

Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus

X X X V I M O S T R A
I N T E R N A Z I O N A L E D E L

N U O V O
C I N E M A

Pesaro, 23 giugno - 1 luglio 2000

SOMMARIO

■ Pesaro oltre il 2000 Introduzione al programma	
■ <i>Pesaro beyond 2000</i> <i>Programme introduction</i> di Giovanni Spagnoletti	9
■ NUOVE PROPOSTE	13
■ FUORI PROGRAMMA	25
■ 60' (PIÙ O MENO)	37
■ PROPOSTE VIDEO	49
■ IL CINEMA EUROPEO DEL MÉTISSAGE	57
■ OMAGGIO A JACQUES DOILLON	119
■ STANLEY KWAN LA VIA ORIENTALE AL MELODRAMMA	145
■ MATTHIAS MÜLLER LA NUOVA AVANGUARDIA TEDESCA	165
■ INDICE DEI REGISTI E DEI FILM	201

PESARO OLTRE IL 2000

INTRODUZIONE AL PROGRAMMA

PESARO BEYOND 2000

PROGRAMME INTRODUCTION

Giovanni Spagnoletti

Che cosa significa oggi "Nuovo Cinema"? Negli anni Sessanta, quando il Festival di Pesaro nasceva, le cose erano abbastanza chiare: il cinema viveva un momento di straordinaria e avvincente trasformazione dietro la spinta innovativa impressa dalla Nouvelle Vague francese, e il confine tra vecchio e nuovo era evidente a tutti. Oggi le cose sono molto cambiate, c'è "molta confusione sotto il cielo", anche in conseguenza di una rivoluzione invisibile ma al tempo stesso profondissima avviata dall'introduzione massificata del digitale che, alla distanza, si rivelerà forse della stessa importanza e profondità dei precedenti mutamenti di pelle del medium cinema come l'introduzione del sonoro, del colore o dei "formati larghi". Per di più il concetto di "autore" e di autorialità ha subito (e sta ancora subendo) una profonda trasformazione in assenza di modelli di riferimento alternativi mentre le certezze inappellabili di un tempo si stanno lentamente spegnendo. Chi fa un Festival deve tener conto di questa condizione difficile, pena l'appiattimento delle proposte o la perdita di vitalità rispetto al flusso (ancora) vitale che emerge dal presente. In questo senso l'esplorazione pionieristica condotta per molti anni da Adriano Aprà per sondare le forme spurie e "meticce" del cinema contemporaneo (nei formati, nelle tecniche di ripresa, ecc.), costituisce un prezioso punto di partenza su cui continuare a lavorare per il prossimo futuro. È proprio per proseguire idealmente questa ipotesi che parte la principale delle proposte della presente edizione della Mostra, la rassegna del cinema europeo del *métissage*, con cui si vorrebbe iniziare a visitare uno degli aspetti più interessanti e significativi vissuti dalle maggiori cinematografie della vecchia Europa dove l'influenza di una popolazione "esterna", non autoctona ha prodotto dei significativi casi di commistione cultu-

*What does "New Cinema" mean today? In the Sixties, when the Pesaro Film Festival was getting started, the situation was relatively clear: film was undergoing a moment of extraordinary and gripping transformation because of the innovative thrust of the French New Wave, and the border between the old and new was obvious to all. Today things have changed significantly, and there is "a lot of confusion under the stars," also due to the invisible yet simultaneously profound revolution brought on by the mass introduction of digital video. A revolution that time may reveal to be as important and profound as earlier mutations of the medium, such as the introduction of sound, colour, and the wide screen format. Moreover, the concept of the auteur and auteurism has undergone (and is still undergoing) a profound transformation in the absence of alternative models of reference while the invariable certainties of before are slowly dying out. Whoever puts on a film festival must keep these difficult conditions in mind. If not, they risk flattening the said ideals or losing the (still) vital flux that emerges from the present. In this sense, the pioneering exploration conducted for many years by Adriano Aprà, in probing the impure and "mixed" forms of contemporary cinema (the formats, the shooting techniques, etc.), is a precious jumping off place for continuing to work on the immediate future. One of the primary goals of this edition of the festival is the idealistic continuation of this hypothesis in the collection of European *métissage* films. These films give us an insight into one of the most interesting and signifi-*

rare. Sinora il fenomeno, iniziato dalla metà degli anni Ottanta, è stato studiato più che altro nei suoi riflessi sociologici, politici o al più letterari, molto meno, invece, in quelli cinematografici. La presente retrospettiva, che fotografa a volo d'uccello lo *status quo* degli ultimi cinque anni in Francia, Germania e Gran Bretagna, ci consente poi – oltre a testimoniare la vitalità artistica e produttiva del fenomeno soprattutto nelle due nazioni continentali – di capire quanto in profondo abbia lavorato il *métissage* anche al livello della corrente produzione “normale”. È ovvio: non solo cambia (o è costretto a cambiare) chi emigra, ma anche chi ospita lo “straniero”.

Con il nutrito “Omaggio” al francese Jacques Doillon e la rassegna dell'autore hongkonghese Stanley Kwan, il Festival prosegue due linee di ricerca ampiamente consolidate nel tempo, anche se poi proponendo questi autori ci piacerà scoprire non solo la brillantezza dell'intelligenza (o dello stile) ma anche la purezza del cuore e l'esplosione dei sentimenti, infusi in un genere come quello del melodramma oggi tanto negletto a livello di studio quanto invece propulsivo e vitale nel campo della produzione (basti pensare per esempio al lavoro di Pedro Almodóvar). A completare il quadro delle “personali” non poteva mancare un'incursione nel cinema sperimentale con la presentazione dei lavori del filmmaker tedesco Matthias Müller (che inoltre terrà a Pesaro uno stage sul *found footage*, uno dei campi di ricerca oggi più stimolanti e frequentati dai cineasti d'avanguardia).

Per quel che riguarda le proposte non retrospettive – a parte alcuni “fuori programma” dedicati a “nostri” autori storici come Jean-Luc Godard, Chantal Akerman o Chris Marker di cui presentiamo gli ultimi lavori o il pomeriggio dedicato alla “resistenza” austriaca contro il governo Haider – la ricerca raddomantica del Nuovo si è concentrata sulla selezione di alcuni programmi video e soprattutto nella sezione “60' (più o meno)” – un formato che sta prendendo sempre più piede soprattutto per esigenze di programmazione Tv – che ci ha consentito di raggruppare una serie di piccole ma significative opere di fiction, di non-fiction e di docu-fiction della corrente produzione mondiale.

E infine – last but not least – la maggiore novità di quest'edizione: l'uscita all'aperto del Festival con le proiezioni in piazza di una serie di anteprime italiane (e il concerto del gruppo di Emir Kusturica NO

us an insight into one of the most interesting and significant aspects of major European cinema, where the influence of an “external,” non-native population has produced significant cultural blending. Until now, the phenomenon, which began in the Eighties, has been studied mostly in its sociological, political or even literary ramifications, much less often, however, in cinema. This retrospective, which offers a bird's eye view of the status quo of the last five years in France, Germany and Great Britain, allows us to not only witness the artistic and productive vitality of the phenomenon, above all in the two continental countries. It also allows us to understand how deeply “métissage” has worked its way into current “normal” productions. It is obvious: emigration not only changes (or compels a change in) the immigrant, but also those who host the “foreigner.”

*With the extensive homage to French filmmaker Jacques Doillon and the section dedicated to Hong Kong director Stanley Kwan, the Festival continues to investigate two lines of thought that are amply consolidated in time. Although in proposing these filmmakers we would like to discover not only their luminous intelligence (or style), but also the purity of their hearts and the explosions of their feelings, fused together as they are in the genre of melodrama that is neglected today. Neglected, at least, in how rarely it is studied although it is bursting with vitality in film production – one has only to think, for example, of the works of Pedro Almodóvar. To complete the picture of individual retrospectives we could not leave out an incursion into experimental cinema, represented by the works of German filmmaker Matthias Müller (who will also conduct a workshop on *found footage*, one of the avant-garde filmmaker's most stimulating and frequently used tools).*

As for the non-retrospective offerings – other than the “out of programme” section dedicated to “our” historical auteurs such as Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, or Chris Marker, whose latest films we will present, or the afternoon dedicated to the

Smoking), le quali, nell'affiancarsi al programma del glorioso Teatro Sperimentale, tendono a rivolgersi non solo a un pubblico di addetti ai lavori. Per cercare di gettare quel difficile ponte tra qualità e sperimentazione da una parte e comunicazione e popolarità dall'altra. Una "missione impossibile", una sfida rischiosa ma affascinante che comunque Pesaro vuole affrontare, proprio per continuare a restare affezionato alla propria tradizione: quella di esplorare, questa volta dal margine interno dell'Espressione, le frontiere del Nuovo.

grammes and the section "60 Minutes (more or less)." This format, which is becoming more popular above all because of the needs of television programming, has allowed us to regroup a series of small but significant international fiction, non-fiction and docu-fiction works.

Last but not least, the biggest change in this year's edition: the outdoor screening of several Italian previews (and a concert by Emir Kusturica's group No Smoking), which, although closely related to the programme of the glorious Teatro Sperimentale, are not aimed solely at the experts. This is yet another way in which the festival aspires to bridge that difficult gap between quality and experimentation, with communication on one side and popularity, or accessibility, on the other. A "mission impossible," a risky but fascinating challenge that Pesaro nevertheless wants to confront in order to continue its own dearly held tradition: to explore, this time from the internal margins of Expression, the frontiers of the "New."



NUOVE PROPOSTE

GREGG ARAKI

SPLENDOR

(SPLENDIDI AMORI)

■ Il film racconta la storia di Veronica e dei suoi amanti diametralmente opposti tra di loro: Abel e Zed. Critico free-lance di musica rock e scrittore, Abel è intelligente, affascinante e intellettualmente stimolante mentre Zed, batterista di un complesso punk-rock, incarna una fisicità animalesca. Sono entrambi innamorati pazzi di Veronica la quale, nella sua grande confusione, li ama tutti e due allo stesso modo. Dopo vari esperimenti e tribolazioni il trio sfida le regole della società e mette su casa. Tutto sembra andare per il meglio finché Veronica scopre di essere incinta.



This film tells the story of Veronica and her lovers, Abel and Zed, who are diametric opposites. Freelance rock music critic and writer, Abel is intelligent, charming and intellectually stimulating; Zed, a

drummer for a punk-rock group, is the incarnation of animal physicality. Both of them are crazy about Veronica who, in her great confusion, loves each of them in the same way. After various experiments and tribulations the trio challenge the rules of society and set up house-keeping together. Everything goes along fine until Veronica discovers that she is pregnant.



sceneggiatura/screenplay: Gregg Araki
fotografia/photography (35mm, col.): Jim Fealy
scenografia/art director: Patti Podesta
montaggio/editing: Gregg Araki
musica/music: Daniel Licht
interpreti/cast: Kathleen Robertson, Johnathon Schaech, Matt Keeslar, Kelly Macdonald, Eric Mabius
produzione/produced by: Summit Entertainment, Newmarket Capital Group, Desperate Pictures, Dragon Pictures
distribuzione/distributed by: Mikado
durata/running time: 93'
origine/country: Gran Bretagna/Usa 1999

■ «Stavo cercando qualcosa di totalmente nuovo e differente, che fosse estraneo alle angosce esistenziali dei diciottenni. Le commedie degli anni Trenta e Quaranta sono sempre state il mio genere preferito. Volevo fare un film che rientrasse in qualche maniera nella tradizione di Howard Hawks, Preston Sturges e Leo McCarey, e al tempo stesso realizzare un'opera postmoderna».

Howard Hawks, Preston Sturges and Leo McCarey that would be, at the same time, a postmodern piece."

GREGG ARAKI, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Gregg Araki nasce a Los Angeles nel 1959. Si laurea in studi cinematografici alla University of Santa Barbara e si specializza in produzione cinematografica alla University of Southern California.

FILMOGRAFIA

Three Bewildered People in the Night (1987); *The Long Weekend (O' Despair)* (1989); *The Living End* (1992); *Totally Fucked Up* (1993); *The Doom Generation* (1995); *Nowhere* (1997); *Splendor* (1999).

"I was looking for something completely new and different, that was outside the usual existential anxieties of eighteen-year-olds. I have always loved the comedies of the Thirties and Forties, and wanted to make a film in the tradition of

BIOGRAPHY: Gregg Araki was born in Los Angeles in 1959. He earned a bachelor's degree in film studies at the University of Santa Barbara and a master's in cinema production at the University of Southern California.

AMOS KOLLEK

FAST FOOD, FAST WOMEN

(ID.)

■ Bella, cameriera in un ristorante di Manhattan con un orario di lavoro massacrante, non è certo entusiasta all'idea di compiere trentacinque anni. Appena uscita da una relazione troppo lunga con un uomo sposato, accetta la corte di Bruno, tassista e romanziere frustrato. Decisa a non spaventare e allontanare da sé un altro uomo con i propri sogni di sposarsi e farsi una famiglia, Bella si tiene a freno e fa credere a Bruno che non sopporta i bambini. Un duro colpo per il suo corteggiatore, cui la ex moglie ha appena sottratto la custodia dei due figli piccoli... Nel microcosmo del suo ristorante, Bella si accorge di non essere certo l'unica persona coinvolta nelle gioie e nei dolori di una nuova relazione. Paul, un vedovo timidissimo, deve fare i conti con le tenere attenzioni di Emily, anche lei vedova, ma piena di vitalità. Seymour, un vecchio eccentrico, torna ragazzo prendendosi una cotta per una ballerina esotica e molto sexy. Nonostante gli alti e bassi legati all'amore, tutti i personaggi tengono duro e raggiungono il loro scopo. E la tenace Bella scopre che le favole possono diventare realtà, perfino a New York.

Overworked Manhattan coffee shop waitress Bella isn't looking forward to her 35th birthday. Stuck in a relationship with a married man for far too long, Bella takes a chance on frustrated novelist and taxi driver Bruno. Determined not to scare yet another man off with her dreams of marriage and family, Bella plays it cool and tells Bruno she hates children. A tough break for the womanizer since his ex wife has just dumped two small children on him... In her coffee shop world, Bella witnesses she's not alone in the bit-



tersweet battle against romance's difficulties. Shy widower Paul struggles through the tender courtship of lively widow Emily. Ornerly old Seymour gets a magical shot of youth when he falls for a sexy exotic dancer. Despite love's accompanying twists and turns, everyone holds out for the best. And the persistent Bella discovers fairy tales can come true... even in New York City.

■ **BIOGRAFIA:** Amos Kollek nasce nel 1947 a Gerusalemme. Si laurea in psicologia e filosofia all'università ebraica di Gerusalemme. Pubblica libri, articoli e racconti. I suoi film più recenti, *Sue* (1997) e *Fiona* (1998), vengono apprezzati dalla critica internazionale. Vive tra New York e Gerusalemme.

BIOGRAPHY: Amos Kollek was born in Jerusalem in 1947. He got a degree in Psychology and Philosophy at the Jewish University of Jerusalem and has published books, articles, and stories. His most recent films, *Sue* (1997) and



Fiona (1998) were well received by international critics. He lives in New York and Jerusalem.

sceneggiatura/screenplay: Amos Kollek
 fotografia/photography (35mm, col.): Jean-Marc Fabre
 scenografia/art director: Stacey Tanner
 montaggio/editing: Sheri Bylander
 musica/music: David Carbonara
 interpreti/cast: Anna Thomson, Jamie Harris, Louise Lasser, Robert Modica, Austin Pendleton
 produzione/produced by: Lumen Films
 distribuzione/distributed by: Bim
 durata/running time: 96'
 origine/country: Francia/Germania/Italia 2000

FILMOGRAFIA

Worlds Apart/Al Tishali Im Ani Ohev (1980); *Goodbye, New York* (1985); *Forever, Lulu* (1987); *High Stakes* (1989); *Double Edge/Lahav Hatzui* (1992); *Bad Girls/Whore 2* (1994); *Teddy Kollek, From Vienna To Jerusalem* (1995, doc.); *Sue perdue dans Manhattan/Sue* (1997); *Fiona* (1998); *Fast Food, Fast Women* (2000); *Angela* (2000, cm).

SAMIRA MAKHMALBAF

TAKHTÉ SIAH

(LAVAGNE)

NUOVE PROPOSTE

■ Un gruppo di insegnanti percorre i sentieri montuosi della remota regione del Kurdistan iraniano. Portando grandi lavagne sulle spalle, gli uomini vagano di villaggio in villaggio alla ricerca di studenti. Uno degli insegnanti, Reeboir, si allontana dagli altri e si imbatte in un gruppo di adolescenti che si arrischiano a trasportare merce di contrabbando tra Iran e Iraq. Reeboir prova a convincere i ragazzi dei vantaggi derivanti dall'imparare a leggere e a scrivere, ma nessuno di loro è interessato. Said, un altro insegnante, anche lui ritrovatosi solo, incontra un gruppo formato da un centinaio di uomini anziani che cercano di tornare alla propria terra natale per morire in pace. Uno di loro sente che troverà la pace solo se Halaleh, la giovane figlia rimasta vedova, si sposerà prima che lui muoia. Said può offrire solo la propria lavagna in cambio della mano della ragazza...

A group of male teachers crosses the mountainous paths of the remote Iranian Kurdistan region. Carrying large blackboards on their backs, they wander from village to village in search of students. One teacher, Reeboir, ventures away from the group and confronts a group of adolescent boys who dangerously transport contraband goods between Iran and Iraq. Reeboir tries to convince the boys of the advantages of learning to read and write, but none of them are interested. Said, another teacher also now travelling alone, meets a group of a hundred or so old men searching to return to their native land to die in peace. One of the old men feels he can only find peace if his young widowed daughter, Halaleh, marries before



his death. Said has only his blackboard to offer in exchange for her hand in marriage...

BIOGRAFIA: Samira Makhmalbaf, figlia ■ del regista di fama internazionale Mohsen Makhmalbaf, nasce nel 1980. All'età di otto anni recita nel film *The Cyclist*, diretto dal padre. Nel 1998, dopo aver frequentato la scuola di cinema, è assistente alla regia per *The Silence* di Mohsen Makhmalbaf.

BIOGRAPHY: Samira Makhmalbaf, daughter of internationally renowned filmmaker Mohsen Makhmalbaf, was born in 1980. When she was eight years old, she acted in her father's film *The Cyclist*. In 1998, after attending film school, she served as assistant director on Mohsen Makhmalbaf's *The Silence*.

sceneggiatura/screenplay: Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf
fotografia/photography (35mm, col.): Ebrahim Ghafari
montaggio/editing: Mohsen Makhmalbaf
musica/music: Mohamed Reza Darvishi
suono/sound: Behroz Shahamat
interpreti/cast: Bahman Ghobadi, Said Mohamadi, Behnaz Jafari
produzione/produced by: Makhmalbaf Film House, Fabrica Cinema
distribuzione/distributed by: Istituto Luce
durata/running time: 85'
origine/country: Iran/Italia 2000

FILMOGRAFIA

Sib/The Apple (1998); Takhté siah/Blackboards (2000).

S A B U

MONDAY

(t.l. Lunedì)

■ Un lunedì mattina come tanti, un uomo con un abito scuro si sveglia in una stanza d'albergo. Ha solo dei ricordi confusi; non ha idea di dove si trovi, come ci sia arrivato, o che cosa sia successo la notte precedente. Poi dalla sua tasca cade un sacchetto di sale con l'etichetta "Sale della purificazione", il tipo usato nelle cerimonie religiose che seguono i funerali e le veglie funebri. Improvvisamente l'uomo comincia a ricordare.

On one normal Monday morning, a man in a black suit wakes up in a hotel room. His memory is fuzzy; he has no idea of where he is, how he got there, or what had happened the night before. Suddenly out of his pocket drops a bag of salt which says "Purification Salt", the kind used in religious ceremonies after funerals and wakes. Suddenly fragments of memory come back to him.

■ «Ho semplicemente deciso di fare quello che volevo fare veramente. E ciò che volevo fare era... una commedia, un film d'azione, una storia drammatica, dolorosa, fantastica e con un po' di horror e anche un film "danzante" molto rigoroso, intransigente, con tanto, tanto, tanto ballo... Volevo che ci fossero dentro tutti questi elementi, volevo che fosse pieno di un riso cinico e volevo anche che non durasse più di cento minuti. Ci ho provato. E... sì, ce l'ho fatta».

"I just decided to do what I truly wanted to do. What I wanted to do was... a comedy, an action, a dramatic, painful, horror touched and fantastic story, and a hard-liner dancing movie with dance, dance and dance... I wanted to have all



those elements, and wanted it to be full of cynical laughter and still wanted it to be within hundred minutes. I tried. And, yeah, I did it."

SABU, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Sabu nasce nel 1964. Comincia la sua carriera come attore nel 1986. Debutta come regista nel 1996 con *Dangan Runner*. Il film successivo, *Postman Blues*, viene presentato al Sundance Film Festival 1998. *Unlucky Monkey*, terzo lungometraggio, ottiene buone critiche al Festival di Berlino del 1998.

BIOGRAPHY: *Sabu was born in 1964. He began his career as an actor, in 1986. He debuted as a director in 1996 with Dangan Runner. His following film, Postman Blues, was shown at the 1998 Sundance Film Festival. His third film, Unlucky Monkey, received critical praise at the 1998 Berlin Film Festival.*

sceneggiatura/screenplay: Sabu
fotografia/photography (35mm, col.): Kazuhiko Sato
montaggio/editing: Kumio Onaga
musica/music: Keiichiro Shibuya
suono/sound: Hiroshi Yamagata
interpreti/cast: Shinichi Tsutsumi, Yasuko Matsuyuki, Masanobu Ando, Nanako Ohkouchi, Noami Nishida, Ren Ohsugi, Hijiri Kojima, Sansei Shiomi, Hikedi Noda, Akira Yamamoto, Akashi Maro
produzione/produced by: Cine Qua Non, CineRocket, Media Factory
distribuzione/distributed by: Lighthouse Entertainment Group, Fortissimo Film Sales
durata/running time: 100'
origine/country: Giappone 1999

FILMOGRAFIA

Dangan Runner (1996); *Postman Blues* (1997); *Unlucky Monkey* (1998); *Monday* (1999).

LOU YE

SUZHOU HE/SUZHOU RIVER

(t.l. Il fiume Suzhou)

■ Marda, un pony-express di venticinque anni circa, percorre la città in moto trasportando ogni sorta di pacchi per i suoi clienti. Conosce ogni angolo e ogni vicolo ed è molto apprezzato anche perché non fa mai domande. Un giorno un losco contrabbandiere di alcolici gli chiede di consegnare la figlia Moudan, di sedici anni, a una zia. Marda e Moudan si innamorano. Ma la loro felicità e la tenerezza reciproca vengono scosse quando Moudan si convince di essere stata rapita da Marda per ottenere un riscatto. Profondamente delusa, si getta da un ponte sul fiume Suzhou. A questo punto, Marda viene sospettato di omicidio. Due anni dopo, appena uscito dal carcere, incontra la ballerina Meimei, una sosia perfetta di Moudan, e ne rimane irresistibilmente attratto.

Marda, a motorcycle courier in his mid-twenties, rides all over the city with all kinds of packages for his clients. He knows every inch and is successful thanks to the fact that he never asks questions. One day he is asked by a shady alcohol smuggler to deliver his sixteen-year-old daughter, Moudan, to her aunt. Marda and Moudan grow fond of each other. But their tender happiness is disrupted when Moudan thinks that Marda has kidnapped her for a ransom. She is so disappointed in him that she jumps off the bridge into the Suzhou River. Marda is now suspected of murder. When a couple of years later he comes out of jail, he meets the dancer Meimei, an alter ego of Moudan, and becomes fascinated by her.

■ **BIOGRAFIA:** Lou Ye nasce a Shanghai nel 1965. Dopo aver studiato regia cinematografica a Pechino,



lavora a vari film come produttore e aiuto regista. Nel 1994 gira il suo primo film, *Weekend Lover*. Recentemente ha prodotto "Super City", un progetto che si articola in dieci film, diretti dai migliori registi della nuova generazione in Cina.

BIOGRAPHY: Lou Ye was born in 1965 in Shanghai. After studying film directing in Beijing, he worked as producer and assistant director on various productions. In 1994 he made his first feature film, *Weekend Lover*. Recently he produced "Super City", a project of ten full-length films, directed by the best of the new Chinese generation.

sceneggiatura/screenplay: Lou Ye
 fotografia/photography (35mm, col.): Wang Yu
 montaggio/editing: Karl Riedl
 musica/music: Jörg Lemberg
 interpreti/cast: Zhou Xun, Jia Hongsheng, Hua Zhongkai, Yao Anlian, Nai An
 produzione/produced by: The Coproduction Office
 distribuzione/distributed by: Key Films
 durata/running time: 83'
 origine/country: Cina/Germania 2000

FILMOGRAFIA

Weekend Lover (1994); *Don't Be Young* (1995, film tv); *Suzhou He/Suzhou River* (2000).

DANIEL ALEGI

CZAR OF MAKE BELIEVE

(t.l. Zar una volta)

■ Un attore russo esiliato in America è in cerca di un personaggio da interpretare. L'unico ruolo che riesce a trovare è quello di un attore russo, perduto in America, in cerca di se stesso e del suo misterioso passato.

A Russian actor in exile in America is looking for characters to interpret. The only role he is able to find is that of a Russian actor, lost in America in search of himself and his mysterious past.

■ «*Czar of Make Believe*, realizzato con risorse minime nel Nord degli Stati Uniti, è il primo risultato americano della ricerca avviata con i miei primi due corti italiani, *The Sax Man* e *Aperto per ferie*. (...) L'attore russo, legato alla tragedia dei Romanov, è preso in un vortice tra la propria realtà e il sogno; il pubblico invece deve delineare confini soggettivi tra vita vera e finzione, tra documentario e recitazione a soggetto».

"Czar of Make Believe, shot with minimal resources in the northern Usa, is the first American product of the research I had begun with my first Italian shorts, The Sax Man and Aperto per ferie. (...) The Russian actor, linked with the Romanov tragedy, is caught in a whirlpool stirred up between his own reality and his dreams; the audience has to define the borders between real life and fiction, between documentary and character acting."

DANIEL ALEGI

■ **BIOGRAFIA:** Daniel Alegi nasce nel 1965, vicino Pesaro. Studia cinema con i documentaristi ucraini Leonid e Larissa Alekseychuk. Debutta con il cortometraggio *The Sax Man*, nel



1994. Lo stesso anno è assistente alla regia di Mark Lawrence, a Los Angeles, per il film *Iowa*, prodotto dalla Walt Disney. Nel 1995 lavora come assistente alla regia e recita nel film di Gianni Zanasi *Nella mischia*. Attualmente lavora come cineasta indipendente a Santa Monica, in California.

BIOGRAPHY: Daniel Alegi was born in 1965 near Pesaro. He studied cinema with the Ukrainian documentary filmmakers Leonid and Larissa Alekseychuk. He debuted with a short film, *The Sax Man*, in 1994, and that same year assisted director Mark Lawrence on the Walt Disney Productions film, *Iowa*, shot in Los Angeles. In 1995 he worked as assistant director and actor in Gianni Zanasi's film *Nella mischia*. He currently works as an independent filmmaker in Santa Monica, California.

sceneggiatura/screenplay: Daniel Alegi
fotografia/photography (16mm, col.): Daniel Alegi
montaggio/editing: Daniel Alegi
interpreti/cast: Kirill Mikhanovsky, Mark Borchardt, Giuseppe D'Acquisto, Yasuhiro Ikeguchi, Oreste Lazurkevich, Robert J. George, Zeliko Begic, Nelson Alegi
produzione/produced by: Nomadfilm
durata/running time: 24'
origine/country: Usa/Italia 1999

FILMOGRAFIA

The Sax Man (1994, cm); *Aperto per ferie* (1995, cm); *Humungous Whale* (1996, cm, doc.); *AAA* (1998, cm, doc.); *Not Here* (1999, film tv); *Czar of Make Believe* (1999, cm).

SUSANNE HORIZON-FRÄNZEL

STEINFLUG/FLIGHT OF THE STONE

(t.l. Il volo della pietra)

■ In *Steinflug* gli spettatori assistono alle vicende di una pietra – nel caso specifico, un ciottolo – che viene strappata al suo habitat e trasformata in uno strumento di violenza: qualcuno la lancia contro un nemico. La pietra manca il bersaglio, entra nell'orbita terrestre e dall'alto assiste agli sviluppi dei rapporti umani e alle dispute. La pietra prosegue il suo volo intorno al mondo finché torna ad avvicinarsi alla persona che l'ha lanciata.

With Flight of the Stone the audience experiences how a stone – in this case a cobblestone – is torn out of its environment and made a tool of violence: someone throws it at an enemy. The stone misses its goal, enters in the orbit of earth, and from there witnesses human relationship and disputes. The stone continues its flight around the world until it approaches the person who threw it.

■ «Per poter produrre il “volo” della pietra, abbiamo letteralmente fatto un giro del mondo a piedi. Utilizzando una tecnica che si chiama *pixilation*, abbiamo girato un fotogramma ogni pochi passi con una cinepresa Bolex a 16mm. Quando questa successione di fotogrammi singoli viene proiettata a velocità normale, sullo schermo le immagini sembrano riprese a passo uno».

“In order to produce the ‘flight’ of the stone, we literally walked around the world. Using a technique called pixilation, we shot one frame of film every few steps with a 16mm Bolex film camera. When these individual frames are shown at normal speed, the pictures seem to be in stop-motion, showing.”

NOTE DI PRODUZIONE



■ **BIOGRAFIA:** Susanne Horizon-Fränzel nasce a Bad Godesberg, in Germania, nel 1959. Studia animazione e grafica all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Dal 1986 dirige e produce film di animazione.

BIOGRAPHY: *Susanne Horizon-Fränzel was born in Bad Godesberg, Germany in 1959. She studied animation and graphics at the Academy of Fine Arts in Stuttgart, and has been directing and producing animated films since 1986.*

sceneggiatura/screenplay: Susanne Horizon-Fränzel

fotografia/photography (16mm col.): Dietmar Ratsch, Juraj Liptak, Guido Frenzel

montaggio/editing: Susanne Horizon-Fränzel, Hildegard Schröder, Felix Oehler

musica/music: Büdi Siebert

suono/sound: Gibbs Horizon-Platen
interpreti/cast: gente da ogni parte del mondo

produzione/produced by: Sultana Films
durata/running time: 15'

origine/country: Germania 1999

FILMOGRAFIA

Icke (1985, cm); *Dosige Zeiten/Tin Times* (1985, cm); *Abkratzen und Teetrinken/What next?* (1986, cm); *Sister Groucho* (1989, cm); *Bravo Papa 2040* (1989, cm); *Good Things* (1994, cm); *Under the Bridge We Know* (1995, cm); *Steinflug/Flight of the Stone* (1999, cm).

PETER TSCHERKASSKY

OUTER SPACE

(t.l. Spazio profondo)

■ «Un presentimento da film dell'orrore, una minaccia nascosta. Una casa – di notte, leggermente inclinata nell'inquadratura, illuminata da una luce inquietante – affiora dal buio pesto, quindi vi sprofonda di nuovo. Una giovane donna comincia ad avanzare lentamente verso l'edificio. Entra. I tagli della pellicola crepitano, la colonna sonora stride, soffocata, affievolita. Il materiale usato nel film è *found footage* di provenienza hollywoodiana. La figura che passa da un'immagine all'altra (...) è Barbara Hershey. Le operazioni di riciclaggio, riproduzione e nuova esposizione del materiale, fotogramma per fotogramma, attuate da Tscherkassky in funzione drammatica, avvolgono le immagini e le stanze una dentro l'altra. Tolgono il terreno da sotto i piedi allo spettatore e scompongono i volti come in un brutto sogno (...).»

“A premonition of a horror film, lurking danger. A house – at night, slightly tilted in the camera's view, eerily lit – surfaces from the pitch black, then sinks

back into it again. A young woman begins to move slowly towards the building. She enters it. The film cuts crackle, the sound track grates, suppressed, smothered. Found footage from Hollywood forms the basis for the film. The figure who creeps through the images (...) is Barbara Hershey. Tscherkassky's dramatic frame by frame re-cycling, re-copying and new exposure of the material, folds the images and the rooms into each other. It removes the ground from under the viewer's feet and splits faces, like in a bad dream (...).”

STEFAN GRISSEMANN

■ **BIOGRAFIA:** Peter Tscherkassky nasce a Vienna, nel 1958. Organizza vari festival internazionali di film d'avanguardia e, nel 1993 e nel 1994, è direttore artistico del festival austriaco Diagonale. Insegna cinema all'Università di Arti Applicate di Vienna.

BIOGRAPHY: Peter Tscherkassky was born in 1958, in Vienna. He organized several international avant-garde film

festivals and in 1993 and 1994 was artistic director of the Austrian film festival Diagonale. He teaches filmmaking at the University of Applied Arts in Vienna.

sceneggiatura/screenplay: Peter Tscherkassky
 fotografia/photography (35mm, b/n): Found Footage
 montaggio/editing: Peter Tscherkassky
 musica/music: Peter Tscherkassky
 suono/sound: Peter Tscherkassky
 produzione/produced by: Peter Tscherkassky
 distribuzione/distributed by: Sixpack Film
 durata/running time: 10'
 origine/country: Austria 1999

FILMOGRAFIA

Erotique (1982); *Freeze Frame* (1983); *Motion Picture - La Sortie des Ouvriers de l'Usine Lumière à Lyon* (1984); *Manufaktur* (1985); *Kelimba* (1986); *Tabula rasa* (1987-89); *Shot-Countershot* (1987); *Parallel Space: Inter-View* (1992); *Happy-End* (1996); *L'arrivée* (1998); *Outer Space* (1999).



YURI A

P

■ *P* esplora un unico tema: quello escrementizio. A guidarci attraverso un'ampia casistica di dati e teorie in materia sono bambini, vermi e mosche, che consentono di affrontare un tema, spesso considerato disgustoso, in modo gradevole e ricco di significati.

P explores a single theme: excrements. Babies, worms and flies guide us through a compilation of facts and theories, approaching a theme often regarded as disgusting, in a meaningful and pleasant way.

■ **BIOGRAFIA:** Yuri A nasce nel 1961. Fino al 1980 vive a San Paolo. Dal 1981 al 1984 studia storia dell'arte a Chicago e a Tokyo. Dal 1985 abita a Zurigo, dove lavora come cineasta indipendente.

BIOGRAPHY: *Yuri A was born in 1961, and lived in São Paulo until 1980. From 1981 to 1984 he studied art history at the University of Chicago and in Tokyo. He has been living in Zurich since 1985 where he works as an independent filmmaker.*

sceneggiatura/screenplay: Yuri A
fotografia/photography (16mm, col.): Ray Mond

montaggio/editing: Yuri A, Ray Mond
scenografia/art director: Yuri A, Ray Mond

musica/music: Pim Newlands, Steven Traugh, Gayle Bittinger

suono/sound: Pim Newlands, Andi Sigg

interpreti/cast: Flin, Abigail, Yuri A

produzione/produced by: Filmkollektiv

durata/running time: 7'

origine/country: Svizzera 1999



FILMOGRAFIA

Unko (1996, cm); *Unk* (1997, cm); *P* (1999, cm).



FUORI
PROGRAMMA

LA CAPTIVE

(t.l. La prigioniera)

■ Ariane vive nel grande appartamento di Simon ed è continuamente sorvegliata. Simon vuol sapere tutto di lei. La segue, la fa accompagnare da qualcuno ogni volta che lei esce, tenta di coglierla in flagrante e la bombarda di domande. Naturalmente, il fatto che Simon sia al corrente della preferenza di Ariane per le donne e della doppia vita che la ragazza conduce non fa altro che accrescere il suo dolore e la sua impotenza, e probabilmente non fa che intensificare il suo desiderio di lei. Ma l'attrazione che Ariane prova per il genere femminile e la differenza sessuale tra i due protagonisti non sono le vere ragioni che rendono impossibile il sogno di Simon: esso è basato sull'aspirazione a una fusione totale, a un'osmosi, e sul desiderio ossessivo di penetrare totalmente nella soggettività dell'altro. Il vero problema è che l'altra persona è sempre e irriducibilmente altra. Resta quindi estranea, proprio come Ariane rimane per Simon un mistero impenetrabile.

Ariane lives in Simon's large apartment. Under surveillance. Simon wants to know everything about her. He follows her, has someone accompany her when she goes out, attempts to surprise her and badgers her endlessly with questions. Of course, the fact that he knows about Ariane's preference for women, that she leads a double life, only aggravates his pain, his helplessness and probably intensifies his desire for her. But it's not only because of Ariane's attraction to women and the difference in sexes that make his demands impossible: demands of total merging, of osmosis, of the obsessional desire to completely penetrate the other's subjec-



tivity. There is also the fact that the other is another, irreducibly so. The other is a stranger and Ariane remains impenetrable.

■ «Qualsiasi adattamento di Proust è minato in partenza da due preoccupazioni: la fedeltà all'opera e il timore di fronte a un monumento. Chantal Akerman, audace e al tempo stesso coraggiosamente ingenua, ha risolto in un sol colpo questi due problemi. La sua *Captive*, che in effetti non è affatto la *Prisonnière* della *Recherche*, è quel che i traduttori chiamano "una bella infedele". (...) La questione più importante è l'eterna *querelle des mots*, parole che costruiscono o distruggono il discorso amoroso. La potenza della parola maschile non è una leggenda quando la si ascolta dalla bocca di Simon (un impeccabile Stanislas Merhar), autentica mitragliatrice di domande, modello dell'insaziabile e gelosa curiosità che gli uomini nutrono per le donne. I discorsi delle donne

sono presenti nel corpo di Ariane (una sensazionale Sylvie Testud), che resiste, parola per parola, ai raid interrogativi del suo amante. Preposta ai "forse" e ai "senza dubbio", è anche una dispensatrice di "al contrario", parola d'ordine che vuol dire tutto e il contrario di tutto. Questa attitudine di fuga è coraggiosa. Si tratta di fuggire il terribile demone, tipicamente maschile, che consiste nel voler sempre avere l'ultima parola. Anche se si tratta di una parola che uccide, anche se si tratta della parola fine. (...) È questa la bella lezione di *La captive*. La guerra tra gli uomini e le donne forse si spegnerà. A condizione che gli uomini, invece di parlare da soli, ossessionati dalla storia del loro ego (da cui le guerre), inizino ad ascoltare le donne, compreso ciò che esse non dicono».

"Any adaptation of Proust is threatened from the start by two concerns: loyalty to the work and the awe one feels in front of

a literary monument. Simultaneously audacious and ingenuously courageous, Chantal Akerman has resolved both problems with one blow. Her *Captive*, which is essentially not the *Prisonnière* of *In Search of Lost Time*, is what translators might call 'perfectly disloyal.' (...) The most important question is the eternal argument over semantics, words that construct or destroy conversations about love. The strength of the masculine words is never as meaningful as when it comes from the mouth of Simon (the impeccable Stanislas Merhar), a rapid fire interrogator, a model of the insatiability and jealous curiosity that men foster for women. The woman's point of view is embodied by Ariane (a sensational Sylvie Testud), who resists, word for word, her lover's interrogatory assault. She is predisposed to saying 'maybe,' 'without a doubt,' and

even doling out 'on the contrary,' words which mean that everything is essentially contrary to everything else. This attitude of retreat is courageous. It is a question of fleeing from the terrible, and typically male, demon of wanting to have the last word. Even when it's a question of a word that kills, or the words 'the end.' (...) This is the beautiful lesson in *La captive: the war between men and women might die out. On the condition that men, instead of being the sole speakers, obsessed by the stories of their egos (the cause of the wars), begin listening to the women, including that which the women don't say.*"

GÉRARD LEFORT, *UN MÂLE, DES MOTS*, «LIBÉRATION», 16 MAGGIO 2000.

■ **BIOGRAFIA:** Chantal Akerman nasce a Bruxelles nel 1950. Nel 1968

realizza il suo primo cortometraggio (*Saute ma ville*), film di cui è l'unica interprete. Dirige il suo primo lungometraggio a New York, nel 1972, ma è con *Jeanne Dielman*, nel 1975, che viene scoperta dal pubblico e dalla critica. Negli ultimi anni alterna film documentari e fiction autobiografiche.

BIOGRAPHY: Chantal Akerman was born in Brussels in 1950. She made her first short film in 1968 (*Saute ma ville*) in which she is the only actor. She directed her first feature-length film in New York in 1972, but it was with *Jeanne Dielman*, in 1975, that she was recognised by the public and the critics. In recent years her films have alternated between documentaries and autobiographical fiction.

sceneggiatura/screenplay: Chantal Akerman, Eric de Kuyper, ispirato a *La Prisonnière* di Marcel Proust
fotografia/photography (35mm, col.): Sabine Lancelin
scenografia/art director: Christian Marti
montaggio/editing: Claire Atherton
suono/sound: Thierry de Halleux
interpreti/cast: Stanislas Merhar, Sylvie Testud, Olivia Bonamy, Liliane Rovère, Françoise Bertin, Aurore Clément
produzione/produced by: Paulo Branco, Gemini Films
distribuzione/distributed by: Gemini Films
durata/running time: 112'
origine/country: Francia/Belgio 2000

FILMOGRAFIA

Saute ma ville (1968, cm); *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971, cm); *Hotel Monterey* (1972, mm); *La chambre* (1972, cm); *Le 15/8* (1973, mm); *Hanging Out Yonkers* (1973); *Je tu il elle* (1974); *Jeanne Dielman* (1975); *News From Home* (1976); *Les rendez-vous d'Anna* (1978); *Aujourd'hui, dis-moi* (1980, mm); *Toute une nuit* (Tutta una notte, 1982); *Les années 80* (1983); «*Un jour Pina a demandé...*» (1983, mm); *L'homme à la valise* (1983, mm); *J'ai faim, j'ai froid* (1984, cm); *Family Business* (1984, cm); *Lettre d'une cinéaste* (1984, cm); *Golden Eighties* (1985); *Le journal d'une paresseuse* (1986, cm); *Le marteau* (1986, cm); *Letters Home* (1986); *Rue Mallet-Stevens* (1986, cm); *Histoires d'Amerique - Food, Family and Philosophy* (1989); *Les trois dernières sonates de Franz Schubert* (1989, mm); *Trois strophes sur le nom de Sacher* (1989, cm); *Pour Fèbe Elisabeth Velásquez* (1991, cm); *Nuit et jour* (Notte e giorno, 1991); *Le déménagement* (1992, mm); *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60, à Bruxelles* (1993, mm); *D'est* (1993); *Un divan à New York* (Un divano a New York, 1996); *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996, mm); *Le jour où* (1999); *Sud* (1999); *La captive* (2000).

JAMSHEED AKRAMI

FRIENDLY PERSUASION IRANIAN CINEMA AFTER THE REVOLUTION

(t.l. *Persuasione amichevole. Il cinema iraniano dopo la rivoluzione*)

■ Il cinema iraniano è stato ampiamente salutato come la cinematografia nazionale più originale degli anni Novanta. Sebbene una rinascita avesse già modificato il suo aspetto alla fine degli anni Sessanta, è stata una vera e propria rivoluzione, avvenuta nel 1979, ad attirare l'attenzione internazionale su di esso, rendendolo una delle presenze più costanti e rilevanti nei festival di tutto il mondo. *Friendly Persuasion*, un lungometraggio documentario in video, esamina la realtà del cinema iraniano ponendo numerose domande chiave su di esso e fornendo risposte esaustive attraverso commenti, analisi delle sequenze e interviste con i più importanti registi.

Iranian cinema has been widely hailed as the most original national cinema of the Nineties. Although a film renaissance altered the shape of filmmaking in Iran in the late Sixties, it was a radical revolution in 1979 that brought full international attention to Iranian cinema, and made it a regular staple in film festivals across the world. Friendly Persuasion, a feature-length documentary video, examines the realities of the Iranian cinema by framing several key questions and providing informed responses through commentary, scene analysis and interviews with top Iranian filmmakers.

■ **BIOGRAFIA:** Jamsheed Akrami nasce in Iran nel 1950. È autore di varie pubblicazioni sul cinema iraniano e di numerosi film e video. È stato redattore delle riviste iraniane di cinema «Film and Art» e «Film Quarterly». Insegna cinema e televisione alla William Paterson University.



BIOGRAPHY: *Jamsheed Akrami was born in Iran in 1950. He has published extensively on Iranian cinema, and produced a number of films and videos. He is a former editor of the Iranian film magazines "Film and Art" and "Film Quarterly". He teaches film and television at William Paterson University.*

sceneggiatura/screenplay: Jamsheed Akrami
montaggio/editing: Jamsheed Akrami
narrato da/narrated by: Sara Nodjoumi
fotografia/photography (Betacam SP, col.): Dan Nocera, Albert Xavier, Shahram Asadi, Akrami Jamsheed
musica/music: Ahmad Pejman
con/with: Rakhshan Bani-Etemad, Bahram Bayzai, Ebraheem Hatami Kia, Mahmoud Kalari, Niki Karimi, Abbas Kiarostami, Masoud Kimiai, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi, Darius Mehrjui, Tahmineh Milani, Jafar Panahi, Keyoumars Pour Ahmad, Richard Peña, Kamal Tabrizi
produzione/produced by: Jamsheed Akrami (William Paterson University, Wayne, New York)
durata/running time: 112'
origine/country: Usa 1999

FILMOGRAFIA

Once Upon a Time... (1982); *Our Life in Your Hands* (1984); *Dreams Betrayed* (1986); *Many Things to Tell You* (1996); *Friendly Persuasion* (1999, doc.).

JEAN-LUC GODARD

L'ORIGINE DU XXI^e SIÈCLE*(t.l. L'origine del XXI secolo)*

■ «L'*origine du XXI^e siècle* appartiene esteticamente e politicamente alla genealogia delle *Histoire(s) du cinéma*, alle quali somiglia come a un film-fratello. Si tratta dell'ultimo capitolo dell'atlante poetico del Ventesimo secolo secondo Godard. L'ultimo nato di un corpus storico che il cineasta ha costruito all'interno della sua opera: un lavoro d'archivio e di montaggio la cui tessitura in video è magnificata dalla proiezione, purtroppo rara, su grande schermo. Il principio informatore del film è un conto alla rovescia, da un passato prossimo a uno ieri lontano. Ovvero, ad esempio, dal Kosovo al periodo tra le due guerre. Ossia una bella scoperta: l'*origine du XXI^e siècle* riposa interamente sul XX. E questo Ventesimo secolo, per Godard (ma non

solamente), equivale a dire catastrofe, guerre, uccisioni... e cinema».

“L'*Origine du XXI^e siècle* belongs aesthetically and politically to the genealogy of *Histoire(s) du cinéma*, to which it seems a companion piece. It covers the last chapter of the poetic atlas of the 20th century according to Godard. It is the ultimate in the historical body of work the filmmaker has constructed: a work comprised of stock footage and montage interwoven in video and magnified, unfortunately too rarely, on the big screen. The main narration in the film is a backwards countdown, from the near past to a yesterday long ago. Or, for example, from Kosovo in the period between the two wars. It is, in fact, a lovely surprise: L'*Origine du XXI^e siècle* focuses entirely on the 20th century. And this 20th century,

to Godard (and to others), equals catastrophes, wars, murder... and cinema.”
OLIVIER SEGURET, *LES DIX-SEPT PREMIÈRES MINUTES*, «LIBÉRATION», 11 MAGGIO 2000.

fotografia/photography (Betacam, SP):
Julien Hirsh
suono/sound: François Musy
voce/voix: Pierre Guyotat Chammah
produzione/produced by: Canal+
durata/running time: 17'
origine/country: Francia 2000

FILMOGRAFIA

Opération béton (1955, cm); *Une femme coquette* (1955, cm); *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957, cm); *Charlotte et son Jules* (1958, cm); *Une histoire d'eau* (1958, cm, in collaborazione con François Truffaut); *À bout de souffle* (1959); *Le petit soldat* (1960); *Une femme est une femme* (1962); *La paresse* (1961, cm); *Vivre sa vie* (1962); *Le Nouveau monde* (1962, cm); *Les carabiniers* (1963); *Le grand escroc* (1963, cm); *Le mépris* (1963); *Montparnasse-Levallois* (1963, cm); *Bande à part* (1964); *Une femme mariée* (1964); *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965); *Pierrot le fou* (1965); *Masculin féminin* (1966); *Made in Usa* (1966); *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966); *Anticipation ou l'amour en l'an 2000* (1967, cm); *La chinoise* (1967); *Week-end* (1967); *L'amore* (1968, cm); *Camera-Oeil* (1967, cm); *Le gai savoir* (1968); *Ciné-Tracts* (1968); *Un film comme les autres* (1968); *One plus one* (1968); *One American Movie* (1968); *British Sounds* (1969); *Pravda* (1969); *Vent d'est* (1969); *Lotte in Italia* (1970); *Vladimir et Rosa* (1970); *Tout va bien* (1972); *Letter to Jane* (1972); *Ici et ailleurs* (1975); *Numéro deux* (1975, in collaborazione con Anne-Marie Miéville); *Comment ça va* (1976); *Six fois deux* (1976); *Sauve qui peut (la vie)* (1980); *Passion* (1982); *Changer d'image* (1982, cm); *Lettre à Freddy Buache* (1982, cm); *Prénom Carmen* (1983); *Je vous salue, Marie* (1984); *Détective* (1985); *Soft and Hard* (1986, in collaborazione con Anne-Marie Miéville); *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986); *Meeting Woody Allen* (1986, cm); *Armide. Enfin, il est en ma puissance* (1986, cm); *Soigne ta droite* (1987); *King Lear* (1987); *Closed* (1987, cm); *On s'est tous défilé* (1988, cm); *Puissance de la parole* (1988, cm); *Le dernier mot* (1988, cm); *Histoire(s) du Cinéma 1* (1988-98); *Le rapport Darty* (1989, in collaborazione con Anne-Marie Miéville); *Nouvelle Vague* (1990); *L'enfance de l'art* (1991, cm, in collaborazione con Anne Marie Miéville); *Contre l'oubli* (1991, in collaborazione con Anne Marie Miéville); *Allemagne année 90 neuf zero* (1992); *Hélas pour moi* (1993); *Les enfants jouent à la Russie* (1993); *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994); *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995); *For Ever Mozart* (1996); *The Old Place* (1998, in collaborazione con Anne-Marie Miéville); *Éloge de l'amour* (1999); *Pour une histoire du XXI^e siècle* (2000); *L'origine du XXI^e siècle* (2000).

CHRIS MARKER

UNE JOURNÉE D'ANDREJ ARSENEVITCH

(t.l. Una giornata di Andrej Arsenevitch)

FUORI PROGRAMMA

■ «Nel suo *Journal* del 1986 Andrej Tarkovskij commenta così le immagini dell'arrivo a Parigi di suo figlio Andriusha, che ha finalmente avuto il permesso di raggiungerlo in Francia: "Ho un'aria mostruosamente irrigidita, poco naturale, trattengo le mie emozioni e ripeto frasi idiote... Larissa (sua moglie) non è male neanche lei, parla da sola, propone brindisi, ride e piange nello stesso tempo...". È a partire da questa *Journée* molto russa che si sviluppano le evocazioni, le citazioni, la messa in prospettiva di quello che è il linguaggio di uno dei più grandi stilisti del cinema di tutti i tempi. È dal punto di vista dei grandi temi tarkovskiani e del suo stile unico che si viaggia attraverso i film, tra cui sono compresi il suo primo lavoro alla scuola di Mosca e quel *Boris Godunov*, praticamente sconosciuto, che Tarkovskij aveva messo in scena al Covent Garden nel 1983. La struttura si è imposta da sola, sostenuta da due ulteriori riprese in video: quella di una visita sul set di *Sacrificio* a Gotland qualche mese più tardi, quando Tarkovskij non sapeva ancora di essere malato, e quella da lui voluta, a testimonianza del suo lavoro, quando poco prima di morire ne diresse il montaggio dal suo capezzale. Il titolo si è imposto nella stessa maniera. Una strizzata d'occhio a Solženicyn, certo, ma soprattutto un'eco di quella Russia oggi mitica che sull'orlo dell'agonia esiliava ancora i suoi più grandi artisti e di cui essi paradossalmente, nell'era di una modernità devastante, restano i soli testimoni».

"In his 1986 Journal, Andrej Tarkovskij gives the following commen-



tary of the footage of his son Andriusha's arrival in Paris, who was finally allowed to join him in France: 'I have this monstrously stiff unnatural air, I hold back my emotions and repeat idiotic phrases... Larissa (his wife) isn't bad either, she monologues, proposes toasts, laughs and cries at the same time...' Starting with that very Russian *Journée*, to this beginning add themselves the evocations, the citations, the putting into perspective of what makes up the language of one of the greatest cinematic stylist of all times. It's from the point of view of the great Tarkovskian themes and his unique writing that the films transport us, as far back as his first work at school in Moscow and the practically unknown Boris Godunov that he directed at Covent Garden in 1983. The structure imposed itself, the foundation being two other video shoots: that of a visit to the natural settings of *Sacrifice* in Gotland a few months earlier, when Tarkovskij did not yet know he was sick; and the one he wished, as a testimony to his work, when, shortly before his death, he directed the editing from his bed. The

title imposed itself in a similar manner. A wink to Solženicyn, without a doubt, but most of all an echo of that Russia, mythical today, which on the border of agony once again exiled its greatest artists, and of which paradoxically, at the era of a devastating modernity, they are the only witnesses."

DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ «Non si può non pensare al *Nick's Movie* che Wim Wenders ha dedicato, alcuni anni fa, agli ultimi giorni del cineasta americano Nicholas Ray, anch'esso malato di cancro. Gli intenti, la maniera, la materia, tutto distingue queste due opere documentarie. A eccezione di un'idea: quest'arte, appena centenaria, che forse si sta spegnendo, rende necessaria la trasmissione diretta, quasi ritualizzata, di regista in regista, di una vera passione per il cinema. Questa tomba per Andrej ne lascia così indovinare un'altra, per il cinema. Una tomba non malinconica, ma iniziatica. In effetti, quel che propone il documentario di Marker è una sorta di lezione di cinema. Che cos'è un'immagine?

In che modo Tarkovskij ha affrancato il cinema dalla duplice tutela della letteratura e della pittura? Che ruolo gioca il cinema nella costruzione e nell'arricchimento della psiche umana? I sette film sono il cammino, Tarkovskij è la guida».

“One can't help but think of Wim Wenders' *Nick's Movie* which he dedicated some years ago to the last days in the life of American film director Nicholas Ray, who was also dying of cancer. The intentions, the manner and the subject matter, all mark these two documentaries. With the exception of one idea: this art-form, just one hundred years old, which is perhaps dying, makes necessary the live, practically ritualised, transmission from one director to another of a true passion for the cinema. This tomb for Andrej leaves room to imagine another – for the cinema. A tomb not melancholy but initiatory. In effect, what Marker's documentary proposes is a sort of cinema lesson. What is an image? In what way did Tarkovskij liberate cinema from the double tutelage of literature and painting? What role has cinema played in the construction and enrichment of the human psyche? The seven films are the journey and Tarkovskij is the guide.”

THIERRY GRILLET, *ANDREJ'S MOVIE*, IN «LES INROCKUPTIBLES», 16-22 MAGGIO 2000.

■ **BIOGRAFIA:** Chris Marker, regista, fotografo, poeta, romanziere e viaggiatore, nasce nel luglio del 1921. Si laurea in filosofia ed esordisce come regista nel 1950 a fianco di Alain Resnais (*Les statues meurent aussi*), firmando successivamente documentari, inchieste, film-saggi sempre contrassegnati da forti innovazioni linguistiche. Nel 1963 ottiene con *Le joli mai* il premio internazionale della critica a Cannes e si afferma come uno dei più noti e apprezzati

rappresentanti del documentarismo contemporaneo. Da alcuni anni Marker ha cominciato a usare il medium elettronico, realizzando opere in video e Cd-rom.

BIOGRAPHY: *Chris Marker, filmmaker, photographer, poet, novelist and traveller, was born in July of 1921. He earned a philosophy degree at University and began making films in 1950 alongside Alain Resnais (Les statues meurent aussi), and later went on to make documentaries, investigative films and film essays which became more and more marked for their strong linguistic innovation. In 1963 he won the international critics award at Cannes for Le joli mai, and was recognised as one of the best-known and important representatives of contemporary documentary filmmaking. For several years now Marker has been using electronic media, working in video and Cd-rom.*

scritto da/written by: Chris Marker
 riprese video/video shooting: Chris Marker
 riprese 16mm/16mm shooting: Marc-André Batigne, Pierre Camus
 riprese di «Medvekiné 88»/«Medvekiné 88» shooting: Françoise Widhoff
 montaggio/editing: Chris Marker
 voce/voice: Marina Vlady
 fotografie/photographs: Pierre Fourmentaux
 produzione/produced by: Amip, La Sept Arte, Ina, Arkeion Films
 distribuzione: Amip
 formato/format: Betacam SP
 durata/running time: 55'
 origine/country: Francia 2000

FILMOGRAFIA

Les statues meurent aussi (1950, mm, con Alain Resnais); *Olympia 52* (1952); *Dimanche à Pékin* (1956, cm); *Lettre de Sibérie* (1958); *Description d'un combat* (1960); *Cuba si!* (1962, mm); *La jetée* (1962, mm); *Le joli mai* (1962, con Pierre Lhomme); *Le mystère Koumiko* (1965, mm); *Si j'avais quatre dromadaires* (1966, mm); *Loin du Viêt-nam* (Lontano dal Viet-Nam, 1967, con Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda); *A bientôt, j'espère* (1968, mm, con Mario Marret); *La sixième face du Pentagone* (1968, cm); *On vous parle du Brésil* (1969, cm); *Le deuxième procès d'Artur London* (1969, cm); *Jour de tournage* (1969, cm); *Carlos Marighela* (1970, cm); *Les mots ont un sens* (1970, cm); *La bataille des dix millions* (1970, mm, con Valérie Mayoux); *Le train en marche* (1971, mm); *Vive la Baleine* (1972, mm, con Mario Ruspoli); *L'ambassade* (1973, cm); *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973, mm); *La solitude du chanteur de fond* (1974, mm); *La spirale* (1975, con Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux); *Le fond de l'air est rouge* (1977); *Quand le siècle a pris formes* (1978, cm, video multischermo); *Junkopia* (1981, cm, con Frank Simeone, John Chapman); *Sans soleil* (1982); *2084, centenaire du syndicalisme* (1984, cm); *AK, portrait d'Akira Kurosawa* (1985); *Mémoires pour Simone* (1986); *L'héritage de la chouette* (1989, tredici puntate, video); *Berliner Ballade* (1990, cm, video); *Getting Away with It* (1990, cm, videoclip); *Zapping Zone* (1985-1990, installazione multimediale); *Le tombeau d'Alexandre* (1992, video); *Le 20 heures dans les camps* (1994, cm); *Video Haikus* (1994, cm); *Silent Movie* (1994-1995, installazione multimediale); *Casque bleu* (1995, cm, video); *Level Five* (1996); *Immemory* (1997-1998, Cd-rom); *Une journée d'Andrej Arsenevitch* (2000, mm, video).

AUSTRIA INFELIX (NEROBLU): I VIDEO DELLA RESISTENZA AUSTRIACA

AUSTRIA INFELIX (BLACK/BLUE): VIDEOS OF THE AUSTRIAN RESISTANCE

Olaf Möller

Il 2 febbraio 2000, il giorno del giuramento, entrerà nella storia del cinema austriaco come il giorno in cui il popolo ha messo mano alle telecamere. Cittadini che con il cinema non avevano e non hanno nulla a che spartire quel giorno si sono precipitati ad acquistare gli strumenti con cui registrare i cambiamenti politici in corso e la lotta di resistenza contro la distruzione della loro patria, per fissare su nastro ciò che la televisione di Stato avrebbe probabilmente taciuto (e così infatti è successo), ma anche per difendersi da potenziali appropriazioni indebite da parte dello Stato stesso (lo Stato ci riprende e allora anche noi lo riprendiamo, e lo facciamo come lo vediamo fare).

Quanto prodotto nelle ultime otto settimane circa da questo “cinema di popolo” è stato mostrato per la prima volta insieme in occasione della Diagonale di quest’anno: un programma che costituirà la piattaforma del Centro di raccolta e distribuzione del video della resistenza denominato *Die Kunst der Stunde ist Widerstand* (L’arte del momento è la resistenza), una sorta di caleidoscopica esplosione di sguardi e prospettive esteticamente e tematicamente diverse, ma in grado di far cedere le articolazioni ingessate della politica, composte utilizzando materiale d’archivio e riprese originali che si integrano e si commentano a vicenda con naturalezza. Per citare al riguardo la definizione del primo grande anarco-regista e produttore austriaco, Franz Novotny, che si riferisce al fenomeno del “cinema di popolo” in generale, «questa forma è la stessa delle grandi tavole illustrate medievali, che non recavano alcuna firma ma nascevano dal contributo di molti maestri diversi. Allo stesso modo assistiamo oggi alla creazione di un’immagine pubblica per mezzo di contributi anonimi e privi di

February 2nd 2000, the day of the swearing-in, will go down into the history of Austrian cinema as the day the people set their cameras rolling. That day, citizens who had and have nothing to do with cinema hurried to arm themselves with equipment, to record the political changes taking place and the stiff Resistance put up against the destruction of their country. They wanted to videotape all that the State television would probably hush up (as it eventually did). They also wanted to ward off the danger of being overpowered by the State itself: “The State is filming us and therefore we in turn are filming the State, just as it is doing.”

