversive strategies along with his influential style.

And so we just have to show, from the Italian perspective, an example of that grotesque *coté* of 1968 that wanted to make films in the wake of Godard. A *fleeting* cinema that is often overlooked in the numerous surveys on that period: an episode in the collective film *Amore e rabbia* (1969), entitled *Discutiamo, discutiamo* where Marco Bellocchio stages a corrosive, farcical parody (inconclusively post-Brechtian and mischievously exuberant) of the rhetorical practices of students occupying the university. This is a piece of bitter and rough cinema that nonetheless knows how to transmit a post-1968, liberating authorial happiness. This happiness is especially the *easiness* of a cinema that can create an ecstasy à la Jerry Lewis, so tragically wacky to be able to warn us by telling us how to nullify the effect of the many, too many words that that time, exactly that year 1968, inexorably produced. And this because the task of the filmmaker can consist in giving back to the unconscious its unveiling power (as taught by Daney), to the image a thought as much as possible concrete (as with Rossellini), to each discussion its critical value, and to reality its utopias.

This may have been the post-1968, glorious fall into illusion: that of wanting to overthrow all the certainties, the expression of the classist will of a certain dominant ideology that had eliminated all the others, with the hope – turned into struggle – that these losing classes could someday be reborn (but today we know that it did not happen and will not happen). And, in the meantime, to continue to cultivate the desire to become – the definition is once again by Godard – the “children” of that language that, then as today, stubbornly wants to be called cinema.

screenplay
Gianni Amelio
Andrea Porporati
Alessandro
Sermoneta
cinematography
Luca Bigazzi
editing
Simona Paggi
sound
Alessandro Zanon
cast
Enrico Lo Verso
Michele Placido
Pirro Milkani
Carmelo Di Mazzarelli
Elida Janushi
producer
Mario Cecchi Gori
Vittorio Cecchi Gori
Enzo Porcelli
contact
www.
fondazioneesc.it
maria.coletti@
fondazioneesc.it



Gianni Amelio

Nasce in provincia di Catanzaro nel 1945. Dopo il suo trasferimento a Roma negli anni sessanta comincia la sua formazione come aiuto regista sui set di Gianni Puccini, Vittorio De Seta, Liliana Cavani, collaborando anche a numerose produzioni televisive e spot pubblicitari. Il suo film d'esordio al cinema è stato *Colpire al cuore* del 1982 presentato alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. *Il ladro di bambini* (1992) resta il suo più grande successo che gli permetterà di vincere lo stesso anno il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes. Due anni dopo dirige *Lamerica* e nel 1998 *Così ridevano* con il quale si aggiudicherà il Leone d'oro alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nello stesso anno. Ritorna a Venezia qualche anno dopo con il film *Le chiavi di casa* (2004) che ancora una volta esplora il rapporto padre-figlio. Tra i film più significativi degli ultimi anni *La stella che non c'è* (2006), il documentario *Felice chi è diverso* (2014) e *La tenerezza* (2017) con cui ha vinto numerosi premi. Dal 2008 al 2012 Gianni Amelio è stato inoltre direttore del Torino Film Festival.

He was born near Catanzaro in 1945. After he moved to Rome in the 60's he began his formation as an assistant director on Gianni Puccini, Vittorio De Seta, Liliana Cavalli's sets, collaborating with several tv productions and commercials too. His cinema debut film was *Blow to the Heart* in 1982, showed at the Venice Film Festival. *The Stolen Children* (1992) remains his greatest success letting him win the Gran Prix of Cannes in the same year. Two years later he directed *Lamerica* and in 1998 *The Way We Laughed*, winning with it the Venice Golden Lion in the same year. He went back to the Venice Film Festival a few years later with the film *The Keys to the House* (2004) that once again explores the father and son relationship. Among his most significant films of the past few years: *The Missing Star* (2006), the *Felice chi è diverso* documentary (2014), and *La Tenerezza* (2017) which he won several awards with. From 2008 to 2012 Gianni Amelio was besides the Torino Film Festival Director.



LAMERICA

Gianni Amelio

Italia-Francia-Svizzera-Austria 1994 / 116'

Il losco affarista Fiore si reca in Albania con il giovane assistente Gino alla ricerca di un prestanome albanese per appropriarsi illecitamente dei finanziamenti pubblici per l'imprenditoria all'estero. Una volta a Tirana, i due individuano nel vecchio Spiro l'uomo che fa al caso loro, ma il vecchio non tarderà a scappare in treno verso l'entroterra del paese inseguito dal giovane Gino che si ritroverà a fare i conti con il fallimento del loro progetto e con la realtà di un paese stremato da anni di guerra.

Indimenticabile affresco dell'Albania di inizio anni '90, *Lamerica* è un film che parla di riflesso anche del Bel paese in una fase di grandi sommovimenti. Il film è rimasto impresso nell'immaginario cinematografico per la celebre immagine della nave piena zeppa di immigrati albanesi in arrivo sulle coste pugliesi alla ricerca della loro America.

Fiore, a shady wheeler-dealer, goes to Albania with his young assistant, Gino, looking for an Albanian figurehead to illegally take over some public funding for foreign entrepreneurship. Once in Tirana, the two individuate in the old Spiro the one they were looking for, but the old man will soon escape by train heading to the inland of the country while Gino chasing him will have to face the failure of their project and the reality of a country exhausted by years of war.

Unforgettable portrait of early 90's Albania, *Lamerica* is a film that, by extension, is also about Italy in a period full of great changes. The film still remains in the cinematographic imaginary for the famous scene of a chock-full of Albanian immigrants ship heading to Puglia's coasts, immigrants looking for their America.



Lorenzo d'Amico de Carvalho

Nato a Roma nel 1981, è autore di documentari (*Sulle tracce del mito*, prodotto da Angelo Barbagallo in collaborazione con Rai Cinema; *L'Aquila: la cultura rinasciente*, prodotto da Rai Cinema per Rai Due; *Sfogliare un film*, da un'idea di Gianni Amelio, realizzato per il Museo Nazionale del Cinema di Torino), cortometraggi (*Pausa Pranzo*, premio del Centenario Cgil Cinema e Lavoro; *Nouvelle Vague?*, menzione speciale Dams Film Festival Roma, selezione Milano Film Festival). Lavora anche come regista televisivo per le riprese di spettacoli teatrali (*La sponda dell'Utopia*, di Tom Stoppard per la regia teatrale di Marco Tullio Giordana; *Est/Ovest*, testo e regia teatrale di Cristina Comencini) e realizza svariati backstage per registi quali Giuliano Montaldo, Daniele Luchetti, Enzo Monteleone, Francesco Bruni, Gianni Zanasi.

Born in Rome in 1981, he directed several documentaries, including *Sulle tracce del mito*, produced by Angelo Barbagallo with the collaboration of Rai Cinema; *L'Aquila: la cultura rinasciente*, produced by Rai Cinema and broadcasted on tv channel Rai Due; *Sfogliare un film*, from an idea by Gianni Amelio, made for the National Cinema Museum in Turin. He directed also *Pausa Pranzo*, a short film awarded by the Italian trade union Cgil on the occasion of the centenary of its foundation, and *Nouvelle Vague?*, a short film which earned the special mention at Dams Film Festival in Rome and was selected at Milano Film Festival. He worked also as a television director for the filming of theatre productions (*The Coast of Utopia*, by Tom Stoppard, stage director Marco Tullio Giordana; *Est/Ovest*, written and directed on stage by Cristina Comencini), and directed the making-of for Giuliano Montaldo, Daniele Luchetti, Enzo Monteleone, Francesco Bruni, Gianni Zanasi's films.

screenplay
Lorenzo d'Amico
de Carvalho

cinematography
Lulian Amelio Ujkaj

editing
Lorenzo d'Amico
de Carvalho

cast
Virna Lisi
Giovanna Ralli
Lucia Bosé
Suso Cecchi d'Amico
Giuliano Montaldo
Giuseppe Rotunno
Franco Interlenghi
Tullio Kezich
Francesco Maselli

producer
Stefano Caselli
Flavia Armenzoni

contact
www.museocinema.it
info@museocinema.it



SFOGLIARE UN FILM

Lorenzo d'Amico de Carvalho
Italia 2007 / 48'

Un serie di interviste ai protagonisti del cinema italiano dell'epoca dei cineromanzi, da Virna Lisi a Giovanna Ralli, da Mario Monicelli a Francesco Rosi, Dino Risi, Carlo Lizzani, Lucia Bosé, Suso Cecchi d'Amico, Giuliano Montaldo, intervallate dai dettagli sul fenomeno editoriale che conobbe l'apice della popolarità e della diffusione negli anni '50, soprattutto in Italia e in Francia.

Da un'idea del "collezionista" Gianni Amelio, *Sfogliare un film* racconta tutta la fascinazione della novellistica per immagini. Un film che restituisce il clima d'epoca del boom economico. *Sfogliare un film* fa inoltre parte di un progetto più ampio che ha visto la collaborazione del critico cinematografico Emiliano Morreale e del Museo Nazionale del Cinema di Torino, e che ha portato alla realizzazione de *Lo schermo di carta*, una mostra interattiva dedicata ai cineromanzi.

A series of interviews with the protagonists of the Italian cinema in the era of cineromanzi, from Virna Lisi to Giovanna Ralli, from Mario Monicelli to Francesco Rosi, Dino Risi, Carlo Lizzani, Lucia Bosé, Suso Cecchi d'Amico, Giuliano Montaldo, interspersed with details on the publishing phenomenon which hit the peak of its popularity in the 50s, especially in Italy and France.

From an idea of "collector" Gianni Amelio, *Sfogliare un film* tells about the fascination for the cineromanzo. It is a film that evokes the atmosphere of the economic miracle. *Sfogliare un film* is also part of a larger project carried out with the collaboration of film critic Emiliano Morreale and the National Cinema Museum in Turin which led to the creation of *Lo schermo di carta*, an interactive exhibition dedicated to cineromanzi.



**PREMIO
NINO GENNARO**
WOLFGANG
TILLMANS



Wolfgang Tillmans

eclipse self portrait, 2017
courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne

pagina successiva
/ next page

veduta dell'allestimento della mostra
/ installation view of the exhibition
Wolfgang Tillmans, Fondation Beyeler,
Riehen/Basel, May 2017;
foto / photo Mark Niedermann

PREMIO NINO GENNARO 2018 A / TO WOLFGANG TILLMANS

La sua fotografia è un laboratorio di definizione della disturbante ordinarietà degli immaginari a venire. Erede illegittimo e deviante di quell'approccio concettuale che deriva dalla Scuola di Düsseldorf, Wolfgang Tillmans ha saputo negli anni mettere profondamente in discussione i parametri secondo i quali leggiamo e classifichiamo le immagini e, attraverso di esse, le cose del mondo.

La feroce manipolazione dell'esistente con giornali e fotocopiatrici, la ricerca di una sensualità fredda e disperata in temi e soggetti quotidiani afferenti alla gioventù degli anni novanta, ai gay pride, ai club e alla techno, gli atlanti spaziali disarticolati della carriera matura in cui convivono nella stessa architettura formati, temi e trattamenti programmaticamente tra i più disomogenei e stridenti, fino alle fotografie di pura sintesi laboratoriale descrivono una parabola artistica in cui la multiforme ricerca intorno all'immagine è il pretesto per intervenire sui processi cognitivi attraverso i quali sviluppiamo categorie e gerarchie a supporto di una visione addomesticata della realtà.

La «mancanza di stile come principio artistico» è la guida da seguire in un percorso di destrutturazione delle aree incancrenite dell'immaginario, più inclini a riconoscere totem e icone ricorrenti erette dalla società dei consumi che a esplorare le potenzialità dell'inesplorato. Tillmans cerca nelle pieghe dell'irrelevanza inaspettati e fragili momenti poetici, facendo del processo adottato uno strumento di critica politica a valori e gerarchie costituite, e ponendosi al vertice di un processo epocale di riuso e revisione degli atlanti messo in atto da artisti come Thomas Ruff, Joachim Schmidt, Ruth Van Beek, Corinne Vionnet, Adrien Missika o l'italiano Mario Cresci, tutti a vario titolo impegnati nella ricerca di un nuovo statuto di pregnanza per le immagini in un'iconosfera satura fino al collasso.

Lo spirito sincretico, di confusione dei piani semantici, di giocosa e irriverente anarchia nei confronti della monumentalità delle icone fa di Tillmans un germanico e inatteso prosecutore degli espedienti poetici che lo stesso Nino Gennaro adottava in quaderni, componimenti visivi e tazebao. Entrambi, in diverse latitudini, proporzioni e contesti storici, sono fondamentali elaboratori di un immaginario queer.

His photographs are a theoretical workshop where the disquieting commonality of future scenarios is defined. Wrongful and deviant heir to the conceptual approach from the School of Düsseldorf, over the years Wolfgang Tillmans has deeply challenged the framework in which we read and classify images and, through them, the things of the world.

The fierce manipulation of reality he performed with newspapers and photocopy machines; the quest for a cold and desperate sexuality in the exploration of the daily life of youths in the 1990s, of the gay pride, clubs, and techno music; the spatial atlases of his later years, where the most programmatically diverse and strident formats and themes come together; the lab synthesized-like photographs – all describe an artistic career where the manifold research questions are the excuse to elaborate on the cognitive processes in which we are engaged when we conceptualize categories and create hierarchies that support our partial view of reality.

The «lack of style as an artistic principle» is the rule to follow in the process of deconstruction of a long-established imagination more inclined to identify the totems and icons of the consumeristic society than investigating the potential of the uncharted. In the recesses of irrelevance Tillmans seeks to capture the unexpected and fragile poetic moments, turning his technique in a tool of political critique of established values and hierarchies. In so doing, he places himself at the top of an epochal process of re-use and revision of the atlases enacted by artists such as Thomas Ruff, Joachim Schmidt, Ruth Van Beek, Corinne Vionnet, Adrien Missika, or the Italian Mario Cresci. In various capacities, they have all been engaged in the search for a new potency of images despite today's iconosphere, overflowing to the point of collapse.

The syncretistic spirit, of confusion of the semantic fields, of playful and irreverent anarchy towards the monumentality of icons makes Tillmans the German, unexpected follower of the poetic tricks that Nino Gennaro himself used in his notebooks, visual works, and dazibaos. Both Tillmans and Gennaro, although living at different latitudes, in different conditions and historical contexts, are fundamental creators of a queer imagination.







Wolfgang Tillmans

Hong Kong still life, 2018

Rem Koolhaas, sitting, 2000

shiny shorts, 2002

Headlight (b), 2012

courtesy Galerie Buchholz, Berlin/Cologne





VITE DI NINO GENNARO / LIVES OF NINO GENNARO

testo curato da / text edited by

Donato Faruolo

traduzione inglese di / english translation by

Pietro Renda

Dal 2011 il Sicilia Queer filmfest assegna ogni anno un riconoscimento a un artista o intellettuale che attraverso la propria opera abbia offerto contributi rilevanti al patrimonio instabile e in perenne autorevisione della cultura queer, all'emersione funzionale di una società delle differenze e all'affermazione dei diritti di ognuno. È intitolato a Nino Gennaro, poeta, attore, regista e autore teatrale, avanguardista senza sufficiente seguito di una modalità della militanza civile disagevole e poetica, di un'intellettualità eclettica programmaticamente disallineata.

Nino Gennaro nasce a Corleone nel 1948. Si rende noto ai più per un'oratoria vivace e persuasiva e per una naturale riluttanza agli schemi autoritaristici, qualità che emergono nelle sue attività di agitatore culturale e politico entro i confini di una Corleone che, negli anni settanta, è descritta come imbrigliata in un pervasivo sistema di controllo/protezione/repressione sociale che si estende senza soluzione di continuità dai nuclei familiari alle organizzazioni mafiose, dalla chiesa alla scuola, dai partiti alle forze dell'ordine. Oltre a uno spontaneo interesse, Nino genera tra i suoi concittadini sospetto prima, poi avversione e infine violenta ripulsa.

In quegli anni ottiene un piccolo finanziamento per l'apertura di un circolo della Federazione socialista giovanile a Corleone. Con quei pochi soldi Nino acquista libri, giornali e riviste di ogni genere, dalla stampa cattolica a quella più oltranzista, dai poeti siciliani a quelli della Beat generation, su cui intavola discussioni collettive tra giovani e disoccupati alla scoperta delle ragioni di ogni punto di vista su fatti sociali e politici. Quando ciò non è sufficiente, ricorre a cineforum e sit-in di fronte alle scuole, con manifesti colorati a mano, volantini "a puntate" e altre acute strategie relazionali sviluppate per penetrare decennali muri di diffidenza. Schiude così agli occhi dei giovani, educati all'immobilità del contingente, la prospettiva passata – e quindi potenzialmente futura – di una Corleone diversa, orgogliosa e combattiva: parla loro di Placido Rizzotto, segretario della

Since 2011, the Sicilia Queer filmfest assigns every year a prize to an artist or intellectual who, through his/her own work has offered significant contributions to the unstable and permanently under revision heritage of queer culture, as well as to the functional surfacing of a diverse society and to the promotion of everyone's rights. It is named after Nino Gennaro, poet, actor, director and playwright, an off-the-wall avant-garde artist who embodied a disruptive and poetic social conscience, a misaligned and eclectic intellectuality.

Nino Gennaro was born in Corleone in 1948. He becomes known for his lively and persuasive elocution and for his natural reluctance to authoritarian schemes; qualities that emerge through his activities as a cultural and political agitator operating within the borders of Corleone, a town that, in the '70s, is described as being harnessed in a pervasive system of social control/protection/repression which extends seamlessly from the family units to the mafia organizations, from church to school, from political parties to law enforcements. Among his fellow citizens, in addition to their spontaneous interest, Nino gives rise to suspicions at first, then aversion and, lastly, violent rejection.