The outcome of the ‘people’s film-making’ these past eight weeks has been shown for the first time on the occasion of this year’s Diagonale: a programme that will be the platform of the Centre for collecting and distributing the Resistance video, called Die Kunst der Stunde ist Widerstand (The Art of the Day is Resistance); it is a sort of kaleidoscopic outburst of aesthetically and thematically different looks and outlooks; but it can make politics’ mask burst out at the seams, by using material drawn from the archives and from original shots that spontaneously complement each other and comment by turns. In this connection, the first great Austrian anarchist director and producer, Franz Novotny, refers to ‘the people’s fling at film-making’ in general as follows: “this form resembles the big illustrated medieval plates, that bear no single signature but are the cumulative work of many different masters. Similarly, today we are witnessing the emergence of a public picture

qualsiasi pretesa artistica, che si rivelano tuttavia più forti della televisione tradizionale».

Ora, certo, questi contributi non sono del tutto anonimi; alcuni di essi si devono a noti esponenti della cultura mediatica austriaca: lo stesso Franz Novotny ha prodotto un piccolo capolavoro con il suo *Frühling in Wien*, il produttore del *Phettberg-Show* Kurt Palm ha arricchito la causa di un grazioso gingillo come *Ein Paradies am Meerestrand ist unser Heimatland*, Egon Humer è naturalmente presente con più lavori (*Die Zone*, *Spots Frank Morak 1-3*), e così pure Michael Gartner (*Durchzug* e *Herbst '95*, realizzato assieme a Rainer Frimmel, Alexander Binder, Elke Groen e Rainer Obrist), ACC (*Love, Peace and Vegetables* e *Widerstand*, in collaborazione con Nils Olger) e Rainer Frimmel (il già ricordato *Herbst '95* e *Oh du mein Österreich*, in collaborazione con Anna Stöcher – forse lo stesso del '94?)...

Dal punto di vista formale si va dal documentario classico (*Widerstand* di Henric F.J. Brabec d'Ipras) allo spot (*5 Filme gegen Schwarzblau* di Tomas Horwath e Niki Griedl), al breve studio sperimentale (*Das Stinktief aus dem Bärenthal - Jörg Haider im Licht von Adobe Premiere Effect* di Peter Zach), fino alla messa in scena dell'ossessione forcaiola (il segmento *Bärengaudi* di Janis Brandis).

I due contributi più importanti, che offrono la base all'intera opera pur rappresentando, quanto alla tecnica, estremi diametralmente opposti, sono *Widerstand* di Nils Olger & ACC da un lato, e *Zero Crossing - Gespräche in Wien* di Johannes Holzhausen/Navigator Film dall'altro. Il primo, che mostra senza commento trentacinque minuti di una manifestazione di protesta, deve la sua importanza al fatto che gli autori sono riusciti a cogliere il momento in cui la protesta si metteva letteralmente in movimento: il momento in cui la manifestazione davanti alla sede della ÖVP (il partito democratico-cristiano alleato di Haider, n.d.t.), anziché sciogliersi, ha dato vita a un corteo via via più numeroso, la cui spontanea energia è stata tale da riportare rumorosamente in strada, da allora ogni due giorni, migliaia di viennesi; vi si può dunque vedere il momento in cui la protesta conquista la sua arena, rappresentata dalle strade. Il secondo contributo – quarantuno minuti di *talking heads* – è invece cinema d'introspezione, collocato nel luogo ideale di una unica stanza illuminata di giallo. Qui si dà voce a ciò che ha spinto le persone, presentate simbolicamente

painted by anonymous contributors who have no artistic claims whatsoever, but appear more effective than the traditional television."

To be sure, these contributions are not altogether anonymous; some of them are attributed to known exponents of the Austrian media culture: Franz Novotny himself shot a small masterpiece, Frühling in Wien; Kurt Palm, the producer of Phettberg-Show, has enriched the general effort with a charming trinket, namely: Ein Paradies am Meerestrand ist unser Heimatland; Egon Humer too joins in with several works (Die Zone, Spots Frank Morak 1-3); so too do Michael Gartner (Durchzug and Herbst '95, produced in collaboration with Rainer Frimmel, Alexander Binder, Elke Groen and Rainer Obrist), ACC (Love, Peace and Vegetables and Widerstand, working with Nils Olger), and Rainer Frimmel (the already cited Herbst '95 and Oh du mein Österreich, in collaboration with Anna Stöcher – perhaps the same as that of '94?)...

From a formal point of view one goes from classical documentary (Widerstand of Henric F.J. Brabec d'Ipras), to commercials (5 Filme gegen Schwarzblau by Tomas Horwath and Niki Griedl), then on to experimental shorts (Das Stinktief aus dem Bärenthal - Jörg Haider im Licht von Adobe Premiere Effect by Peter Zach), and finally to the screening of the reactionary obsession (the Bärengaudi segment by Janis Brandis).

The two most important contributions are, on the one hand, Widerstand by Nils Olger & ACC and, on the other, Zero Crossing - Gespräche in Wien by Johannes Holzhausen/Navigator Film, as they constitute the basis for the entire work, even though technically they are at two diametrically opposite extremes. The former, that shows 35 minutes of protest manifestation without comment, owes its importance to the fact that the authors have succeeded in snapping the moment when the protest literally got started: i.e. the moment of the manifestation before the headquarters of the ÖVP (the Christian-democrat party allied to Haider, translator's note) that, instead of breaking up, formed a procession that swelled as it proceeded. From then on every two days, a spontaneous energy drove thousands of Viennese noisily onto the

dagli autori, a mettersi in movimento: confessioni di fantasie omicide e progetti di emigrazione, rabbia e sensazioni d'impotenza, ma sempre e in primo piano la percezione ancora confusa di aver subito per una vita intera un indottrinamento fondato sul senso di colpa e sulla vergogna, di avere una parte di responsabilità per la situazione attuale in conseguenza di questa coazione alla vergogna e soprattutto al silenzio (Bernadette Huber sintetizza questo sentimento e il bisogno psicologico di riparazione che lo accompagna in una freddura visiva nel suo *Wie böse ist Österreich?*, mostrando un sesso che si libera di un preservativo di marca "Heiderreich").

È questo il boccone più amaro che gli intellettuali austriaci hanno dovuto ingoiare negli ultimi mesi: tutti hanno la propria parte di colpa se l'Austria oggi è quella che è; di qui, in tutte le azioni di protesta, uno sgradevole retrogusto che sa di pentimento e talora di puro e semplice bisogno di riparazione, con una pesantezza che si rivela in tutta la sua forza in *Herbst '95*. Qui la parola è data a quei fantasmi demoscopici che sono stati gli elettori di Haider: qui, in immagini riprese cinque anni fa, queste persone dicono chiaro e tondo per chi avrebbero votato, e perché.

Tutti questi fili si intrecciano in quello che è forse il più insolito tra i filmati di protesta, *Widerstand* di Henric F.J. Brabec d'Ipras. Già a un primo sguardo si nota in questo film qualcosa che ricorda i cinegiornali, cosa che non dovrebbe sorprendere più di tanto, dato che l'autore – un distinto signore in abbigliamento da turco – ha lavorato per anni come operatore proprio per i cinegiornali. Brabec d'Ipras è tra quanti già da tempo avevano iniziato a riprendere le manifestazioni della FPÖ (il partito liberale di Haider, *n.d.t.*); il suo modo di esprimere la protesta è quello che ha appreso nel tempo, quello che ritiene corretto e adeguato alla situazione. Nessuno dovrebbe fare diversamente, altrimenti si finisce per non produrre altro che mere sciocchezze, oltretutto immancabilmente controproducenti.

*streets. That is how the protest front found its battlefield, namely the streets. The second contribution – 41 minutes of talking heads – is instead an introspection film, situated in the ideal site of a single yellow-lighted room. Here we are told what impelled the people, (symbolically) presented by the authors, to get moving: admissions of homicidal fantasies and emigration projects, anger and feelings of impotence, but always and in the foreground the perception still confused of having undergone for an entire life an indoctrination founded on the sense of guilt and shame. One could not escape the awareness of sharing responsibility for the current situation, because of the compulsion to shame and above all to silence (Bernadette Huber synthesizes this feeling and the psychological need of reparation that accompanies it in a visual pun, in her *Wie böse ist Österreich?*, showing the male organ ridding itself of a 'Heiderreich'-brand condom).*

*And that is the bitterest morsel that the Austrian intellectuals have had to swallow these last few months: all bear their own share of responsibility for Austria being what it is today. Hence, in all protest actions, there is an unpleasant aftertaste of repentance and sometimes of a pure and simple need of reparation, the full force of which is revealed in *Herbst '95*. Here the word is given to those demoscopic ghosts, being the electors of Haider: and with images filmed five years ago, these persons proclaim clearly for whom they were to vote, and why.*

*All these threads are interwoven into the possibly most unusual work among the protest films, *Widerstand* by Henric F.J. Brabec d'Ipras. Already at a first glance you see in this film something that reminds you of newsreels, a fact which is not surprising, since the author – a distinguished gentleman in Turkish attire – worked for years as an operator precisely for newsreels. Brabec d'Ipras is one of those who had already begun to film the manifestations of FPÖ (Haider's liberal party, translator's note); his way of expressing the protest is what he has learnt in the course of time, and which he considers correct and appropriate to the situation. One cannot act otherwise or else one ends up producing silly stuff, which is above all invariably counterproductive.*

HAIDER FILM

(t.l. Film su Haider) (1')

di Martin Reinhart

■ Un montaggio di scene girate per le strade costellate di manifesti di Jörg Haider: una presenza minacciosa – Dio sa quanto! – che incombe su tutta l'Austria...

A montage of street scenes with poster pictures of Jörg Haider: a dark presence – presence! – all over Austria...

HERBST '95

(t.l. Autunno '95) (17')

di Alexander Binder, Michael

Gartner, Elke Groen, Rainer Frimmel, Rainer Obrist

■ Cinque anni prima che il Paese finisse (ufficialmente) nella merda fino al collo: una serie di normali e degni cittadini – molti dei quali saranno fra le prime vittime della attuale politica austriaca – spiegano perché intendono votare per Haider.

Five years before the shit hit the fan (officially): ordinary decent citizens – a lot of whom will be among the first victims of Austria's current policy – explain why they are voting for Haider.

FRÜHLING IN WIEN

(t.l. Primavera a Vienna) (2')

di Franz Novotny

Un attore truccato da Hitler recita al Parlamento un discorso sulla necessità di controllare la produzione artistica austriaca negando premi e sostegno finanziario a chiunque esprima posizioni critiche verso il regime, mascherato, ovviamente, da Governo democraticamente eletto.

An actor made up as Hitler recites an FP-paper on the necessity of controlling Austrian artists by not giving grants to those critical of the regime – a make believe democratically elected government, of course.

WIDERSTAND

(t.l. Resistenza) (15')

di Nils Olger & ACC

■ Scene tratte dalle prime giornate e dalle prime manifestazioni della Resistenza, ivi incluso l'atto di nascita della Resistenza stessa.

Scenes from the first days and rallies of the Resistance; includes the moment in which the Resistance was born.

DURCHZUG

(t.l. Manifestazione) (3')

di Michael Gartner

■ Una manifestazione si sposta per le strade di Vienna: il movimento a passo uno si trasforma in energia, in potenza, diventa Resistenza.

A rally is moving through the streets of Vienna: (time lapse-)movement transforms into energy, into power, and becomes Resistance.

ZERO CROSSING - GESPRÄCHE
IN WIEN*(t.l. Zero Crossing - Colloqui a Vienna)* (41')

di Johannes

Holzhausen/Navigator Film

■ I cittadini e la gente comune parlano delle loro reazioni di fronte ai cambiamenti politici in Austria: sensazioni di disgusto e di disperazione, desiderio di emigrare o di uccidere, la tentazione e il timore della violenza. Una voglia di sfida che potrebbe trasformarsi nella forza necessaria ad avviare una Resistenza.

People, citizens talk about their feelings concerning the political changes in Austria: feelings of disgust and despair, thoughts about emigration and assassination, the need for and fear of violence. A notion of defiance that might transform into the necessary power for Resistance.

HAMBURGER SCHAUSPIELHAUS (6')

di Janis Brandis

■ Brevi quadretti di isteria e assurdità quotidiane in Austria.
Sketches of Austria's daily hysteria and absurdity.

SPRUNG 2000

(t.l. Salto 2000) (3')

di Sabine Marte, Billy Roisz,

Klaus Filip, Oliver Stotz

■ Un collage animato di immagini e suoni – nello stile di Arnold – che raccoglie momenti significativi e importanti di alcune manifestazioni della Resistenza.

Arnold-esque animated image-&-sound collage of significant/signifying moments from some Resistance rallies.

DAS STINKTIER AUS DEM
BÄRENTHAL – JÖRG HAIDER IM
LICHT VON ADOBE PREMIERE
EFFECT*(t.l. La puzzola di Bärental – Jörg Haider visto alla luce di Adobe Premiere Effect)* (5')

di Peter Zach

■ Un'elaborazione – del tutto seria – di una dichiarazione rilasciata da Jörg Haider in un programma televisivo tedesco.

A remark by Jörg Haider uttered in a German TV show is worked over, seriously.

WIE BÖSE IST ÖSTERREICH?

(t.l. Quanto è cattiva l'Austria?) (2')

di Bernadette Huber

■ Gli slogan dell'indifferenza e della maggioranza silenziosa vengono esorcizzati da una vagina che espelle un profilattico di marca "Haider-Reich".
Catch phrases of ordinary dumbness and indifference are exorcised by a vagina ejaculating a "Haider-Reich"-design condom.



60'
(PIÙ O MENO)

MAKIBEFO

■ Una versione del *Macbeth* realizzata in Madagascar utilizzando come attori gli uomini e le donne delle tribù locali. L'opera si è sviluppata interamente per improvvisazione.

A version of Macbeth shot in Madagascar using local tribesmen and women. Improvisation was the name of the game.



■ «Mi ha sempre interessato lavorare con le stesse limitazioni proprie del cinema muto, cioè con la prevalenza dell'azione sui dialoghi. In quel modo avrei potuto realizzare un film in lingua straniera che non avrebbe avuto bisogno di sottotitoli e avrebbe comunque avuto un richiamo universale. *Macbeth* è probabilmente l'opera più universale di Shakespeare (...). Ho capito che dovevo ricorrere a un adattamento minimalista, quasi completamente privo di dialo-

ghi e con un'ambientazione senza tempo. Soprattutto, il film doveva essere sobrio, cosicché avrei potuto girarlo in bianco e nero (...). Ma dovevo trovare un'ambientazione autenticamente remota, e l'ho trovata in Madagascar».

"I have always been interested in working with the same constraints as silent filmmaking: in other words, action prevailing over dialogue. That way I could produce a foreign language film that wouldn't need subtitles and yet have a universal appeal. Macbeth is perhaps Shakespeare's most universal play (...). I felt I needed a minimalist adaptation with hardly any dialogue and a setting that would be timeless. Above all, the film would have to be austere so I'd shoot it on black and white (...). But I needed to find an authentically remote location, and I found one in Madagascar."

ALEXANDRE ABELA, *THE MAKING OF MAKIBEFO*.

■ **BIOGRAFIA:** Alexander Abela nasce in Inghilterra nel 1965. Fino al 1997 è oceanografo, quindi comincia la sua carriera di filmmaker con *The Gift*. *I'd Rather Be Flying*, il suo secondo film, è un documentario di 30 minuti sul mondo dell'acrobatismo aereo. Il suo ultimo film, *Amazir*, è il ritratto di una famiglia di nomadi berberi che vive sulla catena montuosa dell'Atlante marocchino.

BIOGRAPHY: Alexander Abela was born in 1965 in England. Until 1997 he was an oceanographer. He started his career as filmmaker in 1997, with *The Gift*. *I'd Rather Be Flying*, his second film, is a 30-minutes documentary about the world of aerobatics. For his latest film, *Amazir*, he portrays a nomadic Berber family living in the Moroccan Atlas.

sceneggiatura/screenplay: Alexander Abela

fotografia/photography (35mm, b/n): Alexander Abela

montaggio/editing: Douglas Bryson

suono/sound: Jeppe Jungersen

interpreti/cast: Martin, Noeliny,

Gilbert Laumord, Randria Arthur, Jean-Felix, Boniface, Bien Rasoanan

Tenaina, Victor, Jean-Noel,

Nobel Mahatsinjo, Simone Ratiandray

Martine, Dety, Nahary Celestin

produzione/produced by: Alexander

Abela

distribuzione/distributed by: Epicentre Films

durata/running time: 73'

origine/country: Francia 1999

FILMOGRAFIA

The Gift (1997, cm); *I'd Rather Be Flying* (1998, cm, doc.); *Makibefo* (1999); *Amazir* (2000, cm, doc.).



ARIELLA AZOULAY

A SIGN FROM HEAVEN

(t.l. Un segno dal cielo)

■ *A Sign from Heaven* si occupa di tre celebri, recenti episodi di violenza: l'“assassinio” di Rabin da parte di Igal Amir, l'“omicidio” perpetrato da Carmella Buhbut ai danni di suo marito Yehuda e l'“eliminazione” dell'“Ingegnere” Yehiya Ayash da parte delle forze di sicurezza israeliane. Il film passa in rassegna vari aspetti di questi episodi e mette in luce un sorprendente intreccio di analogie che li collega l'uno all'altro. *A Sign from Heaven* mette in dubbio le formule ideologiche tradizionali e mostra in quale modo differenti tipi di linguaggio – quello scientifico, quello legale, quello liberal-democratico – possano rendere ancora più intricata la rete della violenza, dandole legittimità in alcuni casi e occultando le sue origini in altri.

A Sign From Heaven concerns three famous recent episodes of violence: Rabin's “assassination” by Igal Amir, Carmella Buhbut's “killing” of her husband Yehuda, and the “elimination” of the “Engineer” Yehiya Ayash by Israeli security forces. The film examines aspects of each of these episodes and exposes a surprising network of similarities connecting them. A Sign from Heaven casts doubt upon familiar ideological formulas and shows the way in which different types of language – scientific, legal, liberal-democratic – further complicate the web of violence, giving it legitimacy in certain cases and blurring its origins in others.

■ **BIOGRAFIA:** Ariella Azoulay nasce nel 1962. Nel 1985 si laurea in Cinema e Letteratura all'Università di Parigi. Dal 1990 al 1996 frequenta a Tel-Aviv un dottorato in Storia e Filo-



sofia della Scienza. Si occupa di arti visive (cinema, video, fotografia, arte), filosofia francese contemporanea e scienze urbanistiche.

BIOGRAPHY: Ariella Azoulay was born in 1962. She graduated in Cinema and Literature at Paris University in 1985. From 1990 to 1996 she attended a Ph.D in History and Philosophy of Science. She is interested in Visual Arts (Cinema, Video, Photography, Art), Contemporary French Philosophy and Urbanism.



sceneggiatura/screenplay: Ariella Azoulay
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Nurit Aviv
 montaggio/editing: Eliav Lilti
 grafica, animazione e musica/graphics, animation and music: Itae Amit
 produzione/produced by: Ariella Azoulay, Erez Harodi, Osim Zilum
 durata/running time: 55'
 origine/country: Israele 1999

FILMOGRAFIA

A Sign From Heaven (1999); *The Angel of History* (2000).

GIUSEPPE BERTOLUCCI

RAGIONI POLITICHE. INCONTRO CON VITTORIO FOA

■ *Ragioni Politiche. Incontro con Vittorio Foa* è stato ideato da Giuseppe Bertolucci e da Paul Ginsborg, docente di Storia Contemporanea e Storia dell'Europa contemporanea all'Università di Firenze. A differenza dei classici documentari biografici, quello su Vittorio Foa non ripercorre cronologicamente la sua vita, ma la ricostruisce attraverso un ideale vocabolario del Novecento. In questo modo, attraverso parole chiave si ripercorrono quelle che sono state le tappe fondamentali della storia del nostro Paese, intimamente legate alla vita del sindacalista.

Ragioni Politiche. Incontro con Vittorio Foa was an idea elaborated on by Giuseppe Bertolucci and Paul Ginsborg, a teacher of Contemporary History and

Contemporary European History at the University of Florence. Unlike other, more classical biographical documentaries, Ragioni Politiche does not present Foa's life chronologically. Rather, it reconstructs his life through an ideal vocabulary of the 20th century. In this way, using key words, they cover the fundamental stages of the history of our country, which is closely tied to the life of the labour unionist.

■ «Lo spettacolo di due intelligenze al lavoro. La curiosità onnivora di Paul, la "sostenibile leggerezza del sapere" di Vittorio. Mentre li filmavo mi venivano in mente certi dialoghi di Diderot: il paradosso dell'attore, il paradosso del rivoluzionario. Vittorio Foa, spericolato novantenne, magnifico acrobata sul filo teso delle idee e delle esperienze, sempre in bilico sulla voragine di quel che è stato e di quel che poteva essere. E Paul Ginsborg, di sotto, il naso verso il cielo, a osservarlo trepidante e ammirato. Cambridge e Formia, tout se tient».

GIUSEPPE BERTOLUCCI

"The spectacle of two kinds of intelligence at work. The voracious curiosity of Paul, and Vittorio's 'bearable lightness of knowing'. While I was filming them certain dialogues of Diderot came to my mind: the paradox of the actor and the paradox of the revolutionary. Vittorio Foa, reckless ninety-year-old, magnificent acrobat on a tight-rope of ideas and experiences, always suspended over the abyss of that which has been and that which could have been; and Paul Ginsborg below, nose toward the sky, watching him in trepidation and admiration. Cambridge and Formia, tout se tient".

GIUSEPPE BERTOLUCCI



■ **BIOGRAFIA:** Giuseppe Bertolucci nasce a Parma nel 1947. Figlio del poeta Attilio, fin da adolescente si dedica alla pittura. Entra nel mondo del cinema nel 1970, come aiuto regista per il film *Strategia del ragno* del fratello Bernardo. Collabora con lui anche alla sceneggiatura di *Novecento* e *La luna*. Esordisce nel lungometraggio con *Berlinguer ti voglio bene*, nel 1977.

BIOGRAPHY: Giuseppe Bertolucci was born in Parma in 1947. The son of the poet Attilio, he dedicated himself to painting from his adolescence. He entered the world of cinema in 1970, as an assistant director on his brother Bernardo's film, *The Spider's Stratagem*. He also collaborated with Bernardo on the screenplays for *1900* and *Luna*. He debuted with the feature film *Berlinguer ti voglio bene* in 1977.

FILMOGRAFIA

Andare e venire (1971, cm); *Abcinema* (1975, doc.); *Se non è ancora la felicità* (1976, doc.); *Berlinguer ti voglio bene* (1977); *Oggetti smarriti* (1979); *Panni sporchi* (1979, doc.); *Effetti personali* (1983, doc.); *Segreti segreti* (1984); *Tuttobenigni* (1984); *Strana la vita* (1985); *Il perché e il per come* (1986, doc.); *I cammelli* (1986); *Amori in corso* (1989); *La domenica specialmente* (1990, un episodio); *Bologna 90* (1990, doc.); *Il Correggio ritrovato* (1991, doc.); *Il congedo del Viaggiatore cerimonioso* (1991, cm); *Una vita in gioco* (1992, film Tv); *Troppo sole* (1994); *Tino e Tano* (1995, cm); *In cerca di Montale* (1996, doc.); *Il Mago il Re e la Regina* (1997, doc.); *In cerca del sessantotto: tracce e indizi* (1997, doc.); *In cerca della poesia: tracce e indizi* (1998, doc.); *Il dolce rumore della vita* (1999); *Ragioni politiche. Incontro con Vittorio Foa* (2000).

sceneggiatura/screenplay: ideato da Paul Ginsborg, Giuseppe Bertolucci
fotografia/photography (DVCam, col.): Paolo Ferrari
montaggio/editing: Federica Lang
aiuto regia/assistant director: Francesco Crispino
suono/sound: Maricetta Lombardo
produzione/produced by: Scuola Nazionale di Cinema
durata/running time: 55'
origine/country: Italia 2000

DIANE DONIOL-VALCROZE - ARTHUR FLAM

KILL BY INCHES

(t.l. *Omicidi su misura*)

■ *Kill by Inches* è la storia di un sarto molto giovane e nervoso, con un'ossessione per la misurazione che lo conduce all'omicidio.

Kill by Inches is the story of a nervous, young tailor whose obsession with measuring drives him to murder.

■ «Con un tono di tensione contenuta e di minaccia implicita, questo film rintraccia tutti i segni, anche se minimi, di uno squilibrio psicologico e familiare, scandendo la narrazione con un'esattezza che ben corrisponde all'arte del sarto. *Kill by Inches*, che richiama vagamente le opere dei fratelli Quay, è ambientato in un mondo che evoca il lato oscuro dell'era moderna, il mondo di Kafka, Beckett, George Grosz, Caligari e Polanski. Formalista per composizione e struttura, il film segue una progressione interna che corrisponde allo sviluppo della paranoia del suo protagonista, raggiungendo il culmine nel delirante e stilizzato Ballo dei Sarti, con i suoi esperimenti di misurazione a occhio».

"With a tone of restrained urgency and underlying menace, this film charts the

most minute traces of psychological and familial disturbance, measuring its narrative with a precision suited to the tailor's craft. Somewhat reminiscent of the work of the Brothers Quay, Kill by Inches is set in a world that evokes the dark side of the modern period, the world of Kafka, Beckett, George Grosz, Caligari and Polanski. Formal in composition and structure, the film matches its progression to the spiralling paranoia of its protagonist, climaxing in the deliriously stylish Tailors' Ball, with its tests of measurement by sight alone."

KAY ARMATAGE

■ **BIOGRAFIA:** Diane Doniol-Valcroze nasce a Parigi. Si laurea in Letteratura inglese e americana alla Sorbona e si diploma alla scuola di cinema della NYU (New York University). Dirige una serie di cortometraggi di notevole successo, tra cui il premiato *Fissure* (1996). Suo padre, Jacques Doniol-Valcroze, era anche lui regista ed è stato tra i fondatori dei «Cahiers du cinéma».

BIOGRAPHY: Diane Doniol-Valcroze was born in Paris. She earned her b. a. at the Sorbonne University in British and

sceneggiatura/screenplay: Diane Doniol-Valcroze, Arthur Flam
fotografia/photography (35mm, col.): Richard Rutkowski
montaggio/editing: Elizabeth Gazzara, Ethan Spigland
musica/music: Geir Jenssen
suono/sound: Splash Studios, NY
costumi/costumes: Tracy Dorman
interpreti/cast: Emmanuel Salinger, Myriam Cyr
produzione/produced by: cinéBLAST! Production
distribuzione/distributed by: Tv Or
durata/running time: 78'
origine/country: Usa/Francia 2000

American Literature. She graduated from the NYU Graduate Film School. She has directed several successful short films, including the award-winning Fissure (1996). Her father, Jacques Doniol-Valcroze, was a film director and co-creator of the "Cahiers du cinéma".

■ **BIOGRAFIA:** Arthur Flam nasce a New York. Ottiene una laurea in scrittura creativa alla Johns Hopkins University e si diploma alla Scuola di cinema della NYU (New York University). Dirige una serie di cortometraggi di notevole successo, tra cui il premiato *Lurcher* (1997). Suo zio, Kuba Goldberg, ha collaborato ad alcuni dei primi film di Polanski, ed è stato coautore della sceneggiatura di *Knife in the Water* (*Il coltello nell'acqua*).

BIOGRAPHY: Arthur Flam was born in New York. He earned his b. a. in Writing at the Johns Hopkins University. He graduated from the NYU Graduate Film School. He has directed several successful short films, including the award-winning *Lurcher* (1997). His uncle, Kuba Goldberg, was an early collaborator on Polanski films, co-writing *Knife in the Water*.



KAFI'S STORY

(t.l. La storia di Kafi)

■ Kafi, un giovane delle montagne Nuba in Sudan, parte alla volta di Khartoum per trovare un lavoro che gli permetta di comprare l'abito da sposa per la sua seconda moglie, Tete. Durante l'assenza da casa, Kafi confida i propri sentimenti e le proprie impressioni a un piccolo registratore che porta con sé. Questo monologo fornisce la colonna sonora al film e permette al pubblico di penetrare nel mondo più intimo di questo giovane sudanese, condividendo le sue preoccupazioni e ascoltando "dall'interno" la storia del suo doppio matrimonio. Lo scenario per il suo monologo è costituito, naturalmente, dai villaggi montani del Sudan e dall'incombente guerra civile.

Kafi, a young man from the Nuba Mountains in Sudan, travels north to Khartoum to find a job so that he can buy a wedding dress for his second wife, Tete. During his time away from home, he confides his feelings and impressions to a small tape recorder, which he carries with him. This monologue provides the soundtrack for the film and allows the audience to penetrate the inner world of this young Sudanese man, sharing his worries and hearing "from within" the story of his double marriage. The backdrop for his monologue is, of course, the mountain villages of Sudan and the impending civil war.

■ **BIOGRAFIE:** (Arthur Howes) Nel 1980 Arthur Howes lascia un posto di insegnante di materie artistiche a Londra per intraprendere lunghi viaggi nel Corno d'Africa. Si stabilisce in Sudan e lavora come insegnante di inglese nella regione del Kordofan meridionale, nelle montagne



Nuba. Tre anni dopo torna a Londra per studiare cinema, prima al Politecnico dell'Università Centrale di Westminster e quindi, dopo la laurea, al Dipartimento di Documentaristica della Scuola Nazionale di Cinema e Televisione. Ora è un filmmaker indipendente.

BIOGRAPHIES: (Arthur Howes) In 1980 Arthur Howes left an Art teaching post in London for extensive travelling in the Horn of Africa. He stayed in Sudan and worked as an English teacher in Southern Kordofan region of the Nuba Mountains. After three years he returned to London to study Film, first at the Polytechnic of Central London (Westminster University) and then Post Graduate studies at the Documentary Department National Film and Television School. Now he's working as an independent filmmaker.

(Amy Hardie) Dopo aver lavorato come commediografa, Amy Hardie svolge degli studi *post lauream* al

Dipartimento di Documentaristica della Scuola Nazionale di Cinema e Televisione. Ora è una filmmaker e insegna al Film and Video Access di Edimburgo.

(Amy Hardie) After being a playwright Amy Hardie did Post Graduate studies at the Documentary Department, National Film and Television School. She is now filmmaker in residence at the Edinburgh Film and Video Access.

fotografia/photography (16mm, col): Arthur Howes e Amy Hardie
montaggio/editing: Arthur Howes e Amy Hardie
suono/sound: Arthur Howes e Amy Hardie
interpreti/cast: Kafi el Gabba, Little Kafi, Tia, Aodia, Tete & Nurr
durata/running time: 53'
origine/country: Gran Bretagna 1989

ARTHUR HOWES

NUBA CONVERSATIONS

(t.l. Conversazioni con i Nuba)

■ Dieci anni fa, il documentario di Howes *Kafi's Story* mostrò la vita di tutti i giorni del popolo sudanese dei Nuba. Il regista promise a quella gente che sarebbe tornato per mostrare loro il film, ma il governo islamico gli rifiutò il visto e la guerra civile si intensificò. Tornando in incognito lo scorso anno, Howes ha scoperto che i Nuba sono stati allontanati dai loro villaggi montani, i bambini separati a forza dai genitori; alcuni uomini hanno subito torture orribili e altri, spinti dalla povertà, si sono arruolati nello stesso esercito impegnato nella repressione della loro gente. Questo film, realizzato molto semplicemente, è il testamento di una guerra dolorosa e di cui si è parlato troppo poco.

Ten years ago, Howes' documentary Kafi's Story presented everyday life among the Nuba people of the Sudan. The director promised to return to show them the film, but the Islamic Government refused him a visa, and the civil war escalated. Going back incognito last



year, Howes found the Nuba expelled from their mountain villages, children forcibly separated from their parents, men who've suffered terrible torture, and other who've been compelled by poverty to enlist in the very army that's repressing their people. This film, very simply made, is a testament of a grievous and under-reported war.



*fotografia (Betacam SP, col.), montaggio, suono/photography, editing, sound: Arthur Howes
durata/running time: 55'
origine/country: Gran Bretagna 1999*

FILMOGRAFIA

The London Trilogy. Parts 1 & 2 (1986, in collaborazione con Amy Hardie); Kafi's Story (1989, in collaborazione con Amy Hardie); Kaddish (1995, in collaborazione con Towering Inferno); Oromo - Night of the Hyena (1996); Physical Cinema (1999); Nuba Conversations (1999).

CINQUÉ LEE

SINK LIKE A STONE

(t.l. Affondare come pietre)

60' (PIÙ O MENO)

■ Una ragazzina esce dal bagagliaio di un'auto e corre per le strade di New York. Le scene sono girate esclusivamente dalla sua prospettiva, mediante una m.d.p. fissata alla sua testa. Ma a giudicare dalle reazioni dei passanti che la vedono, diviene presto chiaro che alla ragazza è successo qualcosa. Anche se lei non ricorda assolutamente nulla, nemmeno il suo nome. Nella giungla della metropoli, la protagonista ricostruisce gradualmente la sua storia. Alla fine, trova di fronte a sé la persona che l'ha lasciata nel bagagliaio dell'auto, credendola morta. Questa persona ha la chiave per ricostruire la sua identità e il suo passato.

A teenage girl emerges from a car trunk and runs through the streets of New York City. All scenes are exclusively shot from her perspective (headset camera). But judging from the reaction of the pedestrians who are seeing her, it becomes clear that something has happened to her. She cannot remember anything, however, not even her own name. In the jungle of the big city, she slowly unravels her own story. She eventually meets the person who left her for dead in the trunk of the car. This person holds the key to her identity and the past.



■ **BIOGRAFIA:** Cinqué Lee nasce a New York. Frequenta la School of Art and Design per tre anni, studiando cinema, scrittura creativa e letteratura. Svolge numerosi ruoli davanti e dietro la macchina da presa: fra l'altro, scrive, produce e dirige il suo primo film, *Window on Your Present*. Ha da poco terminato il suo primo romanzo, intitolato *No It U Lover*.

BIOGRAPHY: Cinqué Lee was born in New York. He attended the School of Art & Design for three years, where he studied film, writing and literature. Lee has portrayed many roles on both sides of the camera, including his first feature, *Window on Your Present*, which he wrote, produced and directed. Currently he has completed a novel entitled *No It U Lover*.

sceneggiatura/screenplay: Cinqué Lee
fotografia/photography (Betacam SP, col.): Maeve Gerety
montaggio/editing: Kevin Ford
suono/sound: Rosa Thornhill
interpreti/cast: Maeve Gerety, Monica Deo, Mike Davidson, Sean Bohary, Anderson Slade, Maria Pineres, Frank Troy, Tia Link
produzione/produced by: Race Against Time Productions
durata/running time: 75'
origine/country: Usa 2000

FILMOGRAFIA

Window on Your Present (1991); *Coney Island Jelly Fish* (1993); *Nowhere Fast* (1995); *Rhythm* (1996); *Sink Like a Stone* (1999).

PHILIPPE RAMOS

L'ARCHE DE NOÉ

(t.l. *L'arca di Noé*)

■ Joséphine, una giovane donna in crisi, si perde nella foresta e trova rifugio presso un agricoltore, Antoine. La solitudine di entrambi li spinge l'una verso l'altro. Finché Joséphine non conosce Noé, amico di Antoine.

Joséphine, a young woman in the midst of a personal crisis, gets lost in the woods and finds refuge with a farmer, Antoine. Their loneliness brings them together, until Joséphine meets Antoine's friend Noah.

■ «Ogni inquadratura seduce per la sua forza espressiva, la potenza della sua composizione, la stranezza della relazione che stabilisce con tutto ciò che la precede e tutto ciò che la segue (...). Ramos smorza meticolosamente tutte le potenzialità tragiche o patetiche del suo soggetto. Il melodramma è costantemente tenuto a distanza, a vantaggio di una serenità ai limiti dell'incanto (...). Il film produce un'ebbrezza profondamente inquietante a metà tra angoscia ed euforia».

"Every shot seduces with its expressive strength, the force of its composition, the oddity of its relationship to everything that comes before and after it (...). Ramos meticulously tones down all the tragic or pathetic potential of his subject matter. The melodrama is constantly kept at bay, to the benefit of the film's restless charm (...). The film evokes a deep and disturbing delight, somewhere between anxiety and euphoria."

JEAN-MARC LALANNE, "LIBÉRATION", 4-5 MARZO 2000.



■ **BIOGRAFIA:** Philippe Ramos nasce nel 1966. Ammiratore di Bresson, comincia presto a girare in Super8 per poi arrivare, nel 1993, al suo primo cortometraggio professionale in 16mm, *Les îles désertes*.

BIOGRAPHY: *Philippe Ramos was born in 1966. A fan of Besson, he began making Super-8 films at a young age and in 1993 made his first professional 16mm short, Les îles désertes.*

sceneggiatura/screenplay: Philippe Ramos
fotografia/photography (35mm, col.): Emmanuel Soyer
montaggio/editing: Philippe Ramos
suono/sound: Alberto Crespo O Campo
interpreti/cast: Philippe Graziano, Jean-Claude Montheil, Emmanuelle Cornet
produzione/produced by: Sésame Films
distribuzione/distributed by: Magouric
durata/running time: 57'
origine/country: Francia 1999

FILMOGRAFIA

Les îles désertes (1993, cm); *Vers le silence* (1995, cm); *Ici-bas* (1996, cm); *L'arche de Noé* (1999).

DIETER WEIHL

GAME BOYS

(t.l. Ragazzi da gioco)

■ Il film indaga nelle vite dei membri della società superesclusiva dei gigolo in Florida. Segue, con cruda adesione ai fatti, l'ascesa di Pete il Cubano, il Re del Mambo, da un'esistenza fatta di solitudine e di rapporti occasionali all'incontro con Barbara, una donna che, fino a quel momento, aveva solo sognato di poter frequentare.

The film interrogates the lives of Florida's exclusive gigolo society. Shown with raw revelation, it charts the ascent of Cuban Pete, The Mambo King, from single room existence to meeting Barbara, a woman he has, until now, only dreamt of dating.

■ «*Game Boys* è stato girato interamente con una videocamera digitale. Un mio amico in Florida aveva una Bolex, e per questo alcune delle scene di ballo sono state girate in 16mm. Il fatto di utilizzare una videocamera digitale ti dà la massima libertà di muoverti rapidamente in qualunque situazione. Se poi la combini con un microfono senza fili appuntato a una giacca, ottieni quel misto di mobilità e spontaneità che è fondamentale per poter descrivere dall'interno la vita dei gigolo».

"Game Boys was shot entirely on Dv cam digital video. A friend in Florida had a Bolex, so some of the dance sequences were shot on 16mm. Using the digital camcorder gives you a lot of freedom to move quickly in any situation. Combined with a wireless mic pinned on a suit jacket, mobility and spontaneity is key when working with the gigolos."

DIETER WEIHL

WWW.GAMEBOYSTHEDOC.COM



■ **BIOGRAFIA:** Dieter Wehl nasce a San Francisco. Nel 1985 fonda la Poolside Studios, una delle migliori società di postproduzione, specializzata in musica di avanguardia e in effetti sonori per il cinema. Nel 1989 scrive, produce e dirige *China Lake*, che è stato presentato in diversi festival cinematografici in tutto il mondo. Nel 1993 scrive *Neuland*, un serial televisivo.

BIOGRAPHY: Dieter Wehl was born in San Francisco. In 1985 he founded Poolside Studios, a top post-production house specializing in avant-garde music and sound for film. In 1989 he wrote, produced and directed *China Lake*, featured in many festivals worldwide. In 1993 he wrote *Neuland*, a television series.



scritto da/written by: Dieter Wehl
 fotografia/photography
 (video, 16mm, 8mm, col.): Dieter Wehl
 montaggio/editing: Dieter Wehl
 interpreti/cast: Cuban Pete, Joey Marchisi, Larry Nebelkopf, Buddy Mauler, Sylvester Fornia, Mark "Marky" Marx
 produzione/produced by: CairoFilm Production
 durata/running time: 55'
 origine/country: Usa 1999

FILMOGRAFIA

China Lake (1989); *Game Boys* (1999).



PROPOSTE VIDEO

STEFANIA BALSAMO - MONICA PRISCO

LA VIA PER DOVE

■ Il monologo interiore, metà rap metà prosa ritmica, di una giovane viaggiatrice fra Roma, Berlino e la Danimarca. Alle prese con la sua stessa coscienza e il travaglio della formazione, fonde la sua Voce con le ritmiche musicali e il trattamento elettronico dell'immagine.

The interior monologue, part rap part rhythmic prose, of a young traveller between Rome, Berlin and Denmark. At odds with her own conscience and the turmoil of her education, her Voice is confounded with the musical rhythms and the electronic treatment of the image.

Biografie: Monica Prisco nasce nel ■ 1971. Si laurea in Lettere e Filosofia presso l'Università La Sapienza di Roma. Scrive e codirige con l'Équipe multimediale *Kunstbahn* un videoallestimento presentato nell'edizione '99



della manifestazione romana "Frog". Collabora con riviste d'arte e letteratura.

Stefania Balsamo nasce nel 1971. Dopo il liceo artistico ottiene attestati di qualificazione come tecnico multimediale e come grafica pubblicitaria. Dal '98 lavora come grafica presso la Rai di Roma. Collabora attivamente all'attività del *Kunstbahn* a partire dalla sua fondazione.

BIOGRAPHIES: Monica Prisco was born in 1971 and earned her degree in Letters and Philosophy at the University of Rome "La Sapienza". She wrote and directed with the multimedia team Kunstbahn a video-installation presented at the 1999 edition of the Rome exhibition "Frog". She also writes for arts and literature journals.

Stefania Balsamo was born in 1971. After her studies at the art high school she was certified as a multimedia technician and graphics artist. Since 1998 she has been working at the State television production facility of the Rai in Rome and has actively collaborated on the activities of the Kunstbahn since its foundation.



*sceneggiatura/screenplay: Monica Prisco
fotografia/photography (Betacam SP, col.): Monica Prisco, Stefania Balsamo, Manuela Gargiulo
montaggio/editing: Stefania Balsamo
scenografia/art director: Équipe Kunstbahn
costumi/costumes: Monica Prisco, Nicoletta Masciovecchio, Annamaria Luzzi
musica/music: Roberto Cola, Gianluca Spinuso
interpreti/cast: Nicoletta Masciovecchio, Simona Tarparelli, Adriano Luzzi, Emanuele Veluti, Monica Prisco
produzione/produced by: Équipe Kunstbahn
durata/running time: 29'
origine/country: Italia 1999*

MARCO BERTOZZI

FIERI... E BASTA!

■ Le vicende quotidiane di due compagnie di giovani riminesi divisi fra lavoro, svago e ubbie, attraverso i loro stessi racconti.

The daily ups and downs of two groups of young people from Rimini, with them

telling the story of their lives divided **among work, play and fantasies.**

■ **BIOGRAFIA:** Marco Bertozzi nasce nel 1963. Studioso del cinema delle origini e dei rapporti fra cinema e architettura argomenti a cui ha dedicato diversi

saggi. Come regista ha realizzato alcuni documentari incentrati sul tema individuo-città che hanno ottenuto premi e segnalazioni. Dottore di ricerca in storia del cinema, tiene lezioni di cinematografia documentaria presso l'Università di Roma Tre.



BIOGRAPHY: Marco Bertozzi was born in 1963. He is a cinema scholar who has studied the relationship between cinema and architecture, to which he has dedicated numerous essays. As a director he has made several documentaries focused on the theme of the individual and the city, and has received awards and citations. He is a doctor of research in the history of cinema, and holds lessons on documentary cinematography at Roma Tre University.

fotografia, montaggio/photography, editing (Betacam, col.): Marco Bertozzi, Davide Schinaia
musica/music: Marsh Mallows
interpreti/cast: Arianna Betti, Pier Biagio Biagini, Luca Bonacci, Davide Capozzoli, Mirco Casadei, Ilenia Casadei
produzione/produced by: Consiglio Regionale dell'Emilia Romagna
durata/running time: 30'
origine/country: Italia 1999

DAN BOORD - LUIS VALDOVINO

STANDARDS

■ L'odissea dell'immagine video in un *travelogue* di fine millennio, domestico e intercontinentale. Guidano nel viaggio, la paella in Spagna, il chili nel Colorado e le patate fritte a Londra. Sono i simboli universali "della società che ha inventato i parchimetri a ore e la bomba atomica".

The Odyssey of the video image in an end-of-the-millennium, domestic and intercontinental travelogue. Guiding

the journey are Spain's paellas, Colorado's chili and London's chips – universal symbols of "the society that invented the parking meter and the atomic bomb."

sceneggiatura, fotografia (Betacam SP, col.), *montaggio, musica, suono, produzione/screenplay, photography* (Betacam SP, col.), *editing, music, sound, produced by:* Dan Boord e Luis Valdovino
durata/running time: 25'
origine/country: USA 2000.



DAN BOORD - GREG DURBIN - LUIS VALDOVINO

EAT LIKE A WINNER

(t.l. Mangia come un vincitore)

■ La dieta tipo nell'epoca della globalizzazione con un occhio nostalgico agli anonimi *diners* dei quadri di Edward Hopper. Metà antropologico, metà patafisico: un trattatello parodico come contributo per una filosofia alimentare dell'immagine.

The typical diet in the era of globalisation

with a nostalgic glance at Edward Hopper's anonymous diners. Half anthropological, half pataphysical: a little parody as a contribution to an alimentary philosophy on images.

■ **BIOGRAFIE:** Dan Boord è professore associato all'Ohio State University di Columbus. Greg Durbin è professore

associato alla San Diego State University. Luis Valdovino è assistente di Arte alla University of Colorado. Dalla metà degli anni Ottanta hanno realizzato una lunga serie di video opere presentate nei maggiori musei del mondo e premiate in numerose rassegne.

BIOGRAPHIES: Dan Boord is an associate professor at Ohio State University in Columbus. Greg Durbin is associate professor at San Diego University. Luis Valdovino is art assistant at the University of Colorado. They have been working since the mid Eighties on a long series of video works which have been presented in the greatest museums in the world and won numerous awards.

sceneggiatura, fotografia
(Betacam SP, col.),
montaggio, musica, suono,
produzione/screenplay, photography
(Betacam SP, col.),
editing, music, sound, produced by:
Dan Boord e Luis Valdovino
durata/running time: 8'
origine/country: USA 1998-99



L A U R A C I N I

WRAPPED

(t.l. Incartato)

■ Mario si reca all'ufficio postale per spedire un pacco, una commissione apparentemente semplice. Se non fosse che non è facile sbarazzarsi dei "bagagli" della vita così facilmente...

Mario goes to the post office to send a package. If only it were possible to get rid of all "baggage" that easily in life...

■ **BIOGRAFIA:** Laura Cini nasce a Firenze nel 1968. Nel 1989 si trasferisce a Londra e studia fotografia e storia del cinema al Vauxhall College. Nel 1994 si laurea in cinematografia al London College of Printing di Londra, dove scrive e dirige quattro cortometraggi. In seguito lavora come montatrice e regista di video musicali. Attualmente lavora alla sceneggiatura del suo primo lungometraggio.

BIOGRAPHY: Laura Cini was born in Firenze in 1968. In 1989 she moved to London and studied photography and the history of film at Vauxhall College. In 1994 she graduated in cinematography from the London College of Printing, where she wrote and directed four short films. After graduating, she worked as an editor and director of music videos. She is currently working on the screenplay of her first feature-length film.



sceneggiatura/screenplay: Laura Cini, Rochelle Porteous
fotografia/photography (super 16, col.): Jeremy Forster, Sarah Bartles-Smith
montaggio/editing: Matthew Dodd-Nobles
musica/music: Andrea Mieli, Sergio Ferrari
suono/sound: Andrea Carnevali
interpreti/cast: Marcello Magni, Surendra Kochar
voice over: Steffan Boje, Victoria Jeffrey
produzione/produced by: Rochelle Porteous, Aurelio Spagnuolo
durata/running time: 13'
origine/country: Italia 1999

ANDREA D'AMBROSIO

NEL PAESE DI TEMPORALI E DI PRIMULE

■ La ricostruzione della vita del giovane Pier Paolo Pasolini attraverso immagini di luoghi e testimonianze di persone a lui vicine in quel periodo.

The reconstruction of the life of the young Pier Paolo Pasolini through images of the places he frequented and testimonials by the people who were close to him in that period of his life.

■ **BIOGRAFIA:** Andrea D'Ambrosio è stato allievo di Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani e Florestano Vancini alla Nuova Università del cinema di Roma. Ha seguito corsi di sceneggiatura, di fotografia e di montaggio. Ha lavorato come assistente alla regia in diversi film. *Nel paese di temporali e di primule* è il suo terzo documentario.

BIOGRAPHY: *Andrea D'Ambrosio was student of Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani and Florestano Vancini at the*



New University of Cinema in Rome, studying screenwriting, photography and editing, and has worked as assistant to the directors of many films. Nel paese di temporali e di primule is his third documentary.

sceneggiatura/screenplay: Andrea D'Ambrosio, Paolo Garofalo
fotografia/photography (Beta digitale): Luis Jarrin
montaggio/editing: Sandra Vizza
produzione/produced by: Europe Image Roma
durata/running time: 60'
origine/country: Italia 2000

DAVID MAUAS

TALES OF A BOOKSELLER

(t.l. Racconti di un venditore di libri)

■ L'autodifesa di un libraio catalano dall'accusa di attività filonazista. Il gorgo tragico della storia e quello ambiguo del presente si fondono in questo dramma del giorno d'oggi.

The self-defence of a Catalan bookseller accused of neo-Nazi activities. History's tragic whirlpool and the ambiguity of the present are fused in this drama of our times.

■ **BIOGRAFIA:** David Mauas nasce a Buenos Aires nel 1968. Nel 1989 si

trasferisce in Israele dove studia arte e design e insegna fotografia e cinema presso la Cineteca di Gerusalemme. Realizza diversi cortometraggi di fiction. Dal 1997 vive a Barcellona.

BIOGRAPHY: *David Mauas was born in Buenos Aires in 1968. In 1989 he moved to Israel where he studied art and design and taught photography and cinema at the Film Archive in Jerusalem. He has made several short fictional films. He has been living in Barcelona since 1997.*



sceneggiatura/screenplay: Joan Ripolles, David Mauas
fotografia/photography (Betacam SP, col./bn): Rachel Rusinek
montaggio/editing: Alberto Tognazzi
produzione/produced by: David Mauas
durata/running time: 12'
origine/country: Spagna 2000

MAURO SANTINI

DOVE SONO STATO

■ Un diario di viaggio per immagini registrate da un giovane che ha deciso di partire senza lasciare tracce dietro di sé.

A travel diary of images recorded by a young man who has decided to take off, leaving any trace of himself behind.

■ **BIOGRAFIA:** Mauro Santini nasce nel 1965. Inizia la sua attività di videomaker a partire dal 1991.

BIOGRAPHY: Mauro Santini was born in 1965 and began his activity as videomaker in 1991.

sceneggiatura, fotografia (Betacam, col.),
montaggio, suono,
produzione/screenplay,
photography (Betacam, col.), editing, music,
sound, produced by:
Mauro Santini
durata/running time: 27'
origine/country:
Italia 2000



HITO STEYERL

NORMALITÄT 1-6

(t.l. Normalità 1-6)

■ *Normalität* è nato come un gesto di reazione, alla maniera di Straub, contro un vergognoso atto di violenza verificatosi nel settembre del 1998: l'esplosione di un ordigno sulla tomba di Heinz Galinski, che era stato presidente del Concilio Centrale degli Ebrei di Germania. Negli ultimi due anni, in Germania, si è verificato un notevole aumento degli atti pubblici di antisemitismo e della violenza contro cittadini ebrei. A partire dall'illustrazione di episodi di questo tipo, che sembrano ormai rientrare nella normalità – la polizia non è mai intervenuta –, *Normalität* si è sviluppato fino a trasformarsi in una serie che vuole raccontare come una mentalità e un progetto di stampo fascista siano in crescita in Germania non meno che in Austria.

Normalität started out as a Straubian gesture against a vilest act of violence:

the September 1998 bombing of the tomb of Heinz Galinski, former Chairman of the Central Council of Jews in Germany. Public anti-Jewish behaviour and violence against Jewish citizens has increased in the past few years in Germany. Along these now apparently normal acts – the police has never intervened – Normalität developed into a series about the rising of a certain kind of Fascist mindset and agenda in Germany as well as in Austria.

■ **BIOGRAFIA:** Hito Steyerl nasce a Monaco nel 1966. Dal 1987 al 1990 studia teoria e tecnica cinematografica alla Nihon Eiga Gakko di Shohei Imamura; nel 1990-91 lavora come aiuto regista di Wim Wenders per le scene di *Fino alla fine del mondo* ambientate in Giappone; dal 1992 prosegue i suoi studi alla Hochschule für Film und Fernsehen (Hff) di Monaco. È scrittrice

free-lance, giornalista, curatrice di opere e regista.

BIOGRAPHY: Hito Steyerl was born in Munich, in 1966. 1987 through 1990 she studied filmmaking at Shohei Imamura's Nihon Eiga Gakko in Tokyo; in 1990-91 she worked as assistant director to Wim Wenders on the Japan sequences of *Until the End of the World*; she continued her studies since 1992 at the Hochschule für Film und Fernsehen (Hff) in Munich. She works as a freelance writer, journalist, editor and director.

fotografia/photography (Betacam SP, col.): Hito Steyerl
musica/music: Arnold Schoenberg
produzione/produced by: discinema pro/Hito Steyerl
durata/running time: 19'
origine/country: Germania/Austria
1999

CHRISTA WERNER - GEISELHOFER

PLATITUDES WINDMILLS & FULLMOONRAPTURE

(t.l. Banalità, mulini a vento e licanthropia)

■ Un'architettura di simboli che illustra la via che dalla "piccola morte" procede verso la comprensione dell'esistenza. Tutto come se fosse l'immagine riflessa di una "scintillante" love story.

An architecture of symbols illustrating the path that from a "little death" proceeds towards an understanding of existence. All seen as if it were the reflected image of a "sparkling" love story.

■ **BIOGRAFIA:** Christa Werner-Geiselhofer nasce a St. Georgen, in Austria, nel 1967. Dal 1986 al 1989 lavora come fotografa. Nel 1991 frequenta l'Accademia di Cinema di Vienna. Nel 1999 prende il diploma alla Scuola d'Arte della Saar in Ger-

mania. Comincia a girare cortometraggi a partire dal 1994. Attualmente vive a Londra.

BIOGRAPHY: Christa Werner-Geiselhofer was born in St. Georgen, Austria, in 1967. From 1986 to 1989 she worked as a photographer and in 1991 attended the film academy in Vienna. In 1999 she earned her diploma at the School of Arts at the Saar in Germany and began shooting short films in 1994. She currently lives in London.

sceneggiatura, fotografia (Betacam, col.),
montaggio, suono/screenplay, photography (Betacam, col.),
editing, sound: Christa Werner-Geiselhofer
durata/running time: 12'
origine/country: Gran Bretagna 1999



ANDREI ZAITSEV

MY HOME

(t.l. La mia casa)

■ Un angolo qualsiasi della città di Mosca ripreso nell'arco delle quattro stagioni. Il racconto di un'umanità colta di sorpresa da uno sguardo esistenziale, acuto e impietoso.

An ordinary street-corner in Moscow shot over an arc of four seasons. The story of a slice of humanity caught by surprise in an existential, acute and unforgiving gaze.

■ **BIOGRAFIA:** Andrei Zaitsev nasce a Mosca nel 1975. Frequenta la facoltà di giornalismo dell'Università di Mosca. Nel 1998-99 segue un corso di sceneggiatura e regia. *My Home*, sua opera prima, è stata presentata lo scorso dicembre all'Input Cis & Baltic Regions.

BIOGRAPHY: Andrei Zaitsev was born in Moscow in 1975. He studied Journalism

at the University of Moscow and, in 1998-99, screenwriting and directing. *My Home*, his first work, was presented last December at the Input Cis & Baltic Regions.

fotografia/photography (Betacam SP, col.): Andrei Zaitsev
montaggio/editing: Andrei Zaitsev
durata/running time: 23'
origine/country: Russia 1999



IL CINEMA EUROPEO DEL MÉTISSAGE

PER UN'INTRODUZIONE AL CINEMA EUROPEO DEL MÉTISSAGE

AN INTRODUCTION TO EUROPEAN MÉTISAGE¹ CINEMA

Facciamo un piccolo esempio. In un bar semideserto un ragazzo e una ragazza guardano rapiti un acquario. Un elegante pesce nero se ne sta solo solito in una grande vasca, mentre in quella accanto una frotta di pesciolini rossi si muove in gruppo. «Perché è tutto solo secondo te?», chiede lui. «È un pesce esotico, uno straniero; siccome gli altri non amano la differenza, lo hanno sbattuto in un ghetto», risponde lei. «Secondo me – replica il ragazzo – è il contrario: questo pesce è un principe e ha bisogno di spazio». Lei è una biondina parigina, lui è altrettanto parigino, anche se di periferia e con la pelle scura dei genitori maghrebini. Il film è *Nés quelque part* (1997) di Malik Chibane, un cineasta nato in Francia ma di origine algerina, che ha esordito nel 1993 con una piccola opera indipendente, *Héxagone*, sulla vita di un gruppo di ragazzi della periferia in cui era cresciuto (dunque un precursore di quei *banlieue* film che di lì a poco avrebbero destato l'attenzione del grande pubblico con *L'odio* di Kassovitz). E Chibane non è che uno dei tanti registi figli dell'immigrazione che ormai sono entrati a far parte del paesaggio cinematografico europeo. Si tratta di autori con percorsi estremamente diversificati tra loro, che oggi a malapena sopportano di venire definiti in base alla loro comunità di provenienza o di esserne automaticamente designati quali rappresentanti. Essi presentano tuttavia una caratteristica che spesso felicemente li accomuna: la capacità di rielaborare luoghi comuni cinematografici e non. Abituati a confrontarsi con le questioni di identità, popolano i loro film di personaggi che rifiutano di ridursi a semplici stereotipi oppure – soprattutto in alcuni casi – lavorano sulla forma, sperimentando e contaminando i linguaggi alla ricerca di un'estetica in grado di trasmettere la loro poetica. Ma vediamo meglio chi sono questi registi e come si collocano nell'ambito

*Let us begin with a small example. In a semi-deserted bar, a boy and a girl are looking at an aquarium, spellbound. A big black fish is alone in one part of the aquarium, while in the other a school of goldfish is swimming around together. "Why do you think the black fish is all alone?" he asks. "He's an exotic fish, a foreigner. Since the others don't like difference, they've pushed him into a ghetto," she answers. "I think," the boy replies, "that it's the other way around. This fish is a prince, and he needs space." The girl is Parisian, a blond; the boy is also from Paris, but from the outskirts of the city, and dark-skinned, like his North African parents. The film is *Nés quelque part* by Malik Chibane, a French-born filmmaker of Algerian descent. He debuted with a small independent film in 1993, *Héxagone*, about a group of kids from the suburbs in which he grew up. It was therefore a precursor to the *banlieue*, or suburban-centred, films which quickly aroused the public's attention beginning with Kassovitz's *Hate*. Chibane is one of the many directors who are products of emigration and have become a part of the European cinema landscape. Directors who, among themselves, come from extremely diverse backgrounds, and today can hardly bear to be defined on the basis of their communities, or as representatives of those communities. Nevertheless, they exhibit a characteristic that often unites them: the capacity to re-elaborate cinematic and non-cinematic commonplaces. Having gotten used to questioning their identities, they fill their films with characters that refuse to be reduced to simple stereotypes. In certain cases, they even play with form, experimenting and contaminating the language in search of an aesthetic capable of conveying their poetics. Let us take a better look at*

dell'attuale produzione europea. In Francia – attualmente la punta di diamante di tale produzione – si è cominciato a parlare di cinema *beur*¹ a metà degli anni Ottanta, in seguito all'uscita di alcuni film firmati da registi provenienti dall'immigrazione maghrebina e interpretati da giovani *beurs* della *banlieue* parigina. Se il precedente cinema dell'immigrazione aveva fatto talvolta sentire la sua voce militante, denunciando le ingrate condizioni dei lavoratori immigrati, la nuova generazione di cineasti intende votarsi al cinema *tout court*, raccontando al più storie che la riguardano da vicino, di giovani in cerca di una propria collocazione nella società in cui vivono. In ogni caso è stato immediatamente chiaro che una produzione del genere dovesse sfuggire a una facile classificazione di comodo – il termine “cinema *beur*” appunto – che non tenesse conto della ricchezza complessiva del fenomeno. Come collocare infatti le opere dei registi maghrebini che solo saltuariamente girano film in Francia oppure quelle di registi francesi che mettono in scena la comunità maghrebina, e infine quelle di autori *beurs* che non trattano tematiche legate alla comunità di provenienza? Così negli anni Novanta la situazione si presenta ancor più varia. Ad esempio, l'affermato regista algerino Merzak Allouache con *Salut cousin!* (1996) filma a Parigi l'incontro tra due cugini, un *beur* e un algerino, tra Barbès (uno dei quartieri più multietnici della capitale francese) e una città satellite della cintura parigina. E Abdelkrim Bahloul, che in Francia è arrivato già grandicello, continua a fare film che indirettamente si interrogano sul rapporto tra comunità immigrata, Paese d'accoglienza e Paese d'origine, come nel suo ultimo lavoro, *La nuit du destin* (1997), sorta di giallo ambientato tra la moschea e la comunità maghrebina della metropoli. D'altra parte *Le gône du chaâba* (1997), un'infanzia in bidonville nei pressi di Lione, opera prima del francese Christophe Ruggia, è tratto dal romanzo autobiografico di uno scrittore *beur*, Azouz Begag. E in un'altra opera prima di una francese, *L'autre côté de la mer* (1997) di Dominique Cabrera, figlia di *pieds noirs*, vengono messi a confronto un francese d'Algeria e un medico *beur* perfettamente integrato in Francia. Ci sono i registi di seconda generazione. Ad esempio Malik Chibane e Djamel Ouahab, esordienti anch'essi in questi ultimi anni, che si sono sinora consacrati a cantare la vita delle alienanti periferie, riproducendole però con toni personali e antitetici: possiamo così dallo sguardo ironico-affettuoso del

these filmmakers and their place in contemporary European cinema. In France – the current hotbed of this kind of filmmaking – beur² cinema began to emerge in the mid Eighties, following the release of several films made by North African emigrant filmmakers, using young beurs from the Parisian suburbs as main characters. These films differ from the films made by and about immigrants of the preceding decade, which were often highly vocal about denouncing the harsh conditions of immigrant workers. The new generation of filmmakers does not intend to dedicate itself solely to socially militant causes, but to a tout court cinema, telling more personal stories about young people in search of their place in the society in which they live. They are aware, however, that their films have to escape a facile and comfortable classification – specifically the “beur cinema” label – which does not take into account the complex wealth of their experiences. How does one categorise, then, films made by North African directors who shoot desultorily in France, or by French directors who depict the North African community, or even those beur filmmakers who do not deal thematically with their own communities? The situation in the Nineties is even more diffused. For example, in Salut cousin! (1996), the celebrated Algerian director Merzak Allouache tells a story, set in Paris, of two cousins, one beur and one Algerian; one from Barbès (one of the most multi-ethnic neighbourhoods in the French capital), the other from a satellite city in the Parisian outskirts. And Abdelkrim Bahloul, who was already an adult when he came to France, who continues to make films that question the relationships between the immigrant community and their adopted and native countries. His latest film, La nuit du destin (1997) is a kind of detective story set among the city's mosque and North African community. Then there is the Christophe Ruggia's feature debut, Le gône du chaâba (1997), about a childhood spent in the slums of Lyon, based on the autobiographic novel by beur writer Azouz Begag. Or L'autre côté de la mer (1997), another debut by a French director, Dominique Cabrera, the daughter of pieds noirs, about a confrontation between a French Algerian and a doctor, the son of perfectly integrated Algerian parents in France. There are also beur directors. Among them are Malik Chibane and Djamel Ouahab – who also

primo alla stilizzazione tragica, solenne e senza spargli del secondo. Altri registi preferiscono invece alternare film dedicati alla loro comunità con altri che se ne allontanano: Karim Dridi gira a Marsiglia *Bye Bye* (1995) tra *beurs*, droga e rifiuto di tornare al Paese dei genitori, ma il suo ultimo lavoro si intitola *Cuba Feliz*, e come Wim Wenders va alla ricerca dei protagonisti del *son* della grande isola caraibica. Mentre Rachid Bouchareb, uno dei nomi affermatissimi sin dal decennio precedente, ha filmato in Vietnam *Poussières de vie* prima di tornare nella periferia di Roubaix con *L'honneur de ma famille* (1997). E l'autore più noto e apprezzato proveniente dall'immigrazione, Mehdi Charef, regista e scrittore con un passato di operaio alla Renault, prosegue il suo personale percorso attraverso le realtà dell'emarginazione, siano esse legate o meno a personaggi *beurs*. D'altra parte un algerino immigrato nella vicina Olanda, Karim Traïdia, con *De Poolse bruid* (t.l.: La sposa polacca, 1998) parla sì di immigrazione, ma attraverso il personaggio di una bionda polacca che è riuscita a sfuggire al giro della prostituzione. Finora neppure un nome di donna tra questi autori: la presenza femminile, che fatica a imporsi a livello di personaggi della rappresentazione, è quanto mai scarsa dietro la macchina da presa. Comunque, tra le isolate voci femminili incontriamo Yamina Benguigui, che con i suoi tre atti di *Mémoires d'immigrés* (1997) – rispettivamente dedicati ai padri, alle madri e ai figli – dà la parola a due generazioni di immigrati in terra di Francia. E in Germania troviamo un'altra cineasta, Aysun Bademsoy. Di origine turca, dà conto anch'essa dell'emigrazione, mettendo in scena i turchi entrati nella polizia tedesca o seguendo le componenti dell'unica squadra in Europa di calcio femminile turco. Anche in Germania la cinematografia ha infatti conosciuto, a partire dall'opera pionieristica di Tevfik Baser – il cui *40 mq di Germania* (1986) è persino riuscito a uscire sul nostro mercato –, la progressiva affermazione di una nutrita schiera di registi provenienti dall'enorme comunità turca (o, in parte infinitamente minore, da quella degli esuli curdi). Autori di opere che spesso tornano a confrontarsi, anche qui progressivamente in maniera sempre più diversificata, sfiorando quasi la commedia o il *mélo* sociale alla Fassbinder, con il difficile equilibrio tra due culture e due mondi molto diversi.

Sempre negli anni Ottanta, in Inghilterra, la nazione con un passato coloniale più profondo ed esteso,

debuted in the past several years – who have until now dedicated themselves to hailing the life of the alienated suburbs, reproducing them in personal and antithetical tones. Thus, we pass from the humorous and affectionate perspective of the first kind of cinema to the stylistically tragic, solemn, and hopeless perspective of the second kind. But there are also those directors who alternate between films about their communities and films which distances themselves from this experience. In Bye Bye (1995) Karim Dridi depicted a Marseilles of beurs, drugs and a refusal to return to the home country; in his latest film, Cuba Feliz, he sought out, like Wim Wenders, the son musicians of the great Caribbean island. Meanwhile, Rachid Bouchareb, one of the most established names of the previous decade, shot Poussières de vie in Vietnam before returning to the suburbs of Roubaix with L'honneur de ma famille (1997). And the most esteemed and renowned emigrant director, Mehdi Charef – a director and writer who used to work in a Renault factory – follows his own personal path about the various realities of marginalisation; not always using the beur experience. Contrarily, there is the Algerian Karim Traïdia, recently emigrated from Holland, who deals with emigration in his film De Poolse bruid (The Polish Bride), but from the point of view of a young, blond Polish woman who escapes from a life of prostitution. So far, there is not one female name among these filmmakers. It is hard enough for women to assert their presence among the characters portrayed in the films, much more behind the camera. Among the few isolated female voices is Yamina Benguigui, whose Mémoires d'immigrés (1997), dedicated to her father, mother, and children, respectively, allows two generations of immigrants in France to speak for themselves. In Germany we find another filmmaker, Aysun Bademsoy, of Turkish descent. Bademsoy also focuses on the emigration experience, but through the stories of Turks who have entered the German police force, or the only Turkish women's football team in Europe. Through the trailblazing films of Tevfik Baser – whose 40 mq Deutschland (Forty Square Meters of Germany) was even released in Italy – even German audiences became acquainted with emigrant directors from the country's vast Turkish community (or, to a lesser degree, from among the Kurdish exiles). These

si è cominciata a delineare una produzione così detta *Black British*. Il termine accomunava tutti i film realizzati dai non bianchi e metteva in un sol mucchio caraibici, africani, indiani e pakistani. Erano gli anni in cui alcune di queste opere venivano prodotte in collettivo ed emergevano i nomi di John Akomfrah e Isaac Julien. E Julien continua d'altra parte a seguire i suoi personali percorsi di ricerca: il suo ultimo lavoro, *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* (1997), è un anticonvenzionale ritratto del teorico antillano della rivoluzione algerina. Mentre Julian Henriques, con *Babymother*, realizza una singolare commedia musicale *black* al femminile. Se tutti i film finora citati non hanno superato le frontiere dei Paesi di provenienza, se non occasionalmente per essere accolti nei festival internazionali, in questi ultimi anni alcune opere dell'immigrazione indiana e pakistana (le due comunità antagoniste che evidentemente mirano, più delle altre, a una completa integrazione nella società inglese) si sono imposte a un più largo pubblico. Parliamo dei lavori del pakistano Udayan Prasad (sceneggiate dallo scrittore Hanif Kureishi) così come dell'indiana Gurinder Chadha, ma anche dal regista irlandese Damien O'Donnell, che ha adattato una pièce teatrale firmata da Ayub Khan Din per il recente *East Is East*.

Un lungo e nutrito elenco, quindi, quello delle opere dei melting pot o *métissages* europei. Opere quanto mai eterogenee tra loro, tenute insieme dal fatto di provenire dagli ambienti dell'immigrazione, di dar voce artistica a coloro che sono cresciuti imparando a conciliare cultura del Paese d'origine e cultura del Paese in cui vivono, illuminando l'una alla luce dell'altra. Autori che spesso si sono dovuti scontrare con la diffidenza e la segregazione di una società occidentale ancora restia nei confronti di un auspicabile futuro multietnico, di un vivace e salutare rimescolamento di persone, culture e radici.

filmmakers often return to confront the difficult balance struck between two cultures and two very different worlds, though with an increasingly more comedic touch or as Fassbinder-esque social melodramas. Also in the Eighties, in England, the country with the deepest and most extensive colonial past, a so-called Black British film genre was created, which initially included all films made by non-whites. Thus, Caribbean populations, Africans, Indians, and Pakistanis were all placed in one heap. These were the years in which some films were created collectively, and during which the names of John Akomfrah and Isaac Julien emerged. Julien continues to follow his personal agenda and his last film, Frantz Fanon: Black Skin White Mask (1997), is an unconventional portrait of the Antillean theorizer of the Algerian revolution. There is also Julian Henriques, whose Babymother is a unique musical about black female singers.

If all the films cited so far have not travelled beyond the borders of their native countries, except to be welcomed at the occasional international film festival, several films about the Indian and Pakistani emigrant experiences have found a wider public. (These two antagonistic communities seem to aim more than the others towards complete integration in English society.) We refer to the films by Pakistani director Udayan Prasad (written by Hanif Kureishi) and Indian filmmaker Gurinder Chadha, as well as the Irish director Damien O'Donnell, who adapted a theatrical piece by Ayub Khan Din to make the recent East Is East. There is, therefore, a long and ample list of melting pot, or European métissage, films. Heterogeneous films, they are nevertheless united by the fact that their emigrant backgrounds give artistic expression to those who have grown up learning how to make peace between their country of origin and the culture of the country they live in, using one experience to illuminate the other. The films are made by filmmakers who often have to face distrust and segregation in a western society still reluctant to accept a multi-ethnic future based on the lively and beneficial re-mixing of people, cultures, and ethnic roots.

1 Melting pot.

2 The beur word is got by reading arabe backwards, and indicates the Arab second or third-generation immigrants in France. Verlan, that is speaking à l'envers, or backwards, is widespread among the youths, not only of the suburbs.

¹ Il termine *beur* si ottiene leggendo alla rovescia *arabe*, e indica gli immigrati arabi in Francia di seconda o terza generazione. Il *verlan*, cioè il parlare *à l'envers*, alla rovescia, è estremamente diffuso tra i giovani, non solo delle periferie.

JOHN AKOMFRAH

RIOT

(t.l. Sommosa)

■ I disordini di Toxteth del 1981 hanno rappresentato l'episodio di agitazione civile più violento del secolo in Gran Bretagna. Nel corso di tre giorni vennero registrati danni per oltre undici milioni di sterline, mille poliziotti vennero feriti e cinquecento persone furono arrestate mentre i cittadini dell'area depressa reagivano furiosamente all'alto tasso di disoccupazione e ad anni di vessazioni razziste inflitte loro dalla polizia. Grazie alle testimonianze dei ribelli, dei leader della comunità, delle vittime e di esponenti del governo locale e nazionale, questo documentario unico ricostruisce la situazione nel suo evolversi fino alla totale perdita di controllo. Gente comune, coinvolta nei disordini, espone la propria opinione sulle ragioni che portarono a quei giorni di caos e distruzione, e sull'inadeguatezza delle reazioni dell'autorità.

The 1981 Toxteth riot was the most violent civil disturbance in Great Britain this



century. Over three days more than 11 million £ worth of property damaged, a thousand policemen injured, five hundred people arrested as citizens of the deprived area reacted angrily to high unemployment and years of racial harassment from the police. Hearing from the rioters, community leaders, victims, local and national government this unique documentary recalls how this situation escalated out of control. Ordinary people caught up in the riots give their views and accounts as to the reasons for, and the inadequacy of the authorities' response to the days of disorder and destruction.

*fotografia/photography (Digibeta, col.): Dewald Aukema
montaggio/editing: Nick Follows
suono/sound: Trevor Mathison
narratore/narrator: George Barber
produzione/produced by: Smoking Dogs Films
durata/running time: 50'
origine/country: Gran Bretagna 1999*

THE WONDERFUL WORLD OF LOUIS ARMSTRONG

(t.l. Il meraviglioso mondo di Louis Armstrong)

■ Un ritratto intimo, altamente stilizzato, della fantastica vita di Louis Armstrong. Il film ripercorre la storia di questo innovatore, primo grande solista jazz, band leader, pop star, attore e ambasciatore culturale americano: il creatore del jazz come noi lo conosciamo oggi. Narrato da Danny Glover, *The Wonderful World of Louis*

Armstrong è una delicata incursione nella vita dell'uomo al di là del trombettista, una storia epica che abbraccia settant'anni, dai giorni dell'infanzia di Armstrong per le strade di New Orleans agli incantevoli film hollywoodiani *High Society* (Alta società) e *Hello Dolly* (Id.). Una storia punteggiata da successi intramonta-

bili, come *What a Wonderful World* e *When You're Smiling*, episodi di una carriera musicale destinata a durare a lungo, anche dopo la sua morte.

Highly stylized intimate portrait of the fantastic life of Louis Armstrong. The film charts the story of the innovator, the first great jazz soloist, band leader, pop star;

actor and American cultural ambassador, Louis Armstrong. The creator of jazz as we know it today. Narrated by Danny Glover, *The Wonderful World of Louis Armstrong* is a sensitive insight into the life of the man behind the trumpet. An epic story that spans seventy years from his childhood days on the streets of New Orleans to the glamorous Hollywood films, *High Society* and *Hello Dolly*, punctuated with endless and timeless hits, *What a Wonderful World*, *When You're Smiling*, in a musical career that has lasted long after his death.

fotografia/photography (Digibeta, col.):
Dewald Aukema
montaggio/editing: Ian Mellor
suono/sound: Trevor Mathison
narratore/narrator: Danny Glover
produzione/produced by: Smoking Dogs
Films
durata/running time: 65'
origine/country: Gran Bretagna 1999



■ **BIOGRAFIA:** John Akomfrah nasce nel 1957 a Londra. Nel 1982 collabora alla creazione del Black Audio Film Collective, fondamentale laboratorio di cinematografia nera. Per quindici anni il gruppo realizza un gran numero di lavori acclamati dalla critica. Akomfrah debutta nella regia nel 1985 con *Handsworth Songs* che vince sette premi internazionali, tra cui il premio John Grierson 1986 del British Film Institute come miglior documentario. John Akomfrah tiene conferenze internazionali sul cinema nero in Gran Bretagna ed è autore di numerosi scritti di teoria ed estetica del cinema.

BIOGRAPHY: John Akomfrah was born in 1957 in London. In 1982 he helped found the Black Audio Film Collective, the seminal black filmmaking workshop.

For fifteen years the group produced a broad range of critically acclaimed works. He made his directorial debut in 1985 with *Handsworth Songs*, the film went on and won seven international awards including the British Film Institute John Grierson Award for Best Documentary 1986. John Akomfrah has lectured internationally on black British cinema. He has also written extensively on film theory and aesthetics.

FILMOGRAFIA

Handsworth Songs (1985, doc.); *Testament* (1988); *Who Needs a Heart* (1991); *A Touch of the Tar Brush* (1991, doc.); *Seven Songs for Malcolm X* (1993, doc.); *Beaten But Unbowed* (1994, cm, doc.); *Lush Life* (1994, doc.); *The Last Angel of History* (1995, doc.); *African Footsteps Series* (1995); *The Mothership Connection* (1995, cm, doc.); *The Cheese and the Worms* (1996, doc.); *Martin Luther King - Days of Hope* (1997, doc.); *Memory Room 451* (1997, cm); *Speak Like a Child* (1998); *Goldie, When Saturn Returns* (1998); *The Call of Mist* (1998, cm); *Riot* (1999, doc.); *The Wonderful World of Louis Armstrong* (1999, doc.).

MERZAK ALLOUACHE

SALUT COUSIN!

(t.l. Ciao cugino!)

■ Alilo, giovane algerino, arriva a Parigi per condurre delle piccole operazioni di contrabbando e viene accolto da suo cugino Mok, *beur* immigrato della seconda generazione, apparentemente integrato nella vita parigina. Durante questo soggiorno, movimentato da mille peripezie, Alilo si renderà conto, posto di fronte ai mille espedienti di Mok per assicurarsi la sopravvivenza, che la vita della capitale non è così idilliaca come poteva sembrare da lontano.

Alilo, a young Algerian, arrives in Paris to engage in small scale smuggling. He is hosted by his cousin Mok, a second generation immigrant beur, seemingly at home in Parisian society. During his stay, subjected to a thousand and one ups and downs, Alilo sees how Mok has to resort to a thousand and one stratagems to make ends meet. He realizes thus that life in the capital was not as idyllic as he had imagined from afar.

■ «In rapporto alla violenza della situazione attuale in Algeria e anche a quella vissuta in Francia da certi immigrati, il film potrà sembrare gentile, persino un po' troppo. È in effetti l'anti-Odio (...) e sicuramente non per cecità di fronte alla realtà delle cose. (...) È normale che lo spettatore sia sorpreso, poiché nel duplice contesto dell'Algeria dei nostri giorni e delle *banlieues* tristemente famose, la gentilezza è un'idea nuova (...). L'atteggiamento che i due protagonisti hanno l'uno verso l'altro è all'insegna della pudicizia e della discrezione, lontano da un'esplicita messa in mostra di buoni sentimenti, ma vuole significare che se la barbarie esiste (ed esiste!), biso-



gna localizzarla, mostrarla dove effettivamente è, non far sì che essa sfugga all'analisi e contaminati tutto ciò che riguarda, da vicino o da lontano, i mondi evocati».

"The film may seem too rosy against the background of the current situation in Algeria, as also of the life lived by certain immigrants in France. Actually, it is a sort of anti-Hate (...) certainly not for blindness to the reality. (...) It is to be expected that the spectator will show surprise since courtesy is as much a new word in Algeria of our days, as in the sadly famous banlieues of France. (...) The mutual regard of the chief actors is a display of modesty and discretion. This is by no means a studied show-off of good sentiments, but a sim-

ple desire to point out that if rudeness exists (and it does!), we have to pinpoint where exactly it exists. We must not lose sight of it, nor let it contaminate whatever has to do, from far or near, with the societies in question."

DENISE BRAHIMI, WWW.REPUBLIQUE-DES-LETTRES.COM, DICEMBRE 1996.

■ «Si sente che se il cinema di Merzak Allouache assume i connotati di un cinema di resistenza, questo avviene lui malgrado, come se la realtà venisse a inquinare uno sguardo più propizio al sogno, più incline al distacco che allo scontro politico. *Salut cousin!* è segnato da questa ambivalenza, così come i suoi personaggi, sempre in fuga per evitare una realtà violenta».



“Merzak Allouache’s film smacks of resistance, despite himself; it is as though reality is spoiling the beauty of our dreams; we would rather shy away from politics than confront it. Salut cousin! bears this ambivalence, as do its characters, that are always on run from the reality of violence.”

OLIVIER JOYARD, *LOIN D’ALGER*, «CAHIERS DU CINÉMA», N. 508, DICEMBRE 1996, PP. 74-75.

■ «In *Salut cousin!* ho voluto ancora una volta parlare di giovani d’Algeria. Ma questi giovani si muovono a Parigi. Questo era ciò che mi interessava mostrare a un pubblico francese, europeo. Perché così forse, dopo aver visto il film, quando gli spettatori vedranno un giovane maghrebino passare accanto a loro, non lo vedranno più come qualcuno da respingere, di cui avere paura, ma come un uomo con i suoi problemi, la sua tenerezza, la sua astuzia, la sua *naïveté*. Coloro che hanno visto il mio ultimo film troveranno che i personaggi sono attraenti».

“In Salut Cousin! I wanted to speak of Algerian youth once again. But this youth is moving to Paris. This is something I would like the French, European public to know. Thus, perhaps, those who have seen my film will look at a Maghrebini with different eyes, when

they meet on the streets; hopefully they would not consider the latter as someone to avoid or to be feared, but as one who had his own problems, his tenderness, his shrewdness, his naïveté. Those who have seen my latest film will find the characters attractive.”

DICHIARAZIONI DEL REGISTA RACCOLTE DA RÉDA BENKIRANE, «LE COURRIER», GINEVRA, 6 GIUGNO 1997.

■ **BIOGRAFIA:** Merzak Allouache nasce ad Algeri il 6 ottobre 1944. Nel 1964 si iscrive all’Istituto Nazionale di Cinema di Algeri dove, nel 1966, realizza due cortometraggi in 16mm, *Le voleur* e *Pensée intime*, entrambi muti. Nel 1967, a Parigi, comincia a frequentare l’Idhec. Nel 1972 torna ad Algeri, dove lavora come consigliere culturale per il Ministero dell’Informazione. Nel 1976 il suo primo lungometraggio, *Omar Gatlato*, viene presentato alla Semaine de la Critique del Festival di Cannes. Realizza in seguito diversi film di finzione per la televisione e per il cinema e numerosi documentari sulla situazione algerina.

BIOGRAPHY: Merzak Allouache is born in Algiers on October 6, 1944. In 1964 he is admitted to the Algeri National Film Institute, where in 1967 he produces two short films in 16mm, *Le voleur* and *Pensée intime*, both silent

films. In 1967 he begins frequenting the Idhec in Paris. In 1972 he returns to Algiers, where he works as cultural consultant for the Information Ministry. In 1976 his first feature, Omar Gatlato, is screened at the Semaine de la Critique of the Cannes Film Festival. Allouache follows up with several fiction films for tv and cinema, plus numerous documentaries on the Algerian situation.

sceneggiatura/screenplay: Merzak

Allouache, Caroline Thivel

fotografia/photography (35mm, col.):

Pierre Aim, Georges Diane

scenografia/art director: Olivier Raoux

montaggio/editing: Denise de

Casabianca, Michelle Boëhm

musica/music: Safy Boutella

suono/sound: Philippe Senechal,

Gérard Rousseau

costumi/costumes: Anne Schotte

interpreti/cast: Gad Elmaleh, Mess

Hattou, Masaly Berdi, Ann Gisel

Glass, Jean Benguigui, Xavier Maly,

Cheik Doukoure, Dalila Renault

produzione/produced by: JBA

Production,

La Sept Cinéma, Artémis Productions,

RTBF, Samsa Films

distribuzione/distributed by: JBA

Productions

durata/running time: 103’

origine/country: Francia 1996

FILMOGRAFIA

Le voleur (1966, cm); *Pensée intime* (1966, cm); *Nous et la révolution agraire* (1973, doc.); *Tipasa l’ancienne* (1975, doc.); *Omar Gatlato* (1976); *Les aventures d’un héros* (1978); *L’homme qui regardait les fenêtres* (1982); *Un amour à Paris* (1986); *L’après-octobre* (1989, doc.); *Femmes en mouvement* (1990, doc.); *Voices of Ramadan* (1991, doc.); *Bab el-Oued City* (1994); *Jours tranquilles en Kabylie* (1994, doc.); *Interdit de camerer!* (1995, cm); *Il était une fois Donyazad* (1996, cm, video); *Salut cousin!* (1996); *Alger-Beyrouth: Pour mémoire* (1998).

THOMAS ARSLAN

GESCHWISTER KARDESLER

(t.l. Fratelli e sorelle)

■ Erol, Ahmed e Leyla sono fratelli, figli di padre turco e madre tedesca. Erol, il maggiore, è l'unico ad aver scelto la cittadinanza turca. Ha lasciato la scuola e trascorre le sue giornate senza scopo. Ahmed, invece, sta per prendere il diploma di scuola superiore e, a differenza di Erol, cerca di prendere le distanze dalla sua cultura d'origine. Leyla, diciassette anni, si sente lontana dai suoi fratelli e dalla famiglia in generale e trascorre quasi tutto il suo tempo con la sua amica Sevim. Il film comincia il mattino in cui Erol riceve la cartolina per il servizio militare in Turchia e finisce il giorno della sua partenza.



Erol, Ahmed and Leyla are children of a Turkish father and a German mother. Erol, the eldest, is the only one who has become a Turkish citizen. He is a school drop-out who spends his days aimlessly. Ahmed on the contrary is going in for his high school certificate and, unlike Erol, distantiates himself from his cultural origins. Seventeen-year-old Leyla feels far from her brothers and from her family in general, while spending most of her time with her friend Sevim. The film begins one morning when Erol gets his summons for military service in Turkey and ends on the day of his departure.

■ «Geschwister è un classico film metropolitano dei tardi anni Novanta. Uno *slacker movie* tedesco che conosce soltanto il presente, e non ha paura di una realtà impazzita. (...) I piccoli e piacevoli *independent movies* di Thomas Arslan non evocano grandi storie, preferiscono fare dello spettatore un *voyeur* che spia la più intima quotidianità della sua

famiglia. Le riprese documentaristiche di Michael Wiesweg non gettano luce su immagini belle ma cercano quella giusta mescolanza di spazi chiusi e spazi aperti che si rende necessaria perché i giovani attori dilettanti possano esprimere la loro autenticità».

“Geschwister is a classic metropolitan film of the Nineties. A German slacker movie that only recognises the present, and does not fear insanity (...). Thomas Arslan’s pleasant little independent movies do not tell big stories, but prefer to turn the viewer into a sort of voyeur peeking into the most intimate daily activities of his family. The documentary-like camerawork of Michael Wiesweg does not cast light on beautiful images but searches for just that right mix of closed and open spaces necessary to the young amateur actors to express their authenticity.”

ASG, «FRANKFURTER RUNDSCHAU», N. 29, 30 NOVEMBRE 1997.

■ «Non esiste nel cinema tedesco un termine di paragone per la maniera in cui Thomas Arslan riesce a trasformare attraverso questo terzetto turco il microcosmo delle strade di Kreuzberg in un universo cinematografico e in una formula generalmente valida per la gioventù; per trovarlo bisogna semmai guardare alla Francia. L'angustia dello sguardo e della tecnica ricordano Jacques Doillon, la maniera di tagliare sezioni trasversali dell'esistenza fanno pensare a Maurice Pialat. A legare invece Arslan a Straub-Huillet è poi la passione per il suono in presa diretta. (...) Dichiara a questo proposito il regista: “Fondamentalmente era mia intenzione ottenere che rumori, lingue e modi di parlare costituissero una cosa sola. Non volevo tornarci poi sopra per modificare o rifinire il risultato. Per questo era importante dare la macchina da presa e il microfono a ciò che ci si trovava davanti, e fare come se si fosse trattato di un tutt'uno”».

“In German cinema there are no existing terms for comparison for the way in which Thomas Arslan is able to transform, by means of this Turkish trio, the microcosm of Kreuzberg streets into a cinematic universe, and into a generally valid formula for youth; to find some we would have to turn to the French. His narrow gaze and technique recall Jacques Doillon and his way of cutting cross-sections of existence brings Maurice Pialat to mind; linking Arslan to Straub-Huillet is a passion for live sound. (...) In this regard, Arslan says: ‘Fundamentally it was my intention to make noises, language and ways of speaking become a single thing. I did not want to then go back over anything to modify or refine the result. For this reason it was important to point the camera and the microphone at whatever was found in front of them, as if they were one continuous thing.’”

«TIP», N. 25, 1997.

■ **«Come hai incontrato Tamer Yigit e perché hai usato attori non professionisti?»**

Ho visto Tamer Yigit nel mio quartiere. Tra le altre cose lui è un musicista. Gli abbiamo parlato durante un concerto e abbiamo conosciuto qualcuno dei suoi amici. La decisione di scegliere attori non professionisti è legata all'età dei protagonisti, tutti sotto i vent'anni. È difficile trovare attori professionisti in questa

fascia d'età (...). Inoltre, con un po' di fortuna, gli attori non professionisti possono sorprenderti con performance, gesti e intonazioni originali. Questo di solito succede con gli attori più giovani, perché non hanno un'immagine di sé già formata. Sono più aperti».

“How did you meet Tamer Yigit and why did you use amateur actors?”

I had seen Tamer Yigit in the neighbourhood. Amongst other things, he is a musician. We talked to him during a concert and met some of his friends. The decision to choose amateur actors had to do with the age group. All the main protagonists are under twenty. It is difficult to find professional actors in this age group [...]. Also, if you are lucky, amateur actors will surprise you with non-standardized performances, gestures, intonation. This usually only happens with the younger actors because their self-image isn't yet fixed. They are more open.”

INTERVISTA A THOMAS ARSLAN, A CURA DI GABRIELA SEIDEL, DAL CATALOGO DEL FESTIVAL DI BERLINO 1999.

■ **BIOGRAFIA:** Thomas Arslan nasce a Braunschweig, nel 1962. Trascorre l'infanzia tra Essen e Ankara. Dal 1986 al 1992 frequenta la German Film & Television Academy (Dffb). Dal 1992 lavora come sceneggiatore e filmmaker.

BIOGRAPHY: *Thomas Arslan, born in Braunschweig in 1962, spent his childhood between Essen and Ankara. From 1986 to 1992 he attended the German Film & Television Academy (Dffb). From 1992 has worked as script-writer and filmmaker.*

sceneggiatura/screenplay: Thomas Arslan

fotografia/photography (35mm, col.):

Michael Wiesweg

montaggio/editing: Thomas Arslan

musica/music: Juks, DJ Hype

suono/sound: Heino Herrenbrück

costumi/costumes: Annette Guther

interpreti/cast: Tamer Yigit, Savas

Yurderi, Serpil Turhan, Hildegard

Kuhlenberg, Fazli Yurderi, Mariam

El Awad, Bülent Akil, Bilge Bingül,

Mohamed Khalil, Agata Boguslawska,

Erhan Emre, Lilli Tollkien

produzione/produced by: Trans-Film,

ZDF

distribuzione/distributed by: Trans-Film

durata/running time: 82'

origine/country: Germania 1996

FILMOGRAFIA

Eine Nacht, ein Morgen (1984, cm);

Test 2 (1986, cm); *Risse* (1989, cm); *19*

Porträts (1990, cm); *Am Rand* (1991,

cm); *Im Sommer - Die sichtbare Welt*

(1992, mm); *Mach die Musik leiser*

(1994); *Geschwister Kardesler* (1996);

Dealer (1998).

KUTLUG ATAMAN

LOLA UND BILIDIKID

(t.l. Lola e Bilidikid)

■ Murat ha sedici anni. È berlinese, turco e omosessuale. Nonostante l'opposizione della famiglia e del fratello maggiore Osman, che considerano l'amore tra uomini come la peggiore delle maledizioni, Murat aspira a seguire liberamente le sue inclinazioni. A poco a poco scopre l'universo sotterraneo della prostituzione e dei travestiti. Per Murat è come una nuova patria. Tra bar eccentrici, luci soffuse, hip hop e stradine berlinesi, il ragazzo incontra Lola, star di uno spettacolo di travestiti. Tra i due nasce un'amicizia particolare. Ma Lola ha un segreto da nascondere e questo segreto riguarda Osman, il fratello maggiore di Murat...



Murat is sixteen-years old. He is from Berlin, Turkish, and gay. Despite the objections of his family and his older brother Osman, who consider the love between men to be the worst of all curses, Murat strives to explore his sexuality freely. Gradually, he discovers an underground world of prostitutes and transvestites. For Murat this world is like a new home. Amidst eccentric bars, dim lights, hip hop, and the streets of Berlin, the young boy meets Lola, the star of a transvestite show. A special friendship grows between the two of them. But Lola has a hidden secret, a secret that concerns Osman, Murat's older brother...

■ «Perché hai deciso di ambientare la storia a Berlino?

Berlino, anche dopo la caduta del muro, è una città divisa. Non si tratta solo di Est e Ovest, ma anche di turchi e tedeschi, curdi e turchi, gay ed etero, il nuovo e il vecchio. Nel corso della sua turbolenta storia la città è stata distrutta molte volte, e a tutt'og-

gi è in via di ricostruzione. Ciò forniva un'ambientazione perfetta alla mia storia, perché è una storia che parla anche di divisioni, frammentazione, distruzione e rinascita. Berlino ha molti spazi vuoti, per lo più decrepiti e in rovina, con una terra di nessuno nel mezzo. Le grandi aree vuote che portano ancora i segni di civiltà antichissime sono il tipo di spazio che mi attrae come artista. Come nel subconscio di una persona è possibile trovare molte verità a proposito di quella persona, allo stesso modo credo che nella vita sotterranea di una città sia possibile trovare la verità a proposito di essa (...). La vita sotterranea di una città è il modo in cui la città sogna, e talvolta il sogno può essere un incubo (...).

Qual è, per te, il personaggio più importante del film? Lola o Bili?

Come sai, il titolo che ho dato al film è *Lola und Bilidikid*, ma in effetti il

protagonista del film è Murat. Ho chiamato così il film perché, nella mia testa, Murat è la "somma" di Lola e Bili: ha qualcosa dell'una e qualcosa dell'altro. Quando Murat intraprende il suo viaggio negli inferi di Berlino alla ricerca di se stesso, trova le sue due metà. Quella femminile, Lola, dolce, enigmatica, quieta, che ha imparato a cavarsela, e quella maschile, Bili, violenta, reattiva, che lotta fino alla fine (...).

Credi che il tuo film servirà a cambiare le cose?

Spero di sì. Ma in fondo è solo un film. Può creare un dibattito, una discussione, ma non può cambiare la società. Solo la gente può farlo, omosessuali ed eterosessuali dalle idee democratiche, insieme (...). Quando c'è gente che ha paura di uscire allo scoperto, non può nascere un dibattito. Quindi spero che il mio film aiuti la gente che sta cercando di uscire allo scoperto».

"Why did you set the story in Berlin? *Berlin is a divided city, even with the wall down. It is not just East and West, but also Turkish and German, Kurdish and Turkish, gay and straight, the very new and the very ruined. It is a city destroyed so many times during its turbulent history and to this date it is still being rebuilt. This provided a perfect setting for my story, because my story is also about divisions, fragmentation, destruction and rebirth. The city has a lot of empty spaces, mostly decrepit and in ruin, with a no-man's land in its center. Vast empty spaces with signs of long past civilizations are the kind of space I am attracted to as an artist. Just as a person's subconscious stores up a lot of truth about that person, I think a city's underground life stores up the truth about that city (...). The underground life of the city is the way a city dreams, and sometimes this can be a nightmare (...).*

Which role is the most important for you? Lola or Bili?

As you know, I called my film Lola und Bilidikid but in fact the story is about Murat. My intention for doing this is that, in my mind, Lola plus Bili equals Murat. Murat has something of Lola and something of Bili. When he journeys into the underworld of Berlin to find himself, he finds his own two halves. The female Lola, soft, enigmatic, peaceful, survivor and the male Bili, violent, reactive but also a fighter to the end (...).

Do you think that your movie is going to move things?

I hope so. But in the end, it is only a movie. It may create debate, discussion but it cannot change society. It is the people who can, democratic minded homosexuals and heterosexual together (...). When you have people who are afraid to come out, you cannot have debate. So I hope that my movie helps people who are trying to come out."

INTERVISTA A KUTLUG ATAMAN, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Kutlug Ataman nasce a Istanbul nel 1961. Studia teatro e cinema all'Università di California a Los Angeles, dove si laurea nel 1988. Nello stesso anno dirige il suo primo cortometraggio, *La fuga*. All'attività di regista unisce quella di videoartista (è il primo artista turco a partecipare, nel 1999, alla Biennale di Venezia). Attualmente vive tra Los Angeles e Istanbul.

BIOGRAPHY: Kutlug Ataman was born in Istanbul in 1961. He studied theatre and film at the University of California in Los Angeles, from which he graduated in 1988. In that same year, he made his first short film, *La fuga*. As well as a filmmaker, he is also a video artist (and the first Turkish artist to participate in the Venice Biennale, in 1999). He currently divides his time between Los Angeles and Istanbul.



sceneggiatura/screenplay: Kutlug Ataman
fotografia/photography (35mm, col.): Chris Squires
scenografia/art director: Mona Kino
montaggio/editing: Ewa J. Lind
suono/sound: Wolf Ingo Römer
costumi/costumes: Ulla Gothe
trucco/make up: Axel Zornow
interpreti/cast: Baki Davrak, Gandi Mukli, Erdal Yildiz, Inge Keller, Celal Perk, Mesut Özdemir, Murat Yilmaz, Hakan Tandogan, Cihangir Gümüstürkmen, Hasan Ali Mete, Michael Gerber, Mario Irrek, Jan Andres, Willi Herren
produzione/produced by: Zero Film
distribuzione/distributed by: Good Machine International
durata/running time: 93'
origine/country: Germania 1998



FILMOGRAFIA

La fuga (1988, cm); *Karanlık Sular* (1993); *Spikes and Heels* (1994); *Memleketimi Seviyorum* (1995, video); *Kutlug Ataman's Semiha B. Unplugged* (1997, video); *Lola und Bilidikid* (1998).

AYSUN BADEMSOY

MÄDCHEN AM BALL

(t.l. Ragazze in campo)

■ L'Agrispor è l'unica squadra di calcio femminile turca in Europa. È costituita da ventitré ragazze che si allenano due volte la settimana e giocano durante tutti i weekend. I pregiudizi contro cui devono lottare sono molti e l'approvazione della loro scelta da parte dei rispettivi genitori difficile da ottenere. Il film segue in particolare cinque di queste ragazze durante gli allenamenti, le partite e nei pomeriggi al Görllitzer Park. Assistiamo ai racconti riguardanti i loro sogni, la loro professione, la difficoltà di conciliare la cultura d'origine con le aspirazioni personali.

Agrispor is the only female Turkish football team in Europe. It is made up of twenty-three girls who practice twice a week and play every weekend. They run up against many prejudices and face difficulties in getting parental consent.



The film keeps up with five of these girls, while they practice, play matches and spend their afternoons at Görllitzer Park. We are made a party to their dreams, their profession, and their difficulties in reconciling their native culture with their personal aspirations.

sceneggiatura/screenplay: Aysun Bademsoy
fotografia/photography (Betacam SP, col.): Sonja Rom, Thomas Arslan
montaggio/editing: Max Reimann
suono/sound: Annegret Fricke
durata/running time: 45'
origine/country: Germania 1995

NACH DEM SPIEL

(t.l. Dopo la partita)

■ Ancora un ritratto di cinque giocatrici della squadra dell'Agrispor. È estate, la fine della stagione agonistica è alle porte, si sta per avvicinare il momento in cui le ragazze interromperanno per qualche mese la loro vita abituale. Le vediamo girare in macchina, andare alle feste, al solarium e le ascoltiamo parlare del loro futuro: matrimonio, verginità, amore, morale, genitori, indipendenza...

Once again we have the portrait of five players of the Agrispor team. It's sum-



mer and the end of the football season is in sight, when the girls will be interrupting their normal routine for a couple of months. We see them driving around, going to parties, to the solarium and we listen to them speaking of their future: marriage, virginity, love, morals, parents, independence...

sceneggiatura/screenplay:

Aysun Bademsoy

fotografia/photography (16mm, col.):

Sophie Maintigneux

montaggio/editing: Bettina Blickwedel

suono/sound: Annegret Fricke

produzione/produced by: Harun Farocki

Filmproduktion

durata/running time: 60'

origine/country: Germania 1997

DEUTSCHE POLIZISTEN

(t.l. Poliziotti tedeschi)

■ Bürol ha ventitré anni ed è un agente di polizia di origine turca che lavora a Berlino, nei quartieri di Kreuzberg e Neukölin, zone ad alta concentrazione di stranieri. Nella sua squadra ci sono cinque poliziotti di origine straniera: tre jugoslavi e due turchi. Tutti hanno dovuto prendere la cittadinanza tedesca per entrare in polizia. Bürol e i suoi compagni raccontano la difficoltà di dover svolgere il loro lavoro spesso in contrapposizione con le persone del loro stesso Paese e la paura di trovarsi un giorno a dover intervenire contro parenti o amici.

Bürol is a 23-year-old policeman of Turkish extract, working in Berlin, in the Kreuzberg and Neukölin quarters, with a high resident quota of foreigners. In Bürol patrol squad there are five policemen of foreign extraction: three Yugoslavs and two Turks. All of them have had to become German citizens to enter the police force. Bürol and his colleagues speak of the difficulty of performing their duties often in conflict with persons of their own country and in fear of finding themselves one day having to prosecute relatives or friends.



■ «Aysun Bademsoy, cineasta berlinese, si è posta un obiettivo. Da dieci anni ormai esplora e attraversa i confini del Tipico osservando le figure che si muovono lungo di essi: una pugile di Colonia (*Ein Mädchen im Ring*, 1996), un gruppo di ragazze turche di Kreuzberg che giocano al calcio (*Mädchen am Ball*, 1995, *Nach dem Spiel*, 1997), stranieri che indossano l'uniforme

della polizia tedesca (*Schwarze Polizisten*, 1991, *Ein Polizist wie jeder andere*, 1994, *Deutsche Polizisten*, 1999). (...) Ma non si interessa soltanto al naturale conflitto vissuto dall'immigrante in terra straniera, cosa che potrebbe riportarla pericolosamente vicino al cliché; ritrae invece persone che aggiungono volontariamente e consapevolmente alla propria un'i-

dentità aggiuntiva. Le ragazze turche che si dedicano al calcio o alla boxe non hanno soltanto il problema di doversi conquistare un posto da straniere in Germania: devono anche affermare queste scelte di vita nei confronti della cultura dei propri genitori. (...) Per la maggior parte, questi personaggi non sanno che cosa c'è di speciale in loro, cos'è che li rende degni di un ritratto televisivo».

“Aysun Bademsoy, a filmmaker from Berlin, has set a goal for herself. For over ten years she has explored and crossed the boundaries of the ‘average’ person, observing the characters that move alongside those borders: a female boxer from Köln (Ein Mädchen im Ring, 1996); a group of Turkish female football players from Kreuzberg (Mädchen am Ball, 1995, Nach dem Spiel, 1997); foreigners who join the German police force (Schwarze Polizisten, 1991, Ein Polizist wie jeder andere, 1994, Deutsche Polizisten, 1999). (...) Yet she is not interested in only the obvious conflicts experienced by the immigrant in a foreign country, which could bring dangerously close to a cliché. Instead, she shows people that knowingly and willingly add on a new identity to their own, already established identities. The Turkish girls who take up football or boxing not only have to overcome their role of ‘foreigner’ in Germany; they also have to defend their choices against their parents’ culture. (...) For the most part, these people don’t know what is so special about them, what makes them worthy of being on television.”

SÖNKE LARS NEOWÖHNER, «TIP», 16, 1999.

■ **BIOGRAFIA:** Aysun Bademsoy nasce a Mersin, in Turchia, nel 1960 e nel 1969 si trasferisce a Berlino. Dal 1978 al 1989 studia giornalismo all'Università libera di Berlino. Durante gli studi lavora come attrice, assistente

regista, direttrice di produzione e montatrice. Dal 1989 inizia la sua attività di documentarista.

BIOGRAPHY: *Aysun Bademsoy, born in Mersin, Turkey, in 1960; moved to Berlin in 1969. From 1978 to 1989 she studied journalism at the Free University of Berlin. While studying she has worked as actress, assistant director, and as production and editing directress. From 1989 she has set herself up as a documentary filmmaker.*

sceneggiatura/screenplay:

Aysun Bademsoy

fotografia/photography (16mm, col.):

Sophie Maintigneux

montaggio/editing: Aysun Bademsoy,

Bettina Blickwedel

suono/sound: Annegret Fricke,

Heino Herrenbrück

produzione/produced by: Harun Farocki

Filmproduktion

durata/running time: 60'

origine/country: Germania 1999

FILMOGRAFIA

Fremde deutsche Nachbarschaft (1989, doc.); *Detektei Furkan - Ein türkischer Privatdetektiv in Berlin* (1990, doc.); *Schwarze Polizisten* (1991, doc.); *Nirgends ist man richtig da* (1994, doc.); *Ein Polizist wie jeder andere* (1994, doc.); *Mädchen am Ball* (1995, doc.); *Ein Mädchen im Ring* (1996, doc.); *Nach dem Spiel* (1997, doc.); *Deutsche Polizisten* (1999, doc.); *Ich, in diesem Augenblick* (1999, doc.).

ABDELKRIM BAHLOUL

LA NUIT DU DESTIN

(t.l. La notte del destino)

■ A Parigi, un vecchio arabo musulmano, Monsieur Slimani, è testimone di un omicidio. Inseguito dai colpevoli, riesce a far perdere le sue tracce. L'ispettore Leclerc viene incaricato di indagare sul caso, affiancato da una giovane algerina, Noria, ingaggiata come interprete per la lingua araba. Monsieur Slimani, imperterrito nel suo silenzio, decide di partire e tornare finalmente al paese d'origine. Sarà suo figlio Alilou, giovane giornalista, a prendere in mano la situazione.

In Paris, an old arab Muslim, Mr Slimani, is witness to a homicide. Pursued by the guilty ones, he manages to go out of circulation. Inspector Leclerc is running the investigations on the case, helped by a young Algerian lady, Noria, who has been employed as Arabic interpreter. Mr Sli-

mani, undaunted in his silence, decides to return at last to his homeland. His son Alilou, a young journalist, is the one to take the matter in hand.

■ «*La nuit du destin* presenta molti aspetti della forma piana dei telefilm. Un intreccio poliziesco dozzinale, talmente scombinato da far pensare che la questione è un'altra. In effetti il film a tratti sfugge a questo punto di partenza grazie alla figura del poliziotto incaricato dell'inchiesta (Philippe Volter). Personaggio sognatore, l'ispettore si interessa più al contatto con i membri della comunità musulmana, a lui sconosciuta, e poi alla ricerca di una ragazza intravista più volte nel quartiere, che all'inchiesta propriamente detta. A partire da quel momento, due bar, una moschea,

un'agenzia di viaggi, strade, strade e ancora strade sono sufficienti a edificare un mondo quasi sospeso sulla realtà. E infine, nel corso delle peregrinazioni dei diversi personaggi archetipi e al tempo stesso eterei, qualcosa accade. Se il film di Bahloul riesce a sfuggire alla piattezza televisiva, ciò avviene grazie all'arte dell'incontro, del quale è rivelatrice l'ultima inquadratura: nel viale di un giardino pubblico, il vecchio arabo incrocia il poliziotto e la ragazza. Scambi di sguardi e parole, gesti calorosi. La macchina da presa, fissa, rimane a distanza».

“La nuit du destin offers many aspects of the simple form of telefilms. It's a second-rate detective plot, so mixed-up that one thinks it has to do with something else. In fact, now and then, the



film eludes the point of departure, thanks to the policeman in charge of the investigation (Philippe Volter). The inspector, a dreamer, is more interested in meeting the members of the muslim community he doesn't yet know, and in looking for the girl he has seen several times in the locality, rather than in the inquiry itself. Taking off from there, two coffee-bars, a mosque, a travel agency, streets, streets and more streets provide the background for a world almost hovering over reality. At the end, something happens, in the course of the wanderings of the different characters that are both archetypes and ethereal. If Bahloul's film succeeds in avoiding tv monotony, then it is due to the art of meeting, of which the final shot is revealing: along the avenues of a public park, the old Arab meets the policeman and the girl. There's an exchange of looks and words, warm gestures. The fixed camera remains at a distance."

C. C., «CAHIERS DU CINÉMA», N. 535, MAGGIO 1999.

■ **BIOGRAFIA:** Abdelkrim Bahloul nasce il 25 ottobre del 1950 a Rebahia, in Algeria. Frequenta prima il Conservatorio Nazionale d'Arte Drammatica di Algeri e nel 1970 si trasferisce a Parigi dove si laurea in Lettere Moderne e completa gli studi all'Idhec. Dal 1976 al 1980 lavora come operatore per Antenne 2 e TF1; dal 1980 al 1983 è assistente alla regia presso TF1. Nel 1984 gira *Le thé à la menthe*, il suo primo lungometraggio.

BIOGRAPHY: Abdelkrim Bahloul was born on October 25th, 1950 at Rebahia in Algeria. He first attended the national conservatory of the Dramatic Arts of Algeria and then moved on to Paris where he graduated in Modern Letters and finished his studies at the Idhec. From 1976 to 1980, he worked as cameraman for Antennes 2 and TF1; from 1980 to 1983, he was assistant director at TF1. In 1984 he shot *Le thé à la menthe*, his first feature-length film.

sceneggiatura/screenplay: Abdelkrim Bahloul con la collaborazione di Pascal Bonitzer e Neïla Chekkat
fotografia/photography (35mm, col.): Jean-Luc Rigaut
montaggio/editing: Jacques Witta
musica/music: Jean-Claude Petit
suono/sound: Georges Prat
interpreti/cast: Philippe Volter, Boris Terral, Gamil Ratib, Sonia Mankai, Marie-José Nat, Philippe Dormoy
produzione/produced by: Les Films sur la Place
distribuzione/distributed by: K Films
durata/running time: 90'
origine/country: Francia 1998

FILMOGRAFIA

La cellule (1975, 16mm, cm); *La cible* (1978, 16mm, cm); *Le thé à la menthe* (1984); *Un vampire au paradis* (1991); *Les sœurs Hamlet* (1996); *La nuit du destin* (1998).

YAMINA BENGUIGUI

MÉMOIRES D'IMMIGRÉS

(t.l. Memorie di immigrati)

■ Strutturato in tre parti, il film si ripropone di ricostruire, attraverso una serie di interviste ai "padri", alle "madri" e ai "figli", la storia dell'immigrazione maghrebina in Francia. Il dolore dei padri, arrivati da soli all'inizio degli anni Cinquanta, in seguito al bisogno delle imprese francesi di manodopera abbondante e a basso costo; l'isolamento delle madri obbligate in seguito a raggiungere i mariti, durante una seconda ondata d'immigrazione determinata dalla politica di ricostituzione delle famiglie voluta dal governo francese; la rabbia e la confusione dei figli, divisi tra due culture, cresciuti nella dimensione del provvisorio, respirando l'idea di un ritorno in patria sempre possibile e mai concretizzato.



The film is structured in three parts. Interviewing "fathers", "mothers" and "children" it proposes to rebuild the history of Maghreb immigration to France. The sorrow of the fathers who arrived all alone in the Fifties, because French industries needed abundant and cheap manual labour; the isolation of the mothers obliged to join their husbands later on, in a second wave of immigration, due to the policy of re-uniting families, as envisaged by the French government; the anger and confusion of the children split-up between two cultures, brought up in an atmosphere of temporariness, and fostering the idea of a return to the fatherland, which is always possible but never realised.

■ «Questo film ha il grande merito di rendere evidente ciò che ignoriamo e agisce così come uno straordinario rivelatore. Rivelatore umano ma anche rivelatore delle ambiguità storiche che fondano gli attuali malinte-

si. Affrontando un soggetto in cui dominano la confusione e le approssimazioni, in cui si rinnovano i pregiudizi nati con la figura dell'indigeno coloniale, che non è mai venuta meno nella mentalità comune, in cui abbondano le manipolazioni politiche, esso chiarifica una questione essenziale e individua un percorso salutare nel mare delle cristallizzazioni xenofobe e identitarie».

"This film enjoys the great merit of making evident all that we are ignorant of, and acts thus as an extraordinary revealer. Revealer of the human, true, but also a revealer of the historical ambiguities which are at the root of present misunderstandings; here we have a theme in which confusion and approximation dominate; and prejudices against the figure of the colonial indigeno are never far from the common mentality, teeming with political manipulations. The film

explains an essential issue and maps out a safe route among the crystallized ideas of xenophobia and identity."

OLIVIER BARLET, *MÉMOIRES D'IMMIGRÉS*, «AFRICULTURES», NOVEMBRE 1997.

■ «È stato prima di tutto l'incontro con una città, Marsiglia. Per caso, durante la realizzazione di *Femmes d'Islam*. Dovevo riprendere molte donne e intervistarle (...). Più le ascoltavo e più mi domandavo come queste donne fossero arrivate in Francia. Dai loro racconti le immagini si sono imposte da sole: l'arrivo al porto, poi la scoperta delle bidonvilles, la solitudine. Ho pensato ai loro mariti, ai padri. Tutte questioni che mi hanno ricondotto agli anni passati, a una piccola città nel Nord della Francia dove i miei genitori d'origine algerina erano emigrati negli anni Cinquanta. (...) Questo film è il racconto del mio viaggio nel cuore del-

l'immigrazione maghrebina in Francia. La storia dei padri, delle madri, dei ragazzi, la storia di mio padre, di mia madre, la mia storia. Attraverso il cinema ho creduto di potermi allontanare dalla mia storia. Ed è invece proprio grazie a esso che sono stata in grado di riavvicinarmi. Non che mi fossi dimenticata da dove ero venuta e chi ero. Solo che pensavo raramente al perché. Il cinema mi ha prestato un'identità – quella di regista – per ricostruirne un'altra che avevo fino ad allora trascurato, quella di figlia d'immigrati».

“It has been in the first place the result of a chance acquaintance with Marseilles, during the filming of Femmes d'Islam. I had to film many women and interview them (...). The more I listened the more I wondered how these women had landed in France. From their stories the images emerged quite naturally: the arrival in the harbour, then the discovery of the bidonvilles, of solitude. I thought of their husbands, of their parents. All these questions took me back to the past, to a little city in the North of France where

my parents of Algerian origin had immigrated in the Fifties. (...) The film is the story of my voyage into the heart of Maghreb immigration in France. The story of fathers, of mothers, of children, the story of my father, of my mother, my own story. Through the cinema I thought I could leave my own story behind. On the contrary it was precisely thanks to this that I was able to find myself. Not that I had forgotten where I came from and who I was. Only that I rarely thought of why. Cinema had given me an identity – that of director – to build another identity till then neglected, namely that of daughter of immigrants.”
YAMINA BENGUIGUI, NOTE D'INTENTION, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Yamina Benguigui nasce a Lille il 9 aprile del 1957, da una famiglia di origine algerina emigrata in Francia negli anni Cinquanta. Nel 1975 si trasferisce a Parigi e nel 1976 lavora come assistente-stagista sul set di *L'Acrobate* di Jean-Daniel Pollet. Comincia in seguito la sua attività di produttrice e nel 1985 produce *Bâton Rouge* di Rachid Bouchareb. Nel

1994 realizza per France 2 il suo primo documentario, *Femmes d'Islam*.

BIOGRAPHY: Yamina Benguigui was born in Lille on April 9th 1957, of a family of Algerian origin, immigrated to France in the Fifties. In 1975 she moved to Paris and in 1976 worked as training-assistant for *L'Acrobate* by Jean-Daniel Pollet. Her activity as producer began soon after and in 1985 she produced *Bâton Rouge* by Rachid Bouchareb. In 1994 she produced for France 2 her first documentary, *Femme d'Islam*.

fotografia/photography (35 mm, col): Virginie Saint-Martin, Bakir Belaïdi
montaggio/editing: Lionel Bernard, Nadia Ben Rachid
musica/music: Dahmane El Harachi, Slimane Azem, Rachid Bahri, Dalida, Idir, Malika Dom-Ran, Enrico Macias, Cheb Hasni, Bellamou Messaoud, Cheb Mami, Rachid Taha
suono/sound: Serge Richard
intervistatori/interviewer: Mohamed Nemmiche, Hayette Boudjema, Fouad Zeraoui
produzione/produced by: Canal +, Bandits
distribuzione/distributed by: Cara m.
durata/running time: 160'
origine/country: Francia 1997



FILMOGRAFIA

Femmes d'Islam (1994, tre puntate da 52'); *La maison de Kate - Un lieu d'espoir* (1995, mm, doc.); *Un jour pour l'Algerie* (1997, cm, doc.); *Mémoires d'immigrés* (1997, doc.); *La télévision, une compagne bruyante pour une solitude muette* (1999, cm, doc.); *Le jardin parfumé* (in lavorazione).

RACHID BOUCHAREB

L'HONNEUR DE MA FAMILLE

(t.l. L'onore della mia famiglia)

■ Nora ha avuto un'educazione molto rigida. La sua famiglia proviene dall'Algeria e i suoi genitori sono sempre stati molto rigorosi nel mantenere i costumi e le abitudini tradizionali. La ragazza ha imparato negli anni a usare piccole bugie, ingegnosi espedienti per ottenere un po' più di libertà. Ma quando resta incinta – per lo più di un francese – la sua vita è sconvolta e l'unica soluzione resta quella di trovare un padre al suo bambino. Nora si confida con la madre e, con il suo aiuto, viene presentata a Hamid, direttore di un grande magazzino di stoffe, un ragazzo molto posato, ben lontano dal tipo d'uomo che la ragazza immagina al suo fianco. Tutto sembra andare per il meglio, fino al giorno in cui il segreto di Nora e di sua madre viene scoperto dai vicini. La notizia non tarda a fare il giro di tutta la comunità maghrebina della città.

Nora has had a strict upbringing. Her family comes from Algeria and her parents have always rigorously maintained their traditional customs and habits. Thus, the girl has learned to use lies and clever deceptions to gain a little bit of freedom. But when she becomes pregnant – by a Frenchman no less – her life is turned upside down and her only choice is to find a father for the child. Nora confides in her mother and, with her help, meets Hamid, a manager of a large fabric store, who is nothing like the kind of man she imagined for herself. Everything seems to be going well until her and her mother's secret is found out. The news travels fast throughout the city's North African community.



■ «Questa commedia che flirta con la gravità senza mai soccombere a essa, realizza nel suo genere una sintesi convincente dei temi ai quali il regista si è già dedicato. Quello dei giovani algerini divisi tra due culture e succubi di una tradizione coercitiva (prima di tutto quella del matrimonio imposto alle ragazze). Bouchareb aveva già trattato l'argomento in *Cheb*, nel 1990. Ci aveva già messo in guardia dall'imprudente nozione di "buon musulmano" in *Les années déchirées*, film televisivo del 1992. Questa volta affronta il suo soggetto dal punto di vista del cuore e dello humour, sottolineando le false sembianze di un onore che si preserva solo a forza di menzogne.»

"This comedy, which flirts with solemnity without ever succumbing to it, manages to create within its genre a con-

*vincing blend of themes that the director has already tackled before. Namely, young Algerian women torn between two cultures and the oppressiveness of compulsory tradition (above all, arranged marriage). Bouchareb already dealt with this topic in *Cheb*, in 1990. He also made us aware of the imprudent notion of the 'good Muslim' in *Les années déchirées*, a 1992 television film. This time he takes on his subject matter from a humorous and emotional point of view, emphasizing the false facades of an honour that is preserved only by the potency of lies."*

SOPHIE BARTHLE, *L'HONNEUR DE MA FAMILLE*, «TÉLÉRAMA», 21 GENNAIO 1998.

■ «*L'Honneur de ma famille* è una commedia di costume che mostra come la nozione di "buon musulmano" vari in funzione dell'interpretazione e degli interessi di ciascuno...

E come, “buoni” o “cattivi” che siano, questi musulmani ci somigliano, con le loro bizzarrie, le loro qualità, la loro umanità».

“L'Honneur de ma Famille is a comedy of manners, that shows how the notion of a 'good Muslim' varies according to the interpretation and interests of each individual... And it shows how, these Muslims, whether 'good' or 'bad', resemble us, with their eccentricities, their qualities, their humanity.”

RACHID BOUCHAREB, *NOTE D'INTENTION*.

■ **BIOGRAFIA:** Rachid Bouchareb nasce nel 1953 nei pressi di Parigi. Dopo aver studiato all'Idhec lavora come assistente alla regia per la Société Française de Production et de Création Audiovisuelles e per la televisione francese. Il suo primo lungometraggio, *Bâton Rouge*, è del 1985 e racconta la storia di un gruppo di ragazzi *beurs* che lascia la periferia francese per approdare nell'A-

merica dei sogni. Nel 1990 fonda, insieme a Jean Bréhat, la società di produzione 3B Productions.

BIOGRAPHY: *Rachid Bouchareb was born in 1953 near Paris. After studying at Idhec he worked as assistant to the Direction of the Société Française de Production et de Création Audiovisuelles and for French television. His first long film Bâton rouge dates back to 1985 and tells the story of a group of young beurs who leave the periphery of France to go to the America of their dreams. In 1990 he founded, together with Jean Bréhat, the 3B Productions company.*

sceneggiatura/screenplay: Alain Broders, Gilles Adrien, Rachid Bouchareb
fotografia/photography (35mm, col.): Youcef Sahraoui
scenografia/art director: Jean-Marc Tran Tan Ba
montaggio/editing: Nadia Ben Rachid
suono/sound: Didier Sain
costumi/costumes: Pierre Matard
trucco/make up: Férouz Zaafour
interpreti/cast: Séloua Hamse, Karole Rocher, Roschdy Zem, Alex Descas, Firmine Richard, Fatouma Bouamari, Chafia Boudra, Faouzi Saichi
produzione/produced by: La Sept ARTE, 3B Productions, CRRAV
distribuzione/distributed by: Tadrart Films
durata/running time: 83'
origine/country: Francia 1997



FILMOGRAFIA

La pièce (cm, 1976); *La chute* (cm, 1977); *Le banc* (cm, 1978); *Peut-être la mer* (cm, 1983); *Exil Algérie* (1983, cm); *Bâton Rouge* (1985); *Raï* (film Tv, 1988); *Cheb* (1990); *Segou* (1992); *Les années déchirées* (film tv, 1992); *Poussières de vie* (1995); *L'honneur de ma famille* (1997).