In those years, he obtains a small loan for setting up a Socialist Youth Association in Corleone. With that little money Nino buys books, newspapers and magazines of all kinds – from the Catholic press to the most extreme publications, including works by Sicilian poets as well as Beat writers – upon which he engages collective discussions between young and unemployed people, in order to find out the reasons behind people's views on social and political issues. Not content with it, he draws upon film clubs and sit-ins in front of the schools, with hand-colored manifestos, leafleting and sharp relational strategies developed to seep through the walls of distrust. He thus opens young people's eyes, educated to the stagnation of the contingent, to the past – and therefore potentially future – perspective of a different Corleone, proud and combative: he tells them about Placido Rizzotto, secretary of the Corleone Chamber of Labour,

Camera del lavoro di Corleone, tra gli oltre cinquanta sindacalisti uccisi nelle lotte contadine pochi decenni prima; oppure di Bernardino Verro, capo dei Fasci siciliani, sindaco del paese, ammazzato dalla mafia degli agrari nel 1915.

Il desiderio, la volontà, l'immaginazione di un sovvertimento dell'esistente hanno ormai preso campo, e ben presto arrivano anche le contromisure da parte delle famiglie: divieti, segregazioni, roghi di libri, percosse e perfino esorcismi coatti. A farne le spese più di altri è Maria Di Carlo, diciassettenne infuocata da quei discorsi che lasciano intravedere finalmente la prospettiva di una liberazione sociale, sessuale e individuale, e che con Nino comincerà una malvista relazione.

Dopo l'ennesima reazione coercitiva da parte del padre, Maria prova a ricorrere inutilmente alle forze dell'ordine. La solidarietà di un'insegnante e le assemblee degli studenti destano l'interessamento del quotidiano *L'Ora*, e costringono alla rottura di quel tacito patto solidale tra la polizia e il notabile padre borghese. Il paese diventa per breve tempo il crocevia di dibattiti pubblici, tra gruppi di femministe e intellettuali venuti da Palermo. Ma i compagni di sinistra, ancora distanti da tematiche libertarie, isolano Maria, ritenendo che non si tratti d'altro che di «ciarpame borghese di figlie che litigano con i padri», e molti vedono in Nino il responsabile di ogni disordine da cui prendere le distanze. Al conseguente processo, nell'isolamento generale, Maria e Nino sentono di essere i reali imputati. Nonostante tutto, il processo si chiude con una condanna per lesioni e abuso di metodi educativi. A costo, però, di un fattuale ostracismo dei due giovani da Corleone.

Si trasferiscono insieme a Palermo nel '77. Sono gli anni delle facoltà occupate, e la città accoglie con calore e solidarietà quel caso che aveva tenuto banco con straordinaria puntualità storica sui giornali locali. Conducono una vita scarna, pauperista, ma densa di stimoli. Nino, che tra le mura urlanti di manifesti politici e murali di quegli anni affigge i suoi tazebao poetici scritti su carta da imballaggio, viene coinvolto dalla rivista *Per approssimazione* di Flaccovio, sfociata anni dopo nelle edizioni Perap che pubblicheranno diversi suoi scritti. Tra questi, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993), e, prestando lo pseudonimo "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), dichiarazione amorosa di una ragazzina alla sua maestra rinvenuta in circostanze incerte in un quaderno scolastico.

Con i componenti di quella gioiosa comune che va formandosi intorno a Nino nasce la compagnia Teatro Madre, che porta negli appartamenti degli amici suoi testi

among the over fifty trade unionists killed in peasants' struggles a few decades earlier; or about Bernardino Verro, head of the Fasci Siciliani and town mayor, killed by the agrarian mafia in 1915.

The longing, will and imagination of a subversion of the existing have by now taken place, and it soon elicits the reaction of the families: prohibitions, segregations, book burnings, beatings and even forced exorcisms. As a seventeen-year-old girl, roused by those speeches that let her glimpse at the possibility of a social, sexual and individual liberation, with whom Nino will start an unwelcomed relationship, Maria Di Carlo is the one who will pay the most.

After another repressive reaction of her father, Maria tries in vain to seek help from the police. The solidarity shown by a professor and by the student assemblies catches the attention of the newspaper *L'Ora*, causing the breakdown of that tacit agreement between the police and the notable bourgeois father. For a short while, the town becomes the crossroads of public debates among groups of feminists and intellectuals who comes from Palermo. But her leftist comrades, still aloof from libertarian issues, isolate Maria, since they believe that this is nothing more than «bourgeois junk, a private matter between daughters who quarrel with their fathers», while most of them hold Nino responsible for any disorder and, hence, they consider him as someone to avoid. In the ensuing process, in total isolation, Maria and Nino feel as if they were the actual defendants, and not the accusers. Despite everything, the trial ends with a conviction for injuries and abuse of educational methods. However, this leads to an actual ostracism against them.

Consequently, they move together to Palermo in 1977. Those are the years of occupied faculties, and the city welcomes them warmly as their trial had been followed with an extraordinary historical punctuality on the newspapers. They lead a meagre, pauperistic but stimulating life. Nino – who puts up his poetic tazibao written in wrapping paper on the walls covered up with political manifestos and murals – starts working for the Flaccovio's magazine *Per approssimazione*, which years later will flow into the Edizioni Perap that will publish several of his writings. Among these, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993) and, under the pseudonym of "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), a girl's declaration of love to her teacher, found under uncertain circumstances between the pages of a school notebook.

With the members of that joyful commune, slowly forming around Nino, the Teatro Madre theatre company takes shape in order to bring his original texts inside his friends' apartments,

originali, con torce elettriche come luci di scena e registratori gracchianti per la musica, mischiando i Doors a Bach, Sex Pistols e Mario Merola. Sono vere performance in cui non c'è disgiunzione tra testo e corpo, tra vissuto e costruzione retorica: si mettono in scena la rabbia e la ribellione per quel "mondo dei padri" che li aveva espulsi e dalla cui dimensione affettiva tuttavia non era possibile prescindere. Si ritualizza la liberazione sessuale e lo scardinamento del dispositivo della famiglia come cellula di controllo e interesse, e si canta di un amore senza regole imposte, di un'omosessualità come esperienza di un desiderio indisciplinabile in grado di far deflagrare i paradigmi maschilisti alla base della cultura della mafia, dell'autoritarismo e del conformismo sociale. Il simbolo della compagnia sempre presente in scena è un cuore con una svastica inscritta.

Il 1980 è l'anno dell'omicidio di Giarre: due ragazzi, Giorgio e Toni, nell'impossibilità di vivere apertamente la propria relazione omosessuale, chiedono di essere "suicidati" con due colpi di pistola dal nipote dodicenne di uno dei due. Il paese è al centro delle cronache nazionali, e l'opinione pubblica è costretta a considerare il problema della discriminazione omosessuale. Nino e la sua compagnia partecipano a quelle giornate, tramutando l'aperta ostilità di alcuni in accoglienza e manifesta fame di relazioni col mondo.

Dal turbamento di quei giorni, a Palermo, dove già esisteva lo storico collettivo Fuori!, viene fondata la prima Arci-gay, con il parroco dissidente don Marco Bisceglia insieme a Massimo Milani, Gino Campanella, Mario Blandi, Franco Lo Vecchio, Salvatore Scardina, Vincenzo Scimonelli, Mario Di Bella e altri. Infine, nel 1982, il primo congresso nazionale di Arci-gay e la prima Festa dell'orgoglio omosessuale alla villa Giulia. Nino resterà un riferimento centrale nella peculiare linea politica palermitana, che ancora oggi connette i diritti delle persone lgbtqi con l'universalità della lotta agli autoritarismi, ma conserverà anche in questo caso la propria alterità da ogni struttura.

Abbandonata l'attività teatrale, il centro sociale di San Saverio all'Albergheria diventa centrale nelle attività civili a cui Nino partecipa: vi si svolgono cineforum e dibattiti, ma anche un importante esperimento sociale di bilancio partecipativo con la fondazione del Comitato cittadino di informazione e partecipazione.

Nel 1987 Nino si ammala di Aids, ma non viene meno al suo impegno intellettuale, continuando a scrivere testi teatrali, canzoni e opere varie. Nelle sue opere cominciano a comparire elementi di una religiosità laica e sincretica, che fonde insieme elementi cristiani, buddisti e induisti. Scrive

with the aid of flashlights as stage lights and croaking music recorders, blending The Doors with Bach, Sex Pistols with Mario Merola. This results in real performances in which there is no disjunction between text and body, life experiences and rhetorical construction: the anger and the rebellious attitude against that "world of fathers" who had expelled them and whose emotional dimension was impossible to disregard are constantly staged. Sexual liberation and the disruption of the family device are ritualized as a control cell, while a love devoid of imposed rules is praised, as well as homosexuality intended as the experience of an undisciplined desire that can destroy the sexist, male-dominated paradigms at the base of the mafia culture, of authoritarianism and social conformism. The ever-present onstage symbol of the company is a heart with a swastika inscribed.

1980 is the year of the murder of Giarre: two young men, Giorgio and Toni, unable to live openly their homosexual relationship, ask to a twelve-year-old boy – nephew of one of the two – to be executed with two gunshots. The town is constantly in the news and the public opinion is forced to consider the issue of homosexual discrimination. Nino and his company take part in demonstrations, transmuting the open hostility of some into warm reception and hunger for contacts with the outside world. From the turmoil of those days new organizations and experiences emerge in Palermo: the historic collective Fuori!, the first Arcigay – with the help of the dissident priest Marco Bisceglia as well as of Massimo Milani, Gino Campanella, Mario Blandi, Franco Lo Vecchio, Salvatore Scardina, Vincenzo Scimonelli, Mario Di Bella and many others –, and then finally, in 1982, the first national Arcigay Convention and the first Homosexual Pride at Villa Giulia. Nino will remain a pivotal figure within the peculiar Palermitan political line, which, to this day, still relates the rights of lgbtqi people to the universality of the struggle against authoritarianism, declaring its own otherness in relation to every system.

Withdrawn from theatrical activities, the community centre of San Saverio all'Albergheria becomes central to the civil activities in which Nino takes part: film clubs and debates, but also a significant social experiment of participatory budgeting by dint of the newly formed Citizen's Committee for information and participation.

In 1987 he contracts Aids, but his intellectual commitment isn't diminished and he keeps on writing plays, songs and various works. And, throughout his works, elements of a secular and syncretic religiousness – which intertwine Christian, Buddhist and Hindu components – slowly come to

febrilmente, a mano, centinaia di libretti su piccoli blocchi che è solito regalare agli amici: sono i libretti *Gioiattiva* e *Tra le righe*. Compila inoltre per anni album di appunti anarchici e spontanei in cui accumula fotografie, fotocopie, collage e strisce di photomatic manomesse. In essi la sua immagine non si decanta mai in un'icona, ma è materia fluida e multiforme, sconfessione di ogni prigione identitaria, ma anche reazione poetica e anarchica alle mutazioni del corpo imposte dalla malattia.

Muore a Palermo nel 1995. Il funerale è celebrato laicamente, senza messa, a San Saverio, vicino al centro delle sue ultime attività civili, con la lettura di suoi testi scelti da parte di compagni e amici e le musiche che avevano accompagnato le esperienze teatrali.

Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici sono alcuni tra i suoi spettacoli più noti, e continuano a essere interpretati in tutta Italia grazie all'impegno della compagnia di Massimo Verastro. I suoi scritti sono pubblicati, oltre che da Perap, dalle Edizioni della Battaglia e da Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, a cura di Massimo Verastro, 2005).

Nel 2010 il comune di Corleone ha deciso di non intitolare un centro sociale a Nino Gennaro «perché gay e drogato». Conseguentemente, nel 2011 il Sicilia Queer filmfest istituisce il premio Nino Gennaro.

Opera del ceramista palermitano Vincenzo Vizzari di Cittacotte, la statuetta dal tono cinematografico, glam e popolare al contempo, del premio Nino Gennaro nel corso degli anni è stata assegnata a Wieland Speck, creatore della sezione Panorama e del Teddy Award del Festival internazionale del Cinema di Berlino (2011); Eduardo Mendicutti, scrittore e giornalista spagnolo (2012); Vittorio Lingiardi, psichiatra e psicanalista (2013); Ricci/Forte (Gianni Forte e Stefano Ricci), autori e registi teatrali (2014); Paul B. Preciado, filosofo spagnolo (2015); Cirque, Centro interuniversitario ricerca queer (2016); Lionel Soukaz, regista francese (2017). Nell'ottava edizione il Sicilia Queer filmfest assegna il premio al fotografo tedesco Wolfgang Tillmans.

light. He feverishly writes, by hand, hundreds of booklets on small blocks that he usually gives to his friends, such as the librettos *Gioiattiva* and *Tra le righe*. For years he also gathers anarchic and spontaneous notes in which photographs, photocopies, collages and photomatic stripes are being altered. Through these works his image is never treated as an icon, but it remains fluid and manifold, the disavowal of every identity seen as a prison-like condition, as well as a poetic and anarchic reaction to the mutilations of the body caused by the disease.

He dies in Palermo in 1995. The funeral is carried out secularly in San Saverio, near the centre of his last civil activities, with the reading of his texts, chosen by his friends and companions, and with a musical accompaniment somehow tied to his theatrical performances.

Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici are some of his most famous plays that still continue to be performed all over Italy, thanks to the support of Massimo Verastro's company. His writings are published, other than Perap, by Edizioni della Battaglia and Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, edited by Massimo Verastro, 2005).

In 2010 the municipality of Corleone decides not to name after him a Community Centre «because he was a gay and a drug addict». Consequently, in 2011 the Sicilia Queer filmfest creates the Nino Gennaro Prize.

The Prize – made by the ceramic artist from Palermo Vincenzo Vizzari – is a statuette with a cinematic look, glamorous and popular at the same time; a prize that, over the years, has been assigned to Wieland Speck, creator of the Panorama section and of the Teddy Award of the Berlin International Film Festival (2011); Eduardo Mendicutti, Spanish writer and journalist (2012); Vittorio Lingiardi, psychiatrist and psychoanalyst (2013); Ricci/Forte (Gianni Forte and Stefano Ricci), authors and theatre directors (2014); Paul B. Preciado, Spanish philosopher (2015); Cirque, Interuniversity Centre for queer research (2016); Lionel Soukaz, French director (2017). For the eighth edition, the Sicilia Queer filmfest awards the prize to the German photographer Wolfgang Tillmans.

dicembre 25

OUTSIDE THE WALL

EVERYONE ALONE OR IN PAIR
THOSE WHO REALLY LOVE YOU
WALKS UP AND DOWN OUTSIDE
THE WALL
SOMEONE HANDS IN HANDS
SOMEONE GATHERED TOGETHER IN BANDS
BLEEDING HEARTS
AND ARTISTS TAKE
POSITION
AND WHEN THEY HAVE GIVEN YOU
ALL
SOMEONE STAGGER AND
FALL
AFTER ALL IT'S NOT EASY
TO SLAM YOUR HEART
INTO THE WALL
OF FOOL BEGGARS