DOMINIQUE CABRERA

L'AUTRE CÔTÉ DE LA MER

(t.l. L'altra sponda del mare)

■ Parigi, estate 1994. Nel momento in cui in Algeria scoppia la guerra civile, Georges Montero, piccolo industriale *pied noir* restato in Algeria dopo l'indipendenza, si reca in Francia in occasione di una operazione alla cataratta. Tarek Timzert, il suo chirurgo, oftalmologo in un grande ospedale di Parigi, è un *beur* che ha rotto ogni legame con la cultura algerina. Il confronto con il medico sarà fondamentale per la scelta di Georges, indeciso se restare in Francia o tornare al suo Paese.

Paris, summer of 1994. As civil war breaks out in Algeria, Georges Montero, a small-time pied noir industrialist who stayed in Algeria after its independence, goes to France for a cataracts operation. Tarek Timzert, his surgeon, an ophthalmologist in a big Parisian hospital, is a beur who has broken all ties with Algerian culture. The confrontational relationship with the doctor will prove fundamental to George, who cannot decide whether to remain in France or go back to his country.

■ «L'altra sponda del mare è, a scelta, l'Algeria o la Francia (...). Dominique Cabrera è passata anche lei dall'altra sponda del mare, lasciando le rive del documentario per raggiungere quelle, non così lontane, della fiction (...). A mille miglia dal folklore *pied noir* , ben lontana dalle vignette di Arcady e compagni, firma un film caldo, fisico, intimo, fatto più di azioni che di parole, anche se la parola è qui la grande liberatrice, la forza con cui si sciogliono nodi che si credevano eterni».

"The other shore is the choice between



Algeria or France (...). Dominique Cabrera has also changed shores, leaving behind the documentary 'coast' to reach the other, not so distant shore, of fiction (...). A thousand miles away from pied noir folklore, and far away from the vignettes of Arcady and company as well, (Cabrera) has made a warm, physical, intimate film, based more on actions than words. Even though the words here are the great liberator: the strength with which knots believed to be eternal can be undone."

BERNARD BÉNOÏEL, *LE MEILLEUR DES MONDES*, «CAHIERS DU CINÉMA», N. 513, MAGGIO 1997.

■ «Dominique Cabrera coglie la natura ambivalente dell'individuo diviso tra adesione e rifiuto, l'ambiguità di comunità le cui discordie sono irrimediabili. Sembra aderire alla filosofia di Renoir ("Il dramma nella vita è che ognuno ha le sue ragioni"). (...) Il suo pregio maggiore è la facoltà di non cedere a tentazioni fusionali».

"Dominique Cabrera understands the ambivalent nature of an individual torn between solidarity and rejection, and the ambiguity of a community whose conflicts are beyond repair. She seems to believe in Renoir's philosophy: 'The drama in life is that everyone has their reasons.' (...) Her greatest asset is the ability to not yield to the temptation of fusing everything together."

«POSITIF», N. 436, GIUGNO 1997, PP. 34-35.

■ «La macchina a mano (...) è un'idea che ho avuto al momento di girare: un desiderio di avvicinarmi alle cose, alla gente, di essere fisicamente in mezzo, con loro, un modo di respirare, di tremare con i personaggi... Credo di essermi sentita come un'attrice di quella storia, ero in tutti i personaggi (...). Quella macchina a mano era come la cristallizzazione del soggetto profondo del film: la presa di coscienza dell'incertezza. Tutti i personaggi, all'inizio, sono in una specie di campana di vetro. Nel corso del film si rendo-

no conto che devono rigiocare, ridistribuire le loro carte (...) Ciò che si credeva fatto si disfa. E non solo bisogna rifarlo, ma si scopre anche che bisognerà rifarlo all'infinito».

“(Using) a hand-held camera (...) is an idea that came to me at the moment we started shooting. I had a desire to get close to things, to people, to be physically in their midst. It was a way of breathing and trembling with the characters... I think I felt like an actress in this story, I was in all the characters (...). That hand-held camera was like the crystallization of the deepest theme of the film: the realization of uncertainty. All of the characters, from the start, are in a sort of bell jar. During the film they realize they have to replay, re-deal, their cards. (...) That which was believed done is undone. Not only does it have to be redone, but they discover it has to be redone ad infinitum.”

INTERVISTA A DOMINIQUE CABRERA, «L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA», N. 466, NOVEMBRE 1997.

■ **BIOGRAFIA:** Dominique Cabrera nasce il 21 dicembre 1957 a Rélizane, in Algeria, in una famiglia *pied noir*. Si diploma all'Idhec ed esordisce nel documentario sociale con *J'ai droit à la parole*, film sulla lotta degli inquilini a Colombes. Realizza numerosi cortometraggi, soprattutto documentari, prima di passare alla fiction con *L'autre côté de la mer*, il suo primo lungometraggio sul rapporto tra Francia e Algeria, tema centrale del suo cinema.

BIOGRAPHY: Dominique Cabrera was born on December 21st, 1957 in Rélizane, Algeria to a *pied noir* family. She earned her diploma at the Idhec and her first film was the social documentary *J'ai droit à la parole*, a film on the tenants struggle in Colombes. She went on to make numerous shorts, for the most part documentaries, before trying her hand at fiction. *L'autre côté de la mer* is her first feature-length film and deals with the relationship between France and Algeria, the central subject of her film-making.

sceneggiatura/screenplay: Louis Mathieu de Vienne, Dominique Cabrera, con la collaborazione di Nidam Abdi
fotografia/photography (35 mm, col.): Hélène Louvart
scenografia/art director: Michel Vandestien
montaggio/editing: Sophie Brunet
musica/music: Béatrice Thiriet
suono/sound: Vier Griette, Dominique Vieillard, Dominique Gaborieau
costumi/costumes: Nathalie Raoul
interpreti/cast: Claude Brasseur, Roschdy Zem, Marthe Villalonga, Catherine Hiegel, Agoumi
produzione/produced by: Bloody Mary Productions, France 2 Cinéma
distribuzione/distributed by: Polygram Film Distribution
durata/running time: 89'
origine/country: Francia 1997



FILMOGRAFIA

J'ai droit à la parole (1981, doc.); *À trois pas, trésor caché* (1984, doc.); *L'art d'aimer* (1985, cm); *La politique du pire* (1987, cm); *Ici et là-bas* (1988, cm, doc.); *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992, doc.); *Rester là-bas* (1992, doc.); *Rêve d'une ville* (1993, doc.); *Rejane dans la tour* (1993, doc.); *Traverser le jardin* (1993, cm); *Une poste à la Courneuve* (1994, doc.); *Villa Medicis hors les murs* (1995, doc.); *Demain et encore demain* (1995, doc.); *L'autre côté de la mer* (1997); *Retiens la nuit* (1998, Tv); *Nadia et les hipopotames* (1999);

MEHDI CHAREF

LA MAISON D'ALEXINA

(t.l. La casa di Alexina)

■ Momo, Abou, Ariel, Pierre e Jean sono gli alunni di una classe di recupero. Considerati quasi dei disabili mentali, sono oggetto delle umiliazioni dei loro compagni e della collera del professore, Monsieur Raffin. Un giorno Raffin muore per una crisi cardiaca. I ragazzi sono affidati a una giovane istitutrice che decide di portarli a vivere in Normandia, in una casa in riva al mare.

Momo, Abou, Ariel, Pierre and Jean are students in a special education class. Considered practically mentally disabled, they are humiliated by their schoolmates and the wrath of their professor, Monsieur Raffin. One day Raffin dies of a heart attack. The boys are placed in the care of a young teacher who decides to take them to live in Normandy, in a house by the sea.

■ «Mehdi Charef, il regista di *Le thé au harem d'Archimède*, ha adattato qui il romanzo in cui aveva raccontato la sua storia di bambino esiliato, amareggiato dalla sofferenza, dai ricordi di guerra e soprattutto dalla vergogna. I compagni del piccolo Mehdi (Abou nel film) nascondono sotto un ostinato silenzio i drammi e i traumi che la giovane donna riuscirà a esorcizzare attraverso le parole».

"In this film, Mehdi Charef, the director of Le thé au harem d'Archimède, has adapted his novel in which he recounted his story as a child in exile, embittered by suffering, memories of war and, above all, by shame. Friends of the young Mehdi (Abou in the film) hide their dramas and traumas in stubborn silence, which a young woman manages to exorcize through words."
D. S., «L'HUMANITÉ», 11 GIUGNO 1998.



■ «Quanto ha messo nel film della sua esperienza personale?

Ho scelto di parlare dei casi più difficili che ho conosciuto, di quelli che mi avevano toccato di più. A scuola quei ragazzi non erano miei compagni, li evitavo perché non volevo somigliare a loro, dato che tutti li prendevano in giro. Ma nello stesso tempo, paradossalmente, mi sentivo attratto da loro, perché sapevo che avevamo gli stessi problemi e che potevamo parlare. Nel film ho dovuto alleggerire i personaggi per paura di esagerare; anche il mio personaggio, quello di Abou, è stato alleggerito, anche se, tra tutti, io ero quello che aveva meno problemi. Tutto questo mi perseguitava da anni, ma non riuscivo a parlarne, era troppo difficile. Ciò che mi frenava di più era dover dire che mi ero vergognato di mia madre e dei suoi tatuaggi.

Mi sembra che, lei che tratta così spesso il tema del silenzio, in questo film voglia sottolineare tutto il bene che pensa della parola...

Per anni non abbiamo avuto il diritto di parlare, non era necessario ripetere quello che vedevamo, quello che sentivamo. È stata una fortuna per me avere scoperto che la parola serve a qualche cosa. Ma sono solo due o tre anni che riesco a parlare abbastanza liberamente. Da questo tipo di educazione ci si può allontanare a poco a poco, oppure con violenza. Il cinema non mi guarisce, ma mi aiuta. Nello stesso tempo è sempre un'illusione, perché fare dei film non cambia niente. Quando ho girato *Le thé au harem d'Archimède*, credevo che qualcosa sarebbe cambiato nelle *banlieues*, invece dopo tutto è peggiorato».

“How much of your own personal experience did you use in the film? I decided to use the most difficult cases I knew, those which moved me the most. At school these kids were not my friends. I avoided them because I didn't want to be like them, seeing how everybody made fun of them. But at the same time I felt paradoxically close to them, I was attracted to them, because I knew we had the same problems and we could have talked about them. In the film I had to lighten the characters up for fear of creating caricatures; even my character, Abou, was lightened up, also because, of all of them, I had the fewest problems. All of this haunted me for years, but I couldn't talk about it earlier, it was too soon. That which held me back the most was having to say that I was ashamed of my mother and her tattoos.

It seems that while you often deal with the theme of silence, in this film you wanted to emphasize how much good you think words can do...

For years we did not have the right to speak, it was not acceptable to repeat that which we saw, that which we heard. It was very fortunate for me to have discovered that words served a purpose. But it's been only two or three years that I've been able to speak freely. One has to distance oneself slowly from this kind of upbringing, or use violence. Cinema isn't curing

me, but it is helping. At the same time it's just an illusion, because making films doesn't change anything. When I made *Le thé au harem d'Archimède*, I believed that something would change in the banlieues but instead, in the end, it's just gotten worse.”

INTERVISTA CON MEHDI CHAREF, A CURA DI VALÉRIE APPERT, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Mehdi Charef nasce il 24 ottobre del 1952 a Maghnia, in Algeria. Nel 1963 si trasferisce in Francia. Lavora come operaio in fabbrica dal 1970 al 1983. Nel 1983 pubblica il romanzo *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Costa-Gavras ne acquista i diritti per farne un film, ma alla fine la regia sarà dello stesso Charef che inizia così, con la produttrice Michèle Ray Gavras, la propria carriera di regista.

BIOGRAPHY: Medhi Charef was born on October 14th, 1952 in Maghnia, Algeria. In 1963 he moved to France. He was a factory worker from 1970 to 1983. In 1983 he published the novel *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Costa-Gavras acquired the rights to the book, but Charef eventually directed it himself, thus beginning his career as a director, with producer Michèle Ray Gavras.



sceneggiatura/screenplay: Mehdi Charef, adattamento del suo romanzo omonimo
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Alain Levent
 montaggio/editing: Christelle Didier
 musica/music: Mano Solo
 suono/sound: Gilles Vivier
 interpreti/cast: Cécile Bois, Philippe Clay, Fahd Acloque, Stéphane Caillard, Anthony Decadi, Boris Duponchel, Julien Naccache
 produzione/produced by: La Sept ARTE, Cineteve
 durata/running time: 86'
 origine/country: Francia 1998

FILMOGRAFIA

Le thé au harem d'Archimède (1985);
Miss Mona (1987); *Camomille* (1988);
Au pays des Juliets (1992); *Pigeon vole*
 (1995, film tv); *La maison d'Alexina*
 (1999, film tv).

MALIK CHIBANE

NÉS QUELQUE PART

(t.l. Nati da qualche parte)

■ Tutto comincia quando un Tgv, treno ad alta velocità, ha un guasto e si ferma nella stazione di Sarcelles. Dirigenti in giacca e cravatta scendono e si mischiano alla gente della *banlieue*. Thomas, giovane manager musicale che non ha mai messo piede nella *banlieue* prima d'ora, pensa di approfittarne per farsi un'idea della realtà della "musica urbana" e dei suoi protagonisti. Incontra Dreiss, musicista di jazz, e Soukheina, e decide di provare a fare di loro una coppia di rapper alla moda. I due sono invitati a una serata da Thomas: a questo punto toccherà a loro scoprire il mondo dei giovani parigini, molto lontano da quello dei bar di Sarcelles.

It all begins when a Tgv, a high speed train, breaks down at the station in Sarcelles, and high-powered managers in jackets and ties have to get off and mix with the people of the banlieue. Thomas, a young music agent who has never set foot in the banlieue before, decides to take advantage of the situation and get some idea of the world of "urban music." He meets Dreiss, a jazz musician, and Soukheina, and decides to make a couple of hip rappers out of them, inviting them to come and spend an evening with him; at this point, it is their turn to discover the world of Paris youth so far from that of the little café in Sarcelles.

■ «Come è nata l'idea di Nés quelque part?

Ero a Goussainville con un amico, quando un Tgv si è fermato per un guasto. Uomini d'affari sono scesi e hanno invaso il bar della stazione. Avevano dei computer portatili, degli orologi all'ora di Parigi, Tokyo e New York: la loro irruzione è stata



abbastanza bizzarra. Ci sono due mondi paralleli, quello di coloro che prendono la Rer B e quello di coloro che prendono il Tgv. Ho trovato interessante questa metafora di una Francia a due velocità... Sono partito dall'idea di confrontare questi due tipi di gioventù (...). Si può vivere venticinque o trent'anni fianco a fianco senza mai incontrarsi. Volevo parlare di tutta l'assurdità della situazione che si è creata tra *banlieusards* e parigini.

Il personaggio di Thomas, il parigino, è molto caricaturale...

La sua visione delle cose si è evoluta dopo Hexagone?

Sono passato al grado successivo. Se nei miei film precedenti c'era più un'identità comunitaria, i personaggi di *Nés quelque part* sono invece degli individui reali e completi.

"How did the idea for Nés quelque part come about?

I was in Goussainville with a friend when a Tgv broke down. The business men on board were forced to get off and

they flooded into the station café. They were carrying portable computers, and were wearing watches set to Paris, Tokyo and New York time – they made for a pretty bizarre spectacle. There are two parallel worlds, those who take the Rer B and those who take the Tgv. I found this metaphor of a France at two different speeds very interesting, and took off from the idea of comparing these two types of young people (...). It is possible to live practically next door to each other for twenty-five or thirty years and never even meet. I wanted to talk about the absurdity of the situation that has been created between the banlieusards and the Parisians.

The character of Thomas, the Parisian, is quite a caricature...

It is true that he is a bit forced. Thomas comes from the upper middle class and lives in a very superficial environment. But I gave him a chance since he is young and immature. At the end of the film he has changed, he has learned something... I wanted to talk about youth and have tried to say that it is all a question of social belonging, defined by geograph-

ic spaces (...). I have tried to be less manicheistic than I could have been, but I had to say what I felt it was necessary to say.

Has your vision of things evolved after *Hexagone*?

I have moved up a degree. While in my previous films there was more a communal identity, the characters in *Nés quelque part* are real and whole individuals."

INTERVISTA A MALIK CHIBANE, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Malik Chibane nasce nel 1964 a Saint-Vallier dans la Drôme e si trasferisce all'età di tre anni nella periferia di Goussainville a Nord di Parigi. Studia ingegneria elettronica e comincia a lavorare presso il Théâtre de la Porte Saint-Martin come assistente alle luci. Nel 1985 fonda Idriss, un'associazione che si occupa di organizzare attività educative per i giovani e centri di assistenza per i disoccupati. I giovani di periferia sono protagonisti fin dal suo primo lungometraggio, *Hexagone*, del 1992. Nel 1993 Chibane crea una casa di produzione, la Alhambra Films.

BIOGRAPHY: Malik Chibane was born in 1964 in Saint-Vallier dans la Drôme and moved to the north Parisian suburbs of Goussainville at the age of three. He studied electrical engineering and soon thereafter began working with the Théâtre de la Porte Saint-Martin as a lighting assistant. In 1985 he founded Idriss, an association which organises educational activities for youths and assistance centres for the unemployed. The children of the suburbs have been his main characters since his first feature, *Hexagone*, made in 1992. In 1993 Chibane started Alhambra Films, a production company.



sceneggiatura/screenplay: Malik Chibane
 fotografia/photography (35mm, col.): Georges Lechaptois
 montaggio/editing: Malik Chibane
 scenografia/art director: Éliane Magrina
 musica/music: Daniel Thirard
 suono/sound: Marc-Antoine Beldent
 interpreti/cast: Sami Bouajila, Nozha Khouadra, Thomas Pitiot, Adama Yatinga, Barbara Schultz
 produzione/produced by: La Sept Arte, Alhambra Films
 durata/running time: 87'
 origine/country: Francia 1997

FILMOGRAFIA

Hexagone (1994); *Douce France* (1995);
Nés quelque part (1997).

KARIM DRIDI

CUBA FELIZ

■ *Cuba Feliz* è la storia di un uomo che ha un grande sogno da realizzare. Il protagonista è Gallo: un cantante di strada che percorre Cuba in lungo e in largo, alla ricerca del suo sogno. Gallo arriva al cuore stesso della leggenda musicale cubana: incontra grandi star della musica salsa, rapper delle periferie più degradate, gruppi formati da vecchietti allegri e chiassosi, cantanti di bolero, artisti dell'improvvisazione jazz, mistici suonatori di tamburi, o animatori delle feste di villaggio... In un viaggio interminabile per sentieri e strade sterrate, sui treni e nei vicoli che si staccano dalle vie più affollate, la musica si fonde con uno stile di vita che ha rinunciato a ogni radicamento, e Gallo trasforma questi momenti magici nelle canzoni che conosce a memoria. Nel corso del suo pellegrinaggio attraverso Cuba, trova una famiglia di musicisti che lo accoglie come un fratello e si unisce al suo viaggio.

Cuba Feliz is the story of a guy with a dream. The guy in question is Gallo: a street-singer chasing his dream across



Cuba. Gallo goes right to the heart of a country's musical legends: salsa stars, rappers from the slums, bands of boisterous old men, bolero singers, improv jazz musicians, mystical drums, or village revelers... Along paths and lanes, on highways, in trains, and in backyards off crowded streets, the music mingles with his rootless lifestyle and Gallo turns these magical moments into the songs he knows by heart. Throughout his wanderings across Cuba, he finds a family of musician who welcome him as a brother and go with him on his way.

■ «Non sapevo quasi nulla di Cuba, e ancora meno della sua musica, tranne per il fatto che la sentivo dappertutto. Volevo arrivare dietro le quinte, nei camerini, e scoprire la realtà nascosta dietro questo genere musicale e dietro tutti i suoi cliché. (...) A poco a poco, ho scoperto che la musica cubana è prima di tutto un atteggiamento, uno stile di vita. Spesso coincide con l'idea di festa, ma in generale rispecchia in modo perfetto l'anima anticonformista e ribelle di un popolo. (...) Sono andato a Cuba senza pregiudizi e senza tesi precostituite. Ad attrarmi in modo irresistibile, al punto da ipnotizzarmi, sono stati la forza pura della musica, il bolero cubano. (...) Era mia intenzione girare un'opera totalmente cinematografica, basata sulle stesse aspirazioni di tutti gli altri miei film: catturare istanti, momenti di armonia e di atmosfera, sguardi ed emozioni. In sintesi estrema, creare una corrispondenza biunivoca tra la mia visione - il cinema - e la loro percezione uditiva - la musica. (...) Tra il mio lavoro di regia e quello di Michel (Brethez) per la colonna sonora si è creata una convergenza davvero



sceneggiatura/screenplay: Pascal Letellier, Karim Dridi
 fotografia/photography (35mm, col.): Karim Dridi
 montaggio/editing: Lise Beaulieu
 musica originale/original music: La Bande Son
 suono/sound: Michel Brethez
 interpreti e musicisti/actors and musicians: Miguel Del Morales
 ("El Gallo"), Pepin Vaillant, Mirta Gonzales, Anibal Avila, Alberto Pablo,
 Armandito Machado, Candido Fabre, Mario Sanchez Martinez ("Juan"), Zaïda
 Reyte, Gilberto Mendez, Alejandro Almenares, Los Cubanos Jubilados, Paisan
 Mallet, Eulises Sanchez, Carlo Boromeo Planchez ("Cambron");
 produzione/produced by: Alian Rozanes, Pascal Verroust, Jacques Debs, ADR
 Productions
 distribuzione/distributed by: Istituto Luce
 durata/running time: 90'
 origine/country: Francia 2000

unica. A livello di strumentazione, siamo partiti solo con lo stretto necessario per filmare delle esibizioni musicali, ma siamo arrivati a un grado di fusione assolutamente straordinario. Credo sia dipeso dall'armonia fra di noi, dalla misura con cui abbiamo riempito tutti gli spazi. La colonna sonora è diventata quasi astratta, e al tempo stesso ogni immagine si è trasformata in una figura di danza».

"I hardly knew anything about Cuba, and even less about its music, despite the fact that it was on the air all day. I wanted to go backstage, behind the scenes, to see what was hidden behind this musical genre and its clichés. (...) And little by little, I discovered that Cuba's music is an attitude, a frame of mind. It is often synonymous with partying, but above all, it is the shining reflection of the unusual and rebellious soul of a people. (...) I went without any preconceptions, no thesis to prove. I was simply lured, pulled in, mesmerized by the sheer power of the sound and the Cuban bolero. (...) I wanted to direct a true cinematic piece with the same aspirations as all my fiction films: to capture the instant, moments of harmony and atmosphere, looks and emotions. In short, to create a two-way street between what I saw – the cinema – and what they heard – the music. (...) There was a unique connec-

tion between Michel (Brethez) on sound and me on visuals. We had really basic equipment for filming music but we experienced a truly exceptional type of fusion. I believe it was probably the harmony between us, the rightness with which we filled the space. The sound is abstract and the pictures dances."

KARIM DRIDI, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ «A Cuba, la musica è parte integrante della vita quotidiana al punto che la gente spesso conosce il repertorio completo di compositori-poeti che sono ormai diventati dei veri e propri eroi popolari. Esiste sempre una canzone su ogni evento, anche minimo, della vita di tutti i giorni, e non c'è ferita esistenziale che non possa venire sanata per via musicale. Ci siamo posti l'obiettivo di catturare l'essenza dell'emozione musicale, di coglierne gli elementi fondamentali, a volte imperfetti. Più che una colonna sonora in senso stretto, il disco è stato concepito come un'intrusione nella musica presa alla sua fonte e nella vita che innesca l'invenzione musicale, con tutto il suo portato di improvvisazione».

"In Cuba, music is such a part of daily life that people know an entire repertoire of all the songs by composer-poets who are all popular heroes. There is always a song about the smallest event in daily

life, or which heals the wounds of existence. Our goal was to get to the essence of musical emotion, to reach the basic, and in some ways imperfect, elements of it. Rather than just a soundtrack, the disc is meant to be an intrusion into music captured at its source and into the improvisation taking place in the life that triggers it."

PASCAL LETELLIER, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Nato nel 1961 Karim Dridi attira su di sé l'attenzione nel 1992 con il cortometraggio *Zoé la boxeuse*. Dridi si impone come giovane speranza del cinema francese con *Pigalle* (1994), cronaca d'amore e poliziesca, retta da un forte substrato documentaristico. *Bye-Bye* (1995) esplora i labirinti di Marsiglia dal punto di vista di due giovani *beurs* in visita alla loro famiglia.

BIOGRAPHY: Born in 1961, Karim Dridi attracted attention with a short, *Zoé la boxeuse*, in 1992. Dridi joined the ranks of young French hopes with *Pigalle* (1994), a chronicle of romance and intrigue with documentary texture. *Bye-Bye* (1995) explored the labyrinths of Marseille from the perspective of two young French-born Arabs on a visit to their family.

FILMOGRAFIA

Mains de (1985, cm); *Dans le sac* (1987, cm); *La Danse de Saba* (1988, cm); *New-rève* (1989, cm); *Zoé la boxeuse* (1992, cm); *Le Boxeur endormi* (1992-93); *Pigalle* (1994); *Bye-Bye* (1995); *Hors jeu* (1998); *Cuba Feliz* (2000).

SHANI GREWAL

GURU IN SEVEN

■ Sanjay, aspirante artista, è fidanzato con Jill da cinque anni ma non riesce a impegnarsi seriamente nel rapporto come lei vorrebbe. Jill parte per Los Angeles per una settimana e gli amici di Sanjay organizzano una folle scommessa: se riuscirà a dormire con sette donne in sette giorni diventerà "Il Guru". Quando Sanjay decide di sottrarsi al gioco è ormai troppo tardi: su di lui sono stati scommessi molti soldi e se non riuscirà a raggiungere l'obiettivo stabilito dovrà vedersela con Ram, il gangster del quartiere.



Sanjay, an aspiring artist, has been with Jill for five years but cannot dedicate himself as seriously to the relationship as she would like. When Jill leaves for Los Angeles for a week, Sanjay's friends make a wild bet: if he sleeps with seven women in seven days he will become "The Guru". When Sanjay decides to back out of the game, it's already too late. Too much money has been bet and if he doesn't achieve the dare he will have to face Ram, the neighbourhood gangster.

■ «*Guru in Seven*, un film inglese a basso budget che sembra un *Alfie* multietnico della fine degli anni Novanta, riesce a evitare l'imbarazzo che poteva derivare dalla sua trama *non politically correct* grazie al fascino genuino dell'interprete principale e della maggior parte del cast e alla regia instancabile dell'*auteur*-factotum Shani Grewal, che riesce a tenere questo fragile miscuglio in continuo movimento. Comunque sia, la mancanza di solidità e di nomi di richiamo costringeranno il film a un successo di nicchia sul territorio nazionale, in particolar modo all'interno delle comunità indiane,

che parteggeranno volentieri per un personaggio libero dal solito bagaglio di stereotipi politici e cinematografici».

"A multi-ethnic Alfie for the late Nineties, British low-budgeter Guru in Seven skirts the expected embarrassment of its non-p.c. storyline thanks to the genuine charm of its lead and most of the cast, plus restless direction by one-man-band auteur Shani Grewal that keeps the flimsy concoction on the move. Still, pic's lack of real substance and marquee names will limit it to niche business on home territory, mostly among Indian communities who can root for a character free of the usual political baggage and filmic stereotyping".

DEREK ELLEY, «VARIETY», 14 LUGLIO 1997.

■ «Data la passione del momento per tutto ciò che sa di curry, il divertente film a basso budget di Shani Grewal potrebbe sembrare un'operazione acchiappasoldi messa insieme in tutta fretta, con poco senso e ancor meno denaro, per cavalcare lo spirito dei tempi. Sennonché questo

film è pieno di energia, brio e coraggio di dire le cose come stanno più di molti altri prodotti, ben più dispendiosi, che in questo momento si accalcano nelle multisale. La forza più grande di *Guru in Seven* sta nel suo profondo rifiuto ad andare incontro alle aspettative del pubblico (bianco) di vedere i soliti personaggi anglo-asiatici col negozietto di alimentari all'angolo. Molti personaggi potrebbero tranquillamente essere sostituiti da individui di altre razze, senza che ciò nuoccia alla trama – ebbene sì, anche i giovani indiani dicono le parolacce, fumano, bevono e fanno sesso».

"Given the current vogue for all things curry-flavoured, Shani Grewal's laughably low-budget affair might appear a hurried, zeitgeist-riding cash-in, with even less money than sense. Except it packs more energy, brio and honest-to-goodness spunk that many of the other more lavish products currently clogging the multiplexes (...). Guru's greatest strength is its heartfelt refusal to pander to a (white) audience's expectation of corner-shop-owning Asian Britain.

Many characters might easily be substituted for other races without undermining the storyline – yes, young Indians also swear, smoke, drink and screw”.

ALI CATTERALL, «EMPIRE».

■ «Per me era importante che Sanjay fosse un Uomo Qualunque. Mi interessava parlare della natura umana in generale, non fare il ritratto di un particolare retroterra culturale. Hanif Kureishi, con *My Beautiful Laundrette* e *Il Buddha delle periferie*, ha reso un grande servizio agli indo-pakistani che vivono in Gran Bretagna, ma è arrivato il momento di dire: facciamo la finita, basta con la storia del povero pakistano oppresso dall'uomo bianco. La Gran Bretagna sta diventando un paese interrazziale. Il mio obiettivo era fare un film su un ragazzo. E dato che io sono indiano, allora il ragazzo è indiano. Ecco tutto».

*“It was important for me to make Sanjay an Everyman. This is about human nature, not just a portrait of a particular background. Hanif Kureishi did great service with *My Beautiful Laundrette* and *The Buddha of Suburbia*. But the time has come to say, we've done that – you know, the poor Paki being oppressed by the white man. Britain is becoming an*

inter-racial country. The whole point was to make a film about a guy. Because I happen to be Indian, he's Indian. That's it”.

SHANI GREWAL, «WHAT'S ON», 8 LUGLIO 1998.

■ **BIOGRAFIA:** Shani Grewal nasce a Punjab, in India, nel 1958. Inizia la sua carriera cinematografica alla metà degli anni Ottanta.

BIOGRAPHY: *Shani Grewal was born in Punjab, India in 1958, and started a career in cinema in the mid-Eighties.*

sceneggiatura/screenplay: Shani Grewal
fotografia/photography (35mm, col.):

James Bishop

montaggio/editing: Shani Grewal

musica/music: Matthew Best,

Neil Hourigan, Sean Maher & Sunny Sehgal

suono/sound: David A. Hoser

costumi/costumes: June Hudson

interpreti/cast: Nitin Chandra Ganatra,

Saeed Jaffrey, Jacqueline Pearce,

Antony Zaki

produzione/produced by: Balhar Film Productions

distribuzione/distributed by: Ratpack Films

durata/running time: 107'

origine/country: Gran Bretagna 1998



FILMOGRAFIA

Vengeance (1985, cm); *Theatre of Suspense* (1986); *After Midnight* (1991); *Double X - The Name of the Game* (1992); *Millenium '99* (1994); *Guru in Seven* (1998); *Crime of the Century* (1999); *Paradise* (1999).

JULIAN HENRIQUES

BABYMOTHER

(t.l. Ragazza madre)

■ Anita ha stile, energia e personalità. La sua ambizione è diventare la star del locale del quartiere. Ma prima che possa trionfare con le sue amiche cantando sul palcoscenico, deve dimostrare le proprie qualità e, nel frattempo, crescere. È un cammino difficile: tirare su due bambini da sola, in un quartiere violento, non è cosa da poco, come non lo sono i rapporti con la madre, la sorella e Byron, il padre dei suoi figli, anche lui desideroso di sfondare come cantante.

Anita's got style, energy and attitude. Her ambition is to become the local dancehall diva. But before she can triumph with her friends deejaying her lyrics on stage, she has to prove herself and she has some growing up to do along the way. It's a rough road: bringing up two children alone on a tough housing estate is no easy matter, nor are her relationships with her mother, sister, and the children's father Byron, a singer with his own ambitions.

■ «Siamo a Harlesden, il quartiere reggae a Nord-Ovest di Londra. Qui il reggae è uno stile di vita, un linguaggio, una maniera di vestirsi, di nutrirsi, dei valori sociali che riflettono un vissuto perfettamente "afro-britannico". Per integrarsi nella scena locale, Anita e le sue amiche curano il loro look e indossano gli abiti più stravaganti. Il film diventa così un vero défilé di moda. Ma Anita ha due bambini e un marito volubile da cui si separa, è una *baby-mother* che ha dei problemi a conciliare realtà sociale e ambizioni musicali. (...) *Babymother*, ultimo in ordine di tempo dei rari lungometraggi

che i cineasti neri in Gran Bretagna riescono a realizzare grazie alla loro tenacia, riafferma così felicemente l'origine del reggae (qui piuttosto *ragamuffin*): un'espressione di resistenza».

"We are in Harlesden, the reggae neighbourhood of north-east London. Here, reggae is a style of life, a language, a way of dressing, eating, of social values that reflect a way of life that is perfectly 'Afro-British.' To integrate themselves

tenacity, happily reaffirms the origins of reggae (and the life of the ragamuffin): a declaration of resistance."

OLIVIER BARLET, *BABY MOTHER DE JULIAN HENRIQUES*, «AFRICULTURES», NOVEMBRE 1998.

■ «Volevo rivelare un aspetto della vita del cosiddetto "ghetto" che portasse la gente a farsi un'idea nuova sull'argomento; dimostrare quante cose si possano ottenere a partire da così poco. La prossima volta che vi



into the local scene, Anita and her friends take great pains with the way they look, and wear the most extravagant clothes. In this way, the film is a true défilé of fashion. But Anita has two children and a flighty husband from whom she is separated. She is a baby-mother having problems reconciling reality with her musical ambitions. (...) Babymother, the latest of the rare features that black filmmakers in Great Britain manage to make thanks to their

capita di osservare i casermoni grigi di un quartiere popolare come Stonebridge Park, in cui sono state girate molte scene di *Babymother*, provate a pensare all'incredibile ricchezza di cose stimolanti che forse stanno capitando proprio in quel momento, dietro quelle finestre».

"I wanted to reveal an aspect of so-called 'ghetto' life that would make people think again before dismissing it. To

show how much people can achieve with so very little. Next time you look at the harsh grey monoliths that make up an estate like the Stonebridge Park where much of Babymother was shot, just think what unbelievably productive and exciting things could be going on behind those windows."

JULIAN HENRIQUES, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Julian Henriques nasce nello Yorkshire, in Inghilterra. Studia psicologia all'Università di Bristol, lavora come docente, studioso del comportamento e giornalista, quindi comincia a occuparsi di televisione. Realizza documentari per la London Weekend Television, la Bbc e, con la propria compagnia di produzione, per Channel Four Television. *Babymother* è il suo primo lungometraggio di fiction.

BIOGRAPHY: *Julian Henriques was born in Yorkshire, in England. He studied Psychology at Bristol University, worked as a lecturer, policy researcher and journalist before becoming a television researcher. He has made documentaries for London Weekend Television, the Bbc and with his own production company for Channel Four Television. Babymother is his first feature.*



sceneggiatura/screenplay: Julian Henriques

fotografia/photography (35mm, col.): Peter Middleton

montaggio/editing: Jason Canovas
musica originale/original music:

John Lunn

costumi/costumes: Anne Curtis Jones
interpreti/cast: Anjela Lauren Smith, Caroline Chikezie, Jocelyn Esien, Wil Johnson, Don Warrington, Suzette Llewelyn, Diane Bailey, Corinne Skinner Carter, Tameka Empson

produzione/produced by: Channel Four Films, ArtsCouncil of England, Formations Film Production

distribuzione/distributed by: Channel Four Films

durata/running time: 80'

origine/country: Gran Bretagna 1998

FILMOGRAFIA

Exit No Exit (1988, cm); *States of Exile* (1989, doc.); *Dictating Terms* (1989, doc.); *The Green Man* (1990, doc.); *We the ragamuffin* (1992, cm); *Derek Walcott: the Poet of the Island* (1993, doc.); *Babymother* (1998).

M E D H O N D O

WATANI - UN MONDE SANS MAL

(t.l. *Watani - Un mondo senza male*)

■ Patrick Clément, dirigente in una grande banca, viene licenziato. Anche Mamadou Sylla, immigrato africano, spazzino, perde il lavoro. Il film percorre parallelamente i destini dei due uomini. Il primo viene a poco a poco integrato in un gruppo di sfaccendati, che si rivelano infine degli estremisti di destra. Il secondo si dedica alle infinite pratiche amministrative per ottenere il permesso di soggiorno in Francia e verrà alla fine espulso dal paese.

Patrick Clément is fired from his post as director of a big bank. Mamadou Sylla, an African immigrant who works as a garbage collector, also loses his job. The film parallels the two men's fates. The former gradually becomes involved with a group of hustlers, who are revealed in the end to belong to the extreme right. The latter devotes himself to never-ending administrative errands in order to get his French working papers, but is ultimately deported from the country.

■ «Con *Watani*, Med Hondo torna allo stile *agit prop* che aveva determi-

nato il successo del suo primo film *Soleil Ô*: immagini illustrative su testi cantati, espressione del vissuto dell'immigrazione in forma simbolica (...) e quel modo di battere sempre sullo stesso tasto che ha isolato il regista in una categoria oggi screditata, quella della radicalità».

"With Watani, Med Hondo returns to his agit prop style, which brought about the success of his first film, Soleil Ô. Illustrated images of sung text, expressions of the life of the immigrant in symbolic form (...) and that way of always focusing on the same theme, have isolated the director in a discredited category: radicalism."

OLIVIER BARLET, «AFRICULTURES», MARZO 1998.

■ «Il film si costruisce sull'equilibrio di percorsi paralleli. L'impegno sociale e il realismo politico di Med Hondo si alimentano di una visione poetica e lirica del mondo. La metafora interviene, come in Buñuel, per permetterci di uscire dall'orrore. In *Watani* la donna

clown, il guardiano del giardinetto, le musiche urbane, i volti bianchi e neri e i sorrisi dei bambini trasmettono quella fede e quella forza che ci fanno ancora credere nell'uomo».

"The film is constructed on the balance of parallel paths. Med Hondo's social conscience and political realism are fed by a poetic and lyrical vision of the world. As in Buñuel's films, an interwoven metaphor allows us to escape from the horror. In Watani, the clown woman, the garden groundskeeper, the urban music, the black and white faces and the children's smiles all emit the faith and strength that make us still believe in mankind."

DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ «*Watani* sembra un ritorno a una mescolanza di documentario e fiction... Il carattere lineare del cinema di fiction è limitativo: io ho aggiunto la realtà, i dipinti, le canzoni, il rap dei giovani d'oggi per realizzare alla fine un puzzle contenente tutti gli elementi della vita (...).

Contenuto e forma ricordano un cinema militante, un tipo di cinema che si incontra raramente ai nostri giorni.

Chi prende in mano la penna o la macchina da presa fa un atto politico (...). Militare è voler convincere: questo non è il mio caso. Io cerco solo di parlare con la gente. Non domando loro di essere d'accordo con la mia visione del mondo, ma li invito a parlare gli uni con gli altri al fine di impedire che la barbarie vada al potere».

"Watani seems like return to a mix between documentary and fiction... The linear character of feature films is





limiting. I added reality, paintings, songs, rap from today's young people, to ultimately make a puzzle that contained all of the elements of life (...).

The film's content and form are reminiscent of militant cinema, a kind of cinema rarely seen these days.

Whoever picks up a pen or a movie camera commits a political act (...). Militant means wanting to convince; this is not my intent. I just try and speak to people. I don't ask them to agree with my view of the world, but I invite them to speak to one another in the hopes that this will prevent barbarity from being in power."

INTERVISTA CON MED HONDO, A CURA DI OLIVIER BARLET, «AFRICULTURES», MARZO 1998.

■ **BIOGRAFIA:** Med Hondo nasce nel 1936 ad Atar, piccola città del Nord della Mauritania. All'inizio degli

anni Sessanta si stabilisce in Francia, dove lavora come cuoco, facchino e scaricatore prima di scoprire il teatro e di iscriversi ai corsi di arte drammatica. Attore di teatro e di cinema (Costa-Gavras, Robert Enrico, John Huston), crea una compagnia teatrale (Griotshango) nella quale sarà il principale regista. Il suo primo lungometraggio, *Soleil Ô*, girato con attori volontari e senza grandi mezzi, è selezionato per il Festival di Cannes del 1970 (Settimana della Critica). Figura di riferimento del cinema africano, Med Hondo ha anche fondato una sua società di produzione e di distribuzione.

BIOGRAPHY: Med Hondo was born in 1936 in Atar, a small city in the north of Mauritania. He moved to France in the early Sixties, where he worked as a cook, a porter and a dockworker before

sceneggiatura/screenplay: Med Hondo
 fotografia/photography (35mm b/n e col.): Olivier Drouot
 scenografia/art director: Denis Moutereau, Thomas Pitre
 montaggio/editing: Laure Budin
 musica/music: Les Neg' Marrons, Ahmed Daye, Passi, Costa Papadoukas, Arsenik, Serge Utgé-Royo, Raoul Barboza
 costumi/costumes: Maratier
 trucco/make up: Catherine Fery
 interpreti/cast: Patrick Poivey, Coumba Awa Tall, Mboup Massyla, Anne Jolivet, James Campbell, Sabine Lods
 produzione e distribuzione/produced and distributed by: M.H. Films Productions
 durata/running time: 80'
 origine/country: Francia/Mauritania 1997

FILMOGRAFIA

Ballade aux sources (1967, cm); *Roi de corde* (1969, cm); *Partout ailleurs peut-être nulle part* (1969, cm); *Soleil Ô* (1971); *Mes voisins* (1973, cm); *Les Bicots Nègres, vos voisins* (1973); *Sahel la faim, pourquoi?* (1975, doc.); *Nous aurons toute la mort pour dormir* (1977, doc.); *Polisario, un peuple en armes* (1978, mm, doc.); *West Indies ou les Nègres marrons de la liberté* (1979); *Sarraounia* (1986); *Lumière noire* (1994); *Watani - Un monde sans mal* (1997).

discovering theatre and enrolling in a dramatic arts class. A theatre and film actor (he has worked with Costa-Gavras, Robert Enrico and John Huston, among others), Hondo started a theatre company (Griotshango) of which he was the principal director. His first feature film, Soleil Ô, shot using unpaid actors and of modest means, was chosen for the Critics Week section of the 1970 Cannes Film Festival. A point of reference in African cinema, Med Hondo also founded a production and distribution company.

ISAAC JULIEN

FRANTZ FANON: BLACK SKIN WHITE MASK

(t.l. Frantz Fanon: pelle nera maschera bianca)

■ Frantz Fanon è stato uno dei maggiori intellettuali neri del Ventesimo secolo. Le sue opere costituiscono degli importanti punti di riferimento sulla psicologia del razzismo e nello stesso tempo contengono delle lucide intuizioni da un punto di vista strettamente politico. Il film utilizza parti ricostruite, materiale d'archivio e interviste, per delinearne il ritratto. Julien dà la parola, tra gli altri, a parenti e amici di Fanon, tra cui Mohammed Harbi, vecchio militante dell'Fln, e agli specialisti di sociologia culturale Stuart Hall e Françoise Vergès, che sottolineano l'attualità delle posizioni di Fanon nel contesto post-coloniale.

Frantz Fanon was one of the greatest intellectuals of the twentieth century. His work consists of important points of reference for the psychology of racism and, at the same time, contains lucid premonitions from a narrowly political point of view. The film incorporates dramatic reenactments, stock footage and interviews to depict a portrait of the man. Julien allows Fanon's friends and parents to speak; among them, Mohammed Harbi, an ex-militant activist of the FLN, and sociology experts Stuart Hall and Françoise Vergès emphasize the uniqueness of Fanon's positions in a post-colonial context.

■ «Il lavoro di Isaac Julien e del suo cosceneggiatore Mark Nash sembra essere in qualche modo influenzato dal lavoro analogo di Derek Jarman su Wittgenstein (...). Con il suo interesse per la violenza, l'identità nera e la psichiatria (...) Fanon è in varie maniere un soggetto perfetto per Julien e gli permette di affrontare



temi che sono stati presenti nella sua opera fin da *Territories*, nei primi anni Ottanta. In un certo senso è il film più maturo del regista – le scene girate in studio sono particolarmente forti per la precisione delle inquadrature – e non senza poesia rompe con il tono discorsivo dei suoi precedenti documentari».

“Isaac Julien and co-writer Mark Nash’s study shows something of the influence of Derek Jarman’s similar work on Wittgenstein (...). With his interest in violence, black identity and psychiatry (...) Fanon is in many ways a perfect subject for Julien, enabling him to pursue themes that have figured in his work since Terri-

tories in the early Eighties. In many ways it’s the director’s most mature film – the studio-shot scenes are particularly strong in their precise framing – and not without the lyricism brought to his previous discursive documentaries.”

«TIME OUT», N. 1401, 25 GIUGNO-2 LUGLIO 1997.

■ «Ritratto dello psichiatra e teorico rivoluzionario martinicano Frantz Fanon, il film colpisce per le sue scelte estetiche e teoriche. Piuttosto di delineare un'insipida cronologia, Isaac Julien privilegia un approccio prettamente corporeo a questo “angelo vendicatore di un'epoca tormentata” (...). Si intuisce bene, Julien è

molto preso dalla messa a nudo che Fanon opera delle ambiguità riguardanti il gioco del desiderio e la rappresenta in modo insistente sullo schermo, optando per una simbolizzazione che sconfina nel barocco, unita a una musica ossessionante e a giochi di sovraesposizione».

“A portrait of psychiatrist and revolutionary theorizer from Martinique, Frantz Fanon, the film is striking in its aesthetic and theoretical choices. Rather than presenting a dull chronology, Isaac Julien allows for a frankly corporeal approach to this ‘avenging angel of a tormented time.’ (...) One can sense that Julien is very taken with the stripping away of the ambiguities of desire that Fanon writes about. Presenting this insistently on the screen, Julien obtains a symbolism that borders on the baroque, combining haunting music and fun with over-exposure of the film stock.”

OLIVIER BARLET, *FRANTZ FANON, PEAU NOIRE, MASQUE BLANC*, «AFRICULTURES», DICEMBRE 1998.

■ **BIOGRAFIA:** Isaac Julien nasce nel 1960. Dal 1980 al 1984 frequenta la St. Martin's School of Art, dove ottiene un diploma in Fine Art Film. Dal 1981 si inserisce in un gruppo di intellettuali che si occupa di cultura popolare nera in ambito fotografico, psichiatrico e cinematografico. Nel 1984 è cofondatore di Sankofa, il primo gruppo organizzato di filmmaker e videomaker neri. Attualmente vive tra Londra e New York, dove lavora come cineasta.

BIOGRAPHY: Isaac Julien was born in 1960. From 1980 to 1984 he attended St. Martin's School of Art, from which he received a Fine Art Film degree. In 1981 he joined a group of black intellectuals who dedicated themselves to black culture in the fields of photography, psychiatry and cinematography. In 1984 he was one of the co-founders of Sankofa, the first organised group of black video and filmmakers. He divides his time between London and New York, where he works as a filmmaker.

sceneggiatura/screenplay: Isaac Julien, Mark Nash
fotografia/photography (35mm, col.): Nina Kellgren, Ahmed Bennys
scenografia/art director: Mick Hurd
montaggio/editing: Justin Krish, Nick Thompson, Robert Hargreaves
musica/music: Paul Gladstone-Reid, Tunde Jegede
costumi/costumes: Annie Curtis-Jones, Magdalena Garcia
interpreti/cast: Colin Salmon
produzione/produced by: Normal Film Production
distribuzione/distributed by: British Film Institute
durata/running time: 70'
origine/country: Gran Bretagna 1996

FILMOGRAFIA

Who Killed Colin Roach? (1983, cm, doc.); *Territories* (1984, cm); *The Passion of Remembrance* (1986); *This Is Not an AIDS Advertisement* (1987, cm); *The Hat Videos* (1987); *Media Fictions* (1987, film tv); *Shaking the Tree* (1989, video musicale); *Looking for Langston* (1989); *Young Soul Rebels* (1991); *Feel So High* (1991, video musicale); *Black & White in Colour* (1992, doc.); *The Attendant* (1992, cm); *The Darker Side of Black* (1994, doc.); *The Question of Equality* (1995, film tv); *Williams on Limbaugh* (1995, film tv); *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* (1996).

ANTONIA LERCH

VOR DER HOCHZEIT

(t.l. Prima delle nozze)

■ Berlin ha ventitré anni, vive in un piccolo appartamento di Kreuzberg ed è pronta per il matrimonio. O almeno così pensano i suoi genitori, turchi molto credenti. Protetta e sorvegliata dalla sua famiglia, la ragazza è divisa tra la tradizione musulmana delle sue origini e la libertà del mondo in cui vive. Lavora in un ospedale ma vorrebbe diventare una hostess e sposare un tedesco. Chi non rispetta le regole familiari, secondo il ristretto codice musulmano, viene cacciato dalla casa e considerato morto: questo è il dilemma di Berlin.

Berlin is 23-year old, lives in a small apartment in Kreuzberg and is ready for marriage. At least that's what her very traditional Turkish parents think. Protected and watched over by her family, the girl is torn between the Muslim tradition of her heritage and the freedom of the world she lives in. She works in a hospital but would like to become a flight attendant and marry a German. According to the strict Muslim code, one who does not respect family rules is thrown out of the house and considered dead; this is Berlin's dilemma.

■ «Al conflitto tra la cultura tedesca e quella turca il personaggio principale di Berlin dà un'espressione minuziosa, con tutte le tonalità della paura e del pregiudizio. Nei lunghi dialoghi con il fratello Sezgin, con le sorelle Nermin e Belgin, che sono molto diverse da lei, e con alcuni amici tedeschi torna sempre lo stesso argomento: il matrimonio permetterebbe alla figlia turca di sottrarsi all'autorità del padre, che pure lei rispetta pazientemente. Per evitare, però, di ritrovarsi dopo le nozze sog-



getta a una nuova prigionia, è necessario che sia lei stessa a scegliere il marito, cosa che la mette una volta di più contro le regole. (...) Come già accadeva in *Sieben Freundinnen* (1994), anche qui la macchina da presa si aggira senza mediazioni all'interno della scena, fino a confondersi con essa. Si ha quasi l'impressione che sia la vita stessa a osservarsi, dimentica di sé, nel suo procedere. In cucina, nello spogliatoio o sulle panchine del parco, le situazioni intercalate nel montaggio sono espressioni spontanee delle circostanze presenti. I dialoghi tra turchi non sono "turchizzati", non c'è alcuna traduzione nel passaggio dalla scena raffigurata alla macchina da presa. Nonostante questo carattere diretto, da documentario senza commento, Antonia Lerch riesce comunque a tendere un arco narrativo. Ci sono scene articolate in campo e con-

trocampo, insolite per un documentario, che donano al film, pur nella sua disadorna nudità, un dinamismo quasi cinematografico».

*"The main character Berlin gives detailed expression to the conflict between the German and Turkish cultures, with all the shades of fear and prejudice possible. In the long dialogues with her brother Sezgin, with sisters Nermin and Belgin, who are very different from her, and with some German friends, she always comes back to the same subject: matrimony allows a daughter to reject the authority of her father, who nonetheless she patiently respects. In order to avoid, however, finding herself in a new prison after marrying, it is necessary that she herself choose the husband, something which once again puts her in the position of going against the rules. (...) As had already happened in *Sieben Freundin-**

ANTONIA LERCH

VOR DER HOCHZEIT

(t.l. Prima delle nozze)

■ Berlin ha ventitré anni, vive in un piccolo appartamento di Kreuzberg ed è pronta per il matrimonio. O almeno così pensano i suoi genitori, turchi molto credenti. Protetta e sorvegliata dalla sua famiglia, la ragazza è divisa tra la tradizione musulmana delle sue origini e la libertà del mondo in cui vive. Lavora in un ospedale ma vorrebbe diventare una hostess e sposare un tedesco. Chi non rispetta le regole familiari, secondo il ristretto codice musulmano, viene cacciato dalla casa e considerato morto: questo è il dilemma di Berlin.

Berlin is 23-year old, lives in a small apartment in Kreuzberg and is ready for marriage. At least that's what her very traditional Turkish parents think. Protected and watched over by her family, the girl is torn between the Muslim tradition of her heritage and the freedom of the world she lives in. She works in a hospital but would like to become a flight attendant and marry a German. According to the strict Muslim code, one who does not respect family rules is thrown out of the house and considered dead; this is Berlin's dilemma.

■ «Al conflitto tra la cultura tedesca e quella turca il personaggio principale di Berlin dà un'espressione minuziosa, con tutte le tonalità della paura e del pregiudizio. Nei lunghi dialoghi con il fratello Sezgin, con le sorelle Nermin e Belgin, che sono molto diverse da lei, e con alcuni amici tedeschi torna sempre lo stesso argomento: il matrimonio permetterebbe alla figlia turca di sottrarsi all'autorità del padre, che pure lei rispetta pazientemente. Per evitare, però, di ritrovarsi dopo le nozze sog-



getta a una nuova prigionia, è necessario che sia lei stessa a scegliere il marito, cosa che la mette una volta di più contro le regole. (...) Come già accadeva in *Sieben Freundinnen* (1994), anche qui la macchina da presa si aggira senza mediazioni all'interno della scena, fino a confondersi con essa. Si ha quasi l'impressione che sia la vita stessa a osservarsi, dimentica di sé, nel suo procedere. In cucina, nello spogliatoio o sulle panchine del parco, le situazioni intercalate nel montaggio sono espressioni spontanee delle circostanze presenti. I dialoghi tra turchi non sono "turchizzati", non c'è alcuna traduzione nel passaggio dalla scena raffigurata alla macchina da presa. Nonostante questo carattere diretto, da documentario senza commento, Antonia Lerch riesce comunque a tendere un arco narrativo. Ci sono scene articolate in campo e con-

trocampo, insolite per un documentario, che donano al film, pur nella sua disadorna nudità, un dinamismo quasi cinematografico».

*"The main character Berlin gives detailed expression to the conflict between the German and Turkish cultures, with all the shades of fear and prejudice possible. In the long dialogues with her brother Sezgin, with sisters Nermin and Belgin, who are very different from her, and with some German friends, she always comes back to the same subject: matrimony allows a daughter to reject the authority of her father, who nonetheless she patiently respects. In order to avoid, however, finding herself in a new prison after marrying, it is necessary that she herself choose the husband, something which once again puts her in the position of going against the rules. (...) As had already happened in *Sieben Freundin-**

nen (1994), here as well the camera enters the scene without mediation to the point of being absorbed into it. In the kitchen, in the dressing room or on a park bench, the situations spliced in are spontaneous expressions of the existing circumstances. The dialogues among Turks are not 'Turkified', there is no translation from the scene represented to the camera. Regardless of this commentary-free documentary-like directness, Antonia Lerch succeeds, in any case, in tracing a narrative arc. There are scenes divided between positions and counter-positions, unusual for a documentary, which give the film, even in its unadorned nakedness, an almost cinematic dynamism."

MANFRED RIEPE, «DIE TAGESZEITUNG», 29-30 GIUGNO 1996.

■ **BIOGRAFIA:** Antonia Lerch nasce a Mainz nel 1949. Frequenta l'Edison College a Seattle e il Collegio di Arti Applicate di Mainz. Lavora come grafica a Düsseldorf e a Francoforte. Studia giornalismo e teatro all'Università Libera di Berlino. Dal 1976 comincia a girare film di fiction e documentari con Benno Trautmann.

BIOGRAPHY: Antonia Lerch was born in Mainz in 1949. She attended Edison College in Seattle and the College of Applied Arts in Mainz. She worked as a graphic designer in Düsseldorf and Frankfurt. She studied journalism and theatre at the Free University of Berlin. In 1976 she began making feature and documentary films with Benno Trautmann.

sceneggiatura/screenplay: Antonia Lerch
 fotografia/photography (16mm, col.): Antonia Lerch
 montaggio/editing: Antonia Lerch
 suono/sound: Benno Trautmann
 interpreti/cast: Berlin, Nermin, Belgin, Sezgin, Christian, Aylin, Diana, Janine
 produzione/produced by: Romeo Film Produktion
 durata/running time: 87'
 origine/country: Germania 1996

FILMOGRAFIA

Der Umsetzer (1976, coregia di Benno Trautmann); *Ekaterini* (1979, cm, doc.); *Im Labyrinth* (1979, cm, coregia di Benno Trautmann); *Artisten* (1980, cm, doc.); *Die Zirkusreiterin* (1981, cm, doc.); *Die Spitze des Eisberges* (1982, doc., coregia di Benno Trautmann); *Die Kautshukdame* (1984, cm, doc.); *Tilly Bebe* (1987, cm); *Poseidon* (1989, cm); *Der eisame Hof* (1991, cm, doc.); *Zweite Heimat* (1991, doc., video); *Nachtschichten* (1992, doc., video); *Ilse Bing, Fotografin geboren 1899* (1993, doc., video); *Ellen Auerbach Fotografin geboren 1906* (1993, doc., video); *Grete Stern Fotografin geboren 1904* (1993, doc., video); *Sieben Freundinnen* (1994, doc., video); *Backstage* (1996, video, doc.); *Vor der Hochzeit* (1996); *Letzte Runde* (1997).

DJAMEL OUAHAB

COUR INTERDITE

(t.l. Cortile proibito)

■ Nella *banlieue* parigina, tra due strade strette e un cortile, alcuni giovani si confrontano con le dure leggi della malavita. Illyr è un trafficante di droga. La sua attività gli permette di mantenere la madre e il fratello minore, Claquette. La preoccupazione maggiore per lui è quella di dare a Claquette la possibilità di riuscire a raggiungere una posizione di successo nella vita. Murphy, amico di infanzia di Illyr, spacciatore senza scrupoli, tenta di sostituirsi a lui nel controllo del quartiere. È attraverso queste storie di traffici, amicizie, tradimenti e regolamenti di conti che si viaggia in una Parigi stilizzata, in bianco e nero, nella quale si scopre una realtà più umana, più tragica e forse più semplice di quella che si può immaginare.

In the Parisian banlieue, between narrow streets and a courtyard, a group of youngsters confronts the harsh rules of the criminal underworld. Illyr is a drug dealer whose dealing helps him take care of his mother and younger brother, Claquette. Illyr's main concern is to give Claquette the possibility to succeed in life. Murphy, a childhood friend of Illyr's, and an unscrupulous drug pusher, is trying to take control over Illyr's territory. Through these stories of drug trafficking, friendships, betrayals and revenge we see a stylised Paris, in black and white, in which a more humane, more tragic and perhaps simpler reality, unlike any imaginable, is uncovered.

■ «Il primo film di Djamel Ouahab (...) è un film d'una innocenza estrema, privo di tutti i riferimenti noti ai film di *banlieue*, di *cit * o anche al cine-



ma *beur*. Un film in cui l'economia confina con la povert  (attori non professionisti, bianco e nero sovraesposto, riprese effettuate in quattro diversi momenti dal 1992 in poi, aspettando di volta in volta l'arrivo dei soldi), ma che sviluppa un'atmosfera perfettamente originale, un atteggiamento modesto e tenace. (...) Privo di ogni tentazione di cambiare percorso, a met  strada tra un incubo poetico e un nuovo neorealismo ancora da definire, *Cour interdite* nasconde soprattutto la splendida fede di un regista in erba venuto ad abitare senza complessi un mondo, quello del cinema, che era per lui teoricamente inaccessibile».

"Djamel Ouahab's first film (...) is about extreme innocence, devoid of all the known references of banlieue and cité films, as well as beur cinema. A film whose economy borders on poverty – he used non-professional actors, overexposed black and white shots, and filmed over four different periods in 1992, each time waiting for more money to come – it

nevertheless creates a perfectly original atmosphere, with a modest and tenacious feel. (...) Devoid of any attempt to stray from its path, halfway between a poetic nightmare and a still undefined new neorealism, Cour interdite above all hides the wonderful trust of a young director who has come to live in the world of cinema, that was for him theoretically inaccessible."

OLIVIER S GURET, «LIBÉRATION», 21 APRILE 1999.

■ «*Cour interdite*   un film unico, lontano dalle altre opere che hanno affrontato il tema della droga e della *banlieue*. Questo cortile estremamente reale diviene un *décor*, i personaggi che si dibattono nella miseria sembrano uscire da un film di Hawks o di Pasolini. (...) Un film anacronistico che potrebbe essere ricollegato alla trilogia nera di L o Malet, all'epoca in cui il romanzo popolare flirtava con il surrealismo. La forza di *Cour interdite*   dovuta a questa originalit  della forma che coltiva il paradosso di essere populista pur

essendo agli antipodi del naturalismo, di raccontarci una storia estremamente attuale restando su un piano temporale anacronistico».

“Cour interdite is a unique film, unlike other films which have dealt with the theme of drugs and the banlieue. This extremely realistic courtyard becomes a backdrop, and the characters that struggle with each other in their misery seem to have stepped out a film by Hawks or Pasolini. (...) An anachronistic film, it could be reconnected to Léo Malet’s black trilogy, at a time when the popular novel was flirting with surrealism. Cour interdite’s strength lies in the originality of a style that fosters the paradox of a populist attitude while being poles apart with naturalism. It tells an extremely contemporary story while staying on an anachronistic temporal plane.”

JEAN-HENRI ROGER, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ «I personaggi del film vivono in un universo molto chiuso, quasi autarchico, senza contatti con l’esterno. È proprio questa chiusura che vorrei comunicare e far sentire agli spettatori. L’idea che i personaggi sono immunizzati nel loro mondo ma che al di là dei loro confini sono senza difesa e senza riparo. È all’interno di questo contesto che il sogno diventa essenziale: c’è chi sogna la campagna e chi l’America. Sognare di lasciare questo cortile... alcuni ci riescono,

altri ne resteranno prigionieri per tutta la vita».

“The characters in the film live in a very closed, almost self-sufficient, universe, without contact with the outside. It’s exactly this closure that I would like to communicate and make the viewers feel. The idea that the characters are immunised in their world but that beyond their border they are defenceless and without shelter. In this context, their dreams become essential; there are those who dream of moving to the country and those who dream of America. Dreaming of leaving this courtyard... some will succeed, other will remain prisoners for their entire lives.”

DICHIARAZIONI DEL REGISTA RACCOLTE DA JEAN-HENRI ROGER, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.

■ **BIOGRAFIA:** Djamel Ouahab nasce nel 1968. Segue sul finire degli anni Ottanta vari corsi di teatro. Nel 1996 collabora con Luc Besson sul set di *Il quinto elemento* e nel 1997 lavora come assistente al casting per *Taxi* di Gérard Pires. *Cour interdite* è il suo primo film.

BIOGRAPHY: Djamel Ouahab was born in 1968. He attended various theatre courses in the late Eighties. In 1996 he collaborated with Luc Besson on the set of *The Fifth Element* and in 1997 he worked as a casting assistant on Gérard Pires’ *Taxi*. *Cour interdite* is his first film.

sceneggiatura/screenplay: Djamel Ouahab
 fotografia/photography (35mm, b/n): Guy Chanel
 montaggio/editing: Jean-Pierre Pruiils, Gilbert Kikoïne
 musica/music: Huges Tabar-Nouval & Gaël Ascal
 suono/sound: Marc Nouyrigat
 interpreti/cast: Djamel Ouahab, Mourad Selmi, Nadia Vasil, Patrick Gramain, Rony Kramer, Bass Dhem, Alain Kouhani, Valérie Boulenouar, Nordine Yazid, Gérard Sergue
 produzione/produced by: Paris Skyline, L’Ina, Quo Vadis Cinema
 distribuzione/distributed by: Pierre Grise Distribution
 durata/running time: 90’
 origine/country: Francia 1998

FILMOGRAFIA

Cour interdite (1998).

GORAN REBIĆ

THE PUNISHMENT

(t.l. La punizione)

■ The Punishment racconta la storia delle difficoltà e delle incertezze della vita a Belgrado dal bombardamento Nato fino ai festeggiamenti per il nuovo millennio. Attraverso incontri personali con un'ampia varietà di cittadini, viene tracciato il ritratto di "una Serbia diversa", di ciò che i suoi abitanti stanno pensando e sentendo. Studenti di scuola superiore e universitari, ex militari, attivisti per i diritti umani, rifugiati, psicologi, giornalisti, ecologisti, attori, scrittori, bambini e altri parlano di dieci anni di guerra e isolamento, di Milošević e dell'opposizione, del rapporto tra i media e la verità, del dilemma della politica internazionale e dell'abbandono subito, del nazionalismo serbo e delle bombe lanciate dalle forze alleate occidentali, di colpa collettiva e punizione collettiva, di viaggi in paesi "stranieri" e delle loro speranze per il futuro

The Punishment tells the story of the difficulties and uncertainties of life in Belgrade, from the Nato bombardment to the millennium celebrations. In personal encounters with a wide variety of the city's residents, a picture of "a different Serbia" is painted, of what its citizens are thinking and feeling. High school and university students, former soldiers, human-rights activists, refugees, psychologists, journalists, ecologists, actors, writers, children and others talk about ten years of war and isolation, about Milošević and the opposition, about the media and truth, about the dilemma of international politics and their own helplessness, Serbian nationalism and the bombs dropped by the Western alliance, collective guilt



and collective punishment, about travel in "foreign" countries and their hopes for the future

■ «La politica internazionale ragiona sempre in termini di "popoli", mai di un popolo. Rebić affronta la questione in modo radicalmente opposto: i protagonisti del suo film non parlano a nome di tutti, ma in primo luogo per se stessi: sono degli individui, non dei rappresentanti. (...) Rebić compare davanti alla macchina da presa, intervista, osserva, si lascia coinvolgere. Così facendo cerca di non creare un distacco tra se stesso - uno dei pochi privilegiati - e ciò che è stato fatto alla gente di Belgrado e del Kosovo. (...) Rebić vuole mettere a confronto il proprio pubblico con qualcosa che di rado si vede al cinema: non ricordi e analisi del passato, ma l'hic et nunc, immagini e parole che ancora non sono state ricoperte dalla patina della storia o trasformate in pezzi da museo».

"International politics thinks in terms of peoples, not people. Rebić takes the opposite approach. His protagonists don't speak for everyone, but first and foremost for themselves. These are individuals, not representatives. (...) Rebić appears in front of the camera, interviewing, observing and passing through. And in so doing, he doesn't seek to distance himself - one of the privileged few - from that which was done to the people of Belgrade and Kosovo. (...) Rebić wants to confront his audience with something that is rarely seen in the cinema: not memories and retrospection, but the here-and-now, images and words that have not yet been petrified by the patina of history or turned into museum exhibits."

DAL CATALOGO DEL FESTIVAL DI BERLINO 2000.

■ «Trattando un tema così ampiamente documentato dai mass media, era importante per te creare delle immagini che fossero immediatamente riconoscibili come cinematografiche, non televisive?

Sapevamo che stavamo girando un film, quindi abbiamo rispettato alcuni parametri per quanto riguarda il ritmo, i movimenti di camera e il formato, tutte cose che dipendono da quello che vuoi esprimere, dalle location che scegli, da quanto ti identifichi con gli attori e fino a che punto sei disposto a seguirli. Ma dipende anche da quanto loro ti permettono di avvicinarti. È un gioco di avvicinamenti e sensazioni. Dipende sempre da come tu reagisci di fronte a qualcuno e da come lui reagisce di fronte a te. Per me i più importanti erano sempre i primi incontri, quando provavo a spiegare a quelle persone che ero dalla loro parte, cioè dalla parte della gente in generale, dalla parte della gente di Belgrado».

“Given that this is such a widely-reported topic in the media, was it important for you to create cinematic rather than televisual pictures? We knew we were making a film, so

there are certain parameters that are applied with regard to the rhythm, the movement of the pans and the format, all of which depend on what you want to express, which locations you choose, how much you identify with the actors and how far you're prepared to go with them. But that also depends on how close they let you come. It's all a network of encounters and feelings. It's always about how you react to someone and how they react to you. The first encounters were always the most important for me, when I tried to explain to them that I was on their side, namely on the side of the people in general, on the side of the people of Belgrade.”

DAL CATALOGO DEL FESTIVAL DI BERLINO 2000

■ **BIOGRAFIA:** Goran Rebić nasce nel 1968 a Vrsac, nell'ex Jugoslavia. Attualmente vive e lavora a Vienna.

BIOGRAPHY: Goran Rebić was born in 1968 in Vrsac in former Yugoslavia. He currently lives and works in Vienna.



sceneggiatura/screenplay: Goran Rebić
 fotografia/photography (Betacam SP gonfiato a 35mm, col.): Jerzy Palacz
 montaggio/editing: Martin Matusiak
 produzione/produced by: Novotny & Novotny Filmproduktion
 distribuzione/distributed by: First Hand Films
 durata/running time: 100'
 origine/country: Austria 2000

FILMOGRAFIA

Domovina (1990, cm); *During the Many Years* (1991, cm, doc.); *Am Rande der Welt* (1992); *Jugofilm* (1997); *The Punishment* (2000).

JEAN-FRANÇOIS RICHEL

MA 6T VA CRACK-ER

(t.l. Il mio quartiere scoppierà di crack)

■ Arco, Malik e Mustapha sono dei ragazzi di quindici anni che passano da un insuccesso scolastico all'altro. Trascorrono il loro tempo libero frequentando altri loro coetanei. Djeff, J.M. Amouda e Pete, più grandi, tra i ventidue e i ventisei anni, sono disoccupati e ogni tanto cercano un lavoro senza mai trovarlo. Un giorno i tre ragazzi più grandi rubano un paio di jeans in un supermercato, vengono scoperti e Amouda viene arrestato. Seguendo il loro esempio, i quindicenni decidono di andare a rubare in un magazzino di articoli sportivi: la polizia li insegue, spara e uccide uno di loro. È il caos. I giovani del quartiere, sconvolti, iniziano la loro rivolta.



Arco, Malik and Mustapha are fifteen-year-old youths going from one mess-up after another in school. They spend their free time with other youths of their age. Djeff, J.M. Amouda and Pete, aged between twenty-two and twenty-six and unemployed, from time to time look for work without any success. One day the three older boys steal a pair of jeans in a supermarket, get caught, and Amouda is arrested. Following their example, the fifteen-year-olds decide to rob a sporting goods shop; they are chased by the police who shoot and kill one of them. Chaos reigns, and the outraged youths of the neighbourhood begin their revolt.

■ «Dopo la foga del suo primo *opus*, un *État des lieux* girato con le viscere in poco più di quindici giorni, Jean-François Richet ha dovuto imparare la pazienza, ultimando il suo secondo film solo dopo due anni di riprese laboriose. Senza riservarci sorpre-

se, il cineasta non demorde dalla sua indignazione e dall'odio per il sistema – scuola, poliziotti, strumenti del controllo sociale. Tenendo il coltello tra i denti, egli si attiene a un piano di battaglia semplice. In una *cit * di Meaux, una banda, poi un'altra, alcune risse e regolamenti di conti a colpi di bottiglie e calci nei fianchi. Vi   uno strano minimalismo nell'approccio allo spazio e all'ambiente, il film rappresenta solo vagamente il mondo circostante e si concentra sull'esistenza di una manciata di giovani e sulle loro lotte intestine. Camera a spalla, Richet filma un western pittoresco – cugino del *banlieue* film – una semplice questione di territorio. E lo spettacolo non ha niente dell'avventura urbana che ci aspetteremmo, dove il cemento influisce sui corpi e la geometria dell'ambiente impregna la forma dell'opera. Quella di *Ma 6T va crack-er*   una strana versione del marxi-

simo internazionale – l'apertura del film mette in scena Virginie Ledoyen con un bambino, un kalashnikov in pugno, sullo sfondo di immagini video di rivolte da tutto il mondo – che convalida suo malgrado i discorsi correnti sulla fine delle ideologie. L'autore non si serve del marxismo come di un pensiero in movimento, adattabile a piacere, ma lo riduce a *doxa* votata a sostenere il racconto. Le discussioni di corridoio sulla lotta proletaria, le unioni delle *banlieue* e del mondo operaio, suonano vuote. La parlata tipica delle *cit * – oggi passata nel linguaggio corrente – e la vulgata marxista non convivono: si scontrano. E quest'ultima rimane una folkloristica e dimenticata lingua morta».

“After the whirlwind of his first work, état des lieux, gustily shot in just under fifteen days, Jean-François Richet had to learn patience, finishing his sec-

ond film after two years of laborious shooting. Not surprisingly, the filmmaker does not back away from his indignation and hatred for the system – school, the police, all instruments of social control. With a knife between his teeth, he keeps to a simple battle plan. In a Meaux neighbourhood, he films one gang, then another, smiles, then violent paybacks: bottles hitting heads, kicks in the side. There is a strange minimalism in his approach to space and environment; the film only vaguely presents the surrounding world and concentrates on the existence of a handful of youths and their internal struggles. With a camera on his shoulder, Richet has made a picturesque western – the cousin of the banlieue film – about a simple question of territory. And the spectacle has none of the urban adventures we would expect, where the concrete influences the bodies and the geometry of the environment saturates the style of the work. Ma 6T va crack-er depicts a strange version of international Marxism – the openness of the film places Virginie Ledoyen with a child, a kalashnikov in hand, against a background of video images of revolt from around the world – that nevertheless confirms contempo-

rary discussions on the end of ideology. The filmmaker does not employ Marxism as an ideology in movement, adaptable to one's liking, but reduces it to doxa used to sustain the story. The discussions in the hallways of the proletariat struggle, the alliances between the banlieue and the working-class world, ring empty. The typical parlance of the cité – what has become the language of the times – and colloquial Marxism do not coexist; they clash. And the latter remains a forgotten and folkloristic dead language.”

OLIVIER JOYARD, «CAHIERS DU CINÉMA», N. 515, AGOSTO 1997.

■ **BIOGRAFIA:** Jean-François Richet nasce il 2 luglio 1966 a Parigi. Il tema della cité, affrontato sin dal primo lungometraggio, è al centro del film a cui sta lavorando attualmente, dal titolo provvisorio *J'apprends à perdre*.

BIOGRAPHY: Jean-François Richet was born on July 2nd 1966 in Paris. The theme of the cité, which he has been dealing with since his first feature-length film, is also the focus of the film he is currently shooting, with its working title *J'apprends à perdre*.



sceneggiatura/screenplay: Jean-François Richet, Arco C. Descat
 fotografia/photography (35mm, col.): Valérie Le Gurun
 montaggio/editing: Jean-François Richet
 musica/music: White, Spirit, Jean-François Richet
 suono/sound: Eric Boisteanu
 interpreti/cast: Arco C. Descat, Jean-Marie Robert, Malik Zeggou, Mustapha Ziad, Pete Rasta, Karim Rezeg, Hamouda Bouras, Jean-François Richet, Virginie Ledoyen
 produzione/produced by: Why Not Productions, La Sept Cinéma, Canal +
 distribuzione/distributed by: TF1 International
 durata/running time: 105'
 origine/country: Francia 1997

FILMOGRAFIA

Premier sang (1992, cm); *Majorité* (1993, cm); *État des lieux* (1995); *Ma 6T va crack-er* (1997).

DONATO ROTUNNO

TERRA MIA

■ In occasione del matrimonio di suo cugino, Donato Rotunno torna a Montemilone, piccolo paese dell'Italia meridionale da cui i suoi genitori sono emigrati alla fine degli anni Cinquanta. A quell'epoca quasi la metà degli abitanti di Montemilone è partita per Esch-sur-Alzette, paese freddo del Lussemburgo. La seconda generazione, quella dei figli, ha conosciuto Montemilone solo nelle vacanze estive. Per Donato Rotunno questa è l'occasione per cercare di ritrovare le sue radici.

On the occasion of his cousin's wedding, Donato Rotunno returns to Montemilone, a small southern Italian town from which his parents emigrated during the late Fifties. At that time, almost half of the Montemilone's inhabitants left for Esch-sur-Alzette, a chilly town in Luxembourg. The second generation, that of their children, got to know Montemilone only during summer vacations. For Donato Rotunno, this event marked an opportunity to search for his roots.

■ «L'idea mi è venuta quando mio nonno è morto, là a Montemilone. Sono andato al suo funerale con il mio fratello più grande, e alla fine della cerimonia lui mi ha detto: "Ecco, ora non abbiamo più motivo di tornare qui". Questa frase mi ha toccato e ho cominciato a riflettere sui sentimenti che avevo per il paese di origine dei miei genitori. C'è ancora qualcosa che ci lega a esso o non esiste più niente?».

"The idea came to me when my grandfather died, down in Montemilone. I went to his funeral with my older brother and after the ceremony he said to me: 'Now we have no more reason to come back here.' This affected me and I started to

think about the feelings I had for my parents' birthplace. Is there something that still ties us to the place or is there nothing left?"

DONATO ROTUNNO, «FILM & KINO», 19 NOVEMBRE 1998.

■ **BIOGRAFIA:** Donato Rotunno nasce a Lussemburgo nel 1966, da genitori italiani. Dal 1982 al 1988 studia regia all'Institut des Arts et de Diffusion di Louvain-la-Neuve. Tra il 1994 e il 1996 fonda la Tarantula Luxembourg.

BIOGRAPHY: Donato Rotunno was born in Luxembourg in 1966, to Italian parents. From 1982-88 he studied directing at the Institut des Arts et de Diffusion in Louvain-la-Neuve. Between 1994 and 1996 he built the Tarantula Luxembourg.



fotografia/photography (Betacam, col.):
Donato Rotunno
produzione/produced by: Tarantula
Luxembourg
durata/running time: 52'
origine/country: Lussemburgo 1998

FILMOGRAFIA

Nebbiolo rosso (1992, cm); *Fishtrip* (1997, cm); *Terra mia* (1998, mm, doc.); *La mesure du rectangle* (2000, mm, doc.); *André et les voix dissidentes* (2000, mm, doc.).

KADIR SÖZEN

WINTERBLUME

(t.l. Fiore d'inverno)

■ Mehmet Umut, un immigrato turco, vive a Colonia con sua moglie e il loro bambino. Il giorno in cui il suo permesso di soggiorno scade, la polizia fa irruzione nella sua casa. Poco dopo Mehmet viene deportato in Turchia. A Istanbul, riesce a sopravvivere a malapena, adattandosi a ogni tipo di lavoro e dormendo sulle panchine pubbliche. Dopo aver constatato l'impossibilità di un ritorno in Germania per vie legali, Mehmet decide di affidarsi a un'organizzazione illegale. Comincia il pericoloso viaggio verso casa su un autobus che attraversa Bulgaria e Romania. Arrivati a Budapest i clandestini sono alloggiati in un misero alberghetto, in attesa dell'autista che dovrebbe accompagnarli nella seconda metà del viaggio. Quando si rendono conto che sono stati presi in giro e che la persona che aspettano non arriverà mai, Mehmet, il suo amico Müslüm e una signora anziana con un bambino decidono di continuare il viaggio da soli.

Mehmet Umut, a Turkish immigrant,

lives in Köln with his wife and their child. The day his working papers expire, the police show up at his house. Shortly thereafter, Mehmet is deported to Turkey. In Istanbul, he manages to just barely get by, taking on all kinds of jobs and sleeping on public benches. After having exhausted the possibilities of returning to Germany legally, Mehmet turns to an illegal organisation for help. Thus begins his long trip home, on a bus crossing Bulgaria and Rumania. Having arrived in Budapest, the clandestine travellers are lodged in a miserable little hotel and await the driver who is supposed to accompany them on the second half of their journey. When they realise that they have been tricked and that the person that they are waiting for will never arrive, Mehmet, his friend Müslüm and an elderly woman with a child decide to go on alone.

■ «*Winterblume*, di Kadir Sözen, mostra pacatamente la lotta contro la violenza del potere che la legge esercita sul destino degli uomini. Una

mattina, in maniera del tutto inaspettata, l'immigrante turco Mehmet Umut (Menderes Samancılar) viene arrestato praticamente nel suo letto. Attoniti, la moglie e il bambino lo vedono scomparire giù per le scale. Di qui in avanti il film si scinde in due distinti movimenti. La moglie di Umut (Meral Yüzcülec) cerca disperatamente di far revocare l'espulsione, palesemente immotivata dal punto di vista giuridico. Ancor più disperato, lo stesso Umut si ritrova in una Istanbul inospitale, dove riesce a tirare avanti cambiando un lavoro dopo l'altro e finisce per gettarsi nelle grinfie di una banda di trafficanti per un caotico viaggio attraverso l'Europa. Brevi telefonate cariche di nostalgia rappresentano l'unico contatto tra due mondi che pure si appartengono a vicenda. (...) *Winterblume* è narrato in maniera semplice, talvolta ingenua. Non è *epos* melodrammatico sulle espulsioni ma equanime presa d'atto, commisurata alla quotidianità nascosta nella quale storie come

questa accadono ininterrottamente. Alla fine Umut e la moglie sono vicini ad afferrarsi di nuovo. E poi infinitamente lontani, sempre per l'intervento di maledetti, onnipotenti paragrafi di legge».

“Winterblume, by Kadir Sözen, dispassionately shows the struggle against the violence of power that the Law exerts on the destiny of men. One morning, in a completely unexpected way, the Turkish immigrant Mehmet Umut (Menderes Samancilar) is arrested practically in his bed. Amazed, his wife and their child watch as he disappears down the stairs. From this point on the film splits into two distinct movements. Umut's wife (Meral Yüzcülec) tries desperately to have her husband's expulsion, clearly unjustified in terms of the law, revoked. More desperate still, Umut himself finds himself in an inhospitable Istanbul where he is barely able to get by, moving from one job to another, and ends up falling into the clutches of a band of drug traffickers on a chaotic journey across Europe. Brief phone calls filled with longing are the only contact between these two worlds that, nevertheless, belong each to the other. (...) Winterblume is narrated simply and, at time, ingeniously. The expul-

sion is impartially represented without melodrama, revealing the daily regularity with which stories such as this one occur. At the end Umut and his wife are close to being able to embrace each other once again, and then again infinitely far away, as a result of the intervention of the accursed, omnipotent paragraphs of the Law.”

KATIA NICODEMUS, «TIP», N. 24, 1997.

■ **BIOGRAFIA:** Kadir Sözen nasce a Gaziantep, in Turchia, nel 1964 ed emigra in Germania con la sua famiglia nel 1969. Dal 1986 al 1990 studia Economia presso la Hans-Böckler Foundation e nello stesso tempo lavora come giornalista indipendente e sceneggiatore per numerose stazioni televisive. Nel 1990 la Westdeutsche Rundfunk produce la sua prima sceneggiatura, *Sehnsucht*.

BIOGRAPHY: Kadir Sözen was born in Gaziantep, Turkey in 1964 and immigrated to Germany with his family in 1969. From 1986 to 1990 he studied economics at the Hans-Böckler Foundation while working as a freelance journalist and screenwriter for a number of television stations. In 1990 Westdeutsche Rundfunk produced his first screenplay, *Sehnsucht*.

sceneggiatura/screenplay: Kadir Sözen
fotografia/photography (35mm, col.): Franz Rath
montaggio/editing: Meviüt Koçak
musica/music: Orhan Temur
suono/sound: Christian Götz,
Franz Perey
interpreti/cast: Menderes Samancilar,
Meral Yüzcülec, Gandi Mukli,
Cengiz Sezici, Ugur Çavuşoğlu,
Ani Ippekaya, Ali Tural
produzione/produced by:
Filmfabrik, WDR
distribuzione/distributed by:
Ventura Film
durata/running time: 107'
origine/country: Germania 1996

FILMOGRAFIA

Sehnsucht (1989, film tv); *Türkei - Land und Leute* (1990, doc., film tv); *Gediks Zeche* (1993, doc., film tv); *Im Namen Allahs - Das geheime Netzwerk Türkischer Fundamentalisten in Deutschland* (1994, doc., film tv); *Einmal Bombay und Zurück - Auf Organsuche in Indien* (1995, doc., film tv); *Kalte Nächte* (1994); *Autos-Knete-Krumme Typen* (1996, doc., film tv); *Als Kurde in Deutschland* (1996, doc.); *Winterblume* (1996).

KARIM B. TRAÏDIA

DE POOLSE BRUID

(t.l. La sposa polacca)

■ Un dramma psicologico incentrato sulla nascita dell'amore tra un agricoltore di Groningen, una provincia dell'Olanda settentrionale, e una donna polacca. Anna è stata attirata con l'inganno in Olanda da due uomini che vogliono costringerla a lavorare in una casa di tolleranza. Lei riesce a fuggire e l'agricoltore la trova nelle proprie terre. Lui, un uomo di poche parole, si prende cura della donna, impaurita e indebolita. I due, lentamente, diventano sempre più intimi.

A psychological drama about the blossoming love between a farmer from Groningen, a Northern part of Holland, and a Polish woman. Anna has been lured to Holland under false pretences by two men who want her to work in a brothel. She manages to escape and is found by a farmer on his land. The terrified and weakened woman is cared for by the taciturn farmer. The two of them slowly grow closer.

■ «In *De Poolse bruid* la quiete va di pari passo con una certa staticità: due personaggi solitari, un unico ambiente. Ma nonostante questa mancanza di azione il film comunica un forte senso di movimento, quello di individui sradicati, fuori posto, che escano dal proprio isolamento ed entrano in contatto con altri esseri umani».

"In De Poolse bruid the quietness is matched by stillness: two solitary characters, one location. Despite a lack of action, the film conveys a massive sense of movement, of dislocated and displaced people stepping out of their isolation and into communion with other human beings."

IAN RAMSEY



■ **BIOGRAFIA:** Karim Traïdia nasce a Besbes, in Algeria, nel 1949 e presto si trasferisce in Olanda. Studia sociologia all'Università di Parigi e si diploma alla Dutch Film Academy nel 1991. A partire da questo momento dirige numerosi cortometraggi e documentari. *De Poolse bruid* è il suo primo lungometraggio.

BIOGRAPHY: Karim Traïdia was born in Besbes, Algeria in 1949 and soon after moved to Holland. He studied sociology at the University of Paris and graduated from the Dutch Film Academy in 1991. Since then he has directed many short subjects and documentaries. *De Poolse bruid* is his first feature-length film.

sceneggiatura/screenplay: Kees van der Hulst
fotografia/photography (35mm, col.): Jacques Laureys
scenografia/art director: Anne Winterink
montaggio/editing: Chris Teerink
suono/sound: Eddy de Cloe
interpreti/cast: Jaap Spijkers, Monic Hendrickx, Rudi Falkenhagen, Roef Ragas
produzione/produced by: Motel Films
durata/running time: 90'
origine/country: Olanda 1998

FILMOGRAFIA

SOS - THD (1990); *De onmacht* (1991, cm); *15 jaar wachten* (1991, cm); *Reda* (1992, cm); *De vloek* (1993, cm); *Aïscha* (1993, cm); *Lijdensweg* (1994); *De Poolse bruid* (1998); *Les diseurs de vérité* (2000).

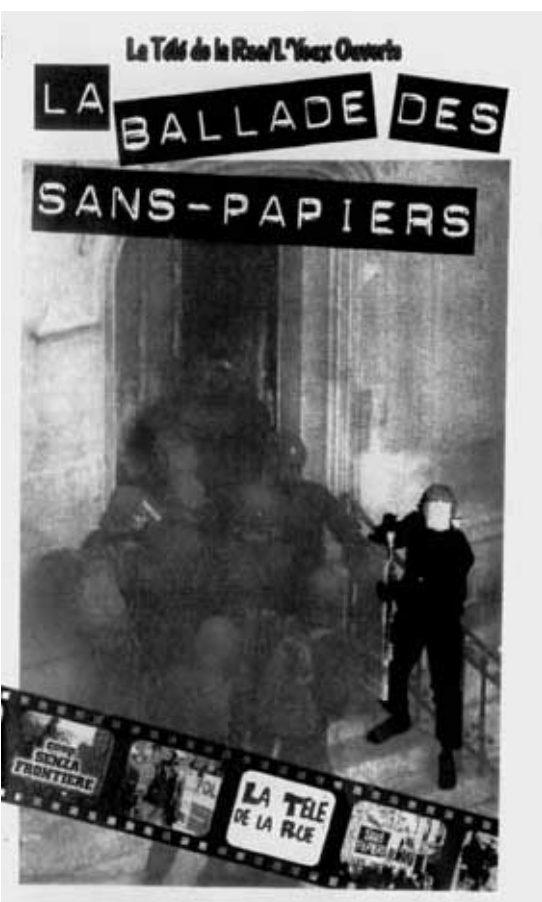
RAFFAELE VENTURA - SAMIR ABDALLAH

LA BALLADE DES SANS-PAPIER

(t.l. *La ballata dei sans-papier*)

■ Cronaca del movimento dei *sans-papiers*, lanciato il 18 marzo del 1996 da circa trecento africani di Saint-Ambroise a Parigi. Il film ripercorre tutti i momenti salienti della protesta, a partire dall'occupazione della chiesa di Saint-Ambroise fino all'annuncio della regolarizzazione, a determinate condizioni, da parte del governo Jospin nel luglio del 1997.

Chronicling the sans-papiers movement launched in Paris on March 18th, 1996 by approximately three hundred Africans from Saint-Ambroise. The film retraces all the important moments of the protest, beginning with the occupation of the church of Saint-Ambroise, up to the announcement of their legalization, under certain conditions, by the Jospin government in July, 1997.



produzione/produced by: L'Yeux ouverts & IM'Média

distribuzione/distributed by: La Télé de la Rue, L'Yeux ouverts

formato/format: video

durata/running time: 85'

origine/country: Francia 1997

FILMOGRAFIA

Le dragon, droits devant (1995); *La ballade des sans papiers* (1997).

YÜKSEL YAVUZ

APRILKINDER

(t.l. Bambini d'aprile)

■ A Wilhelmsburg, il quartiere di Amburgo con la più alta presenza turca, abita la famiglia immigrata curda di Cem. Il padre e la madre sono ancora legati al passato e al Paese d'origine che hanno dovuto lasciare, il fratello Mehmet perde tempo con gli amici e spaccia eroina, la sorella Dilan sogna la pop star turco-tedesca Tarkan. Il dramma comincia quando Cem, promesso a una cugina curda, si innamora di una prostituta tedesca, Kim. Per sua cugina, che deve fuggire dal paese curdo distrutto dalle truppe turche, il matrimonio è una questione di vita o di morte...



Cem's Kurdish immigrant family lives in Wilhelmsburg, a neighbourhood in Hamburg with the highest Turkish population. His father and mother are still tied to the past and to the homeland they had to leave; his brother Mehmet slacks off with his friends and shoots up heroin; his sister Dilan dreams about the Turkish-German pop star Tarkan. The drama unfolds when Cem, set to marry a Kurdish cousin, falls in love with Kim, a German prostitute. For his cousin, who had to flee from her country that was destroyed by Turkish troops, the marriage is a question of life and death...

■ «Ciò che rende valido questo film è la capacità di rappresentare concetti come l'integrazione, la perdita della patria o lo scontro tra culture senza ricorrere a slogan, bensì attraverso le storie individuali. Le figure oppongono resistenza e non si lasciano attrarre nelle regole del genere. (...) A mano a mano che si procede in compagnia di questi personaggi, si fa più forte la sensazione che l'intreccio

carico di tensioni che tiene insieme i loro progetti di vita sia sul punto di lacerarsi. Tutti, chi più chi meno, stanno rinunciando ai rispettivi sogni; fino a quando potrà sopravvivere questa comunità che si regge sulla tradizione e sulla morale? Nel momento in cui Cem solleva il velo nuziale di una donna che gli è estranea per baciarla, ha un attimo di tremante esitazione: in quel momento ogni cosa, l'intera famiglia potrebbe saltare in aria. Un bacio sulla fronte, la *kamora* continua a girare in cerchio e la vita va avanti, al tempo stesso immobile e vorticoso».

"What makes this film valid is Yavuz's ability to present ideas such as integration, the loss of one's homeland, or the clash between two cultures, not by resorting to slogans, but through individual stories. The characters resist being stereotyped by the genre. (...) Gradually, as one gets to know them, we

feel that the tension-filled intermingling that binds them together in life is about to fall apart. All of them, to a greater or lesser degree, are renouncing their personal dreams; how long will this community, held together by tradition and morals, be able to survive? The moment that Cem lifts the wedding veil of a woman he does not even know well enough to kiss, he hesitates. In that moment everything, his entire family included, could explode. A kiss on the forehead, and the kamora continues to spin in a circle and life goes on, simultaneously still and whirling."

TORSTEN KÖRNER, «BERLINER ZEITUNG», 12 AGOSTO 1999.

■ «Una normalissima famiglia turca in Germania – ammesso che esista qualcosa del genere. È sera. La figlia apparecchia la tavola, o meglio, esegue la danza dell'apparecchiare. Dilan ascolta Tarkan con un *walkman*, per non sentire la madre. Suo fratello

Mehmet osserva critico questa decadenza morale. La madre cucina, ogni tanto getta intorno uno sguardo preoccupato, come fanno le madri. (...) Quando rincasa Cem, il figlio maggiore, le parla in turco. Presto si sposerà e sarà un uomo come si deve. (...) Nella tensione di questa prima scena c'è già tutto il film. Due lingue, due vite. La madre ne ha una soltanto. Il padre ormai neppure una. Probabilmente l'ha smarrita in fabbrica. (...) E Cem? *Aprilkinder* è essenzialmente il suo film. Erdal Yildiz dà a quest'uomo una sua propria leggerezza, una distanza quasi timorosa.

"A very normal Turkish family in Germany – if such a thing exists. It's evening. The daughter is setting the table or, better yet, carries out the table-setting dance. Dilan is listening to Tarkan on a walkman, in order to not hear the mother. His brother Mehmet observes this moral decadence critically. The mother is cooking, every once in a while looking around worriedly, as mothers do. (...) When Cem, the oldest brother, comes home, he speaks to her in Turkish: soon he will get married and become a man, as is expected of him. (...) The whole film is

already established in the first scene. Two languages, two lives. The mother has only one. The father does not even have that. He probably lost it in the factory. (...) And Cem? Aprilkinder is essentially his film. Erdal Yildiz gives this man his own lightness, and an almost fearful distance."

KERSTIN DECKER, «DER TAGESSPIEL», 28 GENNAIO 1999.

■ **BIOGRAFIA:** Yüksel Yavuz nasce nel 1964 a Karakocan, in Turchia. Nel 1980 emigra in Germania dove lavora in fabbrica di salumi e studia economia politica e sociologia all'Università di Amburgo. Nel 1992 frequenta un corso di comunicazione visiva all'Istituto Superiore di Arti Figurative di Amburgo. *Aprilkinder* è il suo primo lungometraggio.

BIOGRAPHY: Yüksel Yavuz was born in 1964 in Turkey. In 1980 he immigrated to Germany where he worked in a salami factory and studied sociology and political economics at the University of Hamburg. In 1992 he attended a visual communications course at the Hamburg Higher Institute of Figurative Arts. *Aprilkinder* is his first feature film.

sceneggiatura/screenplay: Yüksel Yavuz, Britta Ohm, Henner Winckler
 fotografia/photography (35mm, col.):
 Ciro Cappellari
 scenografia/art director: Gabriele Wolff
 montaggio/editing: Arpad Bondy
 costumi/costumes: Dorothee Kriener
 interpreti/cast: Erdal Yildiz, Inga Busch, Bülent Eşrüngür, Senem Tepe, Serif Sezer, Cemal Yavuz, Ercan Durmaz
 produzione/produced by: Zero Film, ZDF
 distribuzione/distributed by: Ventura Film GmbH
 durata/running time: 85'
 origine/country: Germania 1998

FILMOGRAFIA

Die Hochzeit (1992, cm, video);
Coromandel (1993, cm, video);
Freedom Pension (1993, cm, video);
100 und eine Mark (1994, cm); *Mein Vater, der Gastarbeiter* (1995, doc.);
Aprilkinder (1998).

F A T I H A K I N

GETÜRKT

(t.l. Truffa alla turca)

■ Musa, giovane turco di Amburgo, passa l'estate con sua madre, nel suo Paese d'origine sulla riva del Mar Nero. In una discoteca incontra Ilami, un tipo irascibile, turco di Berlino, e per sentirsi alla sua altezza racconta di avere a casa dell'hashish. In realtà Musa ha a disposizione soltanto l'erbaccia che cresce nel giardino di sua madre...

Musa, a young Hamburg Turk, spends the summer with his mother in his hometown on the Black Sea. At a disco he meets Ilami, an ill-tempered Berlin Turk. Just to show off, Musa boasts to Ilami that he has hashish at home. Actually Musa has only some weeds from his mother's garden...

■ «Getürkt è una dichiarazione d'amore in ritardo per la Turchia. (...) I ragazzi turchi non erano abituati lavorare con un regista che li prendeva sul serio e al tempo stesso poteva anche sedersi a bere una birra insieme a loro. *Getürkt* è un film fatto in famiglia: mia cugina, che non aveva mai recitato prima, ha interpretato la parte di mia madre, mio fratello quella di Ali Akbar. In ventun anni non eravamo mai stati così bene insieme. I miei parenti di là cucinavano e facevano le comparse. È stato splendido».

"Getürkt is a late declaration of love for Turkey. (...) Young Turkish actors were not used to working with a director who took them seriously and at the same time could sit and drink a beer with them. Getürkt is a family film: my cousin, who



had never acted before, played the role of my mother, my brother played Ali Akbar. In 21-years, we never got on so well together. My family there cooked and appeared as extras. It was fantastic."

FATIH AKIN, «HAMBURGER RUNDSCHAU», 7 AGOSTO 1997.

■ **BIOGRAFIA:** Fatih Akin nasce ad Amburgo nel 1973 da una famiglia turca. Nel 1994 entra alla Scuola di Arti Plastiche di Amburgo, dove studia cinema. Nel frattempo lavora come attore in vari film. Nel 1995 realizza il suo primo cortometraggio, *Sensin - Du Bist Es!*

BIOGRAPHY: *Fatih Akin was born in 1973 in Hamburg from a Turkish family. In 1994 he was admitted to the Hamburg School of Fine Arts, where he studied cinema. While studying he has worked as an actor in several films. In 1995 he shoot his first short film, Sensin - Du Bist Es!*

sceneggiatura/screenplay: Fatih Akin
fotografia/photography (35mm, col.): Frank Barbian
scenografia/art director: Guido Fahim
montaggio/editing: Andrew D. Bird
musica/music: Ulrich Kodjo Wendt
interpreti/cast: Fatih Akin, Mehmet Kurtulus, Cem Akin, Nadire Iltler, Alper Akkoc
produzione/produced by: Wüste Filmproduktion
durata/running time: 12'
origine/country: Germania 1997

FILMOGRAFIA

Sensin - Du Bist Es! (1995, cm); *Getürkt* (1997, cm); *Kurz und Schmerzlos* (1997); *Im Juli* (2000).

MIRAZ BEZAR

FERN

(t.l. Lontano)

■ Il film racconta la storia di Memo, della sua sorellina, di sua madre e di suo padre. Una famiglia. Ma una famiglia dove molte cose rimangono inespresse e sopravvivono dolorose cicatrici del passato.

The film tells the story of Memo, his little sister, his mother and his father. A family. But a family where many things remain unsaid and painful scars of the past are left.

■ **BIOGRAFIA:** Miraz Bezar nasce ad Ankara nel 1971. Lavora come attore in compagnie di teatro e come cameraman per la televisione. Dal 1994 studia alla German Film & Television Academy di Berlino (Dffb).

BIOGRAPHY: Born 1971 in Ankara. Worked as an actor in theatre groups and as a cameraman for television. Since 1994 he has studied at the German Film & Television Academy of Berlin (Dffb).



sceneggiatura/screenplay: Miraz Bezar
fotografia/photography (16mm, col.): Frank Amann
montaggio/editing: Benjamin Hembus
interpreti/cast: Özgür Özata, Durmus Cakmak, Saliha Kutlay, Esra Tanriverdi
produzione/produced by: Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin/Miraz Bezar
durata/running time: 12'
origine/country: Germania 1997

FILMOGRAFIA

Die Nadel (1994, cm); *Berivan* (1995, cm); *Fern* (1997, cm).

CARL CALLAM

A PART OF ME

(t.l. *Una parte di me*)

■ Questo lavoro affronta le questioni di identità e sradicamento a partire dall'esperienza personale del regista come individuo di colore cresciuto al di fuori della propria famiglia biologica in un ambiente bianco. Il film tratta delle difficoltà che il regista ha incontrato nel tentativo di costruirsi un'autentica identità nera e di definire la propria storia personale.

The work centres around issues of identity and displacement, based on the director's experience as a black person growing up outside of his biological family in a white environment. The piece addresses the difficulties he has experienced trying to locate an authentic black identity and his personal history.



sceneggiatura/screenplay: Carl Callam
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Carl Callam
 montaggio/editing: Carl Callam, Steve Littman
 suono/sound: Carl Callam
 interpreti/cast: Faye Callam, Pauline Donaldson, Gillian Donaldson, Jason Donaldson
 produzione/produced by: Carl Callam
 durata/running time: 20'
 origine/country: Gran Bretagna 1998

EXCESS BAGGAGE

(*Bagaglio in eccesso*)

■ Il film documenta il viaggio fatto dal regista in America per incontrare per la prima volta la propria madre naturale ed esamina con attenzione differenti identità nel tentativo di risolvere l'antagonismo esistente all'interno del rapporto madre-figlio.

The film documents the director's journey to America, to visit his natural mother for the first time, and explores multiple identities as he tries and resolves the antagonism within a "mother and son" relationship.

sceneggiatura/screenplay: Carl Callam
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Paul Synnott
 montaggio/editing: Toby Carr
 suono/sound: Paul Synnott, Jon Eriksson
 interpreti/cast: Faye Callam, Mavis Powell
 produzione/produced by: Carl Callam
 durata/running time: 35'
 origine/country: Gran Bretagna 1999

■ «Dopo aver tentato di trovare la mia “vera identità” all’interno della mia famiglia biologica, ho capito che non esisteva un modello di autentica identità nera. Direi che l’identità e la cultura nere non sono qualcosa di predefinito, ma cambiano continuamente (...). Sebbene io capisca che per me è importante conoscere la storia e la cultura nere, considero la mia esperienza personale come il fattore maggiormente influente nella formazione della mia identità. Ora frequento tanto la mia famiglia nera quanto la mia famiglia bianca, e sono contento di essere consapevole del mio essere nero quanto del mio essere bianco. Questa identità sincretica potrebbe essere considerata come la “norma”, dato che viviamo in una Gran Bretagna postmoderna multiculturale».

“After trying to find my ‘true identity’ within my biological family, I realized that there was no model or authentic black identity. I would argue that black culture and identity are not fixed, but constantly changing (...). Although I feel it is important for me to know black cultural history, I value my personal

experience as the most influential factor that has formed my identity. I now see as much of my black family as I do my white family, and I am content to be aware of my blackness as much as my whiteness. This syncretic identity could be seen as the ‘norm’ if we are in fact living in a postmodern multicultural Britain.”

CARL CALLAM

■ **BIOGRAFIA:** Carl Callam nasce nel 1970. Ha origini africane e viene adottato da una famiglia bianca. Nel 1998 ottiene un diploma al Kent Institute of Art & Design. Nel settembre del 1999 completa un master in Design and Media Arts alla Westminster University. *A part of me* vince il primo premio per i video al 21° JVC Tokyo Video Festival.

BIOGRAPHY: *Carl Callam was born in 1970. He is black and grew up in a white family. He graduated from the Kent Institute of Art & Design in 1998, and completed a Master’s Degree in Design and Media Arts at Westminster University in September 1999. With A part of me he won a top video award in the 21st JVC Tokyo Video Festival.*

FILMOGRAFIA

A part of me (1998, cm); *Excess Baggage* (1999, cm).

PLANETA ALEMANIA - BEOBACHTUNGEN AUS DER UNSICHTBARKEIT

(t.l. *Planeta Alemania - Osservazioni sull'invisibilità*)

■ In Germania vive e lavora molta gente che non ha il permesso di residenza né documenti regolari. *Planeta Alemania* è il ritratto di una donna che non può mostrare il suo volto alla telecamera. Il film racconta la storia delle quotidiane condizioni di vita nell'illegalità, in cui è fondamentale rimanere il più possibile invisibili. Composto di vari quadri riguardanti le esperienze, le paure e i sogni che la protagonista racconta, il film delinea il ritratto di una persona senza che essa abbandoni la sua invisibilità. *Planeta Alemania* è stato realizzato in stretta collaborazione con la protagonista, l'interprete e la troupe.

Many people without residence status, without documents, live and work in Germany. Planeta Alemania is the portrait of a woman who cannot show herself in front of the camera. It tells the story of the everyday conditions of life in illegality, in which it is crucial to remain as invisible as possible. Composed of various tableau which give expression to the stories of the protagonist about her experiences, fears and dreams, it gives the picture of a person without this person leaving the invisibility. Planeta Alemania was produced in close collaboration between the protagonist, the translator and the film team.

■ **BIOGRAFIA:** Il gruppo di autori dogfilm esiste fin dal 1991. I cinque membri che ne fanno parte sono Bettina Ellerkamp, Jörg Heitmann, Merle Kröger, Ed van Megen e Philip Scheffner. Durante un periodo di

collaborazione di due anni (1993-1995) con un *magazine* televisivo tedesco mettono a punto il loro stile – a metà tra videoarte e documentario – realizzando venticinque film in video di lunghezza compresa tra gli 1 e i 27 minuti. Dal 1995 producono documentari di lunghezza maggiore per altre reti televisive. Nel 1996-97 realizzano per Arte una serata tematica dal titolo *Life Is a Soap Opera*, più di tre ore di programma con l'intento di definire i significati culturali, politici e sociali del fenomeno delle soap opera. Nel 1999, *killer.berlin.doc*, film a metà tra fiction e documentario, viene premiato all'Internationales Forum des jungen Films di Berlino.

BIOGRAPHY: *The dogfilm group of filmmakers has been in existence since 1991. Its five members are Bettina Ellerkamp, Jörg Heitmann, Merle Kröger, Ed van Megen and Philip Scheffner. During a two-year collaboration (1993-95) with a German television station they developed their style – halfway between video art and documentary – creating 25 video films from 1 to 27 minutes long. Since 1995 they have been producing longer documentaries for a different television station. In 1996-97 they produced a prime time show for Arte called Life is a Soap Opera: over three hours of programming which aimed to define the cultural, political and social significance of the soap opera phenomenon. In 1999, killer.berlin.doc, a film halfway between fiction and documentary, won an award at the Berlin Internationales Forum des jungen Films.*



Sceneggiatura, fotografia (Betacam SP, col.), suono, montaggio/screenplay, photography (Betacam SP, col.), sound, editing: dogfilm & compañer@
produzione/produced by: dogfilm GmbH
co-produzione/co-produced by: ZDF/Dept. Das Kleine Fernsehspiel - Arte
distribuzione/distributed by: ZDF, dogfilm GmbH
durata/running time: 38'
origine/country: Germania 1999

LISL PONGER

DÉJÀ VU

■ «Il secondo film di *found footage* di Lisl Ponger è costruito interamente su materiale privato, amatoriale. Come larga parte dell'opera della Ponger, è un film che interroga le sue immagini. Per quanto riguarda il livello visivo il film si compone di riprese di turisti in viaggio in località "esotiche". La colonna sonora combina, da un lato, racconti in prima persona di varia gente che parla di fuga, di casa, di essere stranieri, di emigrazione e, dall'altro, effetti sonori naturalistici, aggiunti dalla regista alle immagini. Il risultato è una esperienza visivo-sonora complessa e stratificata».

"Ponger's second found footage film was compiled entirely from private amateur material. Like much of Ponger's work, it is a film which interrogates its own images. On the visual level, the film is composed of shots of tourist trips to 'exotic' locations. The soundtrack combines, on the one hand, first-person narratives by various people, who all talk about escape, home, being foreign, and emigration, and, on the other hand, naturalistic sound effects added by Ponger to the found images. The result is a complex and multi-layered image-sound experience."

ALEXANDRA SCHNEIDER, *CELEBRATING THE LYRICAL DOCS*, «VISION DU RÉEL», GIUGNO 1999.

BIOGRAFIA: Lisl Ponger nasce a Nürnberg nel 1947. Frequenta la Scuola di Arti Grafiche a Vienna e si specializza in fotografia. A partire dal 1979 comincia la sua carriera di cineasta. È tra i membri fondatori della Sixpack Film. Nel 1995 ha curato la rassegna di cortometraggi dell'Austrian National Film Festival. Insegna fotografia all'Università di arti applicate di Vienna.



BIOGRAPHY: Lisl Ponger was born in Nürnberg in 1947. She attended the Graphic Arts School in Vienna and specialised in photography. She began her career as a filmmaker in 1979 and is one of the founding members of Sixpack Film. In 1995 she curated the short films programme at the Austrian National Film Festival. She teaches photography at the University of Applied Arts in Vienna.

sceneggiatura/screenplay: Lisl Ponger
fotografia/photography (35mm, col.): Lisl Ponger
montaggio/editing: Lisl Ponger
suono/sound: Lisl Ponger
voci narranti/story-tellers: Karim Duarte, Reneé Gadsen, Mahmoud Lamine, André Mawazo-Mukalay, Shaheen Merali, Alexilia Pichler, Pemba Doma Sherpa, Ana Schey
produzione/produced by: Polyfilmverleih
distribuzione/distributed by: Sixpack Film
durata/running time: 23'
origine/country: Austria 1999

FILMOGRAFIA

Space Equals Time - Far Freaking out (1979); *Film - An Exercise in Illusion I* (1980); *Lichtblitze* (1980); *The Four Corners of the World* (1981); *Souvenirs* (1982); *Film - An Exercise in Illusion II* (1983); *Tendencies to Exist* (1984); *Container-Contained* (1985); *Sound of Space* (1986); *Substantial Shadows* (1987); *Train of Recollection* (1988); *Semiotic Ghosts* (1990); *Passagen* (1996); *Déjà vu* (1999).

MARINA SERSALE

MAN-KENEEN-KI

■ Documentario su otto ragazzi di strada a Dakar, in Senegal. Le immagini delle strade della città si alternano ai ritratti dei giovani protagonisti. Ogni ritratto è accompagnato da un testo-poesia, scritto appositamente per il film dai ragazzi stessi.

Man-Keneen-Ki is a documentary about eight street kids in Dakar, Senegal. The images of the city streets alternate with the frames of the young protagonists. Each frame is accompanied by poem, written for the film by the kids themselves.

■ **BIOGRAFIA:** Marina Sersale nasce a Roma nel 1962. Si occupa inizialmente di fotogiornalismo per passare poi alla produzione e alla regia di film documentari per la televisione.

BIOGRAPHY: *Marina Sersale was born in Rome in 1962. She began working in photojournalism before moving on to directing and producing television documentaries.*

fotografia/photography (Betacam SP, col.): Dario Amadei
montaggio/editing: Marco De Stefanis
interpreti/cast: Amadou Ba, Babacar Sy, Ibrahima Konate, Mamadou Youla Camara, Papis Thione, Sherif Somare, Abdoulaye Keita, Thierno Sall
produzione/produced by: Produzioni Corsare, Marina Sersale, La Fabriks, Panorama Productions
durata/running time: 26'
origine/country: Gran Bretagna/Senegal
 1999

FILMOGRAFIA

Terra di Nessuno, viaggio fra gli Aborigeni dell'Australia Occidentale (1997, doc.); *Dak'Art 98* (1998, doc.); *Zurigo, appunti per giovani viaggiatori* (1998, doc.); *Man-Keneen-Ki* (1999, doc.).

ETIENNE TREVA

DRIVING MISS CRAZY

(t.l. Verso la follia)

■ Una narrazione ricca di suspense che esamina l'itinerario psicologico di una ragazza in attesa del suo fidanzato. Con il calare della sera la solitudine cresce... e si affaccia sulla scena l'ossessione.

A suspense filled narrative that examines the psychological journey of a young woman waiting for her date to arrive. As the night falls, loneliness unfolds... Obsession creeps in.

sceneggiatura/screenplay: Treva Etienne
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Brett Lambshine
 scenografia/art director: Fiona Chillcott
 musica/music: Andrew Phillips
 costumi/costumes: Fiona Chillcott
 interpreti/cast: Diane Parish
 produzione/produced by: KeyLight Film
 durata/running time: 10'
 origine/country: Gran Bretagna 1998



A WOMAN SCORNED

(t.l. Una donna respinta)

■ Una donna è stesa accanto a suo marito, che l'ha tradita; il suo stato mentale è disturbato, e lei fantastica su possibili modi di vendicarsi. Ma quando si accorge che la verità è troppo dolorosa da sopportare, le sue fantasie si trasformano gradualmente in realtà.

A woman lies next to her adulterous husband, her mind disturbed, fantasizing about revenge. But fantasy slowly becomes reality when she realizes that the truth is too painful to bear.

sceneggiatura/screenplay: Treva Etienne
 fotografia/photography (Betacam SP, col.): Ben Cole
 scenografia/art director: Fiona Chillcott
 musica/music: Carl A. Vincent
 costumi/costumes: Fiona Chillcott
 interpreti/cast: Marcia Johnson, Wil Johnson, Alison Stephens
 produzione/produced by: KeyLight Film
 durata/running time: 7'
 origine/country: Gran Bretagna 1999



BIOGRAFIA: Etienne Treva nasce nel 1965. È attore, scrittore, produttore e regista. A ventuno anni comincia a recitare per il teatro. Recita anche nel cinema in numerosi film, tra cui *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick. Treva ha diretto e prodotto varie commedie televisive e radiofoniche.

BIOGRAPHY: Treva Etienne was born in 1965. He is an actor, writer, producer and director. At 21 he began acting in the theatre though he has acted in numerous films as well, including Stanley Kubrick's *Eyes Wide Shut*. Treva has written and produced several television and radio comedies.

FILMOGRAFIA

Driving Miss Crazy (1998, cm); *A Woman Scorned* (1999, cm).



OMAGGIO A
JACQUES DOILLON

JACQUES DOILLON

L'ULTIMO CAVALIERE DELLA NOUVELLE VAGUE

JACQUES DOILLON

THE LAST KNIGHT OF THE FRENCH NEW WAVE

Alberto Farassino

L'ultimo articolo che François Truffaut pubblica in *I film della mia vita*, nella sezione finale del libro dedicata agli «amici della Nouvelle Vague», è una recensione a quello che è in pratica il primo film di un giovane cineasta che ai tempi della Nouvelle Vague era un ragazzino (ha la stessa età del protagonista dei *Quattrocento colpi*), che fino a quel momento ha realizzato solo documentari sportivi e film ispirati a fumetti sessantotteschi e che sicuramente non ha frequentato gli ambienti che contano della cultura e della cinefilia parigina: *Les doigts dans la tête* di Jacques Doillon. È il 1974 ed è con questo prestigioso timbro sul passaporto che il giovane regista entra nel cinema d'autore francese e internazionale. Ma non per questo il suo percorso nell'autorismo post-Nouvelle Vague sarà facile. Doillon sa rifiutare le seduzioni del cinema commerciale, che gli fa subito le sue avance, e anzi dimostra presto di volersi mettere in gioco totalmente, interpretando personalmente un suo film assieme a una bambina che è sua figlia. Ma afferma in tal modo una personalità che forse disturba o sconcerta, in anni che si avviano a un elegante neo-accademismo della qualità.

Così, a partire dagli anni Ottanta, Doillon riesce a essere insieme un cineasta di grande produttività, che può persino ricordare quella del Godard di vent'anni prima, e un corpo relativamente estraneo al cinema francese dell'era di Jack Lang. Nei festival d'autore, a Cannes e a Venezia, i suoi film sono accolti in competizione ma vengono spesso dileggiati dalla critica giornalistica e anche dal pubblico che li prende come bersaglio delle sue impazienze e nostalgie di normalità. Poiché in Doillon si incontrano e si intrecciano due linee di cinema che sono entrambe difficili da digerire anche da sole: una estrema rarefazione, astrazione

The last article that François Truffaut publishes in The Films of My Life, in the final section of the book dedicated to "the friends of the New Wave", is a review of what is, essentially, the first film by a young cineaste who was just a kid during the New Wave – he is the same age as the main character in The Four Hundred Blows – who had until then only made sports documentaries and films inspired by 60s comic books, and who had not even remotely taken part in the Parisian cinema culture: Les doigts dans la tête by Jacques Doillon. So in 1974, with this prestigious stamp in his passport, the young director enters the world of French and international cinema auteurs. Yet this is not what will make the director's voyage through the auteur-istic post-New Wave easy. Doillon knows how to resist the temptations of commercial cinema, which soon makes advances at him, and even shows that he's willing to immerse himself completely in his work, taking on a role in one of his films alongside his real-life daughter. In this way, he asserts a baffling and disconcerting presence in the years that a refined neo-academicism was getting underway.

Thus, from the 80s on, Doillon is able to be both a highly productive filmmaker, who even reminds one of Godard twenty years earlier, and a relatively separate entity outside the mainstream French cinema of the likes of Jack Lang. His films are presented at "auteur-centric" film festivals, like Cannes and Venice, but are often met with derision by the critics and the public which take exception to them for their own impatience and nostalgia for normalcy. In time, two types of cinema become present in Doillon's work, each of them difficult to digest in their

e stilizzazione dei soggetti, dei comportamenti, dei linguaggi, e nello stesso tempo un totale abbandono alla realtà del set, alla concretezza delle voci, dei volti e dei gesti. Per questo egli affronta spesso temi legati all'infanzia o all'adolescenza, per poter lavorare con dei non-attori, che stiano davanti alla macchina da presa senza preconcetti e addirittura senza troppo sapere cosa è il cinema. Mentre per altri versi il suo gusto per la parola scritta e non improvvisata e per una gestualità insieme estrema e controllata richiede dei veri professionisti della recitazione, capaci di reggere i suoi lunghi piani sequenza in movimento, ai limiti del virtuosismo e del manierismo. In effetti, quasi tutti i più rappresentativi attori francesi dei suoi anni Doillon li ha avuti, magari cogliendoli agli inizi della loro carriera: Gérard Depardieu, Philippe Léotard, Sami Frey, André Dussolier, Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Béatrice Dalle, Maruschka Detmers, Juliette Binoche, Sabine Azéma, per non parlare di Michel Piccoli, Jean-Louis Trintignant, Jeanne Moreau e di Jane Birkin, per vari anni sua compagna e interprete naturale. Il fatto che nei suoi film sia spesso questione di adulti e adolescenti, di padri e di figli, di donne e bambine, sembra solo la figurativizzazione del suo voler far incontrare linguaggi e modelli attoriali diversi. Incontri non sempre facili e comunque mai indifferenti, che producono incandescenze, accelerazioni, sospensioni. Ogni film di Doillon, e non solo produttivamente, è una scommessa e una sfida, che non sempre egli ritiene vinta: il suo cinema procede e si trasforma spinto dall'amore quanto dall'insoddisfazione. Le incursioni nella televisione, i ritorni al documentario, l'alternanza di teatralità e di apparente naturalismo fanno parte di una filmografia in cui la coerenza d'autore non significa mai continuo e maniera.

Analogamente la critica è passata nei suoi confronti dall'entusiasmo della scoperta al disorientamento e, a volte, alla delusione e alla saturazione. Non stupisce perciò che di Doillon non sia mai stata fatta, nemmeno in Francia, una importante personale e che su di lui esista un solo libro, peraltro di eterogenea struttura – metà monografia su un autore metà sceneggiatura di un film – risalente a dieci anni fa. L'“omaggio” che gli rende ora la Mostra del Nuovo Cinema non è tuttavia una scoperta tardiva: Doillon ha in Italia estimatori non

own right: an extreme reduction, abstraction and stylization of themes, behaviour, and language, and, simultaneously, a complete immersion in the reality of the set and the realness of the voices, faces, and gestures of the actors. For this reason, Doillon often takes on themes connected to childhood and adolescence, in order to be able to work with non-actors, who stand in front of the camera with no preconceptions, and who know little if anything about cinema. Nevertheless, his predilection for fidelity to the written, non-improvised text, and for an extreme yet controlled physicality, requires his actors to be true professionals, capable of withstanding Doillon's lengthy, moving long shots which push the limits of virtuosity and mannerism. In fact, Doillon has worked with almost all of the most noteworthy French actors of his time, many of them at the very beginning of their careers: Gérard Depardieu, Philippe Léotard, Sami Frey, André Dussolier, Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Béatrice Dalle, Maruschka Detmers, Juliette Binoche, Sabine Azéma. Not to mention Michel Piccoli, Jean-Louis Trintignant, Jeanne Moreau and Jane Birkin, who was Doillon's companion as well as favourite actress for a number of years. The fact that Doillon's films often deal with situations between adults and adolescents, fathers and sons, or women and little girls, seems only to symbolize the director's desire to bring together different (emotional) languages and approaches to acting. The relationships are not always simple, and never indifferent, and are thus combative, accelerated, or suspenseful. Doillon's every film is, not just production-wise, a bet and a challenge which he doesn't necessarily always win: his filmmaking originates and is transformed as much by love as by dissatisfaction. His surprising work in television, his documentaries, and his alternating between theatricality and seeming naturalism, create a filmography whose cohesion is never continuous or affected.

Analogously, critics have been both enthusiastic in Doillon's discovery of the disorientated and, at times, disappointed and fed up. This is not surprising considering that there has never been an important retrospective about Doillon, not even in France, and that there exists only one, rather uneven, book written about him –

occasionali e Pesaro ha già selezionato un film di Doillon (*Amoureuse*) quando nel 1992 ha voluto riflettere sulla "Giovinezza del cinema francese". Più in generale, esso s'inserisce in una tradizione di personali di autori della modernità che risale a quella di Philippe Garrel dei primi anni Settanta e ha portato in tempi più recenti alle rassegne su Godard e Marker, ma nello stesso tempo trova una sua collocazione non casuale in un anno di cambiamento in cui nuovi temi e nuovi sguardi trasversali caratterizzano l'intero programma.

Non potendo la Mostra permettersi per motivi di calendario una retrospettiva completa, presenterà un'ampia selezione dei venticinque lungometraggi che Doillon ha diretto. La scelta dei titoli è stata fatta dal regista stesso, non per una sua pretesa di intromettersi ma in seguito a una nostra esplicita richiesta. Abbiamo constatato poi che sono esattamente gli stessi che avremmo scelto noi.

half dissertation, half screenplay of one of his films – now dating back to ten years ago. The "homage" being paid to him now, at the Pesaro Film Festival, is nevertheless not a question of a late discovery of his work: Doillon has a significant public in Italy, and Pesaro even selected one of his films, Amoureuse, in 1992 for its "Young French Filmmakers" section. Moreover, it is part of a tradition of retrospectives on modernist auteurs which started with the Philippe Garrel section in the early 70s, and which has gone on until the more recent ones focused on Godard and Marker. Not by chance does this retrospective take place in a year of changes in which new, intersecting themes and perspectives characterize the whole programme.

As the festival does not have enough time for a complete retrospective of Doillon's work, there is a wide selection of his 25 feature-length films. The titles were chosen by the director, not out of his desire to interfere, but because we explicitly asked him to. Furthermore, we ascertain that they are the same exact titles we would have chosen.

BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

Jacques Doillon nasce il 15 marzo 1944, in un quartiere popolare di Parigi. Il padre è impiegato, la madre centralinista. Non passa l'esame di maturità e riesce a farsi riformare dopo tre mesi di servizio militare. Prova vari mestieri fra cui il postino e l'assicuratore.