Natività di N. S. - 360/6

giovedì

OUTSIDE THE WALL
★

TUTTI SOLI O IN COPPIA
QUELLI CHE TI HANNO VERAMENTE
CAMMINANO SUBITO AL DI FUORI
DEL MURO

ALCUNI HANNO NELLA MANO
ALCUNI RIUNITI INSIEME IN BANDE

I CUORI SANGUINANTI

E GLI ARTISTI PRENDONO

POSIZIONE

E QUANDO TI HANNO DATO

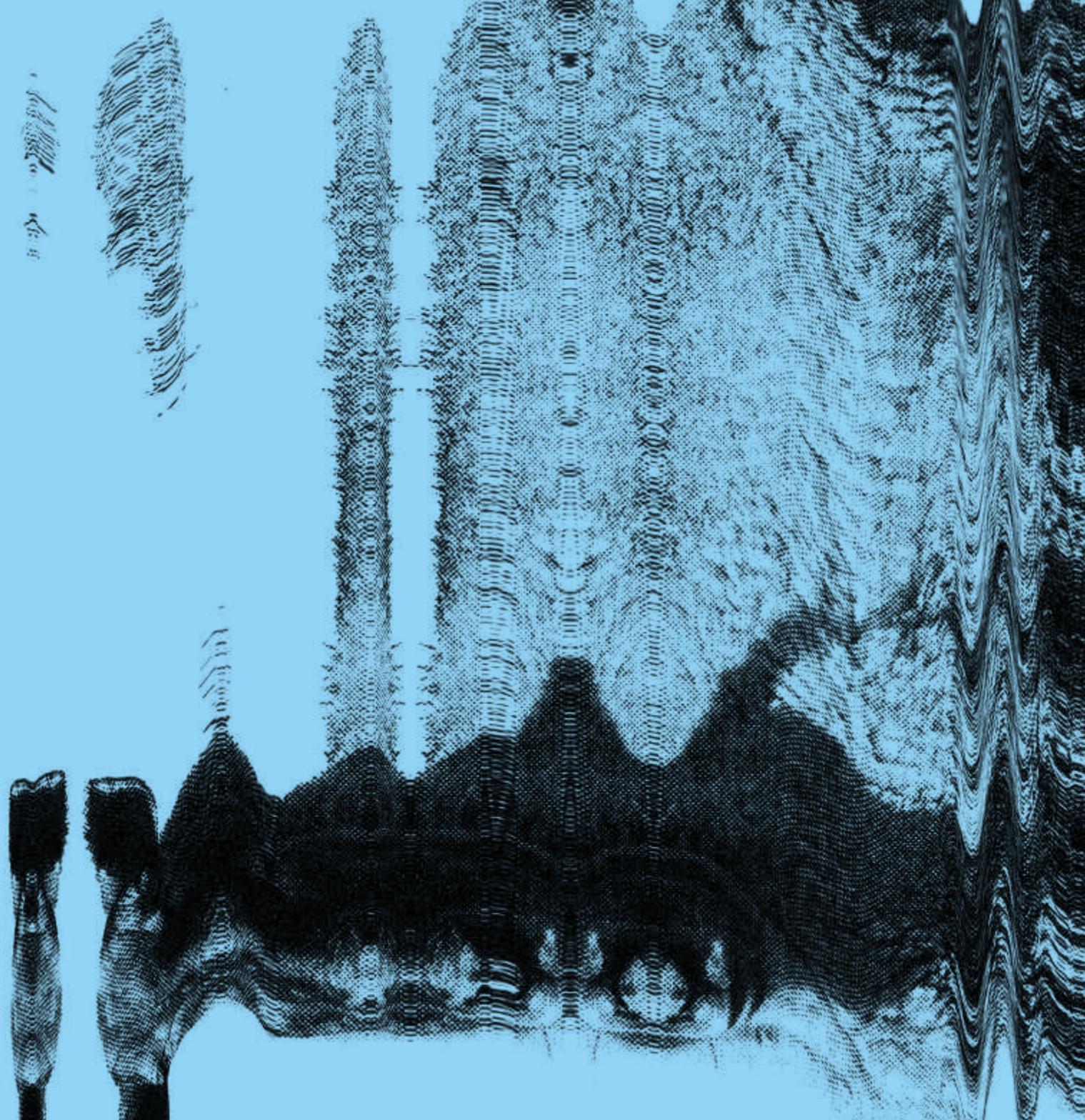
TUTTO

ALCUNI BARCOLLANO E
CADONO

DOPO TUTTO NON E' FACILE
SBATTERE IL TUO CUORE
CONTRO IL MURO

DEI PAZZI MENDICANTI

1861





—
**LETTERATURE
QUEER**
—

PROGRAMMA / SCHEDULE

LETTERATURE QUEER

sabato 2 giugno
/ saturday 2 june

PETER ACKROYD
QUEER CITY. LONDRA. UN'ALTRA STORIA

Sem, Milano 2018
tradotto da / translated by Alberto Milazzo
presentato da / presented by
Giuseppe Burgio, Pietro Pitarresi
e il traduttore / and the translator

domenica 3 giugno
/ sunday 3 june

GIANNI AMELIO
PADRE QUOTIDIANO

Mondadori, Milano 2018
presentato da / presented by
Piero Melati e l'autore
/ and the author

lunedì 4 giugno
/ monday 4 june

ANNIE RACHELE LANZILLOTTO
HARD CANDIES / PITCH ROLL YAW

Guernica World Editions, Toronto-Buffalo-Lancaster 2018
presentato da / presented by
Stefania Taviano e l'autore
/ and the author

martedì 5 giugno
/ tuesday 5 june

MARZIA CAMARDA
UNA "SAVIA BAMBINA".
GIANNI RODARI E I MODELLI FEMMINILI

Settenove edizioni, Pesaro Urbino 2018
presentato da / presented by
Gilda Terranova, Stefania Campisi
e l'autrice / and the author

in collaborazione con
/ in collaboration with Arcigay

mercoledì 6 giugno
/ wednesday 6 june

ALAN PAULS
IL PASSATO

SUR, Roma 2018
presentato da / presented by
Giorgio Vasta, Piero Melati
e l'autore / and the author

sabato 9 giugno
/ saturday 9 june

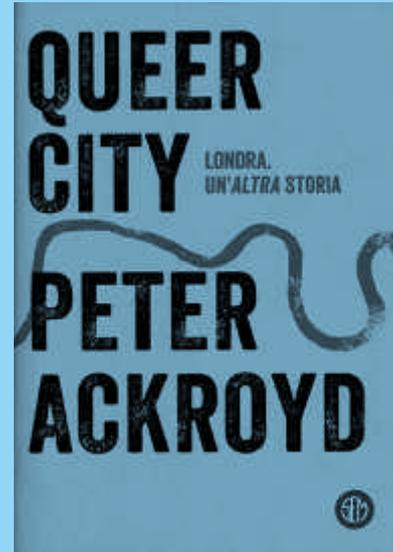
MARIA RIZZARELLI
GOLIARDA SAPIENZA.
GLI SPAZI DELLA LIBERTÀ,
IL TEMPO DELLA GIOIA

Carocci, Roma 2018
presentato da / presented by
Tilli Bertoni, Niccolò Scaffai
e l'autore / and the author

**GAY LONDON
FROM ROMANS
TO THE PRESENT DAYS**
Chatto & Windus / London 2017

QUEER CITY. LONDRA. UN'ALTRA STORIA

Peter Ackroyd
Sem / Milano 2018



Nella Londra romana l'omosessualità era più che accettata. La città era ricca di lupanari e piscine pubbliche deputate al piacere, terme e bordelli. Poi arrivò l'imperatore Costantino con vescovi e missionari; il suo governo fu accompagnato dalle prime leggi contro le pratiche queer.

Segui un'alternanza infinita di permissività e censura, dal travestitismo femminile diffuso negli anni venti del Seicento alle frenetiche esecuzioni per sodomia dei primi dell'Ottocento, fino alla "peste dei gay" negli anni ottanta del Novecento. Peter Ackroyd ci porta in una città nascosta, celebrandone la diversità e l'energia; nel contempo ci ricorda i suoi terrori e i rischi. In una città di superlativi, forse sono questa fluidità sessuale e l'infinita resilienza che incarnano il vero trionfo della City. Dopo la monumentale opera *Londra. Una biografia*, l'autore offre un'altra esperienza di lettura.

Con questo libro Peter Ackroyd lancia un avviso sull'accettazione dell'omosessualità. Trasportandoci in tutti i periodi oscuri della storia gay, *Queer City* è un preoccupante promemoria di una peculiarità della storia: ciò che è oggi non significa che sarà sempre. Peter Ackroyd è considerato il più grande cronista dell'*Independent* di Londra.

In Roman Londinium the penis was worshipped and homosexuality was considered admirable. The city was dotted with *lupanaria* ("wolf dens" or public pleasure houses), forniceries (brothels) and *thermae* (hot baths). Then came the Emperor Constantine, with his bishops and clergy, monks and missionaries. His rule was accompanied by the first laws against queer practices.

What followed was an endless loop of alternating permissiveness and censure, from the notorious Normans, whose military might depend on masculine loyalty, and the fashionable female transvestitism of the 1620s; to the frenzy of executions for sodomy in the early 1800s and the "gay plague" in the 1980s.

Peter Ackroyd takes us right into this hidden city, celebrating its diversity, thrills and energy on the one hand; but reminding us of its very real terrors, dangers and risks on the other. In a city of superlatives, it is perhaps this endless sexual fluidity and resilience that epitomise the real triumph of London. Peter Ackroyd is considered the greatest living chronicler of London *Independent*.

PADRE QUOTIDIANO

Gianni Amelio
Mondadori / Milano 2018



Il racconto poetico e spiazzante di un sentimento ancora più forte del legame naturale tra padre e figlio.

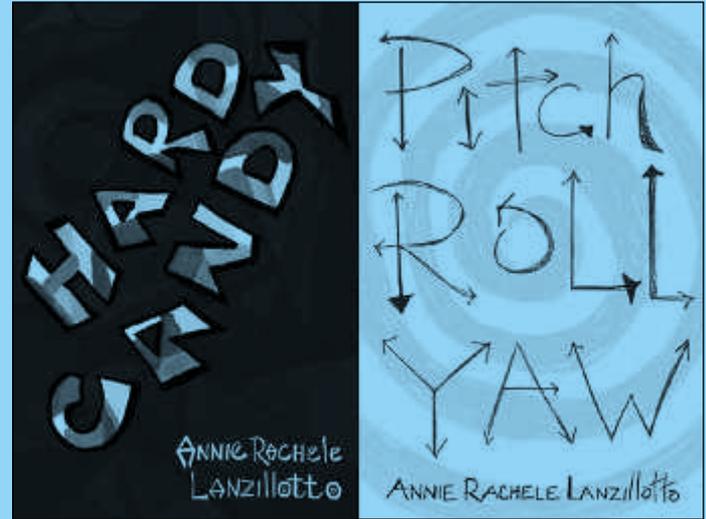
«Il figlio giusto, se lo avessi voluto, doveva essere il mio contrario. Quando di un bambino si dice che è il ritratto di suo padre, “gli ha staccato la testa”, il papà si gonfia di orgoglio. Invece sognavo un figlio al quale, con pazienza e fortuna, potessi un giorno somigliare io». Gianni Amelio, uno dei più apprezzati registi italiani contemporanei, racconta in un romanzo di forte ispirazione autobiografica il rapporto con il ragazzo albanese che ha conosciuto durante le riprese del film *Lamerica*, e adottato più di vent'anni fa. Sospeso tra due Paesi (Italia e Albania, appunto), due storie, due culture, il libro rievoca gli anni inquieti che diedero inizio alle migrazioni via mare, che ancora oggi fanno discutere. Ma la tragedia viene in queste pagine addolcita, quasi purificata, dalla nascita di un sentimento e di un legame che sfida i pregiudizi e si impone come soluzione estrema e forse necessaria per arginare l'indifferenza. Una vicenda personale diventa simbolica, scava nel privato per trovare, pagina dopo pagina, una sua toccante universalità.

The poetic and unsettling story of a feeling even stronger than the natural bond between father and son.

«The right child, if I wanted to, had to be my opposite. When a child is said to be the portrait of his father, he “broke off his head”, the father swells with pride. Instead I dreamed of a son to whom, with patience and fortune, I could one day resemble myself». In a novel with a strong autobiographical inspiration, Gianni Amelio, one of the most appreciated contemporary Italian filmmaker, tells about the relationship with the Albanian boy he met during the shooting of the film *Lamerica*, and adopted more than twenty years ago. Suspended between two countries (Italy and Albania), two stories, two cultures, the book recalls the restless years that began the migrations by sea, which remains one of the most debated issues. But tragedy is softened in these pages, almost purified, from the birth of a feeling and a bond that defies prejudices and imposes itself as an extreme solution and perhaps necessary to stem indifference. A personal story becomes symbolic, delves into the private to find, page after page, its own kind of touching universality.

HARD CANDIES / PITCH ROLL YAW

Annie Rachele Lanzillotto
Guernica World Editions
/ Toronto-Buffalo-Lancaster 2018



Hard Candy / Pitch Roll Yaw è un flip book con due raccolte di poesie che si fronteggiano.

In *Hard Candy* Annie Lanzillotto offre poesie e prosa caritatevoli e ricche di cordoglio che descrivono il rapporto tra il poeta e la madre. *Pitch Roll Yaw* è organizzato in quattordici stazioni; ciascuna inizia con un "See, Saw poem" – una riga di due frasi separate da un perno: virgola, cesura, sponde, trattino o barra rovesciata, con un rapido spostamento di peso e cambiamento di significato. Ogni stazione è unificata per tema o forma.

La newyorchese Annie Rachele Lanzillotto è l'autrice di *L is for Lion: An Italian Bronx Butch Freedom Memoir*, finalista del Lambda Literary Award. Come cantautrice ha realizzato diversi album, tra cui: *Swampjuice: Yankee with a Southern Peasant Soul*, *Blue Pill* e *Carry My Coffee*.

Hard Candy / Pitch Roll Yaw is a flip book with two poetry collections facing each other.

In *Hard Candy* Annie Lanzillotto offers poems and prose of caregiving and mourning in the relationship between the poet and her mother. *Pitch Roll Yaw* is organized into fourteen stations each beginning with a See, Saw poem – one line of two phrases separated by a fulcrum: comma, caesura, spondee, dash, or backslash, with a quick shift in weight and change in meaning. Each station is unified by theme or form.

New York City's Annie Rachele Lanzillotto is the author of *L is for Lion: An Italian Bronx Butch Freedom Memoir*, Lambda Literary Award finalist. A singer/songwriter, her albums include: *Swampjuice: Yankee with a Southern Peasant Soul*, *Blue Pill*, and *Carry My Coffee*.

UNA «SAVIA BAMBINA». GIANNI RODARI E I MODELLI FEMMINILI

Marzia Camarda

Settenove edizioni / Pesaro Urbino 2018



Questo libro è una rilettura e analisi dei testi di Gianni Rodari con particolare riferimento al tema dell'equilibrio di genere.

Gianni Rodari è un autore molto amato, eppure alcuni aspetti del suo approccio didattico e letterario risultano ancora inesplorati. Uno di questi è senz'altro la sensibilità all'equilibrio di genere, un *fil rouge* che ha attraversato tutta la sua produzione letteraria e che ha dato vita a straordinari personaggi femminili e, soprattutto, a narrazioni che continuano a riconfermarsi di grande qualità.

Le eroine nate dalla sua penna (Atalanta, Alice Cascherina, la valletta Sabina e tutte le altre) costituiscono un modello positivo tanto per le bambine quanto per i bambini. Sotto gli occhi del lettore sfilano vallette intelligenti, bambine sportive, principesse imprenditrici e bambole anticonformiste: donne e bambine curiose, intelligenti e schiette, coraggiose e piene di fiducia nelle proprie capacità.

Nella sua attenzione minuziosa persino alle singole parole e nella rappresentazione di relazioni equilibrate e complementari, Rodari mostra una sensibilità che si ispira a un ideale di uguaglianza sociale universale.

This book is a re-reading and analysis of Gianni Rodari's writings, with a particular stress to the theme of gender balance. Gianni Rodari is a much-loved author, yet some aspects of his didactic and literary approach are still unexplored. One of these is undoubtedly the sensitivity to gender balance, a common thread that has gone through all of its literary production and which has given life to extraordinary female characters and, above all, to narratives that continue to prove their great quality.

The heroines he gave birth to (Atalanta, Alice Cascherina, valletta Sabina and all the others) are a positive model for both girls and boys. Under the eyes of the reader, smart little girls, princesses, businesswomen and unconventional dolls parade: women and little girls, curious, intelligent and straightforward, courageous and full of confidence in their abilities.

In his meticulous attention to single words and in the representation of balanced and complementary relationships, Rodari shows a sensitivity that is inspired by an ideal of universal social equality.

EL PASADO

Anagrama / Barcelona 2003

IL PASSATO

Alan Pauls

Sue / Roma 2018



Dopo dodici anni di amore – uno di quegli amori assoluti che nascono nell'adolescenza, modellano il mondo a loro immagine e sembrano destinati all'immortalità –, Rimini e Sofia si separano. Lui si getta quindi a capofitto nella sua nuova vita, e colma il vuoto prima con dosi esagerate di lavoro, sesso e cocaina, poi con altre donne, senza rendersi conto che la sua storia con Sofia non è finita, ma semplicemente si è trasformata. Là dove Rimini aveva intravisto la possibilità di una rinascita, si cela invece l'abisso. Perderà tutto – perfino la carriera di traduttore, colto da un improbabile e repentino “Alzheimer linguistico precoce” –, tutto tranne Sofia e le centinaia di foto scattate insieme che, onnipresenti, diventeranno la sua persecuzione.

Con una scrittura funambolica e avvolgente, e uno stile ironico e luminoso, l'autore ci regala un moderno trattato di educazione sentimentale in cui mescola ossessione e commedia, mostrandoci come l'amore possa allontanarsi da ogni forma di romanticismo e abbia comunque la capacità di lasciarci senza parole, anche dopo la sua fine.

After twelve years of love – one of those absolute loves born during adolescence which model the world in their image and seem destined for immortality –, Rimini and Sofia separate. He then throws himself headlong into his new life and fills the gap first with exaggerated doses of work, sex and cocaine, then with other women, without realizing that his story with Sofia is not over, but simply transformed. Where Rimini had seen the possibility of a rebirth, the abyss is hidden. He will lose everything – even his career as a translator, caught by an improbable and sudden “early linguistic Alzheimer” – everything but Sofia and the hundreds of photos taken together that, omnipresent, will become his persecution.

With a funambolic and enveloping writing, and an ironic and luminous style, the author gives us a modern treatise on sentimental education in which he mixes obsession and comedy, showing us how love can move away from any form of romanticism and still has the ability to leave us speechless, even after its end.