Nel 1965 frequenta uno stage di montaggio e diventa aiuto montatore di vari film fra cui *Trans-Europ-Express* di Alain Robbe-Grillet. Dal 1967 al 1970 cura il montaggio di una decina di corti e di alcuni lungometraggi. Fra il 1966 e il 1973 realizza diversi documentari, per lo più di ambientazione sportiva o su commissione del Ministero dell'Agricoltura. Nel 1970 lavora con Gébé, noto disegnatore di «Charlie Hebdo», a un breve film tratto da un suo fumetto e la collaborazione fra i due continua

Jacques Doillon was born on March 15th, 1944, in a working class neighbourhood in Paris. His father was a clerk, his mother a switchboard operator. He did not graduate from high school and after three months of military service managed to get himself dismissed. Doillon tried out various professions, including postman and insurance salesman.

In 1965 he attended an editing workshop through which he became assistant editor on a number of films, including Alain Robbe-Grillet's Trans-Europ-Express. 1967 through 1970 he edited over ten short films and a number of features. Between 1963 and 1973 he made various documentaries, primarily about sports or topics commissioned by the Ministry

nel 1972 in un lungometraggio, *L'an 01*, di cui Doillon è regista e produttore. Ma è il suo secondo film, *Les doigts dans la tête*, presentato a Venezia nel 1974, ad attirare l'attenzione della critica. Subito gli viene offerto un film in costume a grosso budget, *Un sac de billes* dal romanzo di Joseph Joffo, che resta tuttavia un'esperienza isolata. I suoi film successivi dovranno infatti sempre confrontarsi con difficoltà produttive. Tuttavia l'attività registica di Doillon continua assidua e appassionata. Nel 1979 riceve il premio Jeune Cinéma al Festival di Cannes per *La drôlesse*. Partecipa varie volte anche alla Mostra di Venezia: nel 1986 con *La puritaine*, nel 1987 con *Comédie!*, nel 1996 con *Ponette* che vince il premio per la migliore attrice. Nel 1990 ottiene il Premio Delluc per *Le petit criminel*.

A tutt'oggi Jacques Doillon ha realizzato più di venti film oltre a diversi lavori per la tv. Come attore è apparso in un cortometraggio di Gédé, *L'inventaire* (1974), in due film di Philippe Garrel, in cui interpreta se stesso, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985) e *Les Ministères de l'art* (1988) e in due dei suoi film, *La femme qui pleure* (1979) e *La fille de quinze ans* (1989).

Ha tre figlie, la prima nata nel 1975 dalla montatrice Noëlle Boisson, la seconda nata nel 1982 e figlia di Jane Birkin, la terza nata nel 1995 da Brune Compagnon.

of Agriculture. In 1970 he worked with Gédé, the renowned designer of the "Charlie Hebdo" comic strip, on a short film based on the strip. In 1972, the two also collaborated on L'an 01, which Doillon produced and directed. However, it was his second film, Les doigts dans la tête, shown at the 1974 Venice Film Festival, that grabbed the attention of the critics. Shortly thereafter he was offered a big-budget costume picture, Un sac de billes, based on the novel by Joseph Joffo, which remains his only foray into commercial filmmaking. In fact, Doillon struggled to finance his next films, nevertheless continuing to be a diligent and passionate filmmaker. In 1979 he received the Young Cinema Award at Cannes for La drôlesse. His films were also screened at Venice various times: La puritaine in 1986, Comédie! in 1987, and Ponette in 1996, which won the best actress award. In 1990 he was awarded the Delluc Prize for Le petit criminel.

Jacques Doillon has made over twenty films thus far, as well as a number of television projects. As an actor he has appeared in Gédé's short L'inventaire (1974); in two Philippe Garrel films, in which he played himself, Elle a passé tant d'heures sous les sunlights (1985) and Les Ministères de l'art (1988), and in two of his own films, La femme qui pleure (1979) and La fille de quinze ans (1989).

He has three daughters, the first born in 1975 to editor Noëlle Boisson, the second by Jane Birkin, born in 1982, and the third born in 1995 to Brune Compagnon.

FILMOGRAFIA

Vous voilà déçu (1966, cm); *Trial* (1969, cm, doc.); *Vitesse oblige* (1970, cm, doc.); *On ne se dit pas tout entre époux* (1970, cm); *La voiture électronique* (1970, cm, doc.); *Bol d'or* (1971, cm, doc.); *Tous risques* (1971, cm, doc.); *L'an 01* (1973); *Autour des filets* (1973, cm, doc.); *Laissés pour compte* (1973, cm, doc.); *Les demi-jours* (1973, cm, doc.); *Les doigts dans la tête* (1974); *Un sac de billes* (1975); *La femme qui pleure* (1979); *La drôlesse* (1979); *La fille prodigue* (1981); *L'arbre* (1982, mm, film tv); *Monsieur Abel* (1983, film tv); *La pirate* (1984); *La vie de famille* (1985); *Mangui, onze ans peut-être* (1985, mm, film tv); *La tentation d'Isabelle* (1985); *La puritaine* (1986); *Comédie!* (1987); *L'amoureuse* (1987, film tv); *Pour un oui ou pour un non* (1988, mm, film tv); *La fille de quinze ans* (1989); *La vengeance d'une femme* (1990); *Le petit criminel* (1990); *Pour A. Aman Villagràn Morales* (1991, episodio del film collettivo *Contre l'oubli*); *Amoureuse* (1992); *Un homme à la mer* (1993, film tv); *Le jeune Werther* (1993); *Du fond du coeur: Germaine et Benjamin* (1994, versione cinematografica e versione per la tv in 12 puntate da 26' l'una); *Nathalie Sarraute* (1995, doc., film tv); *Ponette* (1996); *Trop (peu) d'amour* (1998); *Petits frères* (1999).

1974 LES DOIGTS DANS LA TÊTE

(t.l. *Le dita in testa*)

■ Parigi. Chris lavora come apprendista in una panetteria, abita in una stanza di proprietà del padrone e tiene puntigliosamente il suo diario quotidiano. Un giorno arriva al lavoro in ritardo. Viene licenziato e deve anche lasciare l'abitazione. Va a consultarsi con un sindacalista, per recuperare la paga arretrata. Intanto rioccupa la stanza. Qui lo raggiungono Rosette, la commessa della panetteria con cui ha intrecciato una relazione, l'amico Léon, che fa il meccanico in un garage, e Liv, una giovane svedese incontrata in un bar. Quest'ultima è una ragazza libera e disinvolta, che ama viaggiare da un paese all'altro. Ma presto i rapporti si complicano: Rosette percepisce Liv come una rivale e la svedesina riparte con uno sconosciuto. Sparisce anche Rosette, che ha ricevuto una lettera dal padre che le ordina di tornare a casa, a Bourges. Chris intanto si rende conto che la pratica sindacale ha tempi lunghi. Allora parte con Léon per cercare Rosette.

Paris. Chris works as an apprentice in a bakery, lives in a room rented out by the bakery owner, and keeps a meticulous daily diary. One day he arrives late to work and as a result is fired and evicted. He goes to a labour unionist to try and get his severance pay and is able to move back into the room. In this room he's joined by Rosette, the bakery counter girl with whom he's romantically involved, his friend Léon, a mechanic, and Liv, a young Swedish girl he met in a bar. Liv is a free and spontaneous spirit who loves travelling from country to country. Soon, however, the situation gets complicated: Rosette sees Liv as a rival and the Swedish girl leaves with a stranger.



regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon, con la collaborazione di Philippe Defrance
fotografia/photography (super16, gonfiato a 35mm, b/n): Yves Lafaye
scenografia/art director: Manuel Durouchoux

montaggio/editing: Noëlle Boisson

suono/sound: Alain Contrault, assistito da Jacques Gauron

interpreti/cast: Christophe Soto (Chris), Olivier Bousquet (Léon),

Ann Zacharias (Liv), Roselyne Vuillaumé (Rosette), Martin Trevières (il padrone),

Pierre Fabien (il sindacalista), Gabriel Bernard (François, il sostituto di Chris),

Marylin Even (la ragazza del pensionato), Joëlle Marin e Alain Vibé (Joëlle e Denis,

la giovane coppia della villetta), Gillette Barbier (la madre di Rosette), Denis Bonal

(la panettiera), Philippe Nahon (Jean-Paul, operaio panificatore), Marcel Gotlieb

(negoziante di dischi), François Béranger (l'amico di Liv)

produzione/produced by: Jean-Jacques Aschakmundès per UZ Production (Parigi)

durata/running time: 104'

Rosette also disappears, after having received a letter from her father ordering her to return home. Chris realizes the union case will take a long time to resolve, and leaves Paris with Léon in search of Rosette.

■ «Una meraviglia, questo piccolo film in bianco e nero che si svolge essenzialmente fra le quattro mura di una povera stanza. Una meraviglia di freschezza, di autenticità, di spontaneità, di serietà discreta, distante sia dalla secchezza del cinema-verità che dai tremolii del dramma populista. Un cinema libero, allegro, vivo,

moderno, un cinema che parla al cuore e che, senza averne l'aria, con una parola qui, una frase là, dice, sulle condizioni di vita dei giovani operai, più di tanti lunghi discorsi. Avevamo tenuto a mente il nome di Jacques Doillon l'anno scorso, quando aveva firmato (in collaborazione con Gédé) *L'An 01*. Dopo *Les doigts dans la tête*, non c'è più il rischio di dimenticarlo».

"This little black and white film, which essentially unfolds between the four walls of a rundown room, is delightful. Delightful in its freshness, authentic spontaneity, circumspect seriousness, and as far from

the staidness of cinema vérité as it is from the flippancy of mainstream drama. It is light, cheerful, alive, modern filmmaking that speaks to the heart and, without any pretensions, with a word here, a sentence there, says more about the condition of the young working class than most lengthy discourses. We remembered Jacques Doillon's name last year, when he made L'An 01 (in collaboration with Gédé). After Les doigts dans la tête, there is no risk that it will be forgotten."

JEAN DE BARONCELLI, «LE MONDE», 9 DICEMBRE 1974.

«Il titolo non ha alcun significato. Fino all'ultimo giorno ho fatto delle liste di titoli. Telefonavo agli amici e l'ultima

sera, poiché la linea doveva essere disturbata, uno di loro ha capito *Les doigts dans la tête* [Le dita in testa] e mi ha detto che non era male. Un altro amico allora mi ha elencato una dozzina d'interpretazioni di quel titolo. Ed è vero che è molto evocativo. Allora l'ho tenuto. La storia non ha niente di autobiografico. Non sono stato né apprendista fornaio né meccanico, ma è una storia che, visto quello che ho vissuto e da dove vengo, io potevo raccontare. (...) All'inizio l'aspetto politico aveva più importanza. Durante le riprese ho fatto di tutto per avvicinarmi ai volti degli attori».

"The title has no meaning whatsoever.

Until the very last day I had a list of titles. I was calling friends the last evening, and when the line was interrupted, one of them understood Les doigts dans la tête and said it wasn't bad. Another friend listed a dozen interpretations of that title and it's true that it was very evocative. So I kept it. The story is not autobiographical in the least. I've never been a bakery apprentice or a mechanic but it is a story that, seeing what I've experienced and where I come from, I could tell. (...) Initially, the political aspect was more important, but during shooting I did everything possible to get closer to the actors' faces."

INTERVISTA A JACQUES DOILLON A CURA DI JACQUES GRANT, «CINÉMA 75», 194, GENNAIO 1975.

1979 LA FEMME QUI PLEURE (t.l. La donna che piange)

■ Jacques torna dalla moglie Dominique dopo una lunga assenza. Questa capisce che stavolta non si tratta di una semplice scappatella, piange e lo caccia via. La bambina, Lola, si ferisce in un incidente che avrebbe potuto essere evitato e questo addolora ancor più Dominique. Il padre ritorna e la bambina guarisce. Ma Dominique caccia di nuovo il marito. Poi decide di incontrare Haydée, l'altra donna, di cui Jacques ora è innamorato, e di accogliere tutti in casa. La coabitazione fra i quattro dura un inverno, ma diventa sempre più complicata. Il rapporto fra Jacques e Haydée si incrina di fronte alla sofferenza di Dominique.

Jacques returns to his wife Dominique after a long absence. This time, however, she realizes it is not a matter of a simple extramarital indiscretion and, crying, throws him out. Their daughter Lola is hurt in an accident that could have been



avoided and this is even harder for Dominique to bear. The father returns home and Lola gets better, but Dominique throws her husband out again. Later, she decides to meet Haydée, the other woman with whom Jacques has fallen in love, and to gather everyone together in the house. The four spend a winter living together, but the situation gets increasingly more difficult. Jacques and

Haydée's relationship crumbles in the face of Dominique's suffering.

■ «Doillon si è impegnato completamente in questo film, in cui interpreta il personaggio maschile, Jacques. Anche le due partner, Dominique Lafin e Haydée Politoff, hanno mantenuto i loro nomi. E la figlia Lola interpreta se stessa. Autobiografico o no, il

film è una storia raccontata in prima persona, una specie di narrazione intima senza psicodrammi e narcisismi. (...) Come uomo e cineasta, Doillon segue le tracce di Ingmar Bergman, che affiora dietro ai suoi ritratti femminili. (...) Ma Bergman non ha mai interpretato la propria parte».

“Doillon immersed himself wholly in this film, in which he played the male character, Jacques. Even the two women, Dominique Laffin e Haydée Politoff, kept their real names. And [Doillon's] daughter plays herself. Autobiographical or not, the film is a story told in first person, a kind of intimate narration, without psychodrama or narcissism. (...) As a man and a filmmaker, Doillon follows in the footsteps of Ingmar Bergman, who surfaces behind his female portraits. (...) But Bergman has never played his own part.”

FRANÇOISE AUDÉ, *LA FEMME QUI PLEURE*, «POSITIF», 214, GENNAIO 1979.

■ «*La femme qui pleure* è un film di

donne, come tutti i miei film, del resto, che piacciono più alle donne che agli uomini. Mi pare normale, perché siamo fatti per questo, per fare ritratti di donne. C'è una tale volontà di fare ritratti di donne che ci si dimentica di fare quello dell'uomo. I ritratti maschili nei miei film sono mal delineati. *La femme qui pleure* sarebbe un film migliore se il personaggio dell'uomo avesse più consistenza (e se non l'avessi impersonato io!). C'è la volontà di sbarazzarsi degli uomini, come se rovinassero il paesaggio».

“La femme qui pleure is a film about women, like all of my films, that women like more than men, after all. This seems normal to me, because we're made for this, to create portraits of women. There is a desire so strong to create portraits of women that we forget to make them of men. The male portraits in my films are poorly delineated. La femme qui pleure would be a better film if the male character had been

more consistent (and if I hadn't played him!). There is a great desire to get rid of men, as if they ruined the landscape.”

INTERVISTA A CURA DI FLORENCE RAILLARD, «LE MATIN», 23 SETTEMBRE 1987.

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura e dialoghi/screenplay and dialogues: Jacques Doillon
fotografia/photography (35mm, Eastmancolor): Yves Lafaye
montaggio/editing: Isabelle Rathery
tecnico del suono/sound: Michel Kharat
interpreti/cast: Dominique Laffin (Dominique), Jacques Doillon (Jacques), Haydée Politoff (Haydée), Lola Doillon (Lola), Jean-Denis Robert (Jean-Denis), Michel Vivian (Michel)

produzione/produced by: Yves Robert, Danièle Delorme per Productions de la Guéville, Lola Film (Parigi), Renn Production

direttore di produzione/production manager: André Mennequier
distribuzione/distributed by: AMLF
durata/running time: 90'

1979 LA DRÔLESSE

(t.l. *La bricconcella*)

■ Mado (Madeleine) ha 12 anni e vive con una madre che la trascura. François, sulla ventina, è orfano di padre e sbarca il lunario raccogliendo scarti e rottami; il patrigno lo fa vivere in soffitta. Essendosi già imbattuto una volta nella ragazzina, un giorno torna ad aspettarla nel bosco, la rapisce e la rinchiude con lui nella soffitta. Dice di lavorare per un terribile personaggio, il «padrone». In un primo momento la ragazzina ha paura, ma presto prende in mano le fila del gioco, fino a organizzare la vita quotidiana della “casa”, mentre François si sforza di mantenere una sua autorità. Mado gli chiede persino di fare un figlio. François, sopraffatto, finisce per

abbandonarla in campagna, ma poi, disperato, la va a ritrovare.

Mado (Madeleine) is twelve-year old and lives with a mother who neglects her. François, 20, has lost his father, and lives hand-to-mouth collecting scraps and rubbish; his stepfather makes him live in the attic. Having already seen Mado before, one day François waits for her in the woods, abducts her, and locks her in the attic with him. He tells her he works for an awful man, “the boss.” At first, the girl is afraid, but quickly catches on to the game and starts organizing their daily life at “home.” François struggles to hold onto his authority, but Mado even asks him to give her a child. Overwhelmed, François

abandons her in the countryside but, later, desperately tries to bring her back.

■ «Di tutte le età della vita l'infanzia è senz'altro quella che interessa di più a Doillon. Ma non certo per celebrare i paradisi degli amori infantili. Anzi, vuole mostrarci che le nostre angosce di adulti derivano direttamente dalle inquietudini infantili. (...) Lentamente i due “bambini” finiscono per scimmiettare il comportamento sociale delle coppie che conoscono. L'infanzia non è un santuario, ma un luogo di libertà».

“Of all the ages in life, it is childhood that undoubtedly interests Doillon the most.

Not, however, for celebrating the paradise of infantile love, but quite the opposite. He wants to show us that our adult anxieties derive directly from our childhood unease. (...) Slowly, the two 'children' end up aping the social behaviour of the couples they know. Childhood is not a sanctuary, but a place of freedom."

YVES ALION, *JACQUES DOILLON OU LE CINÉMA DE CHAMBRE*, «LA REVUE DU CINÉMA», 395, 1984.

«Da dove le è venuta l'idea del film?»

La si trova regolarmente nella pagina di cronaca. Ogni due o tre anni l'episodio si ripresenta: un uomo folle di solitudine rapisce la prima ragazzina che trova, o quasi. In un giornale m'interessa la pagina dello sport e quella della cronaca...

La fotografia è diversa dai suoi film precedenti.

Eravamo in uno spazio completamente chiuso, senza fonte di luce esterna (...). In *La drôlesse* l'esterno è trattato come una specie di acquario (...). Il vero esterno è il loro mondo interiore. Del resto, è l'unico mondo che esiste. Qui l'esterno esiste ancor meno che nei miei film precedenti».

"Where did the idea for *La drôlesse* come from?"

You can find it regularly in the newspa-



pers. Every two or three years the event reoccurs: a man crazed from loneliness kidnaps a little girl, or tries to. In a newspaper, I like the sports pages and the local news.

The photography is different from your earlier films.

We were in a completely enclosed space, without any sources of external light.

(...) *In La drôlesse the outside is treat-*

ed as if it were some kind of aquarium. (...) The real 'outside' is their interior world. Moreover, it's the only world that exists. Here the outside world exists even less than in my earlier films."

INTERVISTA CON DOILLON REALIZZATA DA FRANÇOISE AUDÉ E JEAN-PIERRE JEANCOLAS, *LA DRÔLESSE*, «POSITIF», 220-221, LUGLIO-AGOSTO 1979.

regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura e dialoghi/screenplay and dialogues: Jacques Doillon
fotografia/photography (35mm, Eastmancolor): Philippe Rousselot
montaggio/editing: Laurent Quaglio, assistito da Marie Robert

suono/sound: Michel Kharat

costumi/costumes: Michèle Cheminal-Teran

casting: Guy Chalaud

interpreti/cast: Claude Hébert (François), Madeleine Desdevises (Mado), Paulette Lahaye (la madre di Mado), Juliette Le Cauchoix (la madre di François), Fernand Decaen (il patrigno di François), Dominique Besnehard (il maestro), Odette Maestrini (la droghiera), Ginette Mazure (la fotografa), Denise Garnier (la segretaria comunale), Norbert Delozier (il cognato), Janine Huet (la sorella), Marie Sanson (la vecchia signora con il sasso), Edouard Besnehard (il panettiere), Henriette Adam (una donna), Jean Brunelière (il giudice istruttore), Jacques Thieulle (l'avvocato), Christian Bouillette (una guardia)

produzione/produced by: La Guéville (Danièle Delorme, Yves Robert), Parigi

durata/running time: 90'

1983 MONSIEUR ABEL

(t.l. *Il signor Abele*)

■ Monsieur Abel è un signore anziano, chiuso nelle sue ossessioni (si auto-definisce «conservatore»), che si è ritirato nella casa di famiglia ad attendere la morte, senza illusioni e senza tristezze. Lo accudisce la fedele governante, Gervaise. Un giorno il signor Abel trova il cadavere di una giovane donna nel bosco poco lontano da casa.

Da quel momento la vita del vecchio cambia da cima a fondo e anche il rapporto annoso ma anonimo con Gervaise viene scombussolato. Devono affrontare le indagini di un ispettore di polizia e la curiosità di una bambina. Fra il signor Abel e Gervaise s'instaura un rapporto più intenso, che li sostiene nella loro solitudine.

Mister Abel is an old man, trapped in his obsessions (he calls himself a "conservative"), who has holed up in his family home waiting to die, without illusions or sadness. He is looked after by his loyal housekeeper Gervaise. One day Mister Abel finds the body of a young woman in the woods not far from his house. From that moment on the old man's life, and

even his long-standing, impersonal relationship with Gervaise, is turned upside down. Gervaise and Mister Abel have to confront a police inspector's investigation and a young child's curiosity. Consequently, a more intense relationship develops between Mister Abel and Gervaise, which will help them both in their loneliness.

■ «Quando TF 1 gli propone l'adattamento del romanzo di Alain Demouzon, *Monsieur Abel*, Jacques Doillon è in una delle sue fasi di «nebbia», come dice. (...) E siccome, per lui, girare è una questione di vita o di morte, c'è quasi da sbattere la testa contro il muro. L'offerta di TF 1 gli giunge come una boccata d'aria. (...) A una condizione: di poter adattare il romanzo di Demouzon a modo suo. (...) Attorno alla strana coppia, come murata in un universo galattico (...) inventa una storia crepuscolare d'amore e morte, con cadaveri di giovani donne, un ispettore enigmatico e lo sguardo insolito, disturbante, di un bambino. Un'implacabile liturgia funebre, sorretta da un'immensa tenerezza, che trova insolite vie per esprimersi. E illuminata da uno humour surrealista. Un film d'autore, nel senso pieno del termine».

"When TF1 proposed the adaptation of Alain Demouzon's novel, Monsieur Abel, Jacques Doillon was in one of his

'nebulous' phases, as he describes it. It is as if, for him, making a film is a question of life and death, so TF1's offer was like a breath of air. (...) On one condition, however: that he be able to adapt Demouzon's novel in his own way. (...) Around the strange couple, closed in a galactic universe. (...) he invents a twilight story of love and death, with bodies of young women, an enigmatic inspector, and the presence of an unusual, disturbing boy. An implacably funereal liturgy sustained by an immense tenderness, which finds unusual ways for expressing itself; it is lit up by surrealist humour. A film by an auteur, in the fullest sense of the word."

ALAIN RÉMOND, *JACQUES DOILLON SORT DU BROUILLARD*, «TÉLÉRAMA», 1761, 12 OTTOBRE 1983.

■ «Quando presento un soggetto, me lo rifiutano contrapponendolo al film precedente, che invece era così bello... Per *La drôlesse*, ad esempio, mi hanno detto: ah, che peccato che non si ritrovi lo straordinario regista di *La femme qui pleure!* Ma allora mi avevano detto esattamente la stessa cosa! E va avanti così! Se potessero almeno dimenticare tutti i film che ho fatto... Finisce che non so più che cosa ci si aspetta da me. (...) Allora ritorno ai miei progetti, a quello che ho davvero voglia di fare. Sono pronto a combattere con ogni mezzo. Ma mi chiedo, nello stesso tempo, se avrò il coraggio di resistere fino alla fine. (...)

regia/directed by: Jacques Doillon
adattamento e dialoghi/adaptation and dialogues: Jacques Doillon,
 Denis Ferraris, dal romanzo di Alain Demouzon, *Monsieur Abel*
fotografia/photography (16mm, col.):
 Pavel Korinek
scenografia/art director: Jacques Stern
montaggio/editing: Nicole Lubtchansky,
 assistita da Martine Planchard
musica/music: Jürgen Knieper
suono/sound: Alex Robert-Charrue
trucco/make up: Gudrun Salizites
interpreti/cast: Pierre Dux (il signor Abel), Zouc (Gervaise), Jacques Denis (il commissario), Dani (la cameriera), Corinne Coderey (Louise), Marie Probst (la bambina), Lola Doillon (l'altra bambina), Jean Turlier (il signor Alfred), Pati Gonin (la ragazza), Anne-Christine Kuster (la sorella)
produzione/produced by: Raymond Vouillamoz per SSR, TF1, con la collaborazione di Telvetia SA
direttore di produzione/production manager: Henri Lacombe, assistito da Dominique Rappaz
diffusione/tv distributore: TF1 (20 ottobre 1983)
durata/running time: 90'

La televisione permette almeno di fare dei film personali».

"Whenever I present a project it's dismissed on the grounds that the previous film was much more beautiful... About La drôlesse, for example, they said, 'Ah, what a pity we're not dealing with the extraordinary director of La femme qui pleure!' But before that film they had told me the same exact thing! And it's always like this! If they could at least forget all the films I've made... In the end, I don't know what's expected of me anymore. (...) So I go back to my projects, those I truly want to do. I'm ready to fight with any means although I ask myself, at the same time, if I will have the courage to resist to the very end. (...) Television at least allows you to make personal films."

DICHIARAZIONI DI JACQUES DOILLON CITATE DA ALAIN RÉMOND IN «TÉLÉRAMA», 1761, 12 OTTOBRE 1983.



1984 LA PIRATE

(t.l. La pirata)

Una sera a Parigi. Piove. Ferme in un'auto, una donna, Carol, e una ragazzina. La bambina incomincia a raccontare una fiaba. Ma subito la situazione si movimenta: arriva un'altra automobile dalla quale esce un'altra donna, Alma, insieme a un uomo ubriaco, il marito Andrew. Le due donne sono state amanti e si ritrovano dopo una lunga assenza. Fuggono insieme, con la bambina. Andrew non si rassegna e ingaggia un uomo, chiamato il «numero 5», per ritrovarle. I due uomini le raggiungono in un albergo a Dunkerque e s'imbarcano tutti su un traghetto per l'Inghilterra dove esplodono le dinamiche affettive fra i personaggi.

A rainy evening in Paris. A woman, Carol, and a young girl are sitting in a car. The girl starts to tell a fairy tale but is interrupted when another car arrives. Out of the second car comes another woman,



Alma, and a drunk man, her husband Andrew. It turns out the two women were lovers who have not seen each other in a long time. They run away together, with the young girl. Andrew, unwilling to give up, hires a man, named Number 5, to find the three. The two men find them in a hotel in Dunkerque and all of them board a ferry headed for England, on which the dynamic emotions between the characters explode.

■ «*La Pirate* è al tempo stesso un film in movimento e un film assolutamente immobile, un film sulla confusione duale e un film sul triangolo, un film sul linguaggio e un film sul modo di girare. Un film che s'inserisce nel mondo sociale e un film su ciò che ne sta fuori. Un film teso al massimo, insomma, spesso sull'orlo della rottura, che esige che lo spettatore si lasci contagiare dalla tensione (...). Jacques Doillon con *La Pirate* la fa finita con il rapporto infelice con la famiglia cinematografica della Nouvelle Vague, con il sentimento spiacevole di non essere davvero un parente e neppure un estraneo. Con questo film Doillon raggiunge la

propria maturità, e non deve più niente al naturalismo o alla vecchia modernità. Ora può far riferimento a un'eredità che è l'unico a rivendicare: niente meno che quella di Jean Vigo».

“La Pirate is simultaneously a film in motion and absolutely still, a film about the confusion of duality and a film about a triangle, a film about language and a film about how to shoot a film. A film which inserts itself in society and a film about society which stands apart from it. A film that is maximally tense, often on the edge of breakdown, which demands that the viewer allow himself to be infected with this tension. (...) With La Pirate Jacques Doillon has ended his unhappy relationship with the cinematographic family of the New Wave, with the unpleasant feeling of being neither a true parent nor an outsider. With this film Jacques Doillon has grown up, and he owes nothing to naturalism or the old notions of modernity. He can now refer to a heritage which is only his to claim: none other than that of Jean Vigo.”

ALAIN BERGALA, «CAHIERS DU CINÉMA», 360-361, ESTATE 1984.

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon, Andrew Birkin
fotografia/photography (35mm, Eastmancolor, Cinemascope): Bruno Nuytten
montaggio/editing: Noëlle Boisson
musica/music: Philippe Sarde
suono/sound: Jean-Claude Laureux, Dominique Hennequin
interpreti/cast: Jane Birkin (Alma), Philippe Léotard (numero 5), Maruschka Detmers (Carol), Andrew Birkin (Andrew), Laure Marsac (la bambina), Didier Chambragne (il fattorino), Arsène Altmeyer (il tassista), Michael Stevens (il portiere dell'albergo)
produzione/produced by: Olivier Lorsac per FLF, Tango Film, Lola Film (Parigi)
distribuzione/distributed by: AMLF
durata/running time: 88'

■ «Ciascuno dei personaggi ha una visione diversa di Alma. Quale è quella giusta, secondo lei?

Alma è una donna che non si ama abbastanza, ed esiste solo tramite gli sguardi degli altri, è rassicurata solo dall'amore degli altri. Per questo seduce tutti. (...) Seduce per sopravvivere. Dà movimento al film lanciando i sentimenti altrui al suo inseguimento.

Perché definisce la storia del film come «un traffico di sentimenti»?

Perché tutti i personaggi trafficano su questo versante, a cominciare da Alma, come ho detto (...). Anche la bambina, che è indubbiamente il doppio infantile di Alma, un doppio che rifiuta d'in-

vecchiare e previene tutti i desideri di Alma. Forse anche Carol, che ritorna a rapire Alma come una pirata (...). Semplifico molto tutti i rapporti, ma c'è traffico, incontestabilmente, e in tutti i sensi».

“Each of the characters has a different vision of Alma. Which is the right one, according to you?

Alma is a woman who does not love herself enough, who exists only in the eyes of the others, and who is reassured only by others' love. For this reason she seduces everyone. (...) She seduces to survive. She gives the film its motion because the others' feelings for her give rise to the chase.

Why do you define this story as 'emotional traffic'?

Because all of the characters are trafficking on this precipice, starting with Alma, like I said. (...) Even the little girl, who is undoubtedly Alma's child counterpart, a counterpart who refuses to grow up and who anticipates all of Alma's desires. Maybe even Carol, who returns and kidnaps Alma like a pirate. (...) I'm simplifying the relationships too much, but there is traffic, in every sense of the word.”

DICHIARAZIONI DI JACQUES DOILLON
RACCOLTE DA MICHELE HALBERSTADT
NEL PRESS-BOOK DELLA PRODUZIONE PER
IL FESTIVAL DI CANNES.

1985 LA VIE DE FAMILLE

(ID.)

■ Emmanuel vive ad Aix-en-Provence con la seconda moglie, Mara, e con la figlia di lei, la quindicenne Natacha. Ogni sabato, con sensi di colpa e provocando disagio, va dalla prima moglie, Lili, a prendere la figlia Elise, di undici anni, e passare il weekend con lei. Una di queste volte decide di fare un viaggio con la bambina e, attraverso un lungo itinerario in auto, la porta a Madrid, con il pretesto di farle vedere i dipinti di Goya e di girare insieme un breve film con la videocamera. Ma il Prado è chiuso. In una camera d'albergo, passano una notte di interrogazioni e spiegazioni sui loro rapporti. Il faccia a faccia, in questa specie di difficile processo, è mediato dalle immagini di un videoregistratore.

Emmanuel lives in Aix-en-Provence with his second wife, Mara, and Mara's daughter, the fifteen-year-old Natacha. Every Saturday, the guilt-ridden father goes to the home of his first wife, Lili – not without causing a feeling of uneasi-



ness – to see his eleven-year-old daughter Elise and spend the weekend with her. He decides one day to take a trip with his daughter, under the pretext of going to Madrid to see Goya's paintings, and to make a short film with his video camera. But the Prado Museum is closed and, in a hotel room, the two spend a night talking to and asking each other about their lives and relationships. The heart-to-heart talk, a kind of arduous trial, is mediated by the images of a video camera.

«Il fulcro de *La vie de famille* (vagamente ispirato da John Updike) è la comunicazione fra il padre ed Elise, la bambina. Il potere emotivo del film sta nella differenza di età fra le due persone che si affrontano e si scoprono: uno scontro grave che non rientra in nessuna categoria prestabilita. Nella scena del “processo” di Madrid il videoregistratore rende possibile l'intollerabile faccia a faccia fra il padre e la figlia. Il video “guasta” in parte la comunicazione –

l'immagine è fredda e striata – ma consente l'esame di coscienza e quindi lo scambio con l'altro. Procedimento strano, crudele, diverso dalla confessione,

regia/directed by: Jacques Doillon
 sceneggiatura e dialoghi/screenplay and dialogues: Jean-François Goyet, Jacques Doillon
 fotografia/photography (35mm, col.): Michel Carré
 montaggio/editing: Nicole Dedieu
 tecnico del suono/sound: Michel Guiffan, assistito da Yves Laisne
 montaggio suono/sound editing: Anna Basurco
 interpreti/cast: Sami Frey (Emmanuel), Mara Goyet (Elise), Juliet Berto (Mara), Juliette Binoche (Natacha), Aina Walle (Lili), Catherine Gandois (la donna del cognac), Simon de La Brosse (Cédric)
 produzione/produced by: TF1 Film Production (Charles Brabant), Flach Film (Jean-François Lepetit)
 direttore di produzione/production manager: Jacques Pol
 durata/running time: 98'

sempre finalizzata al perdono (...), giustificato soltanto dall'operazione chirurgica compiuta su se stessi».

"The fulcrum of La vie de famille, loosely inspired by John Updike, is the communication between the father and his daughter; Elise. The film's emotional power lies in the age difference between the two people who confront and discover each other. It is a serious confrontation that does not fall under any predefined category. In the scene of the 'trial' in Madrid, the video camera makes the excruciating talk between the father and daughter possible. In part, the camera 'spoils' their communication – its images are cold and flickering – but it also allows for their probing into their consciousness, and for their exchange with one another. It is a strange trial, cruel, different from a confession, aiming at forgiveness (...), justified only by the emotionally surgical operation they conduct on themselves."

FRANÇOISE AUDÉ, «POSITIF», 288, FEBBRAIO 1985.

«Il personaggio del padre non è affatto lineare: è fiero della figlia, ma nello stesso tempo ce l'ha con lei, ha sempre richieste molto contraddittorie nei suoi confronti. Una cosa è certa: fra di loro c'è amore, e allora nulla può essere facile. Il film non può più essere un fantastico weekend per quei due. Mentre si svolge il viaggio nasce la tensione, e il finale diventa l'occasione per un regolamento di conti».

"The father's character is by no means linear: he is proud of his daughter, but at the same he is angry with her; he always places contradictory demands on her. One thing is certain: they love each other, so nothing can be easy. The film can no longer be a fantastic weekend for the two of them. While they are travelling, their tensions grow and the final becomes an opportunity for them to square off."

INTERVISTA A CURA DI PHILIPPE GUAY E JÉRÔME TONNERRE, «CINÉMATOGAPHE», MARZO 1985.

1987 COMÉDIE!

(t.l. Commedia!)

■ Lui e lei arrivano da Parigi in un paese delle Alpi dell'Alta Provenza, un mattino d'estate. Lui le vuole mostrare la casa di montagna che lei non ha ancora visto (stanno insieme da un anno). Ma nella casa lei sente nascere una violenta gelosia per la presenza fantasmatica delle altre donne che sono state lì prima di lei. Incomincia allora una recita, una commedia, in cui ciascuno impersona tutte le parti, le amanti vere o immaginarie di lui, gli amanti veri o immaginari di lei... Ma non è possibile esorcizzare la gelosia. Questa domina, finché non si pronuncia, senza recitare, la "formula magica": il "ti amo" che fa svanire tutti i fantasmi.

He and she have arrived from Paris in a town in the Alps on a summer morning. He wants to show her his house in the mountains that she has not yet seen (they've been together for one year). Yet in the house she feels a growing, violent jealousy of the ghostly presence of the other women who have been there before her. A recital, a comedy, begins then, in which they each impersonate different roles, his real or imagined lovers, her real or imagined lovers... But it's impossible to exorcise the jealousy. It dominates everything until, finally, the magic words are spoken: the "I love you" that makes all the ghosts disappear.

■ «Che il film di Jacques Doillon s'in-

titoli *Comédie!* potrebbe sorprendere chi avesse di lui solo l'immagine di un regista cupo, portato al dramma piuttosto che alla leggerezza (...). Ma se i temi non cambiano, il colore può variare. *Comédie!* è finora il film di Doillon che si avventura più in là verso i colori chiari, o meglio verso un trattamento chiaro e leggero di una tematica che rimane pur seria. (...) La leggerezza è un rischio, *Comédie!* lo accetta e regge alla sfida».

"That a film by Jacques Doillon is entitled Comédie! could surprise those who think of the director as just a sombre man, with a penchant for drama rather than lightness. (...) But if the themes do not change,



the colours may vary. Comédie! is by far the film of Doillon's that ventures most towards bright colours or, better yet, towards a clear and light treatment of a theme that is nevertheless serious. (...) The lightness is a risk, which Comédie! accepts and bears up well under."

ALAIN PHILIPPON, *HOME MOVIE*, «CAHIERS DU CINÉMA», 399, SETTEMBRE 1987.

■ «Com'è nato il film?»

Alain Sarde mi ha proposto di fare un film. (...) Voleva che fosse fatto per piacere. Ho promesso di fare un film che non dispiacesse.

Il film si chiama Commedia! con un punto esclamativo.

Era il minimo. L'onestà dietro la disonestà. O piuttosto una punta o un punto d'ironia obbligatoria. Conta la punteggiatura. Come la cadenza. Il film viene recitato su un vero "tempo" da commedia. Abbiamo lavorato molto con il cronometro. Andava veloce. Abbiamo stancato gli attori».

"How did the film come about?"

Alain Sarde suggested that I do a film. (...) He wanted it to be entertaining. I promised to make a film that would not be non-entertaining.

The film is called *Comedy!* with an exclamation mark.

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon, Jean-François Goyet, Denis Ferraris
fotografia/photography (35mm, Eastmancolor): William Lubtchansky
montaggio/editing: Catherine Quesemand
musica/music: Philippe Sarde
tecnico del suono/sound: Jean-Claude Laureux, assistito da Gilles Ortion
canzone/song: Alain Souchon
costumista/costumes: Florence Emir
interpreti/cast: Jane Birkin (lei), Alain Souchon (lui)
produzione/produced by: Alain Sarde per Sara Film, Parigi
direttore di produzione/production manager: Christine Gozlan
distribuzione/distributed by: Sara Distribution
durata/running time: 82'

It was the least I could do. The honesty behind the dishonesty. Or, rather, a point of obligatory irony. Punctuation is important, like cadence. The film is acted with a real comedic 'timing.' We worked a lot with a chronometer. It all went very fast. We exhausted the actors."

COLLOQUIO CON JACQUES DOILLON, DAL PRESS-BOOK PER LA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA, 1987.

1989 LA FILLE DE QUINZE ANS

(f.l. La ragazza di quindici anni)

■ Parigi. Juliette ha quindici anni e Thomas quattordici. Fra loro c'è una relazione, fatta di intese ideali, ma con il comune accordo che non si fa ancora l'amore. Willy, il padre di Thomas, ha una quarantina d'anni. Si ritrovano tutti e tre in vacanza in una villa di Ibiza. Willy osserva, affascinato, il rapporto fra i due adolescenti, segue il comportamento del figlio e si sente sempre più attratto dalla

bellezza e dalla freschezza della ragazza. Juliette pensa che sedurre l'adulto e portarlo quindi allo scoperto sia l'unico modo per liberarsene e vivere in pace il rapporto con il suo coetaneo; ed è, su questo, d'accordo con il ragazzo. Ma il gioco risulta più complicato, e Juliette cade effettivamente tra le braccia di Willy.

Paris. Juliette is fifteen, Thomas, fourteen.

The two have a relationship built on an ideal understanding yet they have both agreed to not yet make love. Willy, Thomas' father, is forty. The three of them vacation together in a villa in Ibiza. Willy watches the relationship between the two teenagers, fascinated. Like his son, he finds himself more and more attracted to the young girl's beauty and freshness. Juliette thinks that seducing the older man and exposing his desires is the only

way for her to be free of him, and to spend time peacefully with her boyfriend, a ploy to which Thomas also agrees. But the game becomes more complicated, and Juliette really does fall for Willy.

■ «Un padre quarantenne, un figlio di quattordici anni e la sua amichetta di quindici. Uno strano trio che parte per le vacanze a Ibiza. (...) Con questa commedia piena di grazia e di spirito, Jacques Doillon ha realizzato un film molto acuto, che rovescia molti luoghi comuni sui giovani d'oggi. Lo stesso regista interpreta il personaggio del padre: un adolescente attardato, impigliato nelle proprie contraddizioni e nelle proprie angosce, di fronte ai veri conduttori del gioco, molto rohmeriani – ma di un Rohmer *hard* –, che sono Melvil Poupaud, molto espressivo, e la bella Judith Godrèche, volta a volta conturbante e seducente. Provocante, ma in ogni caso di un'estrema naturalezza. Un

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon

collaborazione alla

sceneggiatura/screenplay assistants:

Jean-François Goyet, Arlette Langman

fotografia/photography (35mm,

Fujicolor): Caroline Champetier

montaggio/editing: Catherine

Quesemand

musica/music: Davidsbündlertanze op. 6

di Robert Schumann

suono/sound: Jean-Claude Laureux,

assistito da Philippe Jantet

costumi/costumes: Monique

Parelle-Renaud

segretaria di edizione/continuity:

Jane Birkin

interpreti/cast: Judith Godrèche

(Juliette), Melvil Poupaud (Thomas),

Jacques Doillon (Willy),

Tina Sportolaro (la ragazza dell'agenzia),

e i bambini del paese di San Gertrudis

produzione/produced by: Oury Milshtein

per Odessa Film, Lola Film, con la

partecipazione di Sofimage

durata/running time: 90'



film delizioso, nella vena psicologica già illustrata felicemente da Doillon».

“A forty-year-old father, his fourteen-year-old son, and the son’s fifteen-year-old girlfriend: a strange trio that takes off for Ibiza on vacation. (...) With this spirited and graceful comedy, Jacques Doillon has made a very sharp film that turns a lot of ideas about the youth of today upside down. The director plays the role of the father: a grown teenager entangled in his own contradictions and anxieties. Especially in comparison to the true leaders of the game, the very Rohmerian – but a ‘hard’ Rohmer – Melvil Poupaud (very expressive), and the beautiful Judith Godrèche, who is at times troubled, at times seductive. Provocative yet extremely naturalistic, this is a delicious film in the same psychological vein that Doillon has happily shown us before.”

JEAN-LUC MACIA, *COMÉDIE ET PROVERBES*, «LA CROIX-L'ÉVÈNEMENT», 14 SETTEMBRE 1989.

■ «Perché ha avuto voglia di parlare di una ragazza di quindici anni?

C'è senz'altro una questione di età. In un certo momento della vita, forse, si è più colpiti dai giovani di quindici anni. Inoltre, ci si rende conto che è l'ultima volta che è possibile esserlo, perché si ha un'età che per loro non è ancora disgustosa. (...) Ma tutto questo non ha nulla a che vedere con il

cosiddetto demone meridiano. Soprattutto, non ho voluto parlare dei rapporti di seduzione fra un vecchio rimbecillito e una ragazza appetitosa. Il protagonista è affascinato dalla bellezza, e riesce a trovarla in questi due adolescenti. (...) Io non sono né davvero adulto né uomo. Sono una specie di ragazzo invecchiato. Gli uomini sono lontanissimi da me. (...) I ragazzi sono persone che non invecchiano male, che hanno quindici anni per tutta la vita».

“Why did you want to make a film about a fifteen-year-old girl?

There is, without a doubt, the question of age. In a certain moment in life, one is more struck by fifteen-year-olds. Moreover, you realize that it is your last chance to be one, because you are not yet repulsive to them. (...) But this has nothing to do with the so-called midday-demon. Above all, I did not want to talk about a relationship of seduction between a dirty old man and a luscious young girl. The father is fascinated with beauty, and he finds it in these two teenagers. (...) Actually, I am neither an adult nor a man. I am a kind of grown up kid. Men seem so far away from me. (...) Kids are people who never age, who stay fifteen for their entire lives.”

DICHIARAZIONI RACCOLTE DA FLORENCE MENDEL, *DOILLON: LA FILLE ET LE GARÇON VIEILLI*, «L'EXPRESS», 15 SETTEMBRE 1984.

1990 LA VENGEANCE D'UNE FEMME

(LA VENDETTA DI UNA DONNA)

■ Suzy vuole rivedere André Troussotzky, un uomo sposato di cui è stata l'amante, e si reca a Parigi, in un albergo che era un luogo abituale dei loro incontri. Ma lì, nel cuore della notte, improvvisamente e inspiegabilmente, bussa alla porta della sua camera Cécile, la moglie di André. Così viene a sapere che André è morto da un anno. Fra le due donne incomincia un confronto angoscioso che, fra avvicinamenti e ripulse, continua nei giorni seguenti. Cécile indaga sulla realtà dei sentimenti e dei rapporti intercorsi fra Suzy e il marito. Sembra che, dal fondo del suo dolore, desideri recuperare l'amicizia dell'altra donna, che però resta diffidente, resiste. Entra in scena un altro uomo, Stefan, innamorato di Cécile, che questa però spinge fra le braccia di Suzy, per poi rinfacciarglielo. Cécile, dopo essere riuscita a sapere la realtà dei rapporti fra Suzy e il marito, aggredisce sempre più aspramente, in una specie di tortura psicologica, Suzy, acuendo i suoi sensi di colpa, finché le fa balenare l'idea del suicidio.

Suzy wants to see André Troussotzky, a married man with whom she had an affair, and she goes to Paris, to the hotel where they used to meet regularly. There, unexpectedly and inexplicably, in the middle of the night, André's wife Cécile knocks on the door. Thus, Suzy finds out that André has been dead for over a year. An anguished confrontation begins between the two women, which goes on for several days, as they simultaneously get closer to and are repelled by each other. Cécile wants to know the truth about Suzy's feelings for her husband, and the nature of their sexual relationship. It seems that, in the bottom of her heart, she wants to

befriend the other woman who resists and remains hesitant. Into the scene enters another man, Stefan, who is in love with Cécile, yet is pushed by her into Suzy's arms only to be reproached for it afterwards. After Cécile uncovers the truth about Suzy and André's relationship, she begins to attack Suzy more harshly, to torture her psychologically. She plays upon Suzy's feelings of guilt and ultimately plants the idea of suicide in her head.

■ «C'è in Doillon un'arte prodigiosa per mettervi in una condizione non di curiosità, ma di attesa sempre più angosciosa, come se, al di là di questo duello di donne che sembrano pari per forza e perversità – pur con mezzi e temperamenti diversi – ne andasse della vostra vita. Lo scontro, quindi, non sfocia più nello psicodramma passionale a lungo caro al regista. È tragedia, con lame di pugnali che spuntano sotto le parole, uno strazio dei sentimenti profondi, una lotta fra l'amore e l'odio, la collera e la sofferenza, in cui l'ambiguità raggiunge anche i senti-

menti profondi di Cécile e Suzy. (...) È una cosa che sconvolge e fa paura. La direzione delle attrici ha qualcosa di diabolico. (...) Non si esce indenni da questo grande film».

"Doillon has a marvellous talent not for making us curious, but for placing us in situations of increasingly anguished suspense, like going beyond this duel between two women who are seemingly equal despite themselves, both in their temperaments and their means. The confrontation does not unfold along the director's usual dynamics. It is a tragedy in which the words spoken are daggers aimed at one another. It is a well of profound emotions, a struggle between love and hate, rage and suffering, and an ambiguity that insinuates its way into Suzy and Cécile's deepest feelings. (...) It is a film that disturbs and frightens. Doillon's direction of the actresses has something diabolical to it. (...) No one leaves this important film without a sense of unease."

JACQUES SICLIER, *JACQUES DOILLON INTÉGRALE*, PARIGI, 1991.



regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura e dialoghi/screenplay and dialogues: Jacques Doillon, Jean-François Goyet, liberamente tratto dalla novella *L'eterno marito* di Dostoevskij
fotografia/photography (35mm, Eastmancolor): Patrick Blossier
scenografia/art director: Raul Edoardo Gimenez
montaggio/editing: Catherine Quesemand
suono/sound: Jean-Pierre Duret, assistito da Pascal Metge
trucco/make up: Catherine Demesmaeker
canzone/song: *Tu m'as jeté* (Jean Fouque, Alain Bashung), interpretata da Alain Bashung
interpreti/cast: Isabelle Huppert (Cécile), Béatrice Dalle (Suzy), Jean-Louis Murat (Stefan), Laurence Côte (Juliette), Albert Leprince (il medico), Sébastien Roche (lo spacciatore), Brigitte Marvine (la ballerina), David Léotard (il ragazzo), Pierre Amzallag (il vicino), e la presenza di Jean-Pierre Bamberger
produzione/produced by: Alain Sarde e Christine Gozlan per Sara Film, con la partecipazione del CNC
distribuzione/distributed by: AMLF
durata/running time: 133'

■ «Come si articola con la regia il lavoro con gli attori? Penso evidentemente alla tua predilezione per i piani-sequenza in movimento.

Se vuoi lavorare sulla vita della scena, sul tempo, (...) se vuoi lavorare con gli attori sei condannato a questo tipo d'inquadratura. Non vuoi che l'inquadratura si fermi; spesso anche se credo di dover fermare l'inquadratura prima, risolvo di prolungarla ancora un po'... bisogna proprio che mi sembri inevitabile fermarla. Meno inquadrature ci sono e più l'attore è costretto a stare attento, più la sua

concentrazione, così come quella della troupe, è intensa. (...) Quando le inquadrature sono brevi, tutti se ne infischiano, i piccoli incidenti si moltiplicano. Su una ripresa, su tre minuti, tutto può succedere, e c'è qualcosa, al di sopra del testo e delle sue indicazioni, che può entrare in gioco, ed è verso questo qualcosa, nel mistero della scena, mistero che può diventare un po' magia, verso una specie di trasporto, di trascendenza, al di sopra del livello medio e quindi mediocre, è verso questo qualcosa che io corro, e che voglio veder correre gli attori».

“How do you articulate in your directing the work you do with your actors? I'm speaking, obviously, of your preference for long tracking shots.

If you want to work on the life of a scene, in real time, (...) if you want to work with the actors, you're condemned to doing these kinds of shots. You don't want to end the shot. I often think I should end the shots sooner, but I decide to let them go just a little bit longer... I really need to feel it's inevitable when I end the shot. The fewer shots there are, the more an actor is required to be alert, he needs to be more concentrated, just like the crew, and stronger. (...) When the shots are short, everyone is more careless, and little accidents multiply. In a three-minute shot, anything can happen, above and beyond the text and the directions; anything can come into play. It is this 'anything' – in the mystery of a scene, a mystery that can become magic, a kind of transcendence, beyond the average and therefore mediocre – that I strive for, and that I want to see my actors strive for as well.”

INTERVISTA CON JACQUES DOILLON, A CURA DI ALAIN PHILIPPON E JACKY EVRARD, DICEMBRE 1990 (IN A. PHILIPPON, JACQUES DOILLON, YELLOW NOW, 1991).

1990 LE PETIT CRIMINEL

(t.l. *Il piccolo delinquente*)

■ Periferia di Sève. Un ragazzo di quindici anni non ha mai conosciuto il padre e vede poco la madre, che lavora in fabbrica e fa la domestica nel resto del tempo. Sa di avere una sorella, ma finora l'ha solo sentita al telefono. Un giorno fa irruzione in un negozio e prende in ostaggio un giovane poliziotto, che conosce perché è del suo stesso quartiere, e si fa portare con la sua auto a casa della sorella. Da

lei, per la prima volta, viene a sapere il nome del padre. Inizia un altro viaggio in auto a tre – il ragazzo, il poliziotto e la sorella – che ha diverse tappe, ma finisce in commissariato, dove il ragazzo si costituisce.

The suburbs of Sève. A fifteen-year-old boy, who has never met his father and barely sees his mother, works in factory and as a servant. He has a sister whom he

has never met, just spoken to on the telephone. One day he explodes and takes a young policeman hostage, an officer he knows from the neighbourhood, and demands that the policeman take him to his sister's house in his squad car. At her house he discovers who his father is for the first time. The three of them – the boy, the police officer, and the sister – take another kind of trip, which ends at the police station, where the boy gives himself up.



■ «Doillon filma un mondo in cui il sociale traspira da tutti i muri, trasuda dalle scale, ma soprattutto si sente. Le parole, che in Doillon sostituiscono per lo più l'azione, qui sono tipizzate, repertoriate. Si vede immediatamente il pericolo: fare "contatto diretto", fare un film per i "giovani" (come le trasmissioni televisive a essi destinate). Doillon evita la trappola basandosi sull'attore-personaggio (...). Il risultato è folgorante: è l'incontro fra il teatro (quello di Doillon, con la sua arte di mettere in scena l'isteria, che a ogni film si affina un po') e il sociale. L'uno stimola l'altro, lo rigenera. (...) Il paradosso è di reintrodurre di nuovo il sociale in un'epoca in cui tutte le immagini passano il tempo a cacciarlo».

"Doillon creates a world that seeps from all the walls, oozes out of the stairs, and most of all, is felt. The words, which in Doillon's films often replace the action, are taken from the repertoire of contemporary slang. There is, however, a danger in this, as when television programs aimed at kids try too hard to show how 'hip' they are to youth culture. But Doillon avoids this trap, basing his work on the actors and their characters. (...) The result is dazzling: a mix between theatre – Doillon's theatre, and his art of creating hysteria, which becomes more

refined with each film – and social issues. Each character stimulates the other and inspires him. (...) The paradox lies in reinserting social issues (in cinema) at a time when all of the images do their best to disdain them."

FRÉDÉRIC SABOURAUD, *HISTOIRE SIMPLE*, «CAHIERS DU CINÉMA», 438, DICEMBRE 1990.

■ «Il punto di partenza di *Le petit criminel* è un libro che mi avevano dato sui bambini criminali e che ho trovato molto commovente. In una di quelle storie c'era quella di un ragazzo che sequestrava un poliziotto e si ritrovava per mezz'ora nella sua auto senza sapere dove andare. C'erano appena due righe sul tempo passato in macchina fra il poliziotto e il ragazzo, ma di fatto non dicevano niente su quel che era successo fra di loro. Io mi sono detto che sarebbe stato divertente prendere questa parte d'ignoto come punto di partenza: un poliziotto sequestrato nella sua auto da un adolescente e tutto il resto di cui non si sa niente. Bisognava trovare quello che sarebbe successo, un po' come nella situazione di reclusione raccontata in *La drôlesse*. È quel "non so niente" che si ha voglia di filmare».

"I got the idea for Le petit criminel from a book about child criminals that I was

given, which I found very moving. One of the stories was about a boy who kidnapped a police officer and for half an hour drove his car around not knowing where to go. There were barely two lines written about the two of them being in the police car, and nothing was written about what happened between them in that time. I told myself it would be interesting to take that moment and build from there: a policeman kidnapped in his own car by a teenager, and the rest which we know nothing about. It was a question of finding out what happened between the two of them, a bit like the situation of confinement on which La drôlesse was based. It's that 'I don't know what went on' that I want to film."

INTERVISTA A CURA DI FRÉDÉRIC SABOURAUD, «CAHIERS DU CINÉMA», 438, DICEMBRE 1990.

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon
fotografia/photography (35mm, col., Cinemascope): William Lubtchansky
montaggio/editing: Catherine Quesemond
musica/music: Philippe Sarde
suono/sound: Jean-Claude Laureux, assistito da Brigitte Taillandier
interpreti/cast: Richard Anconina (il poliziotto), Gérald Thomassin (il ragazzo), Clotilde Courau (la sorella), Jocelyne Perhirin (la madre), Cécile Reigher (la commessa), Daniel Villanova (il direttore), Dominique Huchède (il professore), Dominique Soler (la madre di Jeremy), Amanda Regi (Jeremy)
produzione/produced by: Alain Sarde e Christine Gozlan per Sara Film (Parigi), con la partecipazione del CNC, Canal +, con il sostegno della regione Languedoc-Roussillon
distribuzione/distributed by: AMLF
durata/running time: 100'
 Premio Louis Delluc 1990

1993 UN HOMME À LA MER

(t.l. Un uomo in mare)

Qualche anno fa, Pierre ha lasciato sua moglie Fanny e la figlia Camille per andare a vivere con Maria, un'italiana più giovane. Improvvisamente Pierre, ormai cinquantenne, scompare senza spiegazioni. Maria, disperata, teme di averlo perduto e chiede d'incontrare Fanny perché l'aiuti a ritrovarlo. Convinta che Pierre sia scappato con una ragazza più giovane, forse un'amica della figlia diciassettenne, Maria si rivolge anche a Camille, che si lascia coinvolgere dalla sua inquietudine. Divise eppure solidali, le tre donne partono insieme per il mare di Cabourg, dove Pierre si rifugia nei momenti di crisi. Infatti lui è lì, al Grand Hotel, in compagnia della sua nuova amante, Léna, una compagna di scuola di Camille. Fra la spiaggia e l'albergo, nelle camere e nei corridoi, si succedono gli incontri e gli scontri fra i personaggi, duelli intimi che ne mettono a nudo i sentimenti. Pierre rivela le sue incertezze, la sua paura del tempo che passa e della morte, il suo bisogno d'amore e la sua incapacità di amare, il suo desiderio di paternità.

Several years ago, Pierre left his wife Fanny and daughter Camille to live with Maria, a younger Italian woman. Suddenly, Pierre, who is now fifty, disap-



pears without an explanation. Desperately afraid that she has lost him, Maria goes to Fanny to ask her help in finding him. Convinced that Pierre has run off with an even younger woman, perhaps one of his 17-year-old daughter's friends, Maria also turns to Camille, who allows herself to be sucked in by Maria's desperation. Divided yet united, the three women go to the sea resort of Cabourg, where Pierre usually escapes during moments of crisis. In fact, he is there, in the Grand Hotel, with his new lover Léna, one of Camille's classmates. The intimate duels of the characters' bare emotions take place on the beach and in the rooms and hallways of the hotel. Pierre reveals his insecurities, his fears about death and the passing of time, his

need for love and his inability to love, and his desire to become a father again.

«In francese fantasma significa: immagine che fa parte di un sogno o di un'allucinazione. Si usa per indicare i fantasmi intesi come le proprie angosce, le paure, le fantasie. E di fantasmi il cinema di Doillon è pieno. *Un homme à la mer* sembra appunto uno di questi film. Il personaggio maschile, l'unico, parlando con le donne della sua vita torna spesso sul discorso della morte. Questo avviene anche nel dialogo tra l'ex moglie e l'ex amante all'inizio del film. Le due sembrano parlare di un uomo scomparso e lo ricordano attraverso le loro parole, fino a scoprire dei collegamenti che forse sono esistiti nelle loro relazioni con lo stesso uomo».

"In French 'ghost' means an image that is part of a dream or a hallucination. A ghost is understood to signify one's own anxieties, fears, and fantasies. Doillon is full of cinematic ghosts and Un homme à la mer is precisely one of these. The only male character, speaking to the women about his life, often comes back to

regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon

fotografia/photography (35mm, Fujicolor): Christophe Pollock

montaggio/editing: Nicole Lubtchansky

suono/sound: Jean-Pierre Duret

interpreti/cast: Nicole Garcia (Fanny), Isabella Ferrari (Maria), Marie Gillain (Camille), Jacques Higelin (Pierre), Géraldine Pailhas (Léna)

produzione/produced by: Françoise Dumas per France 2, La Sept, Ludovic Segarra Productions, Home Made Movies, TSR, RAI

diffusione/tv distributor: France 2 (12 gennaio 1994)

durata/running time: 108'

the theme of death. This happens even between the ex-wife and the ex-lover at the beginning of the film. The two women are talking about a man who has disappeared and they remember him through their words, until they discover that perhaps they were involved with the same man."

FRANCESCO SURIANO, *I FANTASMI*, «FILM-CRITICA», N. 448, SETTEMBRE 1994.

■ «Vedevo il personaggio di Pierre come un ragazzo invecchiato, perso fra donne di età diversa... che un giorno si guarda allo specchio e si dice: "presto passerò in un'altra categoria, bisogna che faccia qualcosa, così non va!" (...) È un tipo piuttosto smarrito che si chiede che cosa farà della vita che gli resta...».

"Pierre's character was, to me, a grown child, lost among women of different ages... who looks at himself in the mirror one day and says 'I'm soon going to pass into a different phase and I have to do something about it because this is not acceptable!' (...) He is a rather bewildered man who asks himself what he is going to do with the rest of his life..."

INTERVISTA DI JEAN PAUL CAUVIN, *FRANCE 2 HEBDO*, 8/14-1-1994.

1993 LE JEUNE WERTHER

(t.l. Il giovane Werther)

■ Guillaume, un ragazzo che nel film non si vede mai, si suicida. I suoi compagni di scuola e di vita, ragazzi e ragazze sui tredici anni, ne sono costernati. Guillaume non ha avvertito nessuno, non ha lasciato spiegazioni. Ismaël, il suo migliore amico, decide di scoprire, con l'aiuto degli altri, il segreto di questa morte. La ricerca procede attraverso fotografie, indizi, sospetti. Ognuno a mano a mano segue una sua pista... Finché Ismaël non scopre che Guillaume era segretamente innamorato di una misteriosa ragazza, Miren. Quando la rintraccia, cade anche lui nella stessa trappola e incomincia a soffrire. *I dolori del giovane Werther* di Goëthe, che gli capita per caso tra le mani, gli serve per capire quel che sta succedendo.