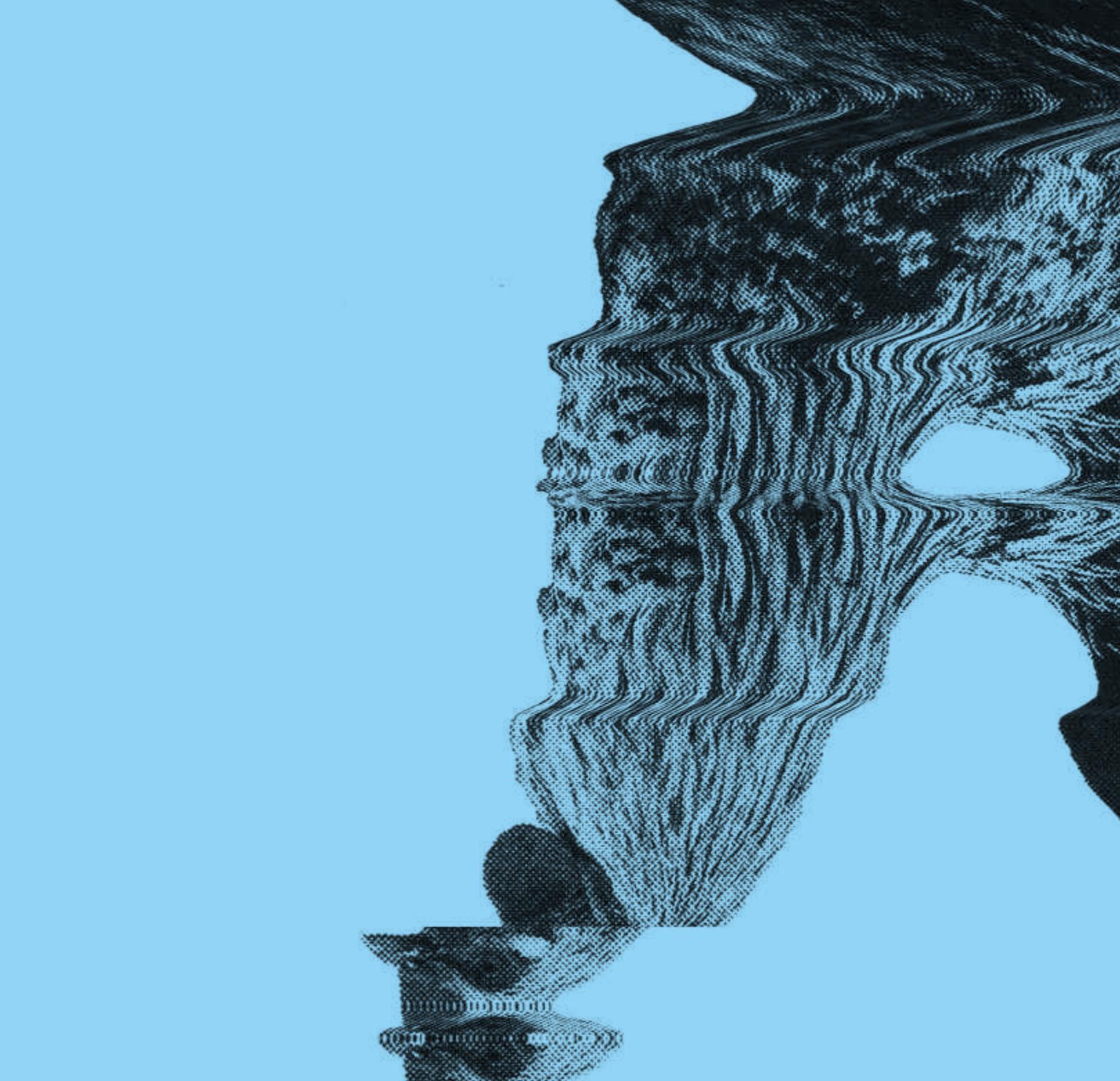
GOLIARDA SAPIENZA. GLI SPAZI DELLA LIBERTÀ, IL TEMPO DELLA GIOIA

Maria Rizzarelli
Carocci / Roma 2018



L'avventura letteraria di Goliarda Sapienza rappresenta un caso eccezionale nel Novecento italiano per la forza di una soggettività fuori dai canoni, capace di concepire la scrittura romanzesca, teatrale e cinematografica come spazio identitario ricco di sfumature e oltraggi. Grazie a una formazione sui generis, all'interno di un contesto familiare eccentrico, Sapienza attraversa diversi campi di espressione, vivendo dapprima un'intensa stagione teatrale e un appassionato apprendistato ai bordi del grande schermo, per poi approdare alla letteratura avendo maturato una piena consapevolezza della centralità della relazione fra corpo e spazio nella declinazione del sé. Il volume, che offre una prima ricognizione monografica dell'opera di Goliarda Sapienza, ricostruisce la cartografia dei luoghi della libertà celebrata nei suoi testi e mira a rintracciare quel gioco di imitazione e presa di distanza dai modelli (letterari, filosofici, cinematografici) che rende inconfondibile ogni sua pagina.

The literary adventure of Goliarda Sapienza is an exceptional case in the Italian Twentieth century for the strength of a subjectivity beyond the canons, capable of conceiving fictional, theatrical and cinematographic writing as an identity space full of nuances and outrages. Thanks to a sui generis training, within an eccentric family context, Sapienza crosses different fields of expression, first experiencing an intense theatrical season and a passionate apprenticeship on the edges of the big screen, then arriving at the literature having gained full awareness of the centrality of the relationship between body and space in every single aspect of the self. The volume, which offers a first monographic survey of the work of Goliarda Sapienza, reconstructs the cartography of the places of freedom celebrated in her texts and aims to track down that game of imitation and distancing from literary, philosophical and film models that makes every page unmistakable.





—
**FORMAZIONE
/ EDUCATION**
—

www.italiani.it

**WOMEN,
LGBTQI
& ALLIES:
VIDEOGIOCHI
E IDENTITÀ
DI GENERE
/ WOMEN,
LGBTQI
& ALLIES:
VIDEO GAMES
AND GENDER
IDENTITIES**

DiGRA Italia
Palermo, 1 giugno 2018 / 1 June 2018
Centro Sperimentale di Cinematografia
Sede Sicilia
Cantieri Culturali alla Zisa

in collaborazione con / in collaboration with
Sicilia Queer filmfest
CIRQUE. Centro interuniversitario di ricerca queer
Women in Games Italia
Emerging Series

L'industria dei videogiochi è tradizionalmente associata a un pubblico maschile e adolescenziale, e caratterizzata da un immaginario che in ampia parte rifletteva (e tuttora riflette) un'industria dominata dagli uomini. Nella maggior parte dei videogiochi (seppure con le dovute eccezioni) i personaggi principali sono uomini, spesso raffigurati in chiave iper-mascolinizzata (*God of War*), mentre quelli femminili hanno ricoperto il ruolo di principesse da salvare (*Super Mario Bros*), oggetti ipersessualizzati (*Dead or Alive*) e personaggi marginali o laterali (*Grand Theft Auto*). Parimenti, le identità queer, transgender e transessuali sono spesso rappresentate in maniera altamente stereotipata, e restituiscono un immaginario di figure passive e devianti (Birdo di *Super Mario Bros*, *Vendetta*, *Poison* di *Final Fight*) – come del resto è il caso delle rappresentazioni tipiche di personaggi non occidentali.

L'industria del videogioco è prevalentemente la proiezione dell'immaginario di *white straight men*: maschi bianchi eterosessuali. Casi come il Gamergate hanno riproposto il problema di un'industria e comunità di videogiocatori che parla prevalentemente al maschile, quando non è apertamente misogina, omofoba e transfobica. Tali rappresentazioni eteronormate, costrette in un binario donna/uomo radicale e restrittivo, riflettono effetti di marginalizzazione e stereotipi che operano diffusamente sul piano sociale e ideologico. Si tratta, di fatto, di rappresentazioni che hanno cause che precedono l'avvento dei videogiochi nella sfera pubblica e che dai videogiochi sono poi riflesse e amplificate.

Elementi di trasformazione positiva iniziano ad affiorare tramite un aumento delle istanze femministe e lgbtqia (lesbian, gay, bisexual, transgender, queer/questioning, intersex, and allies) nell'industria, nella stampa e nell'accademia. Sempre più giochi presentano personaggi femminili non stereotipati (*The Last of Us*) o dalle identità di genere fluide e non eteronormative (*Mass Effect*), o degli spunti di riflessione su tali temi (*Dad*

Research has traditionally associated video games with an audience of male adolescents, acknowledging the industry as being primarily dominated by men. In most video games (albeit with certain exceptions) the main characters are male, often portrayed in hyper-masculine fashion (*God of War*). On the other hand, female characters have mostly been portrayed as damsels in distress (*Super Mario Bros*), hyper-sexualised and objectified figures (*Dead or Alive*) or as peripheral characters (*Grand Theft Auto*). Similarly, queer and transgender characters have often been represented in a highly stereotypical manner: as passive and/or deviant (Birdo from *Super Mario Bros*; *Vendetta*, *Poison* from *Final Fight*) – as is the case with dominant representations of non-white, non-Western characters.

The video game industry is mostly a projection of white, straight, male ideologies. Cases like Gamergate have reiterated the issue of an industry and gaming community that mainly caters for males, when it is not openly misogynist, homophobic, biphobic, and transphobic. Heteronormative representations of characters in games, constrained in a radical and restrictive woman/man gender binary, reflect structural forms of marginalisation and stereotypes, operating, broadly, at a social and ideological level. Such ideologies originated before the emergence of video games in the public sphere and are, consequently, reflected by and amplified through the games.

Elements of positive change have been emerging in the video game industry, press, and academia over the past few years, through the increasing recognition of Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Questioning, Intersex, and Allies (lgbtqia) issues. A growing number of games may feature non-stereotypical female characters (*The Last of Us*) and fluid, non-heteronormative gender identities (*Mass Effect*), or, indeed, contain elements of reflection on such issues (*Dad Dating Simulation*, *Life is Strange*). Through the expansion of

Dating Simulation, Life is Strange). La sempre maggiore diffusione del videogioco come forma di intrattenimento e la sua continua espansione tra nuove fasce sociali e demografiche – complici Internet e smartphone, accanto alle tradizionali console e computer – hanno ridotto le barriere di accesso alla produzione e al consumo, e consentito di rispecchiare la pluralità e diversità del pubblico. Tali esperienze, tuttavia, possono considerarsi come tendenze promettenti ma tuttora marginali, nate talvolta più con l'intento di spettacolarizzare e vendere il movimento lgbt come tema e prodotto che per rispecchiare le istanze di liberazione di quant* lo compongono.

Partendo dalla constatazione che i videogiochi sono una pratica sociale e una forma di rappresentazione dall'immenso impatto simbolico – non solo per la loro abilità di riprodurre stereotipi, ma anche per la loro capacità di configurarsi come media per la rivendicazione di soggettività e istanze marginalizzate – DiGRA Italia ha inteso stimolare un dibattito con gruppi di ricerca, addette ai lavori e giocatrici in Italia nel senso più inclusivo e aperto possibile. Ha invitato dunque ricercatrici e ricercatori, studiosi, attivisti, giocatrici e appassionati a prendere parte a una riflessione sul videogioco come prodotto culturale attraverso cui affrontare temi e istanze legate agli studi di genere, femministi e lgbtqia; l'obiettivo è generare un dibattito attraverso cui esplorare molteplici prospettive e condividere un terreno di analisi delle pratiche esistenti, nonché di critica delle radici ideologiche di sessismo, omofobia, bifobia, transfobia e intolleranza.

Sono apprezzate proposte di studi e ricerche di singoli o gruppi di studio, ma anche contributi creativi come corti, videogiochi, animazioni, arte e performance, su argomenti che includono, ma non si limitano a: rappresentazione di donne e identità lgbtqi nell'industria dei videogiochi; giocatrici e giocatori nella stampa e nell'accademia; personaggi femminili, queer e trans nella storia dei videogiochi; identità di genere e temi lgbtqi nel videogioco in Italia; sessualità, pornografia e sperimentazioni tecnologiche; sguardi, feticismi, ipersessualizzazione e violenza; audience e ideologie normate nella produzione di giochi; continuità tra videogiochi e altri mezzi: cinema, fumetti, musica ecc.; aspetti di intersezionalità nelle relazioni tra stereotipi lgbtqi, etnici e razziali; prospettive di ricerca e per la produzione di videogiochi inclusivi; problematiche politiche e legislative relative alla discriminazione di genere

La conferenza sarà moderata da Marco B. Carbone e Ilaria Mariani.

the internet, and the mainstream availability of smartphones, alongside more traditional consoles and personal computers, video games have begun to incorporate broader social demographic groups and, consequently, lowered the barriers of access to production and consumption, with the potential for a more inclusive and progressive industry. Games featuring lgbtqia themes have emerged as a promising tendency. Yet, most of these products seem to have been designed to target niche audiences, or have even attempted to package and commodify lgbtqia causes rather than representing and empowering diverse individuals within mainstream narratives.

Acknowledging the high cultural and symbolic impact of video games as a social practice and as a potent form of representation, alongside their ability to both reproduce stereotypes and, potentially, affirm marginalised gender identities, the Italian chapter of DiGRA aimed to stimulate an all-inclusive, open debate between Italian and international research groups, practitioners, and players. We have invited researchers, scholars, practitioners, activists, players, artists, and enthusiasts to take part in a research conference on video games and gender, feminist, and lgbtqia studies. We aim to generate a debate, which will enable the exploration of multiple perspectives and create a shared platform for the critical analysis of gendered representations in games, while addressing the ideological roots of sexism, homophobia, transphobia, biphobia, and intolerance.

We welcome proposals for abstracts, research papers, and panels, as well as creative contributions such as short films, (video) games, animations, art, and live performance.

The topics of the conference include, but are not limited to: representations of women and lgbtqi identity in the video game industry; gendered identities in the press, industry, and academia; female, queer and trans characters in the history of video games; gender identities and lgbtqi themes in the Italian gaming context; sexuality, pornography, and technological experimentations; gazes, fetishes, hyper-sexualisation, violence; normalisations of audiences and ideologies in games production; continuities between video games and other media: cinema, comics, music, and literature; intersectionality and relations between lgbtqi representations and ethnic or racial stereotypes; perspectives on the study and production of inclusive video games; political and legal implications of gender discrimination.

Conference chairs: Marco B. Carbone and Ilaria Mariani.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO / CONFERENCE PROGRAM

10.00 **welcoming**

Presentazione Sicilia Queer FilmFest, EmergingSeries, Cirque

Mirko Lino, Giuseppe Burgio

10.15 **opening**

Presentazione DiGRA Italia
Presentazione conferenza
Presentazione di Women in Games Italia

Paolo Ruffino
Ilaria Mariani, Marco Benoît Carbone
Micaela Romanini

11.00 **I / opening issues**

Gamergate. Giocare da Parassiti
Friendship Never Ends. L'amicizia al femminile nelle nuove forme di serialità videoludica. Il caso Life is Strange
Horizon Zero Dawn. Ripensare gli stereotipi di genere attraverso il videogioco

Paolo Ruffino
Fabrizia Malgieri

Dalila Forni

coffee break

12.15 **II / inclusive perspectives**

Prospettiva di integrazione di genere. Il caso Overwatch
The Streetfighter Lady. Invisibility and Gender Role-Play in Game Composition

La riduzione a numero dei corpi: potere, dominio e consapevolezza nel game design
Giocaci e sii sottomessa. Pratiche ludiche e immagini riflesse sul tema del dominio

Claudio Cugliando
Hillegonda C. Rietveld,
Andrew Lemon, Christian Sossi
Marco Palvarini
Isabella Patti

lunch break

15.30 **III / playing gender**

La donna giocatrice. Un'indagine ad ampio spettro sulle abitudini ludiche femminili

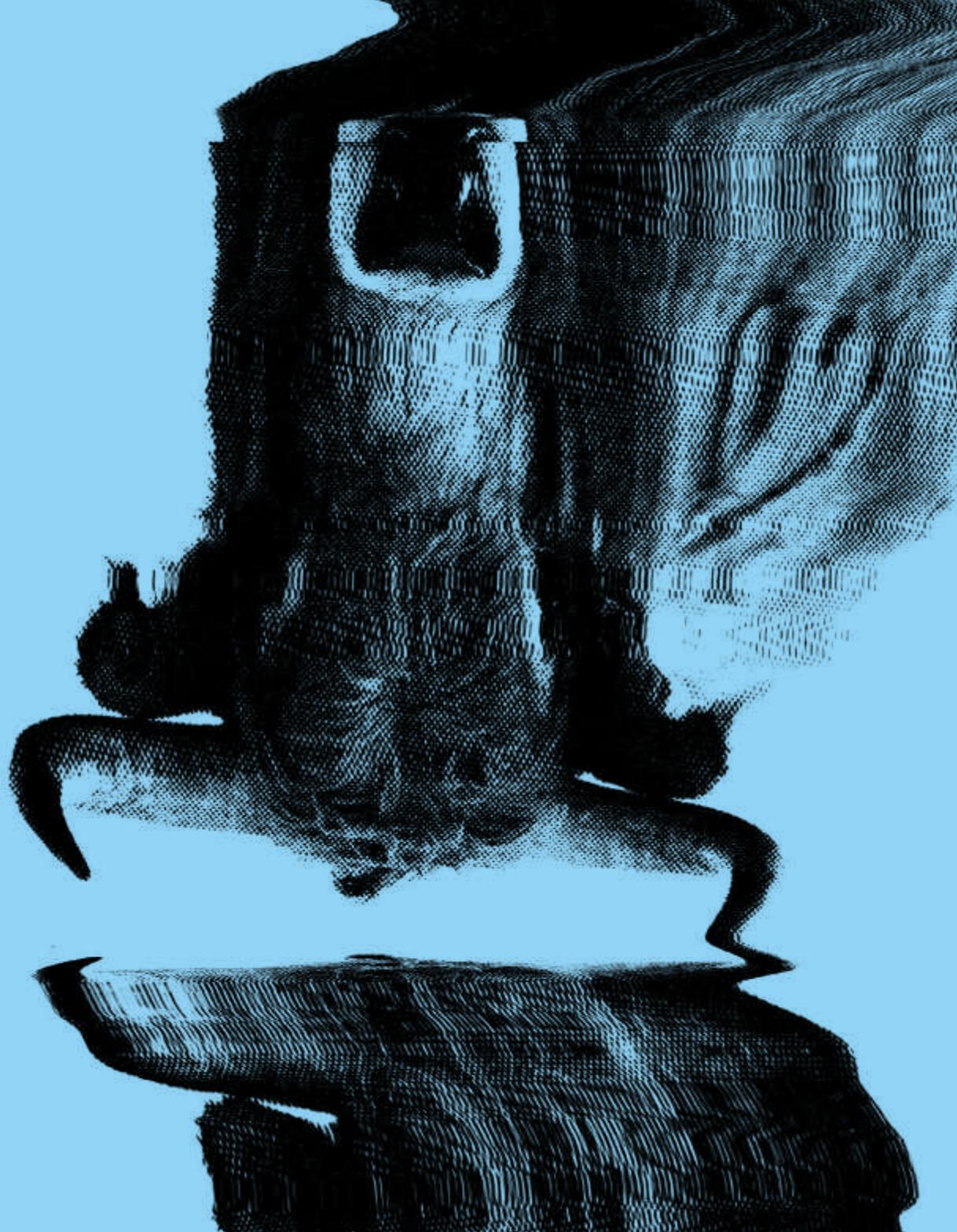
Gaming against gender stereotypes to fight gender-based violence. Let's Come

Out. Un board/card game per dialogare su sessualità e questioni di genere
Who Are you Going Out With? L'esperienza di essere in una relazione con uno psicopata

Alan Mattiassi, Ilaria Mariani,
Matteo Bisanti
Noemi De Luca, Emiliano Mungiovino,
Luca Alba, Filippo Vela
Clara Gargano, Ilaria Mariani
Marina Diez Pereiro

17.30 **IV / let's play it**

Giochiamocela!