Guillaume, a boy who is never seen, kills himself. His thirteen year-old school-mates are distraught. Guillaume warned no one and left no explanations. With the help of his friends, Guillaume's best friend Ismaël decides to uncover the truth about his death. Their search is based on photographs, clues, and suspects. Each of the kids follows his or her own lead... until Ismaël discovers that Guillaume was secretly in love with the mysterious Miren. When Ismaël finds



her, he falls into the same trap and begins to suffer. A copy of Young Werther accidentally falls into his hands and he begins to understand what is happening.

■ «Come Rohmer e Rivette, Doillon è affascinato dall'adolescenza, dalle sue scoperte e sorprese. L'evento tragico del suicidio costituisce un fuori-campo che aleggia continuamente sul racconto, una sorta di pretesto necessario, a partire dal quale egli riesce a captare in modo estremamente preciso la fragilità presente nell'età dei suoi personaggi. Siamo ben lontani da tutti i luoghi comuni sulle depressioni dell'adolescenza e dall'esangue puerilità che

spesso affligge il cinema quando la rappresenta. (...) Film sull'esitazione, l'incertezza, *Le jeune Werther* è un'opera rara, tutta intelligenza e mezzi toni».

"Like Rohmer and Rivette, Doillon is fascinated by adolescence, by its discoveries and surprises. The tragic event is behind the scenes, yet runs throughout the story, serving as a necessary pretext from which Doillon seeks to show, with extreme precision, the fragility in the age of his characters. We are far from the popular portrayal of adolescent depression and the wan childishness that often afflicts the cinema when it tries to depict it. (...) A film about hesitation and

regia/directed by: Jacques Doillon
sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon
fotografia/photography (35mm, col.): Christophe Pollock con l'assistenza di Emmanuelle Collinot e Lola Doillon
montaggio/editing: Nicole Lubtchansky
musica/music: Philippe Sarde
suono/sound: Jean-Claude Laureux, con l'assistenza di Brigitte Taillandier
interpreti/cast: Ismaël Jolé (Ismaël), Mirabelle Rousseau (Mirabelle), Thomas Brémond (Théo), Miren Capello (Miren), Faye Anastasia (Faye), Pierre Mézerette (Pierre), Simon Clavière (Simon), Sunny Lebrati (Sunny), Thomas Brémond (Theo), Pierre Encrevé (preside)
produzione/produced by: Alain Sarde per Les Films Alain Sarde e Home Made Film, con la partecipazione di Canal+
durata/running time: 95'
 Gran Premio del Cinema Europeo al Festival di Berlino 1993

uncertainty, Le jeune Werther is a rare work, all intelligence and half-tones."

OLIVIER DE BRUYN, *FRANCE CINÉMA, INCONTRI DI FIRENZE 1993.*

■ «L'assenza degli adulti nel film era pensata fin dall'inizio?

Sì, non volevo vederli. C'è solo il direttore scolastico. (...) Ma non era il caso di

fare un film sul rapporto fra genitori e figli. Perché questa età corrisponde per l'appunto a un periodo in cui, zitti zitti, si sfugge ai genitori. I momenti importanti della giornata non sono le ore a scuola o in casa, ma le ore fra l'una e l'altra di queste due cose: l'aspetto, chi si frequenta, ecc. Questi percorsi non sono rettilinei. Tutte queste complica-

zioni di discorsetti amorosi avviene in questo tempo. Volevo essere per strada nell'ora in cui i genitori sono assenti».

"The absence of adults in the film was planned from the beginning?"

Yes, I did not want to see them. The school principal is barely seen. (...) But it was not a film about the relationship between parents and children. This is the age at which, very silently, children move away from their parents. The important moments of the day are not the hours spent in school or at home, but the time spent with each other discussing how they look, who is seeing whom, etc. But these relationships are not linear: all of those complicated discussions about love arise during this period. I wanted to be on the streets during those hours when the parents were not around."

INTERVISTA REALIZZATA DA THIERRY JOUSSE E JACQUES MORICE, «CAHIERS DU CINÉMA», 466, APRILE 1993.

1994 DU FOND DU COEUR: GERMAINE ET BENJAMIN

(t.l. Dal profondo del cuore: Germaine e Benjamin)

■ Per diciotto anni, dalla Rivoluzione Francese alla vigilia della Restaurazione, due celebri scrittori, Germaine de Staël e Benjamin Constant, precursori del Romanticismo e politicamente impegnati, intrecciano un rapporto d'amore intenso e burrascoso, pur continuando a vivere indipendenti. Fra il 1794 e il 1812, in dodici incontri, corrispondenti ad altrettanti momenti significativi incorniciati dalla musica di Schumann, i protagonisti sviluppano un dialogo che esprime le infinite sfumature del loro discorso amoroso: l'intesa intellettuale, il desiderio, la passione, la nascita di una figlia, l'altalena dei sentimenti, i tradimenti reci-

proci, gli scontri, gli abbandoni, le riappacificazioni, l'usura del tempo, ma anche la scrittura, i viaggi, la politica.

For eighteen years, from the French Revolution to the eve of the Restoration, two famous writers, Germaine de Staël and Benjamin Constant, vanguards of Romanticism and both of them politically active, had an intense and stormy relationship, even though going on living separately. From 1794 to 1812, in twelve encounters, corresponding to significant moments in their lives and to the accompaniment of Schumann's music, the protagonists develop a dialogue that expresses the infinite nuances of their

love: intellectual comprehension, desire, passion, the birth of a daughter, a see-saw of emotions, mutual betrayals, disagreements, abandonment, making up, the passing of time, as well as their writing, travel and politics.

■ «Lo schema di base è quello, geometrico e assai adatto al cinema, della *liaison* essenzializzata, cristallizzata nei suoi momenti rivelatori. Cronache di vita amorosa senza tempi morti, senza i particolari inutili della frequentazione quotidiana. (...) Doillon canta la contraddittorietà, la nuvolosa mutevolezza dei sentimenti, su cui il sole non splende mai fisso.



Benjamin è incostante come un bambino, lei piange capricciosamente, entrambi portano avanti dei soliloqui (o flussi di coscienza reciproci) di esasperata sensibilità. Il collasso della comunicazione verbale provoca il litigio – contatto fisico – e infine la separazione, in una presa di posizione netta e univoca che pone termine all'infinita potenzialità discorsiva. (...) Nel muto distacco dei due corpi, fino ad allora inseparabili, trova pace l'instabilità costitutiva del loro rapportarsi. Il resto è l'ineffabile silenzio del cuore, che scivola fuori dallo sguardo, il mistero della lontananza celato nel fuori campo futuro».

“The basic plot, geometric and very much adapted to cinema, is of an existential liaison, crystallised in its revealing moments. It is a chronicle of a love life without dead spaces, without the useless details of daily encounters. (...) Doillon heralds contradiction, the hazy mutation of emotions, on which the sun never shines constantly. Benjamin is as inconsistent as a child, she cries capriciously, both of them pour forth soliloquies (or fluctuations of reciprocal awareness) of exasperated sensitivities. The collapse of verbal communication provokes arguments, and physical contact, and unequivocally and tidily brings about the end to the potentially infinite arguments. The unstable basis of

their relationship finds peace in the wordless distancing of the two bodies, up until then inseparable. The rest is the ineffable silence of the heart, that slides out of a look, and the mystery of the protective distance from any ‘behind-the-scenes’ of the future.”

ALESSANDRO BORRI, IN ALBERTO FARASSINO (A CURA DI), *JACQUES DOILLON*, EDITRICE IL CASTORO, MILANO, 2000.

■ «Madame de Staël è una donna singolare, molto apprezzata ai suoi tempi. La corrispondenza di questa coppia d'innamorati è molto interessante, come il diario di Constant, e il suo romanzo, *Adolphe*, che è uno dei miei libri prediletti. Nel film li ho chiamati Germaine e Benjamin proprio

perché volevo raccontare la loro storia d'amore nella quotidianità. Una storia forte, che prosegue anche oltre la rottura. Bisogna essere pazzi per pensare che una relazione come quella finisca il giorno in cui si decide di rompere. L'amore è il tema eterno, non mi stanca mai. Anche se, a volte, non riesco a raggiungere quel qualcosa che sta dalla parte delle nuvole. Quando succede, però, lo so fin dalla prima ripresa, ed è un'assoluta felicità».

“Madame de Staël is a very unique woman, who was very much admired in her time. The correspondence between this couple in love is very interesting, as well as Constant's diary, and his novel Adolphe, which is one of my favourite books. In the film I called them Germaine and Benjamin precisely because I wanted to recount their daily lives. It is a strong story, that continued even after their break-up. You have to be crazy to think a relationship like that finishes the day of the break-up. Love is the eternal theme, I don't get tired of love. Even though, at times, I have not reached that ‘something’ that belongs in the clouds. When it happens, I know from the very first shot, and it's absolute joy.”

INTERVISTA DI CATHERINE DELMAS, «FRANCE SOIR», 12 GENNAIO 1994.

regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura/screenplay: Jean-François Goyet

fotografia/photography (video alta definizione, col.): William Lubtchansky

scenografia e costumi/art director and costumes: Anaïs Romand

montaggio/editing: François Dufau

musica/music: Robert Schumann

suono/sound: Guy Herisson, Jean-Pierre Duret

interpreti/cast: Anne Brochet (Germaine de Staël), Benoît Régent (Benjamin Constant), François Marchasson (Mathieu de Montmorency), Gérard Sergue (Eugène), Hans Zischler (Monsieur de Staël), Benjamin Sacks (Auguste), Thibault de Montalembert, Frances Barber, Sophie Broustal, Véronique Silver, Jörg Schnass, Hélène Foubert, Catherine Bidaut, Fabien Béhar, Paul Chevillard, Louise-Laure Mariani

produzione/produced by: Hervé Duhamel e Béatrice Caufman per La Sept/Arte, GMT Production, Home Made Films, Société Française de Production, Babelsberg Studios, Club d'Investissement Media

durata/running time: 124' (versione televisiva 312' in dodici puntate, diffusa nel dicembre 1994 su Arte)

1996 PONETTE

(ID.)

Ponette, una bambina di quattro anni, perde la madre in un incidente stradale. È un fatto che le riesce difficile inquadrare, capire, accettare. Smette di giocare. La sua confusione è aggravata dalle opinioni sulla morte che vede esprimere in modo contraddittorio dagli adulti che la circondano, e anche dagli altri bambini. Il padre le propone formule di superstizione («giura e sputa»), la cuginetta Delphine le dice che la mamma è in Paradiso, il cugino Mathiaz che è chiusa in una scatola e non uscirà più, la zia le promette che ritornerà come Cristo è tornato dai suoi discepoli... Ponette si rifiuta di cedere e affronta la cosa in modo diretto: invocando disperatamente e continuamente la madre, rivolgendole incessanti invocazioni perché torni da lei. Finché la madre le riappare.

Four-year-old Ponette has lost her mother in a car accident, a fact she cannot easily accept, understand, or make fit into her world. She stops playing. Her confusion is

only worsened by the contradictory opinions the adults and children around her have about the death. Her father takes a superstitious tack; her little cousin Delphine tells her mother is in heaven; her cousin Mathiaz says she is locked away in a box and will never come out again; her aunt promises that her mother will come back like Christ did with his disciples... Ponette refuses to give up and confronts the situation in her own way: desperately and continuously calling for her mother, incessantly invoking her to come back until, finally, her mother reappears.

«Ponette segna una vera novità nel mondo morale di Jacques Doillon. Come se, attraverso la storia di questa orfanella che affronta il mondo a dispetto di tutti, Doillon ritrovasse un modo per non cedere nel suo desiderio di cinema che, com'è noto, è da sempre quasi visceralmente innestato sul mondo dell'infanzia. Ponette è in effetti il primo film di Doillon in cui tutto è concentrato su un solo per-

regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon, con la collaborazione di Brune Compagnon

fotografia/photography (35mm, col.): Caroline Champetier

scenografia/art director: Henri Berthon

montaggio/editing: Jacqueline Lecompte

musica/music: Philippe Sarde, diretta da David Snell

suono/sound: Jean-Claude Laureux, Dominique Hennequin

trucco/make up (Marie Trintignant): Laurence Azouvy

interpreti/cast: Victoire Thivisol (Ponette), Delphine Schiltz (Delphine), Mathiaz

Bureau Caton (Mathiaz), Léopoldine Serre (Ada), Marie Trintignant (la madre),

Xavier Beauvois (il padre), Claire Nebout (la zia), Luckie Royer (Luce), Carla Ibled

(Carla), Antoine Du Merle (Antoine), Henri Berthon (il maestro elementare),

Marianne Favre (Marianne), Aurélie Vérillon (Aurélie), i bambini della scuola

elementare di Saint-Aubac-sur-l'Ouzève

produzione/produced by: Christine Cozlan per Les Films Alain Sarde, Rhône-Alpes

Cinéma, Chrysalide Film, Région Rhône-Alpes, Centre National de la Cinématographie

distribuzione/distributed by: Bac Film

durata/running time: 97'

Premio per la migliore attrice protagonista (Victoire Thivisol) al Festival di Venezia

1996; premio OCIC



sonaggio (...). Ponette ha aperto una breccia nell'economia narcisistica del regista e nell'estetica manierista che gli corrispondeva».

“Ponette signifies something truly new in Jacques Doillon's moral world. It is as if, through the story of this young orphan that confronts the world in her way despite everyone else, Doillon was finding a way of not surrendering his wish for a cinema which, as is known, has almost always been a visceral account of childhood. Ponette is essentially the first of Doillon's films which is based on only one character. (...) Ponette has opened a gap in the director's narcissistic order and the aesthetic mannerisms that corresponded to it.”

LAURENT ROTH, *PRENDRE UN CINÉASTE PAR LA MAIN*, «CAHIERS DU CINÉMA», 506, 1996.

■ «Volevo che la madre ritornasse come quando una madre accorre perché un bambino piccolo la chiama. La bambina la chiama, lei arriva come se

la bambina l'avesse vista un attimo prima, con lo stesso vestito, con la stessa presenza fisica. Non volevo che la scena avesse l'aspetto di un sogno. Eppure la scena non ha un tono realista. Volevo entrare con la macchina da presa nella testa di una bambina, e così tutto appare come una soggettiva. Non sono più io a dirigere la scena, sono solo uno spettatore di ciò che avviene nella mente di Ponette, e vedo ciò che succede. (...) L'occasione era quella di entrare

nella testa di una bambina, e di farci entrare anche lo spettatore».

"I wanted the mother to return like when a mother runs to her child that has called out for her. The child calls her, she arrives as if the girl had seen her just a moment ago, in the same dress, with the same physical demeanour. I didn't want the scene to seem like a dream, yet the scene does not have a realistic tone. I wanted to enter the mind of a small girl with the camera, so everything seemed

subjective. It was no longer me directing the scene, I was just a spectator of what was going on in Ponette's head, and I saw what was happening. (...) It was an opportunity to enter the mind of a small girl, and to bring the spectator in there with us."

LA FINZIONE COME REALTÀ. CONVERSAZIONE CON JACQUES DOILLON A CURA DI BRUNO ROBERTI, CON LA COLLABORAZIONE DI LORENZO ESPOSITO, «FILM-CRITICA», 468-469, OTTOBRE-NOVEMBRE 1996.

1999 PETITS FRÈRES

(t.l. Fratellini)

■ Sobborghi di Parigi. Talia è una ragazzina che ha da poco oltrepassato i tredici anni. Si scontra con il patrigno ed esce di casa. Prende con sé Kim, la cagna – un pitbull – e va verso Pantin per ritrovare un amico. L'amico è partito. Incontra quattro ragazzi della sua età, Mous, Rachid, Nassim e Iliès, un gruppo "misto", meticci, neri e maghrebini, tipi furbi e divertenti, che sembrano interessati a lei. In realtà i ragazzi hanno un piano: dopo aver conquistato la sua confidenza, le rubano il pitbull per rivenderlo ai fratelli maggiori, organizzatori di combattimenti di cani. Talia è disperata. Iliès si avvicina sempre più alla ragazza, s'innamora di lei, si sente colpevole e vorrebbe restituire Kim.

The Parisian suburbs. Talia, a girl of barely thirteen, has had a fight with her stepfather and leaves home. She takes her dog Kim, a pitbull, with her and heads towards Pantin to see a friend who, however, is not there. She meets four boys her age: Mous, Rachid, Nassim and Iliès. They are a "mixed" group – racially mixed,

blacks, and Africans, – of lively, streetwise kids who seem interested in her. Actually, they have a plan: after having won her confidence, they steal her pitbull to sell it to the older brothers in their gang, who organise dogfights. Talia is desperate and Iliès, who has gotten close to her and fallen in love, feels guilty and wants to help her get Kim back.

■ «Questi adolescenti percorrono lo spazio stretto e vitale, il triangolo d'inferno fra Aubervilliers, la Porte

de Pantin e St. Ambroise, accompagnati dalla colonna sonora delle canzoni e delle parole di Oxmo Puccino. Meticci, blacks o beurs, sfoggiano le T-shirts e le scarpette da basket planétaire. (...) La rampa del metrò può servire da toboga e si parla, si parla continuamente. Ma per mangiare, rimorchiare, muoversi, ci vuole la grana. Ma la mamma non glieli dà e il papà non c'è. In mezzo a questa aridità, si sogna. (...) Associandosi così da vicino al punto di vista dei giova-



ni, l'occhio della macchina da presa, lo sguardo del regista, rendono superfluo, secondo noi, un eventuale dibattito sull'opportunità della giustapposizione di documentario e di fiction. (...) Questi (non-)attori recitano a due livelli. Interpretano se stessi nel loro ruolo, quindi trasformano la realtà in racconto».

"These adolescents live in a narrow and vital space, the infernal triangle between Aubervilliers, Porte de Pantin and St Ambroise, accompanied by a soundtrack of the songs and words of Oxmo Puccino. Racially mixed kids, blacks and beurs flaunt T-shirts and basketball shoes. (...) The underground ramp can double as a slide and they talk, they talk incessantly. To eat, pick up girls, or get around, however, they need money. But their mothers can give them none, and their fathers are gone. In the middle of this barrenness, they dream. (...) Being so close to the point of the view of the kids, the camera and the director's presence render superfluous a debate about the juxtaposition of documentary and fiction. (...) These

(non)actors act on two levels. They interpret themselves, thereby transforming reality into a story."

EITHNE O'NEILL, *PETITS FRÈRES, LE KIND-NAPPING DE KIM*, «POSITIF», 458, APRILE 1999.

■ «Avevo voglia di ritornare al tema dell'infanzia e ho chiesto l'autorizzazione di frequentare come uditore i tribunali per minori. È un'esperienza commovente e violenta. La partita è persa, a volte, a dodici-tredici anni. Ma non era il caso di utilizzarla e ho continuato a cercare. Qualche incontro mi ha condotto nelle città della cintura, e lì mi sono accorto, un po' banalmente, che si filmavano quei quartieri solo nei momenti di rivolta, e che generalmente si vedevano solo ragazzi dai sedici a venticinque anni. Invece mi colpiva la presenza di quelli più piccoli: erano i più visibili e i più allegri. Con loro si resta sul versante dell'infanzia, ma si è sull'orlo del fallimento se non si fa nulla per coinvolgerli. (...) Vivono per strada, fuori, perché in alto, negli apparta-

menti, non c'è posto, non c'è nessuna intimità. (...) Mi piace la forza mentale dei ragazzi».

"I wanted to return to the theme of childhood and I asked permission to sit in on juvenile court cases. It is moving and violent. The battle is lost, at times, at twelve or thirteen years old. But I didn't want to use this experience so I continued searching. Some chance encounters led me to the outskirts of the city, and there I observed, somewhat banally, that these areas were only filmed during moments of rebellion, generally focusing on 16-25 year-old. But I was struck by the presence of the younger kids: they were more visible and livelier. They are at the watershed of childhood, but on the edge of failure and nothing is done for them. (...) They live on the street, outside, because high up in the apartments there is no space for them, no intimacy. (...) I like the youths' mental energy.

DICHIARAZIONI RACCOLTE DA ARMELLE HÉLIOT E MARIE-NOËLLE TRANCHANT, «LE FIGARO», 8 APRILE 1999.

regia/directed by: Jacques Doillon

sceneggiatura/screenplay: Jacques Doillon

fotografia/photography (35mm, col.): Manuel Teran

montaggio/editing: Camille Cotte

musica/music: Oxmo Puccino (Time Bomb)

suono/sound: Jean-Pierre Duret, Dominique Hennequin

costumi/costumes: Chiara Gherarducci

interpreti/cast: Stéphanie Touly (Talia), Iliès Sefraoui (Iliès), Moustapha Goumane (Mous), Nassim Izem (Nassim), Rachid Mansouri (Rachid), Dembo Goumane (Dembo), Sabrina Mansar (Sabrina), Gérald Dantsoff (il suocero), Simone Zouari Sayada (la madre), Myriam Goumane (Myriam), Goundo Goumane (Goundo), Halimatou Goumane (Halimatou), Fedora Saidi (la sorellina), Ludmilla Saidi (Ludmilla), Mohamed Fekiri (Momo), Karim Ferdjallah (Karim), Anthony Schmit (Anthony), David Estevez (David), Max Saint-Jean (tenente Leroy), Philippe Guyral (ispettore a Pantin) e il cane Kim

produzione/produced by: Marin Karmitz per MK2 Productions, France 3 Cinéma,

Les Productions Traversière, con la partecipazione di Canal +

direttore di produzione/production manager: Yvon Crenn

distribuzione/distributed by: MK2

durata/running time: 92'

Cariddi d'oro alla regia; Premio Franco Cristaldi al produttore Marin Karmitz al Festival di Taormina 1999



STANLEY KWAN

LA VIA ORIENTALE
AL MELODRAMMA

STANLEY KWAN

L'AMORE CONTRO LA DESOLAZIONE

STANLEY KWAN

LOVE FACING DESOLATION

Alessandro Borri

Chi non ricorda Tony e Billie che si amano sotto una cascata di riso, o Tong e Wai che attraversano lo Tsing Ma Bridge, verso l'alba, cullati da *Undercurrent*, dolcissima *pop song* cantonese? Come dimenticare il rosso di Fleur che si trucca o il bianco di Ruan stesa sulla neve, ricercando un abbraccio pervasivo che la vita non le concederà? I corteggiamenti muti tra Zhen-bao e Jiao-rui o tre donne cinesi che festeggiano la prima nevicata a New York? Momenti di infinita tenerezza o di abbandono rivelatore, seduzioni accennate, rapporti fuggitivi. Già, chi li ricorda o, forse, chi li ha mai visti?

Che Stanley Kwan non sia conosciuto adeguatamente – quanto un Wong Kar-wai o un Hou Hsiao-hsien – e adeguatamente citato a proposito delle derive del melodramma nel panorama orientale, del cinema di donne e di sessualità fluttuanti, delle solitudini e dei fugaci amori metropolitani, è uno dei grandi misteri rintracciabili in quella grande miniera di immagini semiclandestine (almeno in Italia) che è il cinema di Hong Kong. Che opere come *Rouge* o *Actress* non godano della stessa fama e fortuna distributiva di altre opere provenienti dal *far east* è sorprendente, ma fa parte di una triste routine distributiva mai abbastanza deprecata. Forse Kwan non è altrettanto alla moda come Wong, suo compagno di punta nella seconda ondata della *new wave* hongkonghese, quella che debuttava tra metà e fine anni Ottanta sulla scia dei pionieri come Tsui Hark o Ann Hui, quella che dava una patina “intellettuale” comunque peculiare e per niente accademica a una produzione di geniale avanguardia commerciale come quella dell'isola. O forse Kwan non ha lo stesso rigore atemporale del venerato maestro taiwanese di *City of Sadness* e *Flowers of Shanghai*. Certamente ha assorbito la lezione di entrambi, immergendola però in

Who would not remember Tony and Billie's love under a shower of rice, or Tong and Wai's dawn crossing of Tsing Ma Bridge, lulled by the sweet canto pop song Undercurrent? Can one forget the red of Fleur's make-up or the white of Ruan stretched out in the snow, yearning for that fulfilling embrace which life will not grant her? The silent courting between Zhen-bao and Jiao-rui or the three Chinese women who toast the first snow-fall in New York? Moments of infinite tenderness or of revealing surrender, disguised seduction, and fleeting intercourse. Indeed, who remembers, who has ever seen?

The remarkable thing is that Stanley Kwan is not as well known as a Wong Kar-wai or a Hou Hsiao-hsien, nor is due credit paid him for the drift of the melodrama in the Eastern film panorama, for the cinema of women, of fluctuating sexuality, of solitude, and of fleeting metropolitan loves; here we see one of the great mysteries to be found in that immense mine of semi-clandestine – at least in Italy – images that constitute Hong Kong cinema. It is equally surprising that works like Rouge or Actress are not as well known and in demand like other works coming from the far east. This is part of the sad pattern of distribution that deserves unqualified blame. Perhaps Kwan is not as much in fashion as Wong, his foremost colleague in the second wave of the Hong Kong cinema that came to the fore in the second half of the Eighties, in the wake of pioneers as Tsui Hark or Ann Hui, and gave the island's brilliant commercial avant-garde an “intellectual” patina, however peculiar and un-academic. Perhaps Kwan does not have that same atemporal rigour of the revered Taiwanese master of City of Sadness and Flowers of Shanghai. Certainly he has learnt from both, endowing this

una concezione strettamente personale del cinema, che può parere eclettica e dispersiva solo a uno sguardo superficiale, mentre rivela un'assoluta coerenza sperimentale nel sondare tramite strumenti espressivi sempre rinnovati una precisa gamma di tematiche: dai molteplici rivoli in cui si scinde l'identità cinese al rapporto problematico tra passato e presente nell'accelerata società di Hong Kong prima e dopo il fatidico 1997; dalle problematiche della condizione femminile nel passaggio da un sistema feudale a una imperfetta modernità alla teorizzazione del corpo attoriale come veicolo privilegiato nella comunicazione emozionale. Con una cura particolare quindi nella scelta di attori e soprattutto attrici, che spesso con Kwan hanno tirato fuori l'interpretazione della vita: da Elaine Jin a Anita Mui, da Maggie Cheung a Siqin Gaowa, da Joan Chen a Veronica Yip, da Chingmy Yau a Michelle Reis. Con un'attenzione altrettanto costante alle variazioni strutturali e stilistiche. Basti vedere come in dieci anni il regista abbia rinnovato il proprio tocco d'autore nelle sue due personalissime escursioni dentro al mondo sentimentale e ondivago dei trentenni hongkonghesi: tra *Love unto Waste*, indagine antonioniana tutta pervasa di umori "Eighties" e caratterizzata da una struttura bifronte ricorrente nella prima fase della sua carriera, e *Hold You Tight*, che segna la rigenerazione spazio-temporale-emotiva del cinema di Kwan, si svolge una parabola creativa appassionante, collegata alle collaborazioni di sceneggiatori di fiducia come Chiu Tai An-ping e Edward Lam, e all'interscambio con scrittori come Lilian Lee, Zhong Acheng, Eileen Chang. Si passa dalla sottovalutata trasferta americana di *Full Moon in New York*, intimo *woman movie* che fa prendere vita alla classica metafora delle "tre donne per le tre Cine" a quei due veri e propri saggi narrativi sulla rappresentazione melodrammatica che sono *Actress* – coi suoi abbaglianti rispecchiamenti tra cinema e vita l'opera più ambiziosa e complessa del regista, e forse la più conosciuta internazionalmente – e *Red Rose, White Rose* – la sua più controversa e cerebrale, visivamente mozzafiato (grazie anche alle luci funamboliche di Christopher Doyle), apparentemente glaciale ma vibrante di pulsazioni sotterranee insinuanti. Si attraversa quindi l'interessante fase documentaria, in cui Kwan (che proviene dalla vitalissima televisione hongkonghese degli anni Settanta, come molti altri dei suoi amici

legacy with his extremely personal conception of cinema. Such a conception may appear eclectic and dispersive at a superficial glance; whereas it reveals an absolute experimental coherence in using expressive, constantly refashioned tools to convey a specific range of themes: from multiple rivulets which split up Chinese identity to the problematic relationship between past and present in the speeded up society of Hong Kong before and after that momentous 1997; from the problems of women's condition in the passage from a feudal system to an imperfect modernity, to a concept of the actor's body as a privileged vehicle in emotional communication. Note the particular attention paid to the choice of actors and especially actresses, who have often succeeded in interpreting life under Kwan's direction: from Elaine Jin to Anita Mui, from Maggie Cheung to Siqin Gaowa, from Joan Chen to Veronica Yip, from Chingmy Yau to Michelle Reis. The care devoted to the structural and stylistic variations remains constant. It's enough to see how in ten years Kwan has renewed his own master's touch in his two very personal excursions into the sentimental and drifting world of thirty-year-olds in Hong Kong; between Love unto Waste, Antonioni-esque investigation all pervaded with humours of the Eighties and characterized by a double-faced structure recurring in the first phase of his career, and Hold You Tight, which marks the space-time-emotional regeneration of Kwan's cinema, he has developed a fascinating creative parable. Here, the collaboration of trustworthy scriptwriters such as Chiu Tai An-ping and Edward Lam is as important as the interchange with writers such as Lilian Lee, Zhong Acheng, Eileen Chang. You pass from the underestimated American Full Moon in New York, intimate woman movie which actualizes the classic metaphor of "three women for the three Chinas", to those true and real narrative essays on melodramatic representation, Actress – with its blinding reflections between cinema and life, Kwan's most ambitious and complex work, and perhaps the best known throughout the world – and Red Rose, White Rose – his most controversial and cerebral film, with a breathtaking visual surface (thanks also to the acrobatic lights of Christopher Doyle), seemingly glacial but vibrant with penetrating underground pulse. You cross therefore the interesting documentary phase where Kwan (who

esponenti della *new wave*) torna in Tv per narrare con partecipato trasporto gli umori della sua città nel periodo dell'*handover* (*Still Love You After All This*) o per restituirci il suo punto di vista autobiografico da amante del cinema cinese, intrecciandolo con commovente pudore al proprio *outing* omosessuale (*Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*). Prima c'era stato, naturalmente, *Rouge*: l'unico effettivo successo di pubblico per Kwan (insieme alla sua opera prima *Women*, commedia che già dal titolo tradisce i futuri interessi del regista, e purtroppo una delle tante pellicole firmate Shaw Brothers rimaste seppellite per anni nei loro inaccessibili archivi), e la sua invenzione forse più magica. Il fantasma di Anita Mui, chiuso nel suo *cheong sam* floreale, che vaga sperduto per le strade irricognoscibili della Hong Kong del 1987 è una delle icone memorabili che il cinema hongkonghese degli ultimi vent'anni ci ha regalato con generosità, e che solo una imperdonabile distrazione ci ha fatto scoprire in ritardo, trasformandole così in nostalgici flashback di qualcosa forse perduto per sempre: da Chow Yun-fat con due pistole in mano e uno stuzzicadenti in bocca a Brigitte Lin con l'impermeabile, le scarpe bianche e la parrucca bionda. Dopo il 1997, dopo *Hold You Tight*, Kwan sembra aver imboccato una nuova e promettente via (in cui non va dimenticato l'apporto alla sceneggiatura di Jimmy Ngai), ribadita da *The Island Tales*, fin dal suo folgorante proemio, la ragnatela di rapporti che solo alla fine potremo decifrare. Un piccolo miracolo costruito sul nulla, sull'impasse, sugli spazi tra le persone e gli intervalli tra le storie. Permeato da una freschezza lirica che svia tra lo struggimento e la giocosità, da una gioia liberata del corpo, dei sensi, della visione. Niente è imposto dall'alto, autoritariamente: tutto è leggero e mutevole come le onde, ogni gesto ha la spumeggiante risolutezza della gioventù, ogni sguardo il guizzante languore di una coscienza sospesa.

Mentre l'industria hongkonghese è in crisi nera, e i talenti migrano verso l'America, Kwan rimane sul posto e lotta per continuare a raccontarci il suo mondo, a farci amare i suoi personaggi, a tessere sul vuoto i suoi racconti in cui l'amore ti tiene stretto, e ti protegge dalla desolazione.

comes from the most vital Hong Kong television of the Seventies, as many others of his new wave friends returns to Tv to narrate with participated enthusiasm the humours of his city in the handover period (Still Love You After All This), or to tell us his autobiographical point of view as lover of Chinese cinema, weaving it with disarming modesty to his own homosexual "outing" (Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema). Before there had of course been Rouge, the only actual popular success for Kwan (together with his debut film Women, a comedy whose very title shows his future interest; unfortunately one of the many films signed Shaw Brothers, that has remained buried for years in their inaccessible archives), and perhaps his most magical invention. The wandering ghost of Anita Mui, wrapped up in her flowery cheong sam, lost in the unrecognizable streets of 1987 Hong Kong, is one of the memorable icons that Hong Kong cinema of the last twenty years has generously gifted us. Only an unpardonable distraction made us discover it too late, thus transforming it in nostalgic flashbacks of something perhaps lost forever: from Chow Yun-fat with two pistols in his hand and a toothpick in his mouth to Brigitte Lin with her raincoat, her white shoes and her blond wig. After 1997, after Hold You Tight, Kwan seems to have found a new and promising way (mention should be made of Jimmy Ngai's contribution to the film script), reaffirmed by The Island Tales ever since its brilliant beginning, the network of relationships which we can only decipher at the end. A little miracle built on nothing, on the impasse, on the spaces between persons and the intervals between the stories. It is permeated with a lyrical freshness that oscillates between agony and playfulness, with released joy of the body, of the senses, and of vision. Nothing is imposed from on top, authoritatively: everything is light and changeable like the waves, every gesture has the foaming determination of youth, every look has the frolicking languor of a suspended consciousness.

While the Hong Kong film industry is undergoing a serious crisis, and talents migrate to America, Kwan remains at his post and struggles to continue to tell us about his world, to make us love his characters, to weave in a vacuum his tales, in which love keeps you tight and protects you from desolation.

BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

«Stanley Kwan (Guan Jinpang in mandarino, Kwan Kam-pang in cantonese) nasce a Hong Kong nel 1957. Cresce negli anni che vedono la città trasformarsi da sovraffollato porto coloniale a tecnopolis in piena funzionalità. Studia cinema per due anni (1976-78) nel dipartimento di Arti della Comunicazione del Collegio Battista, ma al tempo stesso si esercita come attore e assistente di produzione nella stazione televisiva Tvb, e viene formalmente assunto nel 1978. Non rimane a lungo in televisione. Quando un ampio gruppo di giovani registi lascia l'industria per realizzare film indipendenti nel 1979, Kwan li segue e inizia a lavorare come assistente alla regia. In questo ruolo lavora con alcuni dei più importanti registi della new wave di Hong Kong, tra cui Peter Yung, Ronnie Yu, Patrick Tam, Yim Ho e Leong Po-chih (nonché per Tony Au, Jackie Chan, Dennis Yu, *n.d.r.*). Secondo il suo parere le esperienze più formative furono quelle con Ann Hui in *The Story of Woo Viet* (Hu Yue de Gushi, 1981) e *The Boat People* (Touben Nu Hai, 1982)».

“Stanley Kwan (Guan Jinpang in Mandarin, Kwan Kam-pang in Cantonese) was born in Hong Kong in 1957. He grew up in the years that saw the city transformed from an overcrowded colonial port into a fully functioning technopolis. He studied film for two years (1976-78) in the Communication Arts department of Baptist College, but at the same time trained as an actor and production assistant with the television station Tvb, and formally signed with the station in 1978. He did not stay long in television. When a large group of young directors left the industry to make independent feature films in 1979, Kwan followed and began working as an assistant director on movies. As such, he worked with several of the most prominent directors of Hong Kong’s putative new wave, including Peter Yung, Ronnie Yu, Patrick Tam, Yim Ho and Leong Po-chih (and for Tony Au, Jackie Chan, Dennis Yu, editor’s note). By his own account, his most formative experiences were gained when he worked for Ann Hui on The Story of Woo Viet (Hu Yue de Gushi, 1981) and The Boat People (Touben Nu Hai, 1982).”

TONY RAYNS, *LOVE UNTO WASTE*, IN «MONTHLY FILM BULLETIN», VOL. 57, N. 673, FEBBRAIO 1990.

1985 NUREN XIN/WOMEN

(t.l. Donne)

■ Un racconto di tradimento, infedeltà e usanze coniugali, ispirato a *The Women* di George Cukor.

A tale of betrayal, infidelity and conjugal mores, inspired by George Cukor's The Women.

■ «Quando Mrs. Leung, che dirigeva la Pearl City Film Company, mi fece l'offerta di dirigere un film, ho esitato per qualche giorno. Malgrado il mio lavoro nei film, raramente ne vedevo qualcuno! Preferivo leggere romanzi di Qiong Yao, Eileen Chang – i cui lavori preferisco a tutti – e Bai Xian-yong. È stato solo dopo una notevole opera di persuasione dei miei amici che acconsentii a vedere film d'arte europei.

Quando iniziai a lavorare sul film decisi di basarlo sulle esperienze di un mio amico la cui moglie aveva una relazione col suo miglior amico. Ricevetti un grande supporto dai miei colleghi – da Ann Hui, la regista con cui avevo lavorato di più, Chow Yun-fat, l'idolo cinematografico che accettò di recitare nel film e Qui Gangjian (Chiu Tai An-ping), il famoso drammaturgo che scrisse la sceneggiatura. Fui veramente fortunato ad averli coinvolti nel mio primo film. Il suo successo può essere anche attribuito al fatto di

aver lavorato con registi molto dotati e onesti i cui film hanno fatto la storia del cinema di Hong Kong. Consapevolmente o inconsapevolmente ho assorbito molto da loro e questo mi ha messo in grado di scegliere i giusti metodi per fare i miei film.

Women ebbe successo al box office ma fu criticato per il suo maschilismo. Inizialmente fui piuttosto irritato ma in seguito capii che i critici avevano ragione. Non avevo analizzato il problema abbastanza profondamente per capire la psicologia femminile. Il film rifletteva solamente un punto di vista maschile. Non avevo capito il carattere della donna che stavo ritraendo. Non potevo mostrare in modo convincente come le persone, senza badare al sesso, divenivano deboli in amore».

"When Mrs. Leung, who headed the Pearl City Film Company, made me an offer to direct a film, I hesitated for a few days. Despite my association with films, I rarely watched any! I preferred reading novels by Qiong Yao, Eileen Chang – whose work I like best of all – and Bai Xian-yong. It was only after much persuasion by my friends that I agreed to see European art films.

When I started work on my own film I decided to base it on the experiences of a friend of mine whose husband was having an affair with her best friend. I received a lot of support from my colleagues – from Ann Hui, the director I had worked with the most, Chow Yun-fat, the movie idol, who agreed to act in the film and Qui Gangjian (Chiu Tai An-ping), the well-known playwright who wrote the script. I was really lucky to have them associated with my first film. Its success can also be attributed to

the fact that I had worked with very talented and sincere directors whose films had created history in Hong Kong cinema. Consciously or unconsciously I had imbibed a lot from them and this enabled me to choose the right methods to make my films.

Women was successful at the box office but was criticised as being male-chauvinist. I was quite upset initially but later I realised that the critics were right. I hadn't analysed issues deeply enough to understand the psychology of women. The film only reflected a male point of view. I had not understood the character of the woman I was portraying. I could not convincingly show how people, regardless of sex, become weak in love."

STANLEY KWAN, *CARRYING THE PAST LIGHTLY* (TESTO RACCOLTO DA LAW WAI MING), IN «CINEMAYA», N. 19, 1993.

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Chiu Tai An-ping, Kit Lai
fotografia/photography (35mm, col.): Bill Wong
scenografia/art director: Tony Au
musica/music: Law Wing-fai
interpreti/cast: Chow Yun-fat, Cora Miao, Cherie Cheung, Elaine Jin
produzione/produced by: Shaw Brothers

1986 DIXIA QING/LOVE UNTO WASTE

(t.l. Amore nella desolazione)

■ Tre amiche. Billie è una famosa modella, Yuk-ping una cantante pop, Jade Screen un'aspirante star del cinema. Tony, figlio farfallone del proprietario di un negozio di riso, le conosce in un locale alla sua festa di compleanno. Una notte tornando a casa Jade trova Yuk-ping a terra in un lago di sangue. Indaga sul caso il detective Lau, tipo bizzarro che prima interroga gli amici della morta, poi inizia a infiltrarsi nelle loro vite.

Three friends: Billie is a famous model, Yuk-ping a pop singer, and Jade Screen an aspiring film star. Tony, flirtatious son of a rice store owner, gets to know the three friends at his birthday party in a local joint. Returning home late one evening, Jade finds Yuk-ping lying in a pool of blood. Investigation of the case falls to detective Lau, an odd character who questions the friends after Tony's death, and then seeps into their private lives.

■ «*Love unto Waste* è uno strano film, sempre in bilico tra commedia e melodramma, tra ritmi assorti e improvvise accelerate. È un *essai de mœurs* di profondità rohmèriana, dove aleggia anche l'ombra del primo Antonioni; e insieme in esso si

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Chiu Tai An-ping, Kit Lai
fotografia/photography (35mm, col.):

Johnny Koo
musica/music: Chan Bing-lam, Man Yee-lam

interpreti/cast: Chow Yun-fat (Lau), Tony Leung Chiu-wai (Tony), Tai Chin (Lui Yuk-ping), Elaine Jin (Jade Screen), Irene Wan (Billie), Elaine Kam
durata/running time: 96'



respira quel senso di imprevedibilità e di libertà formale che rende irripetibili film bizzarri come *Nomad* di Patrick Tam».

*"Love unto Waste is a strange film, poised between comedy and opera, between absorbing rhythms and quick impromptus. It is an *essai de mœurs* of Rohmerian depth, under the hovering shadow of the first Antonioni; at the same time there is a sense of unforeseenness and of formal artistic licence that make quaint films like *Nomad* by Patrick Tam unrepeatable."*

ALBERTO PEZZOTTA, *UNA POETICA DELLA FRATTURA*, IN «PANORAMICHE-PANORAMIQUES», N. 17, 1997.

■ «*Love unto Waste* è un film ellittico, strano, in cui gli elementi più tradizionali della trama cedono il passo a una vana aura di tristezza. Dietro l'appa-

renza di un giallo (con Chow Yun-fat nel ruolo dell'invadente detective del caso), il secondo film di Kwan è effettivamente un ritratto inquieto di un gruppo di trentenni, yuppies hongkonghesi stile "generazione perduta" (...) che, in modo dissoluto, bevono, mangiano, intrecciano relazioni e si confrontano con la morte di una loro amica. Il titolo dice bene: tutti i personaggi vagano attraverso il film storditi e inconsapevoli della loro gioventù sprecata e del vuoto che li aspetta. Il poliziotto clownesco di Chow diventa uno di loro, scavando coraggiosamente nella desolazione della sua vita e sperando in cose migliori. Le vite confuse dei sopravvissuti eclissano l'omicidio, che, come ne *L'avventura*, non sarà mai risolto».

"Love unto Waste is a strange, elliptical film in which overtraditional plot ele-

ments recede behind a frustrated aura of ruefulness. Ostensibly a murder mystery (with Chow Yun-fat as the rakish detective on the case), Kwan's second film is actually a disquieted portrait of a group of thirtyish, 'lost generation-type' Hong Kong yuppies (...) as they dissolutely

drink, eat, mingle romances, and try to come to grips with the death of their friend. It's well-titled: all of the characters wander through the film stunned and uncomprehending of their wasted youths and empty futures. Chow's clownish cop becomes one of them, gamely picking over

the wasteland of his life and hoping for better things. The survivors' confused lives overshadow the murder, which is never solved – shades of L'avventura.”

MICHAEL ATKINSON, *SONG OF CRUSHED LOVE*, IN «FILM COMMENT», N. 2, MAGGIO-GIUGNO 1996.

1987 YANZHI KOU/ROUGE

(t.l. Rossetto)

■ Hong Kong, anni Trenta. Il dodicesimo maestro Chan Chen-pang, figlio di un'agiata famiglia di proprietari di farmacie, corteggia Fleur, raffinata cortigiana allo Yi Hung San, una delle famose *Four Kings*, le case di piacere dell'epoca. Lei è dapprima diffidente, ma alla fine Chen-pang diviene il suo cliente privilegiato e infine l'amante. Hong Kong, anni Ottanta. Yuen e Chor sono una coppia di indaffarati giornalisti. Fleur si presenta al loro giornale e chiede di pubblicare un messaggio per una persona scomparsa. Fleur racconta loro che lei e Chen-pang aveva-

no deciso di uccidersi per ritrovarsi nell'aldilà, ma lei è arrivata in anticipo e non sa come trovarlo. Due giorni dopo è l'anniversario della loro morte, e il fantasma chiede ai due giornalisti di aiutarla.

Hong Kong, the Thirties. The twelfth master Chan Chen-pang, son of a well-to-do family of pharmacy owners, courts Fleur, a refined courtesan at the Yi Hun San, one of the famous Four Kings, the brothels of the time. At first, Fleur is diffident, but in the end Chen-pang becomes her favourite client and ends up as her lover. Hong Kong, the Eighties: Yuen and Chor are a pair of busy journalists. Fleur appears at their newspaper office and asks them to publish a message for a missing person. Fleur informs them that Chen-pang and she had decided to commit suicide, in order to meet in the next world, but she had arrived in advance and did not know how to find him. Two days later

is the anniversary of their death, and the ghost asks the two journalists to help her.

■ «*Rouge* è una classica storia di fantasmi cinesi che fa interfacciare passato e presente, interrogandosi sulle sorti della Hong Kong post '97. Stanley Kwan lavora "in minore" le situazioni offertegli dalla materia, tentando di mettere in scena la desolante quotidianità del fantasma d'amore interpretato con verità sconcertante da Anita Mui in evidente stato di grazia. Il film si situa in un'area mobile dove i flashback sembrano lacerare lo strato di modernità di un mondo rivolto perennemente all'eterno presente del proprio passato. Non a caso la vicenda esemplare di Fleur e del suo *amour fou* assume presto una valenza dichiaratamente politica. Assurge insomma a una questione di valori. Il mancato suicidio dell'amante oppiomanes di Fleur, più che rimandare alla viltà del-

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Lilian Lee, Chiu Tai An-ping, dal romanzo di Lilian Lee
fotografia/photography (35mm, col.): Bill Wong
scenografia/art director: Poh Yeuk-muk, Horace Ma
montaggio/editing: Peter Cheung
musica/music: Michael Lai
interpreti/cast: Anita Mui (Fleur), Leslie Cheung (Chan Chen-pang), Alex Man (Yuen Wing-teng), Emily Chu (Ling Chor-kuen), Tam Tsin-hung (signora Chan), Chu Sui-tong (signor Chan), Irene Wan (Chin Su-sin), Patrick Tse, Wong Yu (clienti al bordello), Lung Po-tin (sorella di Yuen), Cheung Peng-keung (suo marito)
produzione/produced by: Jackie Chan per Golden Way Films, Golden Harvest
durata/running time: 93'



l'uomo che si sottrae alla promessa fatta in punto di morte, è espressione di una drammatica carenza di ideali e di mancanza di rispetto per se stessi. Se non si è in grado di gestire la propria morte, come si pretende di poter vivere con dignità?».

“*Rouge is a classic story of Chinese ghosts that pits past against present, exploring what happened to Hong Kong post '97. Stanley Kwan works in a minor key on the situations emerging from the theme, trying to film the distressing routine of the ghost lover interpreted with disconcerting reality by Anita Mui. The film is quite mobile, using flashbacks that seem to rend the veil covering the modernity of a world, perennially turned to the eternal present of one's own past. Not by chance the exemplary affair of Fleur and of her amour fou takes on clearly political undertones. In short there arises a ques-*

tion of values. The failed suicide of Fleur's opium addict lover does not highlight as such the cowardice of the man who balks at a promise made on the point of death; rather it shows up dramatic lack of ideals and lack of respect for oneself. If one is unable to manage one's own death, how can one live with dignity?.”

GIONA A. NAZZARO, ANDREA TAGLIACOZZO, *IL CINEMA DI HONG KONG. SPADE, KUNG-FU, PISTOLE E FANTASMI*, LE MANI, RECCO, 1997.

■ «I miei due film precedenti si erano basati su delle sceneggiature originali, mentre *Rouge* è il mio primo film tratto da un romanzo. Lo ritenevo un melodramma piuttosto banale così ho cercato di renderlo un po' diverso dal solito (...). Sono rimasto ossessionato dal look e dal clima dei bordelli anni Trenta, così ho fatto un sacco di ricerche per rendere l'ambientazione cre-

dibile. I protagonisti hanno in comune l'interesse per le canzoni cantonesi. Quando ero piccolo andavo a vedere l'opera cantonese con mia madre e mi è rimasto un ricordo indelebile».

“*My two previous films were based on original screenplays, while Rouge is my first film based on a novel. I thought it a rather commonplace musical, so I tried to make it a little different (...). I was obsessed with the look and atmosphere of brothels in the Thirties, so I did a lot of research to make the scenery credible. The main characters have a common interest in Cantonese songs. When I was small I used to go to see Cantonese opera with my mother and it has remained indelibly engraved in my memory.*”

STANLEY KWAN, DICHIARAZIONE DEL REGISTA, RIPORTATA IN AA.VV., *HONG KONG FILM*, «NICKELODEON», 75-76, 1998.

1989 REN ZAI NUI-YUE/FULL MOON IN NEW YORK

(t.l. Luna piena a New York)

■ In una New York invernale, fredda ed estranea, si intrecciano le vite di tre donne cinesi. La spaesata Chao Hong viene dalla Cina continentale e sposa un indaffarato uomo d'affari cinoamericano perfettamente integrato nella società statunitense. Wang Hsiung Ping è taiwanese, attrice teatrale e spirito indipendente. Li Feng Jiao viene da Hong Kong, ha un ristorante e uno spirito imprenditoriale tipico della colonia che la spinge a impegnarsi in vari business. Hong incontra Hsiung Ping nel ristorante di Feng Jiao. Nasce immediatamente una complicità, scaturita dalla solitudine di tutte e tre. Non

succede molto. La narrazione va avanti con piccoli tocchi ambientali e atmosferici, gesti accennati, bisbocce notturne, confidenze intime. Le storie rimangono tutte aperte. Alla fine il trio di donne si ritrova sul tetto di un palazzo in una notte di luna piena a brindare alla propria amicizia e alla prima neve di New York.

Once in a cold wintry, alien New York the lives of three Chinese women get interwoven. Bewildered Chao Hong comes from continental China and marries a busy Sino-American businessman, who is perfectly integrated into US society. Wang Hsiung Ping is Taiwanese, a

theatre actress and an independent spirit. Li Feng Jiao comes from Hong Kong, has a restaurant and a businesslike mentality, typical of the colony that compels her to engage in various businesses. Hong meets Hsiung Ping in Feng Jiao's restaurant. Immediately a complicity arises, born of their mutual sense of loneliness. Nothing much happens. The story goes on with small environmental and atmospheric touches, vague gestures, nightly whisperings, and intimate confidences. The stories are open-ended. At the end the women trio meet on the roof terrace of a building on a full moon night to toast their friendship and the first snow of New York.

■ «Il terzo film importante di Kwan è *Full Moon in New York*, storia di tre donne di diversa estrazione sociale emigrate a New York (...). Kwan riprende i temi cari alla *nouvelle vague* hongkonghese, e la dimensione apolide delle protagoniste ricorda esplicitamente *Song of the Exile* di Ann Hui, seppure con un ritmo narrativo vicino alla commedia hollywoodiana. Il regista racconta la complessità della comunità cinese di New York; mette in scena culture non omogenee che si ritrovano a vivere in un ambiente estraneo e – questa è la voce più forte del suo cinema – descrive un mondo che, pure in continua trasformazione, non riesce tuttavia ad annichilire il profondo amore degli uomini per la vita».

“The third important film of Kwan is Full Moon in New York, a story of three immigrant women of different social strata, living in New York (...). Kwan takes up the theme dear to the Hong Kong nouvelle vague, and the displaced situation of the chief actors explicitly recalls the Song of the Exile by Ann Hui, even though the narrative runs almost like a Hollywood comedy. The director speaks of the complexity of the Chinese community of New York; he stages non-homogeneous cultures, that find themselves living in a strange milieu and – here you have the most powerful element of his filming – describes a world, that, though in continuous transformation, does not succeed in vanquishing man’s deep love for life.”
SIMONE BEDETTI, MASSIMO MAZZONI, *LA HOLLYWOOD D’ORIENTE. IL CINEMA DI HONG KONG DALLE ORIGINI A JOHN WOO*, EDITRICE PUNTOZERO, BOLOGNA, 1996.

■ «In *Full Moon in New York* ho cercato un po’ di quella tristezza che colpisce i cinesi all’estero. A New York o in altre città, ad esempio, ove



i cinesi vivono sempre a stretto contatto tra loro, a volte accade che restino là per tutta la vita senza avere amicizie con la gente del posto che sentono estranea. Come quelli della Chinatown di New York, che ci stanno per l’intera esistenza, senza sapere nulla della gente che popola gli altri quartieri. Dopo *Rouge* ho intrapreso un radicale cambiamento. In *Full Moon* non volevo realizzare più la pura finzione, quel teatro illusionistico, ma creare qualcosa di attinente alla realtà».

“In Full Moon in New York I tried to sense a little the sadness that gets at Chinese abroad. In New York or in other cities, for example, where the Chinese live always in close contact with each other, it can happen at times that they live there for a whole lifetime without forming friendships with the people of the place, who they consider foreign. Like those of Chinatown in New York, who are there all their lives, without knowing anything of the people who live in neighbouring blocks. After Rouge I underwent a radical change. In Full Moon I was not satisfied with pure pretence, or that conjuring the-

atre, but I wanted to create something close to reality.”

RALPH UMARD, “INTERVISTA A STANLEY KWAN”, IN *FILM OHNE GRENZEN, DAS NEUE HONG KONG KINO*, KERSCHEHNSTEINER VERLAG, BERLINO, 1996, RIPORTATO IN AA.VV., *HONG KONG FILM*, «NICKELODEON», 75-76, 1998.

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Zhong Acheng, Chiu Tai An-ping
fotografia/photography (35mm, col.): Bill Wong
scenografia/art director: Pan Lai
montaggio/editing: Steve Wong, Chow Cheung-kan
musica/music: Chang Hung Yi
suono/sound: Yeung Woi-keung
interpreti/cast: Maggie Cheung (Li Feng Jiao), Sylvia Chang (Wang Hsiung Ping), Siqin Gaowa (Chao Hong)
produttore esecutivo/executive producer: Henry Fong
produzione/produced by: Shiobu Film Co.
durata/running time: 89’

1991 RUAN LINGYU/CENTER STAGE/ACTRESS

(t.l. Attrice/Centro del palcoscenico)

■ La vita e le opere di Ruan Lingyu, celebre attrice cinese dei tempi del muto. Si alternano scene documentarie, in cui Kwan intervista gli attori del suo film e persone che hanno conosciuto Ruan, e scene di finzione, dove vediamo la ricostruzione dei film dell'attrice e brani della sua infelice esistenza. Ruan si divide tra Zhang Damin, uomo immaturo che deve accudire sia finanziariamente che emotivamente, Tang Chi-shan, re del tè e socio degli studi di Shanghai,



regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Chiu Tai An-ping da un racconto di Peggy Chiao
fotografia/photography (35mm, b/n e col.): Poon Hang-seng
operatori/cameraman: Chow Lin-kin, Fu Kar-yue
scenografia/art director: Pok York-mok, Pat Lai
montaggio/editing: Cheung Yan-chung, Keung, Tsuen-tak, Cheung Kar-fai
musica/music: Siu Chung
suono/sound: Zhan Xin
trucco/make up: Nanxy Tong
effetti speciali/special effects: Kwong Wai-hung
interpreti/cast: Maggie Cheung (Ruan Lingyu), Carina Lau (Li Lily), Tony Leung Kar-fai (Cai Chu-sheng), Shin Hong (Tang Chi-shan), Lawrence Ng (Zhang Damin), Waise Lee (Li Min-wei), Cheung Chung (Law Ming-yuo), Siu Sheung (madre di Ruan), Yip Sang (Li Chu-chu), Sun Tung-kwong (Sun Yu), Fu Chung (Nieh Erh), Ching Siu-wah (Pu Wan-chang), Siu Wing-sing (Wu Yung-kang), Tai Tin (Hsiao Yu), Shen Yue (Fei Mu), Ngan Yee-wah (Cheng Yen-yen)
produttori esecutivi/executive producers: Leonard Ho, Jackie Chan
produzione/produced by: Paragon Films Limited
durata/running time: 146'/126'

e Cai Chu-sheng, che la dirige in *New Woman*. Quando Damin la denuncia per adulterio tutto precipita.

The life and works of Ruan Lingyu, famous Chinese actress of silent films. Documentary scenes in which Kwan interviews the actors of his film and persons who have known Ruan, alternate with fiction, where we see the actress herself playing out her role, together with extracts of her unhappy life. Ruan divides herself between Zhang Damin, immature person whom she has to help financially and emotionally, Tang Chi-shan, tea magnate and member of the Shanghai studios, and Cai Chu-sheng, who directs her in New Woman. When Damin denounces her for adultery, events come to a head.

■ «Conosciuto anche come *Center Stage, Actress* è apparentemente una biografia o "bio-pic" sulla grande star cinese Ruan Lingyu. Tuttavia il film è formalmente e tematicamente un esempio complesso di meta-cinema brechtiano che rielabora radicalmente sia il genere che la materia. In particolare modo il suo mix di insolite transizioni tra scena e scena, di *flash-forward* e di voci over non simultanee, lo rende estremamente difficile da distri-

care (...). Per la sua interpretazione Maggie Cheung ha vinto numerosi premi di prestigio incluso l'Orso d'Argento per la migliore attrice al Festival di Berlino del 1992».

"Also known as Center Stage, Actress is ostensibly a biography or 'bio-pic' about the great Chinese film star Ruan Lingyu. However, the film is formally and thematically so complex a Brechtian example of meta-cinema that it constitutes a radical reworking of both genre and subject matter. On top of that, its mix of unusual scene transitions, flash-forwards, and non-simultaneous voice-overs makes it extremely difficult to segment (...). For her performance as Ruan Lingyu, Maggie Cheung won a number of prestigious awards, including a Silver Bear for Best Actress at the 1992 Berlin Film Festival."
 ZHANG YINGJING E XIAO ZHIWEI (A CURA DI), *ENCYCLOPEDIA OF CHINESE FILM*, ROUTLEDGE, LONDRA E NEW YORK, 1998.

■ «C'è una cosa di cui sono piuttosto soddisfatto: ed è la decisione di inserire gli spezzoni in bianco e nero dei film di Ruan Lingyu. Mentre nella sala di montaggio guardavo la performance di Maggie Cheung, avevo la

sensazione che, per quanto tentasse di avvicinarsi a Ruan, non ci sarebbe mai riuscita. E ho pensato che non sarebbe stato carino nei confronti di Maggie inserire i brani con la vera Ruan. Nonostante tutto li ho messi. Allora ho scoperto che armonizzando l'interpretazione di Maggie con questi ultimi sia gli spettatori che io stesso potevamo effettivamente avvicinarci a Ruan. In altre parole, Maggie è divenuta il collegamento tra gli anni Trenta e gli anni Novanta. La vibrante forza vitale che emerge vividamente

dalla sua intervista mi ha convinto in modo definitivo che avevo fatto la scelta giusta a prendere lei per il ruolo di Ruan».

“There’s something that I’m really quite happy: and that is the decision to put the clips of Ruan Lingyu’s black and white film into the movie. When I was looking at Maggie Cheung’s performance in the editing room, I had the feeling that no matter how hard she tried, she would never come close to Ruan. And I thought it wouldn’t be fair to Cheung to put

Ruan’s clips into the film. Nevertheless, I put the clips in. And then I found out that by blending Cheung’s performance and those clips, both the audience and myself could actually get closer to Ruan. In other words, Cheung has become the pipeline that connects the 30s and the 90s. The vibrant life force that came off so vividly in her interview further convinced me that I had made the right decision in casting her in the role of Ruan.”

STANLEY KWAN, DAL CATALOGO DELL'HONG KONG FILM FESTIVAL 1992.

1991 LIANG GE NUREN, YI GE LIANG, YI GE N'LIANG/TOO HAPPY FOR WORDS

(t.l. Troppo felice per le parole)

■ Il confronto tra due donne che potrebbero essere amiche o rivali, separate dall'età e dalle esperienze di vita.

The confrontation between two women, who might be friends or might be rivals, separated by age difference and life experience.

regia/directed by: Stanley Kwan

sceneggiatura/screenplay: Edward Lam

fotografia/photography (35mm, col.): Peter Pau

scenografia/art director: Thomas Chan, Arthur Chiang

montaggio/editing: Brian Schwegmann

interpreti/cast: Maggie Cheung, Josephine Ku

produzione/produced by: Jackie and Willie Productions

durata/running time: 17'

1993 YI SHIREN LIANG ZIMEI/TWO SISTERS

(t.l. Due sorelle)

■ Dialogo tra due sorelle alla vigilia del matrimonio di una di esse.

Dialogue between two sisters, the evening before one of them is going to get married.