ARTI VISIVE
CATHERINE OPIE
ARNOLD PASQUIER
VINCENT DIEUTRE



Catherine Opie

James, 1993
chromogenic print

courtesy the artist,
Thomas Dane Gallery,
and Regen Projects,
Los Angeles

CATHERINE OPIE. HEROES

di / by Antonio Leone
traduzione inglese di / english translation by
Chiara Lugaro, Chiara Volpes

In *The Human Landscape* vengono presentati due corpus di opere di Catherine Opie, *The Modernist* (2017), primo film realizzato dall'artista e una selezione di lavori storici dalla serie *Portraits*.

Portraits, una delle serie più iconiche dell'artista, comprende più di cinquanta fotografie create tra il 1993 e il 1997. In *Portraits* Catherine Opie ritrae i suoi amici più cari all'interno della comunità lgbtqi di Los Angeles, lesbiche, gay, transgender, creando una sequenza di ritratti dalle composizioni estremamente formali e dai colori vibranti che celebrano l'individualità di ogni singolo soggetto affermandone allo stesso tempo la visibilità come atto politico necessario alla definizione della propria identità.¹

In *Portraits* Opie dichiara e legittima il senso di appartenenza ad una comunità, intesa sia come dimensione affettiva e familiare, ma anche come rivendicazione politica da parte di una subcultura di resistenza nei confronti delle forme di controllo eteronormativo. La carica eversiva del lavoro di Opie emerge con maggiore chiarezza in rapporto al contesto storico di quegli anni, in cui la comunità lgbtqi (soprattutto americana) era sotto assedio e marginalizzata anche a causa della crisi sociale provocata dall'epidemia di Aids. Sempre in quegli anni, Opie realizza *Self-Portrait/Cutting* (1993) e *Self-Portrait/Pervert* (1994). Nel primo, la schiena nuda dell'artista mostra un disegno a figure stilizzate di due donne che si tengono per mano davanti a una casa. Il disegno, inciso sulla sua pelle, è lambito dalle gocce del sangue che sgorgano dalle ferite.

In *Pervert* si ritrae a petto nudo, con la parola "pervertita" incisa sul petto in lettere elegantemente ornate. Indossa un cappuccio in pelle nera, e ventitré aghi infilzati sulle braccia uniformemente distanziati. Il sontuoso fondale in oro e la formalità della composizione nascondono la rabbia dietro questo difficile autoritratto, che Opie ha descritto come una reazione angosciata all'epidemia di Aids e all'esacerbata

In *The Human Landscape* two collections of Catherine Opie's works are presented, *The Modernist* (2017), first movie made by the artist, and a selection of the classic works of the series *Portraits*.

Portraits, one of the most iconic series of the artist, includes more than fifty photographs taken between 1993 and 1997. In *Portraits* Catherine Opie depicts her closest friends within the lgbt community of LA, lesbians, gays, transgender people, creating a sequence of portrayals with an extremely formal and vibrantly colored composition that celebrate the individuality of every single subject affirming, at the same time, their visibility as a political act, necessary for the definition of one's own identity.¹

In *Portraits* Opie asserts and legitimates the feeling of belonging to a community, meant both as an affective and familiar dimension and as a political claim of a subculture resisting to heteronormative modes of control. The subversive strength of Opie's work emerges with greater clarity in relation to the historical context of those years, when the lgbt community (especially the American one) was under siege and marginalized even because of the social crisis provoked by the Aids epidemic. In those same years, Opie realizes *Self-Portrait/Cutting* (1993) and *Self-Portrait/Pervert* (1994). In the former, the naked back of the artist shows a drawing with two stylized women holding hands before a house. The drawing, carved into her skin, is grazed by the drops of blood dripping from her wounds.

In *Pervert* she depicts herself topless, with the word "pervert" carved into her chest with gracefully decorated letters. She wears a black leather hood, and twenty-three evenly spaced needles pierce her arms. The magnificent golden seabed and the formality of the composition conceal the anger behind this difficult self-portrait that Opie has described as an anguished reaction to the Aids epidemic and to the exasperated homophobia coming from it, «as a cry against the normalizing of

omofobia che ne era scaturita, «così come un grido contro il tentativo di normalizzazione della comunità LGBT». «I didn't like the way the leather community was being represented in the mainstream culture. [...] We have had a bad rap. That was probably the biggest reason for doing the portraits... I decided to do a body of work that was about being really out, and about being out about my sexuality, and being into S&M and leather and stuff like that. Instead of just showing the tattoos and the piercings and the markings on the body, I wanted to do a series of portraits of this community that were incredibly noble».²

Nel lavoro di Opie la rivendicazione della propria libertà sessuale, della libertà dei corpi, significa rivendicare un legittimo spazio di vita, dove «vivere significa vivere politicamente» (Judith Butler).

Riferendosi all'incisione praticata sul proprio petto, dichiara: «I would inscribe it on my body and that would be where the politics lie, not in a look in my eyes».³

Attraverso il corpo "politico" Opie agisce in resistenza al potere, come pratica necessaria per l'affermazione di una politica democratica, così come per la piena affermazione dell'individuo, inteso non soltanto come entità, ma anche come elemento di differenza. In tal modo, lei e la schiera dei suoi Eroi ritratti in *Portraits*, si assumono con coraggio la responsabilità di un futuro collettivo, che implica l'essere parte di un processo all'interno del quale è necessario mettersi in gioco con spirito critico accettando la responsabilità della propria individualità.

«I think that in some ways, the queer resistance is always bringing focus to the queer community. My deciding to use it as a subject is about compassion and creating a history».⁴

Come osserva Nat Trotman nel catalogo della retrospettiva realizzata nel 2008 al Guggenheim Museum di New York: «In entrambi questi autoritratti l'artista offre qualcosa di profondamente personale, persino confessionale. Le immagini sono, al tempo stesso, enfatiche dichiarazioni di identità ed emblemi di trauma, fisico ed emotivo, come è stato vissuto dall'artista e dalla sua comunità».⁵

Quando nel 2004, con una situazione sia personale che politica assai diversa rispetto ai primi anni novanta, si ritrae in *Self-Portrait/Nursing* allattando il figlio, l'incisione di *Pervert*, è ancora ben visibile, una cicatrice permanente sul corpo, memento e traccia di quella storia privata e collettiva che conserva come memoria perenne.

Dopo *Portraits* l'interesse di Opie verso le dinamiche di contesto si sposta sugli spazi urbani, le architetture, come spazi di relazione con la storia, le comunità locali:

gay and lesbians communities». «I didn't like the way the leather community was being represented in the mainstream culture. [...] We have had a bad rap. That was probably the biggest reason for doing the portraits... I decided to do a body of work that was about being really out, and about being out about my sexuality, and being into S&M and leather and stuff like that. Instead of just showing the tattoos and the piercings and the markings on the body, I wanted to do a series of portraits of this community that were incredibly noble».²

In Opie's work the assertion of one's own sexual freedom, of the freedom of bodies, means to claim a legitimate space of living, where «living means living a political life» (Judith Butler).

Referring to the incision made on her own chest she declares: «I would inscribe it on my body and that would be where the politics lie, not in a look in my eyes».³

Through a "political" body Opie acts in resistance to power, as a necessary practice for the affirmation of a democratic politics, as well as for the full affirmation of the individual, meant not only as an entity, but also as element of difference. This way, she and her array of Heroes depicted in *Portraits* bravely take the responsibility of a collective future, which implicates being part of a process inside which it is necessary to put oneself at stake with a critical attitude, accepting responsibility for one's own individuality.

«I think that in some ways, the queer resistance is always bringing focus to the queer community. My deciding to use it as a subject is about compassion and creating a history».⁴

As observed by Nat Trotman in the catalogue of the retrospective realized at the Guggenheim Museum in New York in 2008: «In both of these two self-portraits the artist offers something deeply personal, even confessional. The images are, at the same time, emphatic declarations of identity and emblems of, both physical and emotional, trauma, as it was lived by the artist and her community».⁵

When in 2004, with a very different personal and political situation compared to the one of the early Nineties, she depicts herself in *Self-Portrait/Nursing* while breastfeeding her child, the *Pervert* incision is still clearly visible, a permanent scar on her body, memento and sign of that private and collective story she conserves as a permanent memory.

After *Portraits* Opie's interest towards context dynamics moves to the urban spaces, the architectures, as places of relationship with history, with local communities: the social landscape lives side by side with the physical landscape. And again Opie's interest is concentrated on the resistance practices, in this case those operated through the architectures and the places she tries to subtract from the *homo faber's*

il paesaggio sociale convive ed entra in dialogo con il paesaggio fisico. Anche in questo caso l'interesse di Opie si concentra sulle pratiche di resistenza, in questo caso delle architetture e dei luoghi che tenta di sottrarre all'aggressione e alla prevaricazione bulimica dell'*homo faber*. Commentando alcune delle serie come *Houses*, *Freeways* e *Mini-malls*, dice: «Mi piace svuotare Los Angeles. Ha a che fare con la storia e ciò che rimarrà quando non ci saremo».⁶

The Modernist per certi versi segna un punto di svolta nel lavoro di Opie. Dai fieri eroi di *Portraits* ai luoghi che con amore ritrae per preservarli e custodirli offrendoli in dono alla memoria collettiva, qui la riflessione diventa nostalgica e per certi versi amara, per un presente incerto, in crisi e soprattutto in balia di eventi (incontrollabili) la cui manifestazione rimette pericolosamente in discussione quanto ritenuto conquistato. La stessa Opie non fa mistero di come l'insediamento del nuovo presidente Trump abbia influito parecchio su questo tipo di riflessioni. Il protagonista, Stosh, alias Pig Pen, musa e amico di sempre di Opie, sembra razionalizzare in modo lucido i fallimenti del modernismo come del frantumarsi del sogno americano. Stosh (Opie) riflette su come il mito della cultura modernista sia collassato di fronte alle emergenze sociopolitiche ed economiche attuali, dall'escalation della crisi abitativa, ai conflitti di classe e le disparità sociali. Ma il nuovo eroe della mitologia di Opie, non a caso un artista, non si abbandona ad una statica melancolia ma agisce bruciando gli edifici simbolo dell'architettura modernista di Los Angeles. Chiuso in una fiera solitudine, il fuoco ed i riflessi di se stesso negli specchi come unici cooprotagonisti, riconfigura il mondo cancellando quanto di quel mondo è il simbolo del suo fallimento.

bulimic aggression and prevarication. Commenting some of the series like *Houses*, *Freeways* and *Mini-malls*, she says: «I like emptying Los Angeles. It is about history and what will be left when we won't be there anymore».⁶

The Modernist is somehow a turning point in Opie's work. From the proud heroes of *Portraits* to the places she portrays with love to preserve and shield them offering them as a gift to the collective memory, here the reflection becoming nostalgic and in some ways painful, due to an uncertain present, in crisis, and above all at the mercy of (uncontrollable) events whose manifestation alarmingly questions what was previously thought as conquered. Opie herself doesn't try to hide that Trump's assignment as new president deeply influenced this kind of reflections. The main character, Stosh, aka Pig Pen, Opie's eternal muse and friend, seems to lucidly rationalize the failures of Modernism as well as of the frantumation of the American dream. Stosh (Opie) reflects on how the modernist culture myth collapsed when facing nowadays sociopolitical and economic emergencies, from the escalation of the housing crisis to the class conflicts and social disparity. But the new hero of Opie's mythology, not surprisingly an artist, doesn't give in to a static melancholia but acts burning those buildings that are a symbol of Los Angeles modernist architecture. Closed in a solitude fair, having only fire and his own reflections on the mirrors co-starring with him, he reconfigures the world erasing the parts of it that symbolizes its failure.

1 «In some ways, I decided to make work that could be thought of as taboo in mainstream culture as soon as I started making the early portraits of my friends and really coming out in relationship to my queer identity. [...] But politically, it was too important to me to not go forth with the work I really wanted to make in relationship to identity. Personally, it was about creating a position in which my subjects were able to be seen (and myself) as the acknowledgement of what visibility meant. There is an empowerment aspect that it was important, but I don't know if it was completely conscious at the time. It just came out naturally the way I asked people to face the camera. Some elements were based on history paintings to a certain extent. One of

these reasons was to create a nobility within making portraits and trying to figure out a different way to document the community».

Matthew Kyba, *Slippery Icons a Conversation with Catherine Opie*, *Ptm magazine*.

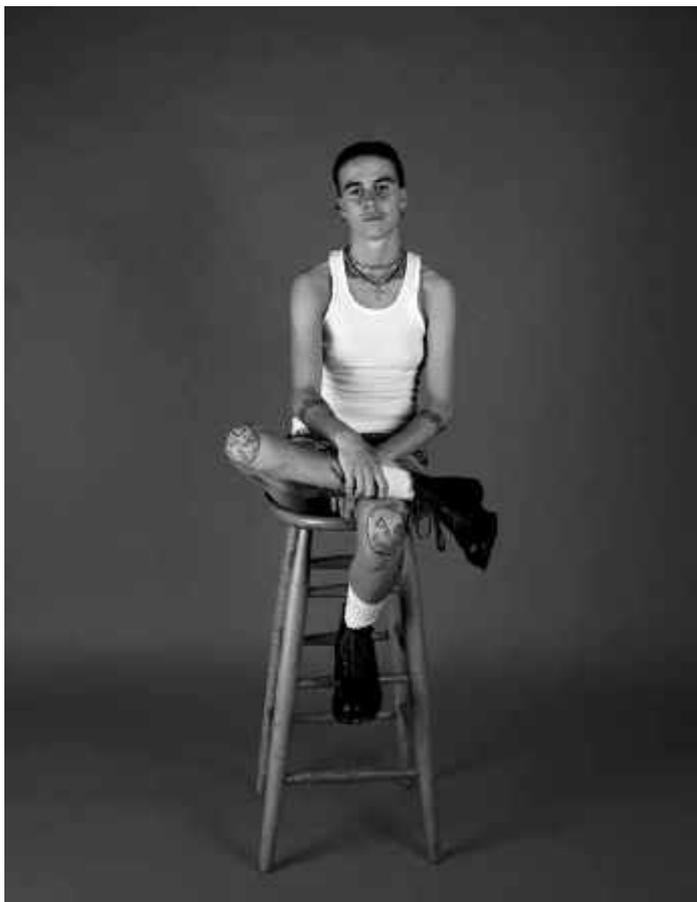
2 Priscilla Frank, *Catherine Opie's Photos Of The 'Leather Community' Show A Softer Side Of Queer S&M*, *Huffingtonpost*, 7 set 2016

3 Juliette Méliá, *Creating a new iconicity: an interview with Catherine Opie*.

4 Andrea Blanch, *Catherine Opie Interview*, *Museemagazine*, 24 set 2013.

5 Nat Trotman in *Catherine Opie American Photographer*, Guggenheim Museum Publications, 2008, p. 73

6 Suzanne Muchnic, *L.A. Story: Catherine Opie on Her Controversial Photographs of Los Angeles Subcultures*, *ArtNews*, January 22, 2016



Catherine Opie

Pig Pen, 1993
chromogenic print

courtesy the artist,
Thomas Dane Gallery,
and Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Chloe, 1993
chromogenic print

courtesy the artist,
Thomas Dane Gallery,
and Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Sheats-Goldstein (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles

CATHERINE OPIE. RITRATTI DI PASSAGGIO / CATHERINE OPIE. TRANSITION PORTRAITS

di / by Andrea Ruggieri

traduzione inglese di / english translation by Vittoria De Stefani

Il trentennale percorso di Catherine Opie, dai crudi e al contempo estetizzanti ritratti e autoritratti degli anni novanta, fino alle ricerche sulla luce delle recenti composizioni, è connotato da un afflato militante che si è andato strutturando sempre di più come motore di indagine poetica. Militanti sono i soggetti dei suoi scatti, uomini e donne che hanno fatto del proprio corpo un territorio di indagine e sperimentazione, quasi un luogo di passaggio, di migrazione da una forma data ad una intuita. Militante è la riflessione sul proprio corpo, ora fonte di vita, ora strumento di piacere. Ciò negli anni ha affinato un occhio sempre più rivolto alle relazioni, alle comunità – grandi o piccole che siano –, al *paesaggio umano*, ma anche una sensibilità estetica che ha saputo tener conto della storia e del contemporaneo.

Utilizzando la fotografia come strumento di documentazione e indagine dei più disparati fenomeni sociali nell'America a lei coeva, Opie sin dai primi approcci intende quindi registrare le modalità per mezzo delle quali si instaurano le relazioni umane e con le quali uomini e donne si inseriscono nel proprio contesto (paesaggio) di riferimento. Si concentra su questioni ancora aperte inerenti i rapporti (in senso lato o specifico), che vengono analizzati da un canto con sguardo intimo, privato, dall'altro con spirito politico e collettivo.

Con un approccio a metà tra il concettuale e il documentario, Opie utilizza strumenti a lei familiari – quali il ritratto, la foto di paesaggio o gli scatti in studio – per produrre fotogrammi, immagini seriali o articolate composizioni formali. In tal modo l'artista intende catturare le singole identità, siano pur ritratte all'interno di una coppia, di una famiglia o di aggregazioni sociali più complesse (squadre, folle, ecc.), rivelandone in punta di piedi le biografie, che diventano tessere di una stratificata rappresentazione della società del nostro tempo.

Sia che documenti istanze politiche della cultura lgbtqi, la cultura queer o le trasformazioni del paesaggio urbano

Catherine Opie's thirty-year path, characterized by portraits and self-portraits that are crude and at the same time with aesthetic leanings, features a militant inspiration that became more and more a poetic investigation engine. The subjects of her photos are militant, men and women that made of their body an investigation and experimentation territory. Almost a place of transition, of migration from a given shape to a grasped one. The reflection on her own body, now a source of life, now a pleasure instrument, is a militant one. As years passed by this refined an eye more and more keener and addressed to relationships, communities – both big and little – to the *human landscape*, but also an aesthetic sensibility that has been capable to keep history and present in consideration.

Using photography as a tool to document and investigate the most different social phenomena in the America of her time, since the first contact Opie wants to register the ways human relationships begin and she investigates the ways in which men and women build human relations and how they relate to their own context (landscape). The American artist focuses on open questions about relationships (specifically and in a border sense), which are analyzed from an intimate, private point of view, but also in a political and collective perspective.

Thanks to her conceptual and documentary approach, Opie uses familiar tools – such as portraits, landscape or studio photographs – in order to edit still images, serial images and articulate formal compositions. This is how the artist means to capture individual identities, even when they are portrayed as part of a couple, of a family or more complex social agglomerates (teams, crowds, etc.), as she skillfully unveils their biographies, which become fragments of a multilayer representation of contemporary society.

Whether she documents political demands of the lgbtqi culture, or queer culture or yet the transformations of the urban and natural landscape, Opie's work stands opposed to a fixed

e naturale, il lavoro di Opie si pone dunque in opposizione ad una visione consolidata del mondo e si concentra sul «modo in cui le cose dovrebbero essere viste», prova questa dell'influenza che la storia dell'arte e della pittura hanno avuto sulla sua formazione. Tale influenza è, per altro, particolarmente evidente nella recente serie di *Portraits* che l'artista ha esposto a Londra, nella quale estremizza l'impiego della luce come materia che plasma le figure.

Il ritratto, tema dirimente nella sua poetica, che sin dagli anni novanta ha fornito uno sguardo soggettivo e intimo della società americana, uno spaccato con al centro l'artista e intorno gli amici, le compagne e i compagni di una vita, si fa adesso «celebrazione» di uomini e donne che hanno determinato la propria identità contro ogni norma. Il risultato è una comunità familiare che ha voluto sottrarsi alle incongruenze della cultura mainstream e imporre nuove forme di inclusione. E sono infatti le famiglie omogenitoriali i soggetti degli scatti della serie *Domestic*, che ritraggono famiglie nate da coppie lesbiche nel loro contesto quotidiano, per realizzare i quali Opie ha girato gli Stati Uniti con spirito documentario, ma non ingerente. Se è la comunità a creare l'identità di un luogo, l'artista descrive la provincia americana attraverso i volti, comunica la sua idea di società per mezzo di piccoli elementi intrisi di storie individuali.

Nota dunque al grande pubblico più per i suoi scatti, Catherine Opie si è recentemente dedicata con maggiore consapevolezza anche alla produzione filmica, come naturale evoluzione del suo occhio documentario. Prova ne è il film *The Modernist*, recentemente presentato in anteprima mondiale a Los Angeles, che propone una visione distopica della città degli angeli, un luogo che ha certamente avuto un ruolo centrale nel lavoro di Opie. Il film è in aperta conversazione con il corto radicale di Chris Marker del 1962 *La Jetée*, che utilizzava la fotografia per raccontare una storia fatta di nostalgia, viaggi nel tempo e contraddistinta dal terrore dell'apocalisse nucleare. Il film di Opie porta avanti questo dialogo, impiegando strutture formali e narrative simili, ma concentrandosi su temi contemporanei come disastri naturali e tragedie globali, il crollo del sistema politico americano, la crisi abitativa di Los Angeles. *The Modernist*, della durata di 22 minuti, ha per protagonista Stosh, alias Pig Pen, un intimo amico di Opie, ritratto anche in molte delle sue fotografie, un artista in difficoltà che è ossessionato dall'architettura moderna della metà del secolo.

Oltre ottocento fotogrammi in bianco e nero catturano con un ritmo serrato il protagonista e il suo mondo da più angolazioni e punti panoramici, creando un effetto

visione del mondo e focuses «on the way things should be seen», which proves the influence that art history and painting have had on her upbringing. This influence is particularly clear in the recent series of *Portraits* that the artist displayed in London, where she uses at the most the light as a matter that mould the shapes.

Portraits, decisive subject in her poetics, that since Nineties provided a subjective and intimate gaze of the American society, a cross-section where the artist is in the centre surrounded by her friends, lifelong companions, becomes now «celebration» of men and women that determined their own identity against all the rules. The result is a family community that wanted to avoid the incomprehension of the mainstream culture and impose new forms of inclusion. Homo-parental families are the subject of the *Domestic* series, that depict families made of lesbian couples in their everyday life. To do this Opie travelled through United States with a documentary yet not meddling attitude. If it's the community that creates a place identity, the artist describes the American province through faces, she communicates her idea of society through tiny elements steeped in individual stories. Well known to the public especially for her photos, Catherine Opie recently committed herself with more awareness to film production, as a natural evolution of her documentary eye. An evidence of that is the film *The Modernist*, recently presented in world premiere in Los Angeles. It proposes a dystopic vision of the city of angels, a place that has certainly had a central role in Opie's work. The film is in conversation with Chris Marker's radical 1962 *La Jetée*, which utilizes still photography to tell a story of longing, time travel, and the terror of nuclear apocalypse. Opie's film continues this dialogue, employing similar formal and narrative structures to a different end. Focusing on contemporary issues like natural disasters, the breakdown of the American political system, global tragedies, and the Los Angeles housing crisis, the film stars Stosh, aka Pig Pen, a close friend of Opie's who has appeared in many of her photographs, as a struggling artist who is obsessed with landmark midcentury modern architecture.

Composed of over eight hundred black and white still images, the 22 minute film unfolds with swift pacing. Each still captures the subject and his world from multiple angles and vantage points, creating a lyrical cinematic effect. Throughout the film, the protagonist clips newspaper headlines and product advertisements and assembles them together to construct an elaborate collage that echoes his psychological state. The multilayered collage illustrates his frustrations and desires and provides a visible catalyst for the destruction that

cinematografico lirico. In tutto il film, il protagonista ritaglia i titoli dei giornali e le pubblicità dei prodotti e li riunisce per costruire un collage che riecheggia il suo stato psicologico, illustrando le sue frustrazioni e i suoi desideri e fornendo un catalizzatore visibile per la distruzione che verrà. Nel corso del film la sua incapacità nel realizzare i propri sogni e desideri lo spinge a commettere una serie di atti dolosi, incendiando metodicamente edifici iconici in tutta la città. Eppure la qualità onirica del film costringe lo spettatore a chiedersi se ciò che accade sia un atto di distruzione reale o solo un sogno.

is to come. Over the course of the film his inability to obtain these desires and dreams drives him to commit acts of arson, methodically setting fire to iconic buildings throughout the city. Yet the film oniric quality forces the viewer to question whether what transpires is an act of destruction or a dream.



Catherine Opie

Arsonist (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Match fire #1 (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Model fire #1 (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Artist #2 (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles



Catherine Opie

Mirror #2 (The Modernis), 2016
pigment print

© Catherine Opie,
courtesy Regen Projects,
Los Angeles

screenplay &

editing

Arnold Pasquier

editing

Ishrann Sijidjian

sound

Osmar Zampieri

cast [le jour]

Cretto di Alberto

Burri, Gibellina

Vecchia, Sicilia

Benjamin Lazar

Giorgio Liscianrello

Nicolai Johnson.

cast [la nuit]

Via Elevada

Presidente João

Goulart «Minhocão»,

São Paulo, Brasile

Felipe Stocco

Ana Teixeira

Rodrigo Andreolli

la voce di

Otávio Filho

contact

arnold.pasquier@

gmail.com



**L'AMOUR
MODERNE
[LE JOUR
LA NUIT]**

Arnold Pasquier

Brasile-Francia-Italia 2017 / 9'30"



Due paesaggi scavano un'assenza e rivelano la possibilità di un incontro. Da una parte, una scultura monumentale copre le rovine del villaggio di Gibellina in Sicilia, distrutto da un terremoto; dall'altra parte, un'autostrada taglia irrimediabilmente in due un quartiere popolare di immigrati italiani della città di San Paolo in Brasile. Questa bara bianca, questa colata di cemento sopraelevata, offre una nuova scena per esprimere – giorno e notte – un amore che è di per sé l'invenzione di una forma di amore.

La realizzazione di questo film/installazione fa parte di una serie che si propone di riflettere le condizioni di un'esperienza sentimentale in relazione con un paesaggio e di inventare la forma spettacolare di un amore contemporaneo.

Deux paysages creusent une absence et révèlent la possibilité d'une rencontre. Côte à côte, une sculpture monumentale recouvre les ruines du village de Gibellina en Sicile détruit par un tremblement de terre ; d'autre part, une voie rapide coupe irrémédiablement en deux un quartier populaire d'immigration italienne de la ville de São Paulo au Brésil. Ce cercueil blanc, cette coulée de béton sur pilotis offrent une scène nouvelle pour exprimer – le jour et la nuit – un amour qui soit lui même l'invention d'une forme d'aimer.

La réalisation de ce film/installation s'inscrit dans une série qui se propose de réfléchir les conditions d'une expérience sentimentale en relation avec un paysage et d'inventer la forme spectaculaire d'un amour contemporain.



PIANGERÒ (C6?)

Vincent Diestre
video loop, 10''



Chi sono dunque questi uomini che nascondono i loro volti sui siti di incontri? Intrappolati nella loro vita "normale", chiedono tutto: l'anonimato e il grande amore. A partire da documenti reali, pazientemente raccolti per un film a venire, Vincent Dieutre offre nell'ambito del Sicilia Queer l'immagine di uno di quei "gatti" inquieti: un monologo unico dove l'altro è solo un pretesto. Piangerò la mia cruda sorte... L'e-lamento delle doppie vite perdute si unisce al tragico barocco.

Qui sont donc ces hommes qui cachent leurs visages sur les sites de drague ? Piégés dans leur vie « normale », ils demandent tout, l'anonymat, le grand amour. A partir de documents réels, patiemment collectés pour un film à venir, Vincent Dieutre propose dans le cadre du Sicilia Queer une mise en image d'un de ces « chats » obsédants : un monologue célibataire où l'autre n'est qu'un prétexte. *Piangerò la mia cruda sorte...* le e-lamento des doubles vies perdues rejoint le tragique du baroque...





—
ANTEPRIME
QUEER
—

screenplay
Robin Campillo
Philippe Mangeot
cinematography
Jeanne Lupoire
editing
Robin Campillo
Stephanie Leger
Anita Roth
music
Arnaud Rebotini
cast
Nahuel Pérez
Biscayart
Arnaud Valois
Adèle Haenel
Antoine Reinartz
Félix Maritaud
Médhi Touré
Aloïse Sauvage
producer
Hugues
Charbonneau
contact
teodorafilm.com
margherita.chitti@
teodorafilm.com



Robin Campillo

Nato in Marocco, ha studiato a Parigi presso l'Institut des hautes études cinématographiques. Dal 1998 inizia la sua collaborazione con Laurent Cantet, per i cui film lavora sia come montatore che come sceneggiatore. Per Cantet scrive la sceneggiatura di *Ressources humaines* (Premio César per la migliore opera prima nel 2001), e insieme scrivono quella di *L'Emploi du temps* (2001). Nel 2004 esordisce alla regia con *Les revenants*, presentato nella sezione Orizzonti della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, mentre nel 2005 si occupa della sceneggiatura e del montaggio di *Vers le sud*, sempre diretto da Cantet. Scrive a sei mani con Cantet e François Bégaudeau il film *Entre les murs*, vincitore della Palma d'oro al 61° Festival di Cannes. Il suo secondo film da regista, *Eastern Boys*, nel 2013 vince il premio della sezione Orizzonti alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, mentre *120 battiti al minuto* vince il Grand Prix Speciale della Giuria e la Queer Palm al Festival di Cannes 2017.

Born in Morocco, he studies at the Institut des hautes études cinématographiques of Paris. In 1998 he starts his collaboration with Laurent Cantet, for whom he works both as screenwriter as well as editor. He writes the screenplay for Cantet's *Human Resources* (1999, César Award for Best First Feature Film in 2001), and together they co-write *L'Emploi du temps* (2001). In 2004 he makes his debut as a director with *They Came Back*, which is selected at the Venice Film Festival. In 2005, he writes and edits another Cantet's film, *Heading South*. He co-authors the script of *The Class* (Palme d'Or at the 2008 Cannes Festival) together with Cantet and François Bégaudeau. *Eastern Boys*, his second film as a director, wins the Orizzonti section award in Venice, while *BPM (Beats Per Minute)* receives the Grand Prix and Queer Palm at the Cannes Festival in 2017.



120 BATTEMENTS PAR MINUTE / BPM (BEATS PER MINUTE)

Robin Campillo

Francia 2017 / 140' / v.o. sott. it.

9. 10. 2017 Palermo, Cinema Igiea Lido

Parigi, primi anni '90. Il movimento di giovani attivisti gay Act Up dà vita a contestazioni spettacolari, alla ricerca del metodo più efficace affinché istituzioni e opinione pubblica aprano gli occhi sulla dilagante epidemia di Aids che da qualche anno sta mietendo vittime in tutto il mondo.

Il racconto parzialmente autobiografico del regista Robin Campillo mantiene viva la memoria delle battaglie di Act Up senza formule retoriche o eccessi celebrativi, ma al contrario utilizzando un linguaggio a tratti semidocumentaristico che cala lo spettatore in un quotidiano fatto di infiniti dibattiti e confronti tra questi giovani attivisti che combattono lo spettro della morte attraverso l'arma dell'euforia e della rabbiosa vitalità della giovinezza.

Paris, early 1990s. Act Up, a group of young gay activists organizes sensational actions in order to fight the public and institutions' general indifference to the widespread Aids epidemic, which in recent years has been claiming countless victims all over the world.

Robin Campillo's account, which is partially based on autobiographical experiences, is intended to keep the memory of Act Up's battles alive, without any rhetorical attitude or celebratory excess, but instead using a documentary-like language through which the spectator penetrates into a daily life made up of endless disputes and debates between these young activists who fight the specter of death using as their only weapon the euphoria of youth and its angry vitality.



Sebastián Lelio

È una delle figure più rappresentative del cinema cileno contemporaneo. Dopo essersi laureato alla Escuela de Cine de Chile di Santiago, ha iniziato la sua carriera da cineasta realizzando cortometraggi. Nel 2013 ha co-diretto con Carlo Fuentes *Cero*, un documentario basato su materiali inediti dell'attacco dell'11 settembre. Insieme a Fernando Lavanderos ha invece curato la regia di due stagioni della celebre serie di documentari *Mi mundo privado*. Dal 2005 in poi ha diretto quattro lungometraggi molto apprezzati, ognuno dei quali vincitore di premi in festival internazionali: *La sagrada familia* (2005, presentato in anteprima al San Sebastián Film Festival), *Navidad* (2009, presentato in anteprima al Festival di Cannes), *El año del tigre* (2011, presentato a Locarno) e *Gloria* (2013, che è stato presentato in anteprima alla Berlinale e ha ricevuto il premio Film in Progress al San Sebastián Film Festival). *Una mujer fantástica* ha vinto il Premio Oscar 2018 nella categoria Miglior film straniero.

He is one of the leading figures of the contemporary Chilean cinema. After graduating from the Escuela de Cine de Chile in Santiago, Lelio started by making shorts. In 2003, he released *Cero*, a documentary based on unedited material from the 9/11 attacks in New York, co-directing with Carlos Fuentes. He directed two seasons of the successful documentary series *My private life*, together with Fernando Lavanderos. From 2005 on, he directed four remarkable feature films, which all garnered awards in the festival circuit: *The Sacred Family* (2005, premiered at the San Sebastián Film Festival), *Christmas* (2009, premiered at Cannes Festival), *The Year of the Tiger* (2011, presented at the Locarno International Film Festival) and *Gloria* (2013, which premiered at the Berlin International Film Festival and won Film in Progress award at the San Sebastián Film Festival). *A Fantastic Woman* won the Oscar for Best Foreign Film in 2018.

screenplay
Sebastián Lelio
Gonzalo Maza

cinematography
Benjamin Echazarreta

editing
Soledad Salfate

sound
Lars Grinzel
Camilo Jimenez
Tina Laschke
Peter Roigk

music
Matthew
Herbert

cast
Daniela Vega
Francisco Reyes
Luis Gnecco
Aline Kuppenheim
Nicolás Saavedra
Amparo Noguera

producer
Juan de Dios
Larrain
Pablo Larrain
Sebastián Lelio
Gonzalo Maza

contact
luckyred.it
g.ranucci@luckyred.it



UNA MUJER FANTÁSTICA / A FANTASTIC WOMAN

Sebastián Lelio

Cile 2017 / 104' / v.o. sott. it.

18. 10. 2017 Palermo, Cinema Rouge et Noir

La *mujer fantástica* descritta nel quinto film del cileno Sebastián Lelio è la ventisettenne Marina, felicemente fidanzata col cinquantenne Orlando. Ma l'idillio non è destinato a durare e la notte del compleanno di lei Orlando muore per un malore improvviso. Fin dal suo arrivo in ospedale col fidanzato in fin di vita, la transgender Marina si ritrova sotto attacco da parte di quasi tutti i personaggi che la circondano.

L'elaborazione del lutto, suggerisce Lelio, quando si è una donna transgender appare particolarmente complicata. E lo è perché ad aggiungersi al dolore vi sono il mancato riconoscimento di un'identità e di un legame, quando non la loro palese rimozione. Girato utilizzando uno stile tragicomico, ipnotico e seducente, *Una mujer fantástica* ci mostra il racconto sofferto di una coraggiosa riappropriazione del sé.

The *fantastic woman* described in the fifth film by Chilean director Sebastián Lelio is the 27-year-old Marina, happily engaged with fifty-year-old Orlando. However, the idyll is not meant to last and on the night of Marina's birthday Orlando dies from a sudden illness. Since her arrival at the hospital with her clinging-to-life fiancé, transgender Marina finds herself under attack by almost all the characters that surround her.

As Lelio suggests, being a transgender woman can make the elaboration of mourning quite an excruciating experience: in addition to the pain, that person has to deal with a society which fails to recognize – or even worst represses – her identity and her affectional bonds. Shot using a tragicomic, hypnotic and seductive style, *A fantastic woman* shows us the suffered story of a courageous re-appropriation of the self.

screenplay
Ado Arrietta

cinematography
Thomas Favel

editing
Ado Arrietta

music
Benjamin
Esdraffo
Ronan Martin

cast
Niels Schneider
Agathe Bonitzer
Mathieu Amalric
Tatiana Verstraeten
Serge Bozon
Ingrid Caven
Nathalie Trafford
Andy Gillet

producer
Eva Chillón

contact
zomia.it
diffusione@zomia.it



Ado Arrietta

È uno sceneggiatore e regista spagnolo, considerato tra i pionieri del cinema indipendente europeo. Comincia la carriera cinematografica girando i cortometraggi *El crimen de la pirindola* (1965) e *Imitación del ángel* (1966). Trasferitosi a Parigi nel 1967, Arrietta gira i lungometraggi *Le jouet criminel* (1969), *Le château de Pointilly* (1972), *Las intrigas de Sylvia Couski* (1974), *Tam Tam* (1976), *Flammes* (1978), *Grenouilles* (1983), *Delirios de amor* (tv movie, 1989), *Merlin* (1990) e *Narciso* (2004). Prima di girare *Belle Dormant*, il suo ultimo lavoro è stato il mediometraggio *Vacanza permanente* (2006), premiato al Festival Internazionale del cinema di Lucca.

He is a Spanish screenwriter and director, considered as one of the pioneers of the European independent cinema. He began his cinematographic career making two short films: *El crimen de la pirindola* (1965) and *Imitación del ángel* (1966). After moving to Paris in 1967, Arrietta shot *Le jouet criminel* (1969), *Le château de Pointilly* (1972), *Las intrigas de Sylvia Couski* (1974), *Tam Tam* (1976), *Flammes* (1978), *Grenouilles* (1983), *Delirios de amor* (tv movie, 1989), *Merlin* (1990) e *Narciso* (2004). Before *Sleeping Beauty*, his latest work has been the medium length film *Vacanza permanente* (2006), that was awarded at the Lucca International Film Festival.



BELLE DORMANT / SLEEPING BEAUTY

Ado Arrietta

Francia 2016 / 82' / v.o. sott. it.

28. 1. 2018 Palermo, Cinema De Seta / 29. 1. 2018 Catania, Cinema King / 30. 1. 2018 Messina, Cinema Lux

Il principe Egon di Letonia, un giovane *dandy* dedito unicamente alla sua batteria, è ossessionato dall'idea di poter risvegliare dal suo lungo sonno la Bella Addormentata. Aiutato dalla fata Gwendoline e dal suo precettore Gérard, Egon attraverserà il bosco incantato che circonda il regno, dove la principessa e tutto il suo reame sono immersi in un sonno che li sospende nel passato.

Seguendo la grazia e la levità delle danze che si ripetono in più scene del film, Arrietta ci invita a entrare nello splendore atemporale del regno della Bella Addormentata, e lo fa tramite dei meravigliosi *tableaux vivants*, nella rappresentazione di amori che nascono o si ritrovano e reami che tornano alla vita. Fedele a uno sperimentalismo che oggi sembra al contempo nuovo e desueto, come il doppio binario temporale del suo racconto, la fiaba di Arrietta diverte e incanta.

Prince Egon of Letonia, a young dandy dedicated solely to his drums, is obsessed with the idea of finding Sleeping Beauty and breaking her spell. With the help of fairy Gwendoline and her tutor Gérard, Egon will cross the enchanted forest that surrounds the kingdom, where the princess and her whole realm fell into a very deep sleep that withholds them in the past.

Following the grace and the levity of the dances that are repeated in several scenes of the film, Arrietta invites us to enter the timeless splendor of Sleeping Beauty's kingdom, and he does so through wonderful *tableaux vivants*, depicting love stories and realms that come back to life. Faithful to an experimentalism that today seems both new and obsolete, with this two-track approach of his story, Arrietta's fairy tale amuses and enchants.



Sean Baker

È uno sceneggiatore e regista, reso noto dai film *Take Out* (2004), *Prince of Broadway* (2008) e *Starlet* (2012, vincitore del Robert Altman Spirit Award). Nel 2015 ha realizzato *Tangerine* (2015), presentato in anteprima al Sundance Film Festival. Sean Baker è inoltre uno dei creatori dello show televisivo *Greg the Bunny* (2005) e del suo spin-off *Warren the Ape* (2010). Il suo ultimo film, *Un sogno chiamato Florida*, ha debuttato al Festival di Cannes 2017 e ha ricevuto grandi consensi sia per la regia che per la recitazione, tanto da essere scelto sia dal National Board of Review che dall'American Film Institute come uno dei dieci migliori film dell'anno.

He is a writer and director known for the Spirit Award nominated films *Take Out* (2004), *Prince of Broadway* (2008) and *Starlet* (2012, winner of the Robert Altman Spirit Award). In 2015, he directed *Tangerine* (2015), premiered at the Sundance Film Festival. He is also one of the creators of the long running comedy television show entitled *Greg the Bunny* (2005) and its spin-off *Warren the Ape* (2010). His latest film, *The Florida Project*, premiered at 2017 Cannes Film Festival, was praised for its directing and acting: it was chosen by both the National Board of Review and American Film Institute as one of the top ten films of the year.

screenplay
Sean Baker
Chris Bergoch
cinematography
Alexis Zabe
editing
Sean Baker
music
Lorne Balfe
cast
Willem Dafoe
Brooklyn Prince
Christopher Rivera
Bria Vinaite
Christopher Rivera
Aiden Malik
producer
Sean Baker
Chris Bergoch
Kevin Chinoy
contact
www.cinemasrl.com
barbara@
cinemasrl.com



THE FLORIDA PROJECT / UN SOGNO CHIAMATO FLORIDA

Sean Baker
USA 2017 / 111' / v.o. sott. it.

22. 3. 2018 Palermo, Cinema Igiea Lido / 22. 3. 2018 Catania, Cinema King

Dopo aver seguito il vagabondare tragicomico dei protagonisti di *Tangerine* per i sobborghi californiani, con *Un sogno chiamato Florida* il regista Sean Baker poggia lo sguardo su un'altra realtà in movimento perpetuo, ossia quella dell'infanzia e degli inesauribili giochi della protagonista Moonee e dei suoi compagni di malefatte Jancey e Scooty.

Nella surreale realtà del Magic Castle, una sorta di rivisitazione decadente del vicino castello di Walt Disney World, Moonee e sua madre Halee, ex ballerina disoccupata, si arrabbatano per pagare l'affitto, ma la bambina non sembra rendersi conto delle difficoltà che la circondano.

After having chased through the Californian suburbs the tragicomic wandering of the main characters of *Tangerine*, with *The Florida Project* director Sean Baker takes an interest in another reality in perpetual movement, which is the childhood and the inexhaustible games of main character Moonee and her partners in crime Jancey and Scooty.

In the surreal reality of Magic Castle, a sort of decaying reinterpretation of the nearby Walt Disney World Castle, Moonee and her mother Halee, a former dancer now unemployed, are struggling to pay rent, but the child does not seem to realize the difficulties that surround her.



screenplay
Olmo Amato,
Samuele Sestieri

cinematography
Olmo Amato
Samuele Sestieri

editing
Samuele Sestieri

music
Remo De Vico
Riccardo Magni
Virginia Quaranta

cast
Olmo Amato,
Samuele Sestieri

producer
Olmo Amato,
Samuele Sestieri

contact
www.
milanofilmnetwork.it
distribuzione@
milanofilmnetwork.it



Samuele Sestieri

Nasce a Roma nel 1989. Si diploma in regia e sceneggiatura all'Accademia di cinema Act Multimedia. Scrive, dirige e monta oltre una decina di cortometraggi, tra cui *Danza al tramonto* presentato al festival Cinemambiente 2012 di Torino. Si occupa inoltre di critica cinematografica, fonda il blog Schermo Bianco ed è tra i caporedattori della rivista di cinema *Point Blank*.

He was born in Rome in 1989. He graduated in film directing and screenwriting Act Multimedia Film Academy. He authored, directed and edited over a dozen short films, including *Danza al tramonto*, screened at the Cinemambiente Film Festival in Turin (2012). He is also a film critic, he is the founder of Schermo Bianco, an online blog about cinema, and he is one of the editor-in-chief film magazine *Point Blank*.

Olmo Amato

Nato a Roma nel 1986, si laurea in neurobiologia alla Sapienza di Roma nel 2012. Dal 2010 è fotografo e videomaker professionista. Ha realizzato diversi progetti fotografici personali tra cui *Sogni, memorie e incubi dalla metropoli* (2011-2013) e *Rinascite* (2012-2014). Nei suoi lavori, prevalentemente in bianco e nero, tende ad un'integrazione tra foto d'epoca e scatti da lui stesso realizzati in viaggi fatti in paesi europei. Nel 2015, insieme a Samuele Sestieri, ha scritto e diretto il film *I racconti dell'orso*, selezionato al 33° Torino Film Festival e numerosi altri festival italiani e internazionali.

He was born in Rome, in 1986. He graduates in Neurobiology at La Sapienza University of Rome, in 2012. As a photographer and professional videomaker he works in post-production and education since 2010. Since 2009 he has realized several personal photographic projects, among which *Sogni, memorie e incubi dalla metropoli* (2011-2013) and *Rinascite* (2012-2014). In his works – almost entirely in black and white – he often associates old pictures to his own photographs shot in different European countries. In 2015, he co-wrote and co-directed with Samuele Sestieri *The Bear Tales*, a film selected in several Italian and international film festivals.

I RACCONTI DELL'ORSO / THE BEAR TALES

Olmo Amato, Samuele Sestieri
Italia-Finlandia 2015 / 67' / v.o. sott. it.

22. 4. 2018 Palermo, Cinema De Seta / 23. 4. 2018 Alcamo, Cinema Esperia

Ne *I racconti dell'orso* assistiamo al viaggio surreale per lande selvagge di un monaco meccanico e di uno strano ometto rosso. I due si inseguono e si ritrovano, vagando in una terra senza esseri umani e intrattenendo scambi e conversazioni con reticenti alci, alberi e statue. Quando troveranno il pupazzo di un orso rotto, faranno di tutto per riportarlo in vita.

Seguendo l'onirico vagabondare dei due teneri e strampalati protagonisti, lo spettatore si perde in un sogno, all'interno del quale le emozioni basiche tanto vicine all'infanzia come l'amicizia, la solitudine, la malinconia o la gioia del gioco hanno il sopravvento sulla fredda razionalità della vita quotidiana.

In *The bear tales* we witness the surreal journey into the wilderness of a mechanic monk and a strange little red man. The two chase and find each other, wandering in a land without human beings and having conversations with reticent elks, trees and statues. When they suddenly find the puppet of a broken bear, they do anything to bring it back to life.

Following the dreamlike wandering of these two tender and odd characters, the viewer is lost in a dream within which basic childhood emotions such as friendship, loneliness, melancholy or joy of playing overtake the cold rationality of everyday life.



Bavo Defurne

È uno sceneggiatore e regista celebre principalmente per *Souvenir* (2016), interpretato da Isabelle Huppert. Ha esordito con *North Sea Texas* (2012), che è uscito negli USA, in Inghilterra, Francia e Germania e ha riscosso grande successo su Netflix. Defurne è emerso come nuovo talento girando una serie di cortometraggi – il più noto dei quali è *Campfire* – premiati in vari festival. Prima di iniziare la sua carriera da regista, ha lavorato come arredatore sui set di Peter Greenaway e come assistente alla regia per il media artist Matthias Müller. Ha inoltre girato numerose pubblicità, e ha diretto il videoclip di *Anger Never Dies* degli Hooverphonic.

Writer-director Bavo Defurne is best known for *Souvenir* (2016) starring Isabelle Huppert. Defurne's award-winning debut feature *Nordzee, Texas* (2012) was released in the USA, the United Kingdom, France and Germany and became a Netflix favorite. Defurne established himself as a new talent with a series of award-winning short films, of which *Campfire* is the best known. Before starting his career as a director, he worked as a decorator for Peter Greenaway and as assistant director of the media artist Matthias Müller. He has made many commercials, and also the music video of *Anger Never Dies* by the Hooverphonic.

screenplay
Bavo Defurne
Jacques Boon
Yves Verbraeken
cinematography
Philippe Guilbert
Virginie Saint-Martin
editing
Sophie Vercauysse
music
Thomas M.
Lauderdale
Pink Martini
cast
Isabelle Huppert
Kévin Azais
Johan Leysen
Muriel Bersy
Fanny Blanchard
Benjamin Boutboul
producer
Yves Verbraeken
Caroline
Bonmarchand
Bavo Defurne
contact
www.
thefestivalagency.
com
sb@
thefestivalagency.
com



SOUVENIR

Bavo Defurne
Francia 2016 / 90' / v.o. sott. it.

22. 4. 2018 Palermo, Cinema De Seta

La vita solitaria e monotona della sessantenne Liliane Cheverny, guaritrice per un'azienda che produce pâté, cambia improvvisamente il suo percorso nel momento in cui il ventenne Jean mette piede nella fabbrica. Invaghita del ragazzo, che la riconosce come una ex cantante caduta in disgrazia, famosa trent'anni prima con il nome d'arte di Laura, un'inizialmente reticente Liliane accetta di tornare a calcare il palcoscenico.

La love story ritratta da Bavo Defurne ci mostra una parabola di vita fatta di ascese e rovinose cadute, e fino all'ultimo istante non concede allo spettatore il privilegio di sapere con quale delle due finiranno le vicissitudini della protagonista.

The lonely and monotonous life of sixty-year-old Liliane Cheverny, a trimmer in a company that produces pâté, suddenly changes its path when twenty-year-old Jean sets foot in the factory. Infatuated with the boy, who recognizes her as a former disgraced singer who had been popular thirty years back by the stage name of Laura, Liliane, reticent at first, endorses the idea of getting back on stage.

The love story depicted by Bavo Defurne shows us a parable of life made of ascents and ruinous falls that, up until the very last moment, does not grant the viewer the privilege of knowing with which of the two, whether ascents or falls, Liliane's misadventures will end.



PROGRAMMA
/ SCHEDULE

tutti i giorni

sedi varie

**1968 A WHITE
(AND BLACK) ALBUM**

di Fulvio Baglivi
in collaborazione con
la Cineteca di Bologna

31 maggio 2018 / giovedì

**Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa**

20.00 OPENING NIGHT

**QUESTO CORPO
CHE MI VUOLE BENE**

spettacolo a cura di Veronica
Lucchesi e Dario Mangiaracina
(La rappresentante di lista)
con Ernesto Tomasini,
prod. go-Dratta, La rappresentante
di lista e xxxxxx

**LA STRADA
DEI SAMOUNI**

Stefano Savona / Italia-Francia
2018 / 128' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista

1 giugno 2018 / venerdì

**Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa**

**16:00 EL SILENCIO ES
UN CUERPO QUE CAE**

Agustina Comedi / Argentina 2017
/ 72' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

18.30 QUEER SHORT #1

DAWN OF THE DEAF

Rob Savage / Regno Unito 2016
/ 12' / v.o. sott. it. e eng.

ROUGE AMOUREUSE

Laura Garcia / Francia 2017
/ 23' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

NAMORO À DISTÂNCIA

Carolina Markowicz / Brasile 2017
/ 5' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

CEUX QUI PEUVENT MOURIR

Charlotte Cayeux / Francia 2017
/ 18' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

1ST DAY & NEXT MINUTE

Sara Koppel / Danimarca 2017 / 3'

KYO-NETSU

Yuji Mitsuhashi / Giappone 2017
/ 17'

THE DECISION OF RILEY

Yue Xia / Regno Unito 2017
/ 4' / anteprima nazionale

**JUST PAST NOON
ON A TUESDAY**

Travis Mathews / Brasile-Stati Uniti
2017 / 22' / v.o. sott. it. e eng.

**20.30 ONDES DE CHOC.
PRÉNOM : MATHIEU**
Lionel Baier / Svizzera 2017
/ 60' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista

**22.30 LA CHATTE
À DEUX TÊTES**
Jacques Nolot / Francia 2002
/ 87' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

Cinema Rouge et Noir
/ sala **Noir**
piazza **Verdi, 8**

16.30 OCCIDENTAL
Neil Beloufa / Francia 2017
/ 73' / v.o. sott. it. e eng.

18.30 À DISCRÉTION
Cédric Venail / Francia 2017
/ 50' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista

Goethe-Institut
/ sala **Wenders**
Cantieri Culturali alla Zisa

**18.30 IL PRINCIPE
DI OSTIA BRONX**
Raffaele Passerini
/ Italia 2017 / 75'
/ v.o. sott. eng.

Csc / sala Bianca
Cantieri Culturali alla Zisa

**18.30 LO SCHERMO
DI CARTA.**
IL MONDO DEI CINEROMANZI
un dialogo tra Emiliano Morreale,
Umberto Cantone e Gianni Amelio
ingresso libero

SFOGLIARE UN FILM
Lorenzo d'Amico de Carvalho
/ Italia 2007 / 48'

22.30 LACE ME TIGHTLY
Vincenzo Costantino
/ Italia 2017 / 16'
/ v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista
ingresso libero

UNO DUE TRE
Camilla Iannetti
/ Italia 2017 / 50'
sarà presente la regista
ingresso libero

Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa

16.00 QUEER SHORT #2

RAFAEL LAST TIME SEEN
Rafael Valério / Brasile 2017
/ 7' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

HA'RAV
Uriya Hertz / Israele 2017 / 20'
/ v.o. sott. it. e eng.

DANCES
Ramon Watkins / Australia 2018
/ 5' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

SLABBERTS
Jurg Slabbert / Belgio-Sud Africa
2017 / 10' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

PEDRO
André Santos, Marco Leão
/ Portogallo 2016 / 22'
/ v.o. sott. it. e eng.

CŒURS SOURDS
Arnaud Khayadjanian
/ Francia 2017/ 18' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

FOR A CHANGE
Keren Nir / Israele 2016 / 5'
/ v.o. sott. it. e eng.

PRE-DRINK
Marc-Antoine Lemire
/ Canada 2017 / 23' / v.o. sott. it.

18.30 BLUE MY MIND
Lisa Brühlmann / Svizzera 2017
/ 97' / v.o. sott. it.

20.30 LAMERICA

Gianni Amelio / Italia 1994 / 125'
sarà presente il regista
ingresso libero

22.30 LES GARÇONS SAUVAGES

Bertrand Mandico / Francia 2017
/ 110' / v.o. sott. it.

Cinema Rouge et Noir
/ sala Noir
piazza Verdi, 8

16.30 AS BOAS MANEIRAS

Marco Dutra, Juliana Rojas
/ Brasile-Francia 2017 / 135'
/ v.o. sott. it. e eng.

18.30 ABU

Arshad Khan / Canada 2017
/ 80' / v.o. sott. it. e eng.
sarà presente il regista

Goethe-Institut / sala Wenders
Cantieri Culturali alla Zisa

**18.30 LA MATIOUETTE
OU L'ARRIERE-PAYS**

André Téchiné / Francia 1983
/ 48' / v.o. sott. it.
sarà presente l'interprete
Jacques Nolot

Csc / sala Bianca
Cantieri Culturali alla Zisa

**22.30 METAMORFOSI NAPOLETANE.
PROMESSI SPOSI**

Antonietta De Lillo
/ Italia 1993 / 20'
ingresso libero

**METAMORFOSI
NAPOLETANE.
IL SIGNOR ROTPETER**

Antonietta De Lillo
/ Italia 2017 / 37'
ingresso libero

Queer bookshop
Cantieri Culturali alla Zisa

**18.30 QUEER CITY. LONDRA.
UN'ALTRA STORIA**

Peter Ackroyd / Sem
/ Milano 2018
Giuseppe Burgio e Pietro Pitarresi
dialogano con il traduttore Alberto
Milazzo.

Spazio Franco
Cantieri Culturali alla Zisa

23.00 PARTY NUDO

VJ-Set del Sicilia Queer
con CKTC (electro, synth-pop,
electro-pop, techno) / Eva Ernst
(french touch, electro tech house)
/ Pop up écouter (electro-boh, pop-
porno, au-déla des enfants)
ingresso libero
Le feste più queer dell'anno
sbarcano anche ai Cantieri Culturali
per l'ottava edizione del Sicilia
Queer filmfest.

Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa

11.00 PADRE QUOTIDIANO

Gianni Amelio / Mondadori
/ Milano 2018
Piero Melati dialoga con l'autore.

16.00 L'ARRIÈRE-PAYS

Jacques Nolot / Francia 1998
/ 90' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

18.30 FILM OMAGGIO A GODARD

Vincent Dieutre, Vivian Perelmutter
/ Francia 2018 / 6' / v.o. sott. it.
/ anteprima assoluta
sarà presente il regista
Vincent Dieutre

À DISCRÉTION

Cédric Venail / Francia 2017
/ 50' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista

20.30 AS BOAS MANEIRAS

Marco Dutra, Juliana Rojas
/ Brasile-Francia 2017 / 135'
/ v.o. sott. it. e eng.

22.30 OCCIDENTAL

Neil Beloufa / Francia 2017 / 73'
/ v.o. sott. it.

Cinema Rouge et Noir
/ sala Noir
piazza Verdi, 8

16.30 TEAM HURRICANE

Annika Berg / Danimarca 2017
/ 96' / v.o. sott. it.

4 giugno 2018 / lunedì

**18.30 EL SILENCIO ES
UN CUERPO QUE CAE**
Agustina Comedi / Argentina 2017
/ 72' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

Csc / sala Bianca
Cantieri Culturali alla Zisa

**22.30 ERNESTO TOMASINI.
ONE LIFE TO LIVE**
Nendie Pinto-Duschinsky
/ Regno Unito 2018 / 21' / v.o.
sott. it. / anteprima nazionale

**AN EVENING WITH
ERNESTO TOMASINI**
Andrea Inzerillo dialoga
con Ernesto Tomasini

bottega 2
Cantieri Culturali alla Zisa

**18.00 ARNOLD PASQUIER.
L'AMOUR MODERNE
[LE JOUR LA NUIT]**
presentazione dell'installazione
sarà presente il regista

Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa

16.00 MARTYR
Mazen Khaled / Libano-Italia 2017
/ 84' / v.o. sott. it.

18.30 SANTIAGO
João Moreira Salles / Brasile 2006
/ 80' / v.o. sott. it.
introduce il presidente della giuria
del SQ18 Luciano Barisone

20.30 MANÈGE
Jacques Nolot / Francia 1986
/ 10' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

AVANT QUE J'OUBLIE
Jacques Nolot / Francia 2007
/ 108' / v.o. sott. it.

22.30 TEAM HURRICANE
Annika Berg / Danimarca 2017
/ 96' / v.o. sott. it.

Cinema Rouge et Noir
/ sala Noir
piazza Verdi, 8

16.30 LES GARÇONS SAUVAGES
Bertrand Mandico / Francia 2017
/ 110' / v.o. sott. it.

18.30 QUEER SHORT #2

RAFAEL LAST TIME SEEN
Rafael Valério / Brasile 2017 / 7'
/ v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

HA'RAV
Uriya Hertz / Israele 2017 / 20'
/ v.o. sott. it. e eng.

DANCES
Ramon Watkins / Australia 2018
/ 5' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

SLABBERTS
Jurg Slabbert / Belgio-Sud Africa
2017 / 10' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

PEDRO
André Santos, Marco Leão
/ Portogallo 2016 / 22'
/ v.o. sott. it. e eng.

CŒURS SOURDS
Arnaud Khayadjanian
/ Francia 2017/ 18' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

FOR A CHANGE
Keren Nir / Israele 2016 / 5'
/ v.o. sott. it. e eng

PRE-DRINK
Marc-Antoine Lemire
/ Canada 2017 / 23' / v.o. sott. it.

Goethe-Institut
/ sala Wenders
Cantieri Culturali alla Zisa

18.30 DER KUCHENMACHER
Ofir Raul Graizer
/ Germania-Israele 2017 / 105'
/ v.o. sott. it. e eng.

Csc / sala Bianca
Cantieri Culturali alla Zisa

22.30 '77 NO COMMERCIAL USE
Luis Fulvio / Italia 2017
/ 127' / v.o. sott. eng.
sarà presente il regista
ingresso libero

5 giugno 2018 / martedì

Queer bookshop
Cantieri Culturali alla Zisa

18.30 HARD CANDIES
/ PITCH ROLL YAW
Annie Rachele Lanzillotto
/ Guernica World Editions
/ Toronto-Buffalo-Lancaster 2018
Stefania Taviano dialoga con
l'autrice. A seguire reading delle
poesie.

Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa

16.00 THEY
Anahita Ghazvinizadeh
/ Stati Uniti-Qatar 2017 / 80'
/ v.o. sott. it.

18.30 THE SERVANT
Joseph Losey / Regno Unito 1963
/ 116' / v.o. sott. it.

20.30 TIERRA FIRME
Carlos Marques-Marcet
/ Spagna 2017 / 113' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

22.30 ABU
Arshad Khan / Canada 2017
/ 80' / v.o. sott. it. e eng.
sarà presente il regista

Cinema Rouge et Noir
/ sala Noir
piazza Verdi, 8

16.30 BLUE MY MIND
Lisa Brühlmann / Svizzera 2017 /
97' / v.o. sott. it.

18.30 QUEER SHORT #1

DAWN OF THE DEAF
Rob Savage / Regno Unito 2016
/ 12' / v.o. sott. it. e eng.

ROUGE AMOUREUSE
Laura Garcia / Francia 2017 / 23'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

NAMORO À DISTÂNCIA
Carolina Markowicz
/ Brasile 2017 / 5' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

CEUX QUI PEUVENT MOURIR
Charlotte Cayeux / Francia 2017
/ 18' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

1ST DAY & NEXT MINUTE
Sara Koppel / Danimarca 2017 / 3'

KYO-NETSU
Yuji Mitsuhashi / Giappone 2017
/ 17'

THE DECISION OF RILEY
Yue Xia / Regno Unito 2017 / 4'
/ anteprima nazionale

JUST PAST NOON
ON A TUESDAY
Travis Mathews
/ Brasile-Stati Uniti 2017 / 22'
/ v.o. sott. it. e eng.

Goethe-Institut
/ sala Wenders
Cantieri Culturali alla Zisa

17.00 PREMIO NINO GENNARO
Consegna del premio Nino
Gennaro a Wolfgang Tillmans
intervengono Michael Kortländer,
Heidi Sciacchitano, Emilia Valenza
ingresso libero

6 giugno 2018 / giovedì

Csc / sala Bianca
Cantieri Culturali alla Zisa

22.30 OGGI SONO PASSATO
[E TU NON C'ERI]
canecapovolto / Italia 2018 / 45'
/ anteprima assoluta
ingresso libero

CINECONCERTO
Elisa Abela e canecapovolto

Queer bookshop
Cantieri Culturali alla Zisa

18.30 UNA "SAVIA BAMBINA".
GIANNI RODARI
E I MODELLI FEMMINILI
Marzia Camarda / Settenove
edizioni / Pesaro Urbino 2018
Gilda Terranova e Stefania
Campisi dialogano con l'autrice.
In collaborazione con Arcigay
Palermo.

Cinema De Seta
Cantieri Culturali alla Zisa

16.00 COELHO MAU
Carlos Conceição
/ Portogallo-Francia 2017
/ 33' / v.o. sott. it.
sarà presente il regista

AB OVO
Luca Ferri / Italia 2016 / 24'

WAIT FOR ME
Juan Carlos Castaneda
/ Messico 2017 / 9' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

18.30 AL BERTO
Vicente Alves do Ó / Portogallo
2017 / 109' / v.o. sott. it.

20.30 PREMIAZIONE
QUEER SHORT
E NUOVE VISIONI

UN COUTEAU
DANS LE CŒUR
Yann Gonzalez
/ Francia 2018 / 110' / v.o. sott. it.
/ anteprima internazionale
sarà presente il regista

Goethe-Institut
/ sala Wenders
Cantieri Culturali alla Zisa

18.30 IL CINEMA ITALIANO E IL '68
Il cinema di carta, quello delle
riviste più politicizzate: un dialogo
a partire da un montaggio curato
da Umberto Cantone sul cinema
italiano del '68.
Intervengono Alessia Cervini,
Renato Tomasino.
ingresso libero

Cre.Zi. Plus
Cantieri Culturali alla Zisa

18.30 TRILOGIA DELLA PERDITA
Alan Pauls / Sur / Roma 2018
Giorgio Vasta e Piero Melati
dialogano con l'autore.
In collaborazione con Una marina
di libri.

**9 giugno 2018 / sabato
fuori festival**

**Orto Botanico / sala Lanza
via Lincoln, 2**

18.30 UNA MARINA DI LIBRI

**GOLIARDA SAPIENZA.
GLI SPAZI DELLA LIBERTÀ.
IL TEMPO DELLA GIOIA**

Maria Rizzarelli / Carocci
/ Roma 2018
Tilli Bertoni e Niccolò Scaffai
dialogano con l'autrice.

**sedi del festival
Cantieri Culturali alla Zisa**

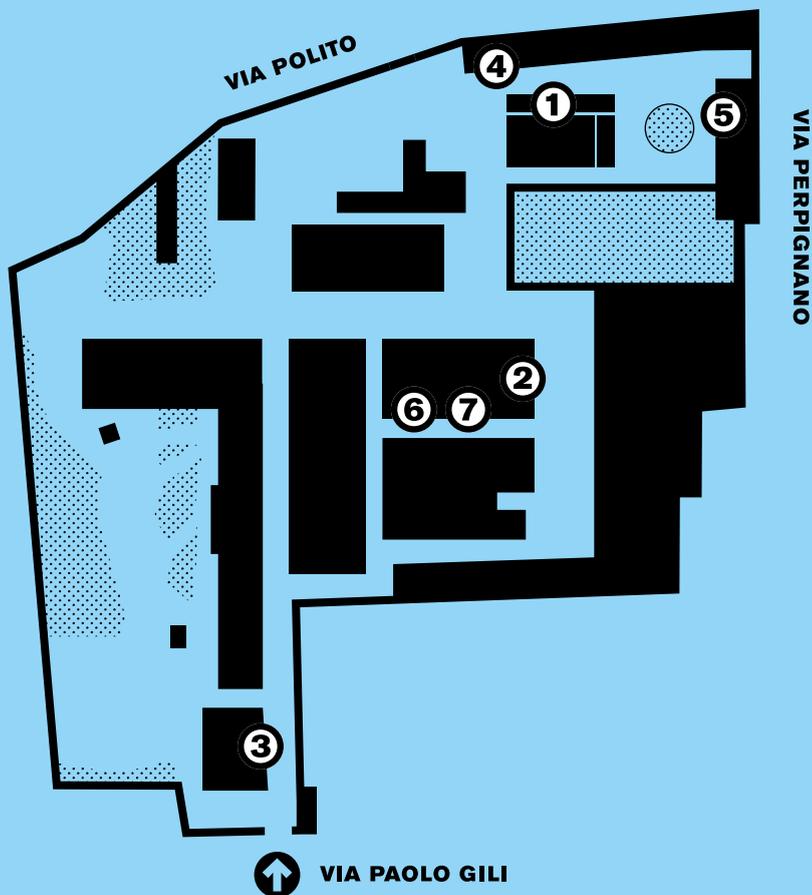
- 1 Cinema De Seta
- 2 Csc Sicilia
- 3 Goethe Institut / Institut français
- 4 botteghe
- 5 Social kitchen / Crazy plus
- 6 Centro internazionale di fotografia
- 7 Spazio Franco

sedi del festival in città

Cinema Rouge et Noir
piazza Verdi, 8

Palazzo Sant'Elia
via Maqueda, 81

Orto Botanico
via Lincoln, 2



INDICE / CONTENTS

7	editoriale / editorial
12	giuria internazionale / international jury
16	trailer di / by Lionel Baier
18	queer short
36	new visions
46	panorama queer
68	presenze Jacques Nolot
98	carte postale à Serge Daney Due servi / Two servants
106	eterotopie Libano / Lebanon
142	retrovie italiane 1968
160	premio Nino Gennaro a / to Wolfgang Tillmans
174	letterature queer
190	arti visive Catherine Opie, Arnold Pasquier, Vincent Dieutre
210	anteprime queer
218	programma / schedule

finito di stampare
nel mese di maggio 2018
da Seristampa, Palermo
/ printed in May 2018
by Seristampa, Palermo

31 maggio – 6 giugno / 31 may – 6 June
Palermo
Cantieri Culturali alla Zisa
ottava edizione / eighth edition