■ «Se non fossi andato a Los Angeles nel 1989 per vedere Ah Shing e rivedere la sceneggiatura di *Full Moon in New York*, non avrei visitato la famiglia di mio cognato e compreso l'infelice matrimonio della mia sorella più giovane. Adesso lei ha divorziato e

lavora con me. Le nostre conversazioni ora si incentrano generalmente sul lavoro, e raramente troviamo l'occasione di sederci e parlare da cuore a cuore. Nondimeno mi piace credere che la conversazione che avemmo a Los Angeles le diede la spinta di cui bisognava per chiedere il divorzio e dare un taglio netto a tutti i suoi grovigli emotivi. Mi diede anche la possibilità di conoscere meglio mia sorella. Lee Merc e Josephine Ku, pressoché miracolosamente, prendono il posto

mio e di mia sorella la sera prima dell'inizio di un matrimonio. Ritornavo indietro a quella sera a Los Angeles e ricordavo certi rimpianti della vita: che troppo spesso ci dimentichiamo di interessarci delle persone che ci sono più vicine».

“If I hadn’t gone to Los Angeles in 1989 to see Ah Shing to revise the script of Full Moon in New York, I wouldn’t have visited my brother-in-law’s family, and understood my younger sister’s unhappy

marriage. Today she is divorced and is working with me. Now our conversations usually centre around work, and we seldom find the chance to sit down and have a heart-to-heart talk. Nevertheless, I kind of believe that the conversation we had in Los Angeles did give her the push she needed to ask for a divorce, and put a clear-cut end to all the emotional entanglements. It has also allowed me to get to know my sister better.

Lee Merc and Josephine Ku, almost miraculously, took my sister's and my places on an evening before the beginning of a marriage. I was transported back to that evening in Los Angeles, and remembered certain regrets in life: that more often than not, we forget to care about the people who are closest to us."

STANLEY KWAN, DAL CATALOGO DELL'HONG KONG FILM FESTIVAL 1994.

*regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Edward Lam
fotografia/photography (video, col.): Christopher Doyle
scenografia/art director: Winifred Lai
montaggio/editing: Timothy Yu
interpreti/cast: Josephine Ku, Lee Merc
produzione/produced by: Auguste Yem
per Radio Television Hong Kong
durata/running time: 22'*

1993 SIQIN GAOWA ER-SAN SHI/SIQIN GAOWA SPECIAL

(t.l. Speciale Siqin Gaowa)

■ Documentario sull'attrice cinese già protagonista di *Full Moon in New York*.

A documentary on the Chinese actress, who had already been the main character of Full Moon in New York.

■ «Ancora una volta provavo la stessa paura che avevo sperimentato parlando ai conoscenti di Ruan Lingyu durante la lavorazione di *Center Stage*. Ognuno ha il suo peculiare punto di vista su un determinato evento, una determinata persona. È molto difficile rappresentarli in modo veritiero. Così ho chiamato questo progetto "Due o tre cose su Siqin Gaowa". Ho conosciuto per qualche tempo Siqin Gaowa, ma non posso dire di conoscerla veramente. Sembriamo avere un milione di cose da dirci ogni volta che ci incontriamo, ma invariabilmente torniamo ai film, miei e suoi. Lei è uno dei pochissimi attori da me incontrati a essere totalmente assorbita dalla recitazione. (...) Fin tanto che parla dei suoi film è sul suo terreno ed è assolutamente sicura. Quando il soggetto della conversazione passava al suo matrimonio e ai figli

Siqin era, penso, onesta e aperta, sebbene prima di iniziare a girare tutti i segni mi dicevano che ci sarebbero state cose di cui lei non avrebbe voluto parlare. Dovevo esercitare un controllo dove e quando era necessario se non volevo violare il suo privato o ferirla. Grazie a Chris Doyle e Thomas (l'assistente alla regia) che non solo hanno lavorato con me, ma mi hanno anche ricordato queste trappole, credo di essere riuscito a realizzare una rappresentazione giusta e bella di Siqin».

"Once again I felt the same fear that I experienced talking to Ruan Lingyu's acquaintances during the filming of Center Stage. Everybody has his particular view about a particular event, a particular person. It is very difficult to truthfully represent an event, a person. So I cut corners, and called this project 'Two or Three Things about Siqin Gaowa'. I've known Siqin Gaowa for some time. But I can't say I really know her. We seem to have a million things to talk about when we see each other, though invariably they always come back to her films and my films. She's one of the very few actors that I've come across who's totally

engrossed about acting in film. (...) So long as she's talking about her films, she's on her own grounds and she is absolutely confident. When the subject of conversation turned to her marriage and children, Siqin was, I think, honest and open. Although before shooting began all the signs were telling me that there'd be things that she wouldn't want to talk about. I needed to exercise control when and where appropriate, if not I would infringe her privacy, even harm her. Thanks to Chris Doyle and Thomas (the assistant director), who not only worked with me, but also kept reminding me of these pitfalls, I believe I have managed to pull off a just and fair representation of Siqin."

STANLEY KWAN, DAL CATALOGO DELL'HONG KONG FILM FESTIVAL 1993.

*regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Edward Lam
fotografia/photography (U-matic, col.): Christopher Doyle, Cahn Man-min
montaggio/editing: Wong Wing-fai, Kwok Chi-wai
interpreti/cast: Siqin Gaowa, Xie Jun, Xie Fei
produzione/produced by: Satellite Television
durata/running time: 45'*

1995 HONG MEIGUI BAI MEIGUI/RED ROSE, WHITE ROSE

(t.l. Rosa rossa, rosa bianca)

■ Zhen-bao ricerca l'assoluto controllo in ogni aspetto della sua vita, compresi i sentimenti. Il suo primo amore si chiama Rose, e da ciò le due donne importanti della sua vita saranno la Rosa Rossa – l'amante appassionata – e la Rosa Bianca – la moglie fedele. La prima è Jiao-rui, la moglie di un suo amico da cui Zhen-bao va a vivere al ritorno dall'Europa, la seconda è la timida e sottomessa Yen-li, che sposa e da cui ha una bambina. Zhen-bao fa carriera, diventando "il perfetto modello per l'uomo cinese moderno", che dalla povertà arriva alla ricchezza



regia/directed by: Stanley Kwan
 sceneggiatura/screenplay: Edward Lam, Liu Heng da un romanzo di Eileen Chang Rehyer
 fotografia/photography (35mm, col.): Christopher Doyle
 scenografia e costumi/art director and costumes: Pan Lai
 montaggio/editing: Brian Schwegmann
 musica/music: Johnny Chen
 suono/sound: Chris Fellows
 interpreti/cast: Winston Chao (Thung Zhen-bao), Joan Chen (Wang Jiao-rui), Veronica Yip (Meng Yen-li), Zhao Chang (Thung Tu-bao), Shi Ge (Rose), Sheng Tong-hua (Wang Ze-hong), Lin Yan Yu (Wu Ma), Shen Hua (Mr. Chang), Tong Zen-fen (Schneider), Shen Fan-qi (Wei Jing), Hong Rong (madre di Zhen-bao), Yao Yuen (sorella di Zhen-bao), Zhou Li-qin (Cheng Man-li), Fan Jin-hua (madre di Yen-Li), Xu Yi-yun (cugina di Yen-li), Yin Ru-jia (Yu Ma), Li Bin-bin, Wang Da-gen
 produttore esecutivo/executive producer: C. H. Wong
 produzione/produced by: Hoi Wong per Golden Flare Films
 durata/running time: 110'/126'

unendo tradizione (e arretratezza mentale) orientale e cultura occidentale. Passano gli anni. Sul treno che prendevano una volta, Zhen-bao incontra Jiao-rui. Entrambi sono cambiati.

Zhen-bao aspires to keep every aspect of his life, including his feelings, under strict control. His first love is called Rose and therefore the two most important women of his life will be the Red Rose – passionate lover – and the White Rose – the faithful wife. The former is Jiao-rui, a friend's wife who Zhen-bao goes to live with, on returning from Europe, the latter is the shy and submissive Yen-li, who he marries and who bears him a baby girl. Zhen-bao gets on in life becoming "the perfect model for modern Chinese men", who rises from poverty to richness, unifying eastern tradition (and mental backwardness) and western culture. Years go by. On the train that they once used to ride, Zhen-bao meets Jiao-rui. They have both changed.

■ «Kwan e il suo sceneggiatore Edward Lam evocano succintamente i classici temi dei melodrammi di Eileen Chang facendo affidamento più sullo

stato d'animo del personaggio che sul dialogo. (...) Chang descrive la condizione della donna indipendente che affronta le pressioni familiari che la spingono a conformarsi a costumi e valori tradizionali. L'uomo lavora duramente per realizzare il suo desiderio di essere un membro "rispettabile" della società, ma in questo modo perde la capacità di amare. La donna è come una Torre di Pisa che rifiuta di cadere: si sacrifica, preoccupandosi dello status del marito, ma sotto la superficie è totalmente vulnerabile. (...) I romanzi di Eileen Chang, che stanno velocemente guadagnando un seguito di culto, sono meravigliosi esempi di una narrativa sotterranea che rappresenta le costrizioni subite dalle donne nella turbolenta modernizzazione della Shanghai degli anni Trenta. Bisogna essere un regista ambizioso e coraggioso per affrontare la sfida dell'adattamento dei suoi lavori per lo schermo e, in generale, Kwan è all'altezza del compito».

"Kwan and his writer, Edward Lam, evoke the standard themes of an Eileen

Chang melodrama much more succinctly by relying on the female character's state of mind rather than on dialogue. (...) Chang addresses the plight of the independent woman who faces family pressures to conform to traditional customs and values. The man works hard to realise his desire to be a 'respectable' member of society, but thus loses his ability to love. The woman is like a Tower of Pisa that refuses to collapse: she is self-sacrificing, considerate of the husband's status, but utterly vulnerable beneath the surface. (...) Eileen Chang's novels, which are fast gaining a cult following, are marvels of subterranean narratives representing the stresses experienced by women in the turbulent modernising

Shanghai in the 30s. It is a daring, ambitious director who takes up the challenge to adapt her works to the screen, and, generally speaking, Kwan is up to the challenge."

STEPHEN TEO, *HONG KONG CINEMA. THE EXTRA DIMENSIONS*, BFI, LONDRA, 1997.

■ «La storia non riguarda solo gli individui, tocca anche la famiglia e la società. La vita di Zhen-bao sarebbe stata totalmente vuota se non fossero apparse queste due donne. Alla fine fra i tre protagonisti, Zhen-bao è quello che ha imparato di meno dalle sue esperienze, mentre la Rosa Bianca continua a vivere nel suo mondo irrealista».

"The story not only deals with the individual, it also touches on the family and the society. For this man, Zhen-bao, his life would have been totally blank if these two women had not appeared. In the end, among the three protagonists, Zhen-bao is the one who has learned the least from his experiences. Whereas White Rose continues to live in her unreal world."

STANLEY KWAN, DAL CATALOGO DELL'HONG KONG FILM FESTIVAL 1995.

1996 NAN SHENG NU XIANG/YANG ± YIN: GENDER IN CHINESE CINEMA (t.l. Maschile e femminile: il gender nel cinema cinese)

■ Kwan decide di rivisitare la storia del cinema cinese dal punto di vista del *gender*, indagato in chiave psicoanalitica, mescolando interviste, brani di film, autobiografia spettatoriale e privata. In sei capitoli, il documentario passa dall'analisi del cinema maschile di Zhang Che e John Woo ai temi della transessualità in Tsui Hark e Wong Kar-wai, dal rapporto col padre al proprio *outing* omosessuale. Il documentario fa parte della serie prodotta dal British Film Institute sulle cinematografie nazionali in occasione del centenario del cinema.

Kwan decides to go over the history of Chinese cinema from the gender point of view, as examined from a psychoanalytical angle, mixing interviews, film extracts, and private and performing autobiography. In six chapters, the docu-

mentary passes from the analysis of male cinema by Zhang Che and John Woo to transsexual themes in Tsui Hark and Wong Kar-wai; from the relationship with the father to his own homosexual outing. The documentary is part of a series produced by the British Film Institute on the national film productions, on the occasion of the centenary of cinema.

■ «Che le strade del cinema moderno passino anche da queste parti lo testimoniano i lavori della serie *The Century of Cinema* – un film per ogni cinematografia nazionale – prodotta dal Bfi, e meritoriamente acquistata per l'Italia dalla Bim. Dei quattro presentati a Venezia il più bello è *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*, in cui l'hongkonghese Stanley Kwan riprende in forma saggistica i temi e le suggestioni che animano i suoi raggelati *mélo*. Il pro-

blema dell'identità culturale nelle tre Cine è visto attraverso il conflitto di codici culturali di genere, e la continua ricombinazione di femminile e maschile diventa la chiave di lettura del cinema cinese. Kwan ne riorganizza la storia raccogliendo sequenze significative

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Elmond Yeung
fotografia/photography (35mm, b/n e col.): Christopher Doyle
montaggio/editing: Maurice Li
musica/music: Yo Yo Yu
interpreti/cast: Zhang Che, Chen Kaige, Leslie Cheung, Peggy Chiao, Allen Fong, Hou Hsiao-hsien, Ang Lee, Ti Lung, Tsai Ming-liang, Tsui Hark, John Woo, Xie Jin, Edward Yang, Tony Rayns (narratore)
produzione/produced by: Thomas Chow per Kwan's Creative Workshop e Bfi Tv
durata/running time: 80'

e testimonianze dei protagonisti in sei ampi capitoli, ciascuno dedicato ad uno specifico argomento (dalla dittatura del Padre al travestitismo). Il disegno complessivo risulta convincente e il taglio scientifico quasi un modello da riproporre. Bisogna ammettere però che, ai nostri occhi di occidentali, una parte consistente del fascino del film viene dal presentare un assaggio di quell'infinito repertorio di immagini straordinarie che è il cinema cinese».

“The fact that modern cinema is not alien even to our part of the world, is borne out

by the works of the series The Century of Cinema – featuring a film for each national film-making industry – produced by Bfi and quite fittingly acquired for Italy by Bim. Of the four films screened in Venice, the most beautiful is Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema, in which Stanley Kwan of Hong Kong takes up in essay form the themes and suggestions that animate his frozen mélo. The problem of cultural identity in the three Chinas has been viewed through the conflict of genre cultural codes; and the continuous combination of the female and male becomes the key to decipher Chinese cinema. Kwan re-fash-

ions its story, assembling significant sequences and testimonies of leading characters in six ample chapters, each one dedicated to one specific topic (from paternal dictatorship to transvestism). The overall scheme appears convincing and the scientific style almost a model to set forth. But we have to admit that, to western eyes, a considerable part of the film's fascination derives from the layout of an infinite repertoire of extraordinary images that makes up Chinese cinema.”

LUCA MOSSO, LA SERIE CENTURY OF CINEMA, IN «CINEFORUM», N. 357, SETTEMBRE 1996.

1997 NIAN NI RU XI/STILL LOVE YOU AFTER ALL THIS

(t.l. Ti amo ancora dopo tutto questo)

■ I ricordi di Kwan sulla “sua” Hong Kong, in una visione lirica, personale e collettiva, dove si intersecano i problemi dell'identità cinese e di quella sessuale, gli spezzoni di precedenti film del regista, le sue riflessioni in voce over. Il documentario fa parte di un dittico sul tema del 1997 a Hong Kong (l'altro tassello è *Qu Ri Ku Dou – As Time Goes By* – di Ann Hui) prodotto da Peggy Chiao per la televisione taiwanese Ctv.

Kwan's memories of “his” Hong Kong come in a lyrical, personal and collective vision; here, problems of identity both Chinese and sexual, strips of previous films by the director, and the latter's reflections overlap. The documentary forms part of a dyptic on the 1997 theme in Hong Kong (the other panel is Qu Ri Ku Dou – As time goes by – by Ann Hui) produced by Peggy Chiao for Ctv Taiwanese Tv.

■ «Uno degli effetti più sorprendenti

del dopo *handover*, ossia il ritorno di Hong Kong alla Cina Popolare, è l'aver liberato, nei cineasti meno legati al sistema dei generi dell'ex colonia inglese, delle energie che erano invece incanalate, strategicamente, nel solco della tradizione. Stanley Kwan, come del resto Wong Kar-wai, Peter Chan, Mabel Cheung, Eddie Fong e pochi altri, ha tentato di liberare, a partire da *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*, il proprio cinema in direzione di un confronto diretto con il mondo (senza contare l'influenza sempre più forte del cinema dei cugini taiwanesi). Questa tensione ha fatto sì non solo che Kwan affrontasse, nel documentario citato, la propria omosessualità, proiettandola sullo sfondo della storia del cinema cinese, ma ha permesso che il suo linguaggio si rinnovasse in maniera radicale. (...) Stanley Kwan ha ripreso a dialogare con il suo cinema. E quello che ne scaturisce è un incredibile esempio di linguaggio in prima persona che nel suo farsi ripen-

sa se stesso come messa in scena. L'incertezza politica del dopo '97 diventa dunque ipotesi di verifica del proprio lavoro. Nel ripercorrere i luoghi della sua formazione, in questo senso *Nian Ni Ru Xi* è un'appendice evidente di *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*, Kwan osserva il suo cinema, ci gioca e lo interroga recuperando una leggerezza commovente che permette al suo breve film di esistere come autentica istantanea di un momento le cui implicazioni culturali, politiche e sentimentali faranno sentire i loro effetti per ancora molto tempo. Ma *Nian Ni Ru Xi* recupera soprattutto frammenti di autobiografia per riviverli come

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Elmond Yeung
fotografia/photography (35mm, col.): Kwan Pun-leung
montaggio/editing: Maurice Li
musica/music: Yo Yo-yu
produzione/produced by: Peggy Chiao per Ctv, Kwan's Creation Workshop
durata/running time: 43'

progettualità di linguaggio. Per cui ai ricordi si sovrappongono spezzoni di film, dichiarazioni, immagini di una performance teatrale, nonché la fantasmizzazione della propria omosessualità».

“One of the most surprising effects of the post handover, or the return of Hong Kong to the People’s Republic of China, is the release of pent-up energies of film-makers less linked to the genre system of the ex English colony – energies namely which had been strategically routed along the traditional ruts. Stanley Kwan and for that matter Wong Kar-wai, Peter Chan, Mabel Cheung, Eddie Fong and a few others, have tried to liberate their own cinema in the direction of direct confrontation with the world, beginning with Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema. (All this without counting the growing influence of the Taiwan cousins). In this document, this tension has not only helped Kwan to face his own homosexuality, projecting it against the background of the history of Chinese cinema, but it has permitted its language to be renewed radically. (...) Stanley Kwan has resumed the dialogue with his cinema. And what issues from it is an incredible example of first-person discourse that re-thinks itself in its own staging. The political uncertainty after ’97 becomes thus a hypothesis to measure one’s own work. In going over the places of his formation in this sense – Nian Ni Ru Xi is an evident

appendix of Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema – Kwan observes his cinema, he plays with it and interrogates it recovering a moving lightness that permits his short film to exist as an authentic snapshot of a moment whose cultural, political and sentimental implications will make their effects felt for still a long time to come. But Nian Ni Ru Xi uses above all fragments of autobiography to re-live them as a projectisation of language. Therefore to the memories are added film trailers, declarations, and images of theatrical performances; he also invests his homosexuality with a ghostly nature.”

GIONA A. NAZZARO, *NIAN NI RU XI – STILL LOVE YOU AFTER ALL THIS*, IN «CINEFORUM», N. 367, SETTEMBRE 1997.

■ «Ho realizzato questo documentario durante gli ultimi mesi del dominio britannico, scegliendo di guardare indietro alla Hong Kong in cui sono cresciuto piuttosto che al futuro sotto la sovranità cinese. In qualche modo, questo film porta avanti ciò che avevo iniziato nel mio precedente documentario *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*; ha anche una stretta relazione con la breve rappresentazione che ho creato per il progetto teatrale del 1997 di Danny Yung *Journey to The East*. Tutti questi progetti hanno radici nelle memorie della mia infanzia: l’esperienza di crescere in una famiglia povera, i sentimenti per i miei genitori,

la scoperta delle mie tendenze sessuali. La pietra di paragone è la mia profonda identificazione con la tradizione locale dell’opera cantonese – particolarmente con l’opera *Princess Chang Ping* (da cui John Woo trasse un film nel 1976, *n.d.r.*), in cui il verso culminante “Io nego, nego, ma infine non posso negare” ha risonanze non solo per me ma anche per tutta la gente di Hong Kong».

*“I made this documentary during the final months of British rule, and chose to look back at the Hong Kong I grew up in rather than forward to the future under China’s sovereignty. In some ways, this film carries on what I began in my previous documentary *Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema*; it also has a close relationship with the short play I created for Danny Yung’s *Journey to The East 1997* theatre project. All of these projects are rooted in my own memories from childhood: my experience of growing up in a poor family, my feelings towards my parents, my discovery of my own sexual orientation. The touchstone is my deep identification with the local tradition of Cantonese opera – and particularly with the opera *Princess Chang Ping*, in which the climactic line ‘I deny, I deny, but in the end I cannot deny’ has resonances not only for me personally but also for all Hong Kong people.”*

STANLEY KWAN, DAL CATALOGO DELL’HONG KONG FILM FESTIVAL 1997.

1997 YUE KUAI LE, YUE DUO LUO/ HOLD YOU TIGHT

(*t.l. Tenerti stretto*)

■ Tong, agente immobiliare, incontra Fung Wai, esperto d’informatica, in un bar. Tong abita nello stesso palazzo di sua moglie Ah Moon, morta il mese prima in un incidente aereo.

Ripercorriamo in flashback il rapporto difficile tra Moon e Wai e la relazione di lei con Jie, silenzioso ragazzo taiwanese. Quando Wai torna da Taiwan con le ceneri della moglie, Jie

inizia a pedinarlo. Intanto, grazie all’amicizia con l’espansivo Tong, Wai cerca di ricominciare a vivere.

Tong, real estate agent, meets Fung Wai,

It expert, in a bar. Tong lives in the same building as his wife Ah Moon, who died a month back in an air accident. We see in flashback the difficult relations between Moon and Wai and her relation with Jie, a quiet Taiwan lad. When Wai returns from Taiwan with his wife's ashes, Jie begins to shadow him. Meanwhile, thanks to the friendship with expansive Tong, Wai tries to begin his life all over again.



■ «Dopo aver fatto il suo *outing* cinematografico in un paio di documentari, Stanley Kwan affronta finalmente la tematica omosessuale in un film di finzione. È la storia di un ret-tangolo amoroso che coinvolge un gay di mezza età, una giovane coppia sposata e un ragazzo indeciso sulla direzione da prendere. Con una narrazione non lineare che balza liberamente da un luogo e da un piano temporale all'altro, *Hold You Tight* è un melodramma che si diverte con lo spazio, il tempo e gli orientamenti sessuali».

“After coming out cinematically in a couple of documentaries, Stanley Kwan is finally tackling the gay issue in a fictional film. It is the story of a love rectangle involving a middle-aged closet

*regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Jimmy Ngai
da un'idea di Elmond Yeung
fotografia/photography (35mm, col.):
Kwan Pun-leung
scenografia/art director: Bruce Yu
montaggio/editing: Maurice Li
musica/music: Yu Yat-yiu, Keith Leung
suono/sound: Kinson Tsang,
Tu Duu-chih
interpreti/cast: Chingmy Yau (Ah
Moon/Rosa Gao), Sunny Chan (Fung
Wai), Eric Tsang (Tong), Ko Yue-lin
(Jie), Sandra Ng (Spark), Tony Rayns
(amico di Rosa)
produzione/produced by: Raymond
Chow per Golden Harvest Film Co.
durata/running time: 99'*

gay, a young married couple and a stud who goes both ways. With a non-linear narrative that leaps freely from one time frame to another and from one place to the next, Hold You Tight is a melodrama that has its fun with time, space and sexual orientations.”

DAL CATALOGO DELL'HONG KONG FILM FESTIVAL 1998.

■ «Quale sarà il tuo prossimo film?

Probabilmente inizierò a metà aprile *Moon of Joy* (titolo provvisorio di *Hold You Tight*, n.d.r.). Ci sono cinque personaggi e l'attrice principale ne interpreta due – il primo muore a un terzo del film. Parla di una tipica coppia di trentenni hongkonghesi, che lavorano, pensano solo ai soldi e credono che il massimo della vita sia andare nella piscina del proprio condominio la domenica pomeriggio. Ma poi entra in scena un ragazzo di Taiwan di diciannove anni, che è attratto dall'uomo, non solo in senso sessuale, e intanto inizia una relazione con la moglie.

Come sarà lo stile?

Ci saranno piani più lunghi, con i personaggi che si muovono nell'inquadratura. Uno stile più libero e meno composto, con la m.d.p. che si muove assieme ai personaggi».

“What is going to be your next film?

I'll probably begin mid April with Moon of Joy (working title of Hold You Tight, editor's note). There are five characters and the main actress interprets two of them – the first dies one third through the film. It speaks of a typical Hong Kong couple in their thirties, who work for, and think only of money. They believe that the be-all and end-all of life is to go on Sunday afternoons to the swimming pool of one's apartment building. But then a nineteen-year-old Taiwan lad enters into the picture; he is attracted by the man, not merely sexually, and in the meantime a relationship with the wife is sparked off. What will the style be like?

There will be longer shots, with characters that move within the single frame. There will be a freer and less complex style, with the camera that moves along with the characters.”

ALBERTO PEZZOTTA (A CURA DI), *FARE UN FILM NON È SOLO RACCONTARE UNA STORIA. INTERVISTA CON STANLEY KWAN*, IN «PANORAMICHE-PANORAMIQUES», N. 17, 1997.

1999 YOU SHI TIAO WU/THE ISLAND TALES

(t.l. I racconti dell'isola)

■ Vari personaggi si trovano su una piccola isola, Mayfly, alla vigilia del Capodanno 2001: Haruki, uno scrittore giapponese sofferente di tubercolosi; Sharon, una cinoamericana che torna sui luoghi della sua infanzia, e la sua compagna Marianne, fotografa di origine giapponese; Han, attore di un certo successo che si prende un break dai suoi impegni di lavoro; Mei-ling, pimpante ragazza taiwanese tutta eccitata per la notte passata con David, proprietario di un bar dell'isola. Nel pomeriggio la Tv trasmette un bollettino d'emergenza. Sarebbe stato individuato su Mayfly il focolaio del "virus della pietra" e l'isola è stata messa in quarantena: nessuno può entrare o uscire. Nella lunga notte i destini di questi estranei entreranno in collisione.

Various people find themselves on a small island, Mayfly, on the eve of New Year 2001: Haruki, a Japanese writer suffering from tuberculosis; Sharon, a Sino-American who returns to his childhood haunts, and his companion Marianne, photographer of Japanese origin; Han, an actor of

regia/directed by: Stanley Kwan
sceneggiatura/screenplay: Jimmy Ngai
fotografia/photography (35mm, col.): Kwan Pun-leung
scenografia/art director: William Chang
montaggio/editing: Maurice Li, Jimmy Ngai
musica/music: Yu Yat-yiu
suono/sound: Tu Duu-chih
interpreti/cast: Takao Osawa (Haruki), Shu Qi (Mei Ling), Michelle Reis (Sharon), Julian Cheung (Han), Kaori Momoi (Marianne), Elaine Jin (May), Gordon Liu (Bo)
produzione/produced by: Shinya Kawai, Naoko Tsukeda per Pony Canyon inc.
durata/running time: 104'

some renown who is having a break from his work commitments; Mei-ling, showy Taiwan girl all excited with a night spent with David, proprietor of a bar on the island. In the afternoon the Tv broadcasts an emergency bulletin. On Mayfly the breeding-ground of the "rock virus" has been detected and the island has been put in quarantine: no one may enter nor leave. During the long night that ensues, the destinies of these strangers enter into collision.

■ *«Il film sovrappone diverse storie, ma tutte sembrano incentrarsi sulla questione dell'onestà emotiva, il grado di onestà delle persone verso se stesse e verso gli altri...»*

Sì, riguarda la repressione e l'espressione. Non suggeriamo che i personaggi sono fondamentalmente cambiati passando per queste esperienze. Ma vogliamo cogliere quei momenti in cui vedono qualcosa in se stessi che alla fine ridefinisce fugacemente la loro autoconsapevolezza, i momenti in cui vedono negli altri qualcosa che si rifrange indietro su di loro. È in questi momenti saturi che le persone possono perdere qualcuno dei loro fardelli e condividere un po' della loro solitudine.

Il film è piuttosto differente nel tono e nella struttura da quelli precedenti: mi domando se è semplicemente dovuto alla storia o a qualcos'altro...

Non ho deciso a tavolino di fare un film in uno stile diverso da quanto ho fatto prima, ma certamente non volevo ripetere cose già fatte nei miei dieci film. Ora sono più rilassato mentre faccio un film di quanto fossi prima, e più incline a concedere ai miei collaboratori il loro spazio nel lavoro».



"The film tells several overlapping stories, but all of them seem to centre on questions of emotional honesty, the degree to which people are honest with themselves and each other..."

Yes, it's about repression and expression. We're not suggesting that these characters are fundamentally changed by going through these experiences. But we wanted to catch moments when they see something in themselves which at least fleetingly redefines their self-awareness. As we saw it, these could be moments when they see something in other people which refracts back on to themselves. It's in such charged moments that people can lose some of their burdens and share some of their fundamental loneliness.

The film is rather different in tone and structure from your previous films, and I wonder if that's simply a response to the story or something more?

I didn't set out to make a film in a style different from what I'd done before, but I certainly didn't want to repeat what I'd already done in ten previous films. These days I'm more relaxed about the process of making a film than I used to be, and more inclined to allow my collaborators their own spaces in the work."

TONY RAYNS, *BETWEEN REPRESSION AND EXPRESSION. AN INTERVIEW WITH STANLEY KWAN, DAL PRESS-BOOK DEL FILM.*



MATTHIAS MÜLLER

LA NUOVA AVANGUARDIA TEDESCA

UN POETA DI IMMAGINI

A PROPOSITO DELL'OPERA DI MATTHIAS MÜLLER

A POET OF IMAGES

THE WORK OF MATTHIAS MÜLLER

Peter Tscherkassky

Prologo: il *found footage* film

A metà degli anni Ottanta si poteva riconoscere nella produzione cinematografica una tendenza all'elaborazione artistica di materiale filmato rinvenuto per caso, per indicare la quale si è affermata a livello internazionale la definizione di "*found footage film*".

L'impiego e l'adattamento di girato altrui risale in realtà alla preistoria dell'avanguardia cinematografica. Già allora erano state realizzate interamente con materiale d'archivio le pellicole dell'inglese Adrian Brunel (*Crossing the Great Sagrada*) e del belga Henri Storck (*L'histoire du tombeau inconnu*), entrambe del 1931. Sempre negli anni Trenta, il neozelandese Len Lye iniziava a produrre i suoi "hand-made films" servendosi di *found footage*; nel 1936 l'americano Joseph Cornell creava un primo capolavoro del genere con il suo *Rose Hobart*. Il suo connazionale Bruce Conner ha praticamente distillato l'intera sua opera da materiale ritrovato, a partire da *A Movie* (1958). Su materiale di archivio sono costruite sia opere chiave del New American Cinema, come *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) di Ken Jacobs, sia classici del cinema strutturalista, ad esempio *Eureka* (1972-79) di Ernie Gehr. Ma il *found footage* non ha mai rivestito un ruolo paragonabile a quello che ha svolto negli ultimi quindici anni, quando ha acquistato spessore fino a costituirsi in un genere a se stante. L'estetica del *found footage* contribuisce oggi in maniera determinante a completare il profilo dell'avanguardia contemporanea.¹

Questo fenomeno si può spiegare in diversi modi. Alle avanguardie si attribuisce spesso un atteggiamento iconoclasta; al contrario il *found footage* potrebbe apparire un percorso di restaurazio-

Prologue: Found Footage Film

In the mid 1980s there was a tendency in cinema towards artistic elaboration using material come across by chance, which came to be known internationally as "found footage film."

*The use and adaptation of others' footage actually arose before avant-garde cinema. There were already films made entirely of stock footage in 1931, such as English filmmaker Adrian Brunel's *Crossing the Great Sagrada* and L'histoire du Tombeau inconnu by Henri Storck of Belgium. Also in the 1930s, New Zealand filmmaker Len Lye began making his "hand-made" films using found footage; in 1936, American Joseph Cornell was making the first of his masterpieces in the genre, *Rose Hobart*. His compatriot Bruce Conner made practically all of his films using found material, starting with *A Movie* (1958). Key films of the New American Cinema were created using stock footage, such as Ken Jacob's *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969), as well as classics of structuralist cinema like *Eureka* (1972-79) by Ernie Gehr. Yet found footage has never enjoyed as comparably important a position in cinema as it has in the past fifteen years, when it became a genre in and of itself. Today, the aesthetics of found footage contribute definitively to the profile of contemporary avant-garde cinema.¹*

This phenomenon can be explained in different ways. The avant-garde is often considered iconoclastic while found footage, on the contrary, can seem like a path towards restora-

ne, uno sviluppo rivolto all'indietro. Nei fatti, però, la cosiddetta iconoclastia delle avanguardie si rivolge non già contro l'immagine in quanto tale, bensì contro la concezione che identifica nel cinema la raffigurazione della realtà. La definizione del film come "finestra sul mondo", così come è stata formulata negli anni Cinquanta dal più influente teorico del cinema del realismo, André Bazin, costituisce la perfetta antitesi di quella propria delle avanguardie. Questa ipotetica "finestra trasparente" sottrae all'*immagine cinematografica* la sua realtà *propria*, che è invece esattamente ciò che sta più a cuore alle avanguardie; la loro apparente iconoclastia si rivela a un'indagine più ravvicinata come una svolta in direzione dell'immagine, la cui realtà deve essere creata *in quanto immagine*.

L'avanguardia cinematografica sottolinea nelle proprie opere il carattere artificiale del mezzo cinematografico, contrapponendosi al rapporto apparentemente "naturale" tra film e realtà. Essa infrange così quei codici di corrispondenza tra i due termini, dei quali invece fa uso continuamente il cinema di consumo. La critica di questa analogia dal punto di vista dell'artista ha rappresentato una delle pietre angolari dell'estetica dell'avanguardia del dopoguerra.

La contrapposizione all'industria del cinema ha caratterizzato l'atteggiamento dell'avanguardia fino alla crisi creativa degli anni Settanta, quando la sua produzione è sembrata irrigidirsi nell'accademismo. Del resto, quella crisi non era che la premessa del mutamento di paradigmi estetici introdotto in seguito in questo universo artistico dal video. Fino a quel momento la problematizzazione dell'utilizzo illusionistico dei mezzi visivi tecnologicamente più avanzati all'interno stesso di quei mezzi di all'interno della cinematografia, era rimasta privilegio esclusivo dei cineasti d'avanguardia. Ma nei primi anni Ottanta questa posizione privilegiata scompare, di fronte al diffondersi delle arti figurative elettroniche. Oggi dall'esplorazione delle possibilità aperte dalle immagini generate al computer può nascere una nuova artisticità, di cui soltanto adesso possiamo cominciare a immaginare le potenzialità creative in campo sia artistico che commerciale.

Il *found footage* è stato il mezzo attraverso cui la generazione di cineasti d'avanguardia più giovane ha risposto alla perdita di quella posizione di

tion, a development that looks to the past. However, so-called iconoclastic filmmaking is not in opposition to the picture as much as it is against the yielding to a representationally realistic cinema. The definition of film as a "window to the world," as it was articulated in the 1950s by the most influential theorist of realistic cinema, André Bazin, constitutes the perfect antithesis of avant-garde theory. This hypothetical "transparent window" deprives the cinematographic image of its own identity, and it is this identity that is at the core of the avant-garde approach; the avant-garde's apparent iconoclast thinking lies more in the investigation of the actual image, whose reality must be created within that image.

Avant-garde filmmakers underline the artificial qualities of the medium in their work, in contrast to the apparently "natural" relationship between film and reality. Thus, they shatter the corresponding codes between the two, codes that commercial cinema uses invariably. This critical analogy, from the artist's point of view, has been one of the cornerstones of post-WWII avant-garde filmmaking.

The avant-garde's contrariety to the cinema industry was its principal characteristic until the artistic crisis of the 1970s, when the medium seemed to have become overly academically rigid. But that crisis was nothing more than the antecedent to the mutation of aesthetic paradigms subsequently introduced to this artistic universe by video. Up until that point, the most advanced technology within the avant-garde, and within the medium of film, was available to only the most privileged filmmakers. But this privilege disappeared in the early 1980s, with the spread of the electronic arts. Today, the exploration of the endless possibilities of computer-generated pictures has borne a new kind of medium, whose creative potential we are only now beginning to imagine, in both the artistic and commercial realms.

Found footage was the response of young, avant-garde filmmakers, from a technological standpoint, to the overwhelming presence of electronic imagery: a conscious return to the artistic specificity of the medium's historical expression.

punta *tecnologica* nel campo dell'immagine elettronica: un consapevole ritorno alla specificità artistica della storia del mezzo espressivo. Ciò significa che il *found footage* si mantiene fedele al progetto di elaborare l'inconfondibile specificità del *medium* prescelto. Al centro della sua attenzione non si trova l'illusorietà della rappresentazione cinematografica; sono piuttosto gli stessi contenuti delle immagini utilizzate che vengono colti quali punti di uscita dalla contrapposizione. Il cinema strutturalista degli anni Sessanta e Settanta aveva sottratto all'esperienza del senso attraverso lo schermo tutta la sua apparente naturalezza, mostrando in maniera evidente i meccanismi della costruzione del significato nel film, tanto che oggi la messa in discussione della falsa naturalità dell'immagine cinematografica avrebbe il fascino antiquato di una patetica perorazione contro i metodi autoritari nell'educazione dell'infanzia. Nel frattempo, si è aperta la possibilità di abbandonare le posizioni dogmatiche, in luogo delle quali è ora possibile giocare con i metalivelli, con i significati manifesti e latenti di immagini trovate per caso.

Le prime opere di Matthias Müller

Le opere del trentanovenne Matthias Müller occupano una posizione centrale nel panorama internazionale del *found footage*. Presenze stabili ai festival, oltre quaranta premi, innumerevoli cicli di conferenze e altri successi analoghi accompagnano il riconoscimento tributato in tutto il mondo all'opera di questo autore tedesco.

Gli esordi di Müller si collocano all'inizio degli anni Ottanta. In quegli anni il formato del super-8 conosceva un momento di grande popolarità. Era spesso utilizzato per realizzare flussi estremamente rapidi di immagini, accompagnati da musica punk, attraverso i quali trovava la propria celebrazione il senso dell'esistenza della *no-future generation*. La sintassi di questi film appariva fortemente condizionata dalla maneggevolezza delle attrezzature e dai bassi costi di produzione piuttosto che dall'opera della precedente avanguardia. Ciò certamente offriva *déjà vu* in gran copia agli occhi meno digiuni di storia del cinema, ma poteva anche reclamare a buon diritto l'autenticità di una celebrazione del momento in grande stile.

Già allora i film di Müller, anch'essi girati in

What that means is that found footage maintains its loyalty to elaborating the particularities of the chosen medium. The focus of its attention is not the deceptiveness of representational cinema; rather, the same content of the collected pictures is used as a means of escape from the contrariety. Structuralist cinema of the 1960s and 1970s had eliminated all apparent naturalism from film's sensory experience, demonstrating the mechanisms of the construction behind the meaning in film all too obviously. So much so that a discussion today about the false nature of film would seem as antiquated as a discussion condemning authoritarian methods of rearing children. In the meantime, it became possible to shed dogmatic positions, and instead play between the lines, with the manifest and latent meanings of found images.

Matthias Müller's first films

The films of 39-year-old Matthias Müller play a central role in the international panorama of found footage. Müller's work is a constant presence at festivals: it has won over forty awards, and merited numerous conferences and the like, all part of the international recognition of the German filmmaker.

Müller's first works were made in the beginning of the 1980s. In those years, the Super-8 format was enormously popular. Super-8 films had an extremely fast cutting, accompanied by punk music: a celebration of the "no future" generation's sense of existence. The themes of these films seemed strongly conditioned by the manageability of the equipment and low production costs rather than by the preceding works of the avant-garde. This certainly offered an ample sense of déjà vu to the more knowledgeable viewers, yet these films could also claim authenticity in their celebrations, done very much in the style of the times.

At this point, Müller's films, also shot in Super-8, already clearly distinguished themselves from that environment. The first films, in particular Continental Breakfast (1985), Final Cut (1986) and Epilog (1987, in collaboration with Christiane Heuwinkel), depict a

super-8, si distinguevano chiaramente rispetto al contesto. Le prime opere, in particolare *Continental Breakfast* (1985), *Final Cut* (1986) e *Epilog* (1987, in collaborazione con Christiane Heuwinkel), mostrano una miscela affascinante di immagini affini al genere “iconoclasta” dell’avanguardia e di motivi individuali, riscontrabili anche in forma più elaborata nella sua produzione successiva.

Rivedendoli oggi, questi film lasciano trasparire un atteggiamento titubante, sperimentale, la ricerca di un linguaggio figurativo personale condotta all’interno del territorio delle familiari forme espressive dell’avanguardia postbellica. Con caratteristica consapevolezza della materialità del super-8, Müller riesce a volgerne le apparenti debolezze in espressioni creative: la sua modesta estensione cromatica è così sublimata in luminose sequenze monocrome (soprattutto rosso vivo, arancione, blu); la granulosità della pellicola viene condotta ai limiti dell’astrazione attraverso retroproiezioni e *refilming*; elementi di *found footage* sono qui rappresentati da inizi di nastro e appunti di laboratorio (icone queste già care all’avanguardia classica), riprese documentarie, *home movies* e altro del genere.

Già in queste opere si annuncia una volontà formale fortemente caratterizzata. Müller sperimenta, attraverso lo *split screen*, l’incastonamento dei piani figurativi, la moltiplicazione delle luci e i movimenti raddoppiati: alcune delle sue successive tecniche di elaborazione dell’immagine.

Tutto ciò sfocia quasi sempre in atmosfere oniriche sulle quali incombono minacce latenti: il debito di Müller nei confronti del cinema d’atmosfera, del melodramma, del quale *Home Stories* (1990) rappresenta un grandioso monumento, si trova già iscritto in opere giovanili a prima vista enigmatiche. Colpiscono inoltre in questi film gli universi sonori già allora perfettamente consonanti del compositore Dirk Schaefer. Più di qualsiasi altro cineasta della sua generazione, Müller ha subito riconosciuto il potenziale creativo della colonna sonora. Nonostante la tecnologia del suono relativamente rudimentale del super-8 suggerisse interventi piuttosto semplici, egli ha insistito sin dall’inizio su insiemi sonori complessi e composti con precisione. Un altro elemento che ha favorito questa collaborazione è sicuramente il fatto che Dirk Schaefer facesse uso, secondo i canoni della musica concreta, di suoni “trovati” in modi diversi.

fascinating mix of images similar to the iconoclasm of the avant-garde as well as individual themes. The latter would be expanded on even more elaborately in his following productions.

Seen again today, these films disclose a hesitant and experimental attitude, a search for a personal, figurative language within the familiar expressive forms of the post-war avant-garde. With a knowledge of Super-8’s qualities, Müller succeeds in turning the medium’s apparent weaknesses into creative expressions: the film’s modest chromatic surface is sublimated in luminous monochromatic sequences (above all in bright red, orange, and blue); the granularity of the film is pushed to the limits of abstraction using rear-screen projection and refilming. Elements of found footage are represented here by film start leaders and mixing marks and laboratory notes (which were already icons dearly held by the classical avant-garde), documentary and home movie clips, and other images of that kind.

In these works, a strongly characterised, formal approach is already established. Müller experiments using the split screen, juxtaposing figurative shots, multiplying the lights and speeding up the motion – some of which were techniques he was to use later in elaborating his images.

*All of this flows almost always in dreamlike ways, though latent threats in his work were impending. Müller’s debt to atmospheric and melodramatic cinema, to which *Home Stories* (1990) can be seen as an enormous monument, can already be found in his earlier works, which seem enigmatic upon first glance. What is also striking about these films is the perfectly harmonious musical accompaniment created by composer Dirk Schaefer. More than any other filmmaker of his generation, Müller recognised the creative potential of the soundtrack. Despite the relatively rudimentary sound technology of Super-8, which allows for only simple manoeuvring, from the beginning he insisted on complex and precise music for his films. Another element certainly favourable to their collaboration was the fact that Dirk Schaefer uses, according to the canons of musique concrète, sounds that are “found” in various different ways.*

La cesura: *Aus der Ferne - The Memo Book*

C'è un'opera che segna il passaggio dall'estetica dei film giovanili al capolavoro dell'età matura. Si tratta di una pellicola della durata di mezz'ora, dal titolo *Aus der Ferne - The Memo Book*. Il successo di questo film, realizzato nel 1989 come estremo saluto a un amico morto di Aids, gettò le basi del successo mondiale di Müller. Qui il regista elabora la propria maniera espressiva sotto la pressione esistenziale esercitata dalla morte e dalla paura di essere egli stesso contagiato dal virus dell'Hiv. Qui fissa la propria posizione piantando due paletti di confine: la riflessione autobiografica e la storia del cinema nel suo insieme, e in particolare quella di Hollywood. I due elementi sono coniugati in un linguaggio figurativo altamente personale. Ma da cosa sono intessute le loro reti?

Semplificando un po', il film può essere descritto in questi termini: nell'introduzione, un giovane scrive una lettera d'addio; il testo della lettera viene letto fuori campo; l'uomo lega con una cordicella un pacchetto di vecchie lettere. Dopo i titoli segue un blocco di immagini d'archivio su una frana catastrofica; una musica elegiaca conduce a un passaggio in cui un giovane (l'amico scomparso) sembra entrare in quello stesso spazio; egli osserva la scena attraverso occhiali luccicanti; infine *found footage* di musical (due uomini che ballano, una diva di Hollywood che canta) filmato dallo schermo televisivo connota il ricordo di tempi felici. Segue uno sconfinamento nel territorio della medicina intensiva: apparecchiature mediche, la flebo appesa al sostegno, apparecchi di misurazione, *found footage* di un intervento, i piedi di una salma; infine la fuga panica del visitatore dall'ospedale. Un affrettarsi attraverso la città, il ritirarsi nell'appartamento, la ricerca di un rifugio nel sonno: il frangersi delle onde sulla battaglia montato parallelamente alla linea del lenzuolo che viene tirato sul corpo. Una sequenza onirica conduce in un giardino botanico, sfumando la monocromia marrone finora dominante in un rosso vivo. Cinguettii su immagini di fenicotteri; riprese ravvicinatissime di foglie e fiori, sovrapposte in trasparenza a immagini di peli pubici maschili, di un pene eretto, di un occhio: un sogno a occhi aperti colmo di erotismo e nostalgia. Compaiono come *found footage* sequenze del classico di Fritz Lang *I*

The Breakthrough: *Aus der Ferne - The Memo Book*

There is a work that marks the passage from the aesthetics of Müller's early films to a mature masterpiece. It is a half-hour film called Aus der Ferne - The Memo Book. The success of this film, made in 1989 as an extreme farewell to a friend who died of Aids, was the basis for Müller's world-wide success. Here the director elaborates his own expressiveness under the existential pressure brought on by death and by his own fear of having been infected with the Hiv virus. Here he establishes his own place in the world of cinema, planting two border stakes: autobiographic reflection and the history of cinema, especially Hollywood's history. The two elements are articulated in a highly personal figurative language. But what are they made up of?

Simplifying a bit, the film can be described as follows. In the beginning, a young man writes a goodbye letter, the text of which is read off-camera, and ties a packet of old letters together with twine. The opening credits are followed by a series of pictures of a catastrophic landslide. Elegiac music brings out another sequence in which a young man (the lost friend of the letter) seems to be at the very same place, observing the scene through shimmering glasses. Finally, found footage of a musical (two men dancing, a Hollywood star singing) coming from a television screen connotes memories of happy times. What follows is a trespassing into the territory of intensive medicine: medical equipment, an IV hung from its support, measuring devices, found footage of an operation, the feet of a corpse. Finally, the panic-stricken flight of a hospital visitor: a dash through the city, the return to his apartment, in search for shelter in sleep. Then the breaking of waves along a coastline spliced alongside the picture of a sheet covering a body. A dreamlike scene unfolds in a botanical garden, where the monochromatic brown of the first part of the film subtly changes to bright red. Sounds of chirping over pictures of flamingos. Close-ups of leaves and flowers superimposed as transparencies over pictures of male pubic hair, of an erect penis, of

nibelunghi (la prima parte, *La morte di Sigfrido*, del 1923), tra cui quelle del bagno di Sigfrido nel sangue del drago, con la fatale fogliolina cadutagli tra le spalle che sarà causa della sua morte.

Il risveglio del protagonista introduce subito il ritorno nel mondo: si inizia con uno sguardo dalla finestra di un seminterrato; la realtà si annuncia insistentemente attraverso i rumori della città. Il cineasta torna alla luce, all'aperto; sguardi verso il sole, oltre una rete di recinzione, un andare oltre. Una fine che segna in realtà un nuovo inizio nel mondo.

Il film è girato interamente in super-8 e sviluppato in proprio; nel corso di quest'ultimo processo sono stati intenzionalmente prodotti sulla pellicola false esposizioni e danneggiamenti di vario tipo (macchie, sovraesposizioni, effetti di solarizzazione). Quasi tutte le riprese sono state effettuate con una macchina a mano. Il montaggio delle immagini è estremamente fluido: quando si parla di "flusso di immagini" si pensa a qualcosa di molto simile a quanto qui è realizzato.

La tecnica narrativa

In questa pellicola si distingue per la prima volta un elemento centrale nel cinema di Müller, sia nei confronti del linguaggio "tradizionale" dell'avanguardia, sia rispetto al lavoro giovanile dello stesso autore: Müller *inscena* una storia, contrapponendosi in tal modo a tutte le convenzioni anti-narrative fatte proprie dall'avanguardia cinematografica. Per molti versi, il suo modo espressivo è quello di un regista classico.

Tuttavia, le strutture narrative dei film di Müller si distinguono nettamente da quelle del cinema "normale". Caratteristica fondamentale di una narrazione filmica convenzionale è la struttura cronologica orizzontale: la storia si sviluppa normalmente secondo un percorso lineare, come in un romanzo; il suo svolgersi segue uno schema di causa-effetto. Per restare nel campo della letteratura, possiamo dire che all'estremo opposto si colloca invece la poesia. La linguistica ci offre, per la descrizione di questo contrasto, le due definizioni di "paradigma" e di "sintagma". Ogni forma di comunicazione è sottoposta a precise regole, le quali determinano la scelta di uno specifico significato, nonché la forma della concatenazione dei sintagmi prescelti. Il sistema può essere raffigurato come un diagramma cartesiano composto da un

an ear. All are part of a daydream full of eroticism and nostalgia. Müller also uses scenes from Fritz Lang's classic Die Nibelungen (the first part, Siegfrieds Tod, of 1923), including Siegfried bathing in the dragon's blood, with the fatal leaf that falls on his shoulders and causes his death.

The reawakening of the main character immediately brings forth the rest of the world: beginning with a glance out the basement window, reality announces itself insistently through the sounds of the city. The filmmaker returns to the light, to the open, looking towards the sun over an enclosing net, into the beyond. An end that actually marks a new beginning in the world.

The film is shot entirely in Super-8 and developed by Müller. During the developing stage, intentional damage was caused to the film, such as stains, overexposures, and solarisation effects. Almost all of the shots were taken with a hand-held camera. The film's editing is very fluid: when one refers of the "flow of images," it is very similar to what has been achieved in this film.

The narrative technique

For the first time a central element in Müller's work is distinguished in this film, in respect to both the "traditional" language of the avant-garde, and his earlier works: Müller stages a story, thus opposing all the anti-narrative conventions of avant-garde cinema. In many ways, his expressiveness is that of a classical director.

Nevertheless, the narrative structure of Müller's films is clearly different from that of "normal" cinema. The fundamental characteristic of conventional film narration is the horizontally chronological structure: the story is normally developed following in a linear manner, as in a novel; its unfolding follows an outline of cause and effect. To use literature as an example, we can say that its extreme opposite is poetry. In describing this contrast, linguistics offers us the terms "paradigm" and "syntagma." Every form of communication is subject to certain rules, which determine the choice of specific meanings, as well as the con-

asse orizzontale e da uno verticale, sul primo dei quali sono indicati i significanti tra i quali si pone la scelta, mentre sul secondo stanno le possibilità del loro allineamento reciproco. In una frase come “il visitatore fugge via dall’ospedale”, la parola “visitatore” potrebbe essere sostituita lungo l’asse verticale – paradigmatico – con la parola “ospite”; allo stesso modo si potrebbe scrivere “scappa” in luogo di “fugge”, e così via. Ciò significa che gli elementi raccolti su questo asse costituiscono un *fondo* di elementi simili tra loro. A loro volta, le norme relative all’asse orizzontale – sintagmatico – fanno sì che la frase non possa scriversi “fugge ospedale visitatore via il dal”: vale a dire che su questo secondo asse si misura la sequenza “corretta” degli elementi scelti.

L’asse orizzontale appare preminente nel linguaggio di tutti i giorni e nella narrazione di tipo convenzionale; nella poesia, al contrario, è principalmente all’asse verticale che si rivolge l’attenzione dell’autore. In altri termini, la poesia non si cura tanto delle norme grammaticali, quanto invece di cercare senza requie nel proprio patrimonio di parole².

Applicato al cinema di Müller, ciò significa che le opere di questo autore raffigurano sì storie in qualche modo riconoscibili come tali, ma che al loro interno predomina un principio poetico. Müller punta alla rappresentazione di elementi paradigmatici, che vengono poi allineati come perle in ordine lasco. Le sue sceneggiature si concentrano su momenti designati a rendere l’espressione sintetica di un determinato sentire. Generalmente questi momenti acquistano spessore fino a diventare *impressioni* del genere di quelle comunicabili dalla poesia: sono sentimenti condensati, istanti di uno stato d’animo. Una delle tecniche essenziali per Müller ai fini del raggiungimento di questo risultato consiste nella ripetizione di motivi simili, che vengono sovrapposti, stratificati e fusi uno nell’altro. Lo scorrere del tempo è sostituito da una simultaneità dell’accadere che dà spessore alle immagini, fino a far scaturire da esse l’atmosfera voluta. La fuga dall’ospedale di cui si è parlato prima non è risolta in una struttura convenzionale (orizzontale), con l’uscita dall’edificio, l’attraversamento della strada e l’ingresso in casa. Si sovrappongono, invece, numerose inquadrature dei piedi di altri passanti e visioni di strade riprese di sfuggita, ripetute con minime variazioni. La corsa su

nection of the selected syntagmas. The system can be represented by a Cartesian diagram composed of a horizontal and a vertical axis, the former indicating the choice of meanings and the latter indicating their mutual alignment. In a sentence like “the visitor flees from the hospital”, the word “visitor” could be substituted along the vertical axle – of paradigm – with the word “guest.” In the same way, “escapes” could be used in place of “flees,” and so forth. That means that the chosen elements of this axis constitute a source of similar elements. In turn, the relative norms of the horizontal axis – of syntagma – ensure that the sentence cannot be written “flees hospital visitor the from the.” We can say that this second axis measures the “correct” sequence of the chosen elements.

The horizontal axis appears prominently in daily language and in conventional narration. Contrarily, in poetry the author’s attention is turned primarily to the vertical axis. “In other words, poetry does not concern itself as much with grammatical norms as with the ceaseless search of the actual patrimony of words².

Applied to Müller’s films, this means that the filmmaker’s work represents stories recognized as such, but within those stories there predominates a poetic principle. Müller aims for the paradigmatic representation of elements, which are then lined up like loosely threaded beads. His scripts focus on moments designed to capture the synthetic expression of a specific feeling. These moments generally acquire depth, to become impressions like those expressed by poetry; they are condensed feelings, glimpses of a state of mind. One of the techniques essential to Müller after having achieved this goal consists of repeating similar themes, which are superimposed, layered and blended with one another. The flow of time is replaced by the simultaneity of happenings that gives depth to the images, from which springs forth the desired ambience. The aforementioned flight from the hospital is not the result of a conventional (horizontal) structure, with exiting the building, crossing the road and entering the house. Instead, numerous frames are superimposed of the feet of the passers-by and pictures of roads taken while

per le scale è filmata da dieci o quindici angolazioni diverse; dall'intrico di queste immagini risulta un effetto onirico, un rallentamento, un ripetersi pesante come il macigno di Sisifo, finché alla fine si giunge davanti alla porta dell'appartamento. Una volta arrivato a casa, il protagonista del film si lava il viso, e anche questo semplice gesto è ripetuto più volte fino a condensarsi in un'immagine quasi di rituale catarsi.

Ogni volta che un film si trova a seguire regole convenzionali – ovvero familiari anche al pubblico – nella combinazione delle riprese, il racconto sembra avviarsi a *narrare se stesso*, mentre il soggetto narrante – l'autore – scompare dietro le quinte. Lo spettatore può a questo punto occupare lo spazio che si è liberato attraverso un passo di “identificazione primaria”, un atto piacevole quanto regressivo nella direzione delle fantasie di onnipotenza della prima infanzia, che lo porta a credere di rappresentare egli stesso l'istanza narrativa (il bambino non distingue tra se stesso e il mondo; il suo sguardo crea il mondo)³. Al contrario, all'interno di un discorso (cinematografico) poetico per il quale le regole della combinazione vengono inventate su misura e caricate di strati supplementari di significato, l'autore rimane riconoscibile come soggetto narrante, e le sue immagini vincolano a se lo spettatore come parte di un processo creativo. Ciò significa che per quanto *Aus der Ferne - The Memo Book* racconti una storia, la forma concreta con cui essa viene comunicata fa sì che l'autore rimanga costantemente presente, così come dovrebbe avvenire idealmente in ogni film d'avanguardia.

Di qui in avanti è possibile rilevare nel cinema di Müller una tendenza al condensarsi e al rarefarsi delle storie narrate. Condensamento e rarefazione sono indicati in linguistica con i termini di metafora e metonimia. In entrambi i casi si ha a che fare con la sostituzione di una parola con un'altra; il modo della sostituzione determina di quale figura retorica si tratti. Nel caso della metafora abbiamo un rapporto di somiglianza tra l'espressione prescelta e l'oggetto designato; nella metonimia si riscontra invece una vicinanza che può essere di tipo spaziale, temporale oppure logica. La metonimia si può definire come l'impiego della parte per il tutto; in campo cinematografico ciò si può identificare con il primissimo piano. Così in *Aus der Ferne - The Memo Book* l'ospedale non è mai visibile per intero; questo

fleeing, repeated with slight variations. Running up the stairs is filmed from ten or fifteen different angles; these tangled images produce a dreamlike effect, a slowing down, a repetition as heavy as Sisyphus' boulder, until the character finally arrives at the apartment door. Once home, he washes his face, and even this simple gesture is repeated several times until it is condensed into an almost ritually cathartic image.

*Every time that a film is seen as following conventional rules – rules that are familiar to all audiences – in the film's structure, the story seems to narrate itself, while the narrator – the filmmaker – disappears behind the scenes. At this point the viewer can occupy the space that has been freed (by the author's disappearance) by “primary identification”. This is a pleasurable and regressive act, not unlike omnipotent childhood fantasies, which allows the viewer to believe he or she is being represented in the actual narrative (children do not distinguish between themselves and the world; their perspective creates the world)³. Contrarily, within a poetic (cinematographic) discourse where the rules of composure are invented and charged with layers of additional meaning, the filmmaker is recognisable as the narrating subject, whose images make the viewer part of the creative process. That means that *Aus der Ferne - The Memo Book* tells a story in which it is understood that the filmmaker will be constantly present, as should ideally happen in every avant-garde film.*

*From this point on, one notices in Müller's work a tendency to condense and rarefy narrated stories. Condensation and distancing are defined in linguistics by the terms metaphor and metonymy. Both terms refer to the substitution of one word for another, with the method of substitution determining the rhetorical paradigm. In the case of metaphor there is a similarity between the chosen expression and the designated object; in metonymy there is instead a proximity that can be spatial, temporal, or logical. Metonymy can be defined as the use of a part to represent the whole; an example of this in cinema is the close-up. Thus, in *Aus der Ferne - The Memo Book* the hospital is never seen in its entirety,*

spazio è suggerito piuttosto dagli strumenti e dalle apparecchiature che si trovano nell'unità intensiva. Attraverso la metonimia delle macchine è evocato lo spazio cui esse appartengono, ma al tempo stesso è detto qualcosa su quello spazio, sull'alienazione che in esso il corpo umano sperimenta per effetto delle apparecchiature mediche.

In Müller l'utilizzo del materiale d'archivio si inserisce nel processo di condensazione proprio della metafora. Si può ricordare ad esempio la sequenza del bagno di Sigfrido nel sangue del drago, che dovrebbe rendere invulnerabile il suo corpo: qui la fogliolina che cade sulla spalla dell'eroe crea la metafora della vulnerabilità, della morte dell'amato.

Metafore e metonimie possono ritrovarsi pressoché in ogni film; caratteristico di Müller è però lo sforzo di farne il proprio strumento narrativo principale. Per loro mezzo egli si allontana da qualsiasi stile narrativo "realistico" e costruisce il proprio originale discorso poetico.

Nell'abbraccio della paura: *Home Stories*

A confronto con l'intensità e l'impeto di *Aus der Ferne - The Memo Book*, il successivo lavoro di Müller, *Home Stories*, fa quasi l'effetto di una ammiccante parodia. In questo film l'autore lega una all'altra sequenze di grandi drammi hollywoodiani, per sei minuti di autentica sarabanda del terrore. All'inizio, la colonna sonora di Dirk Schaefer esprime una serenità indisturbata; ma le cose cambiano ben presto. Vediamo donne che si agitano nei loro letti in preda all'angoscia; disgrazie, disperazione. Improvvisamente accade qualcosa: una dopo l'altra le donne balzano in piedi, lasciano i letti, tendono l'orecchio in ansia ai suoni dietro la porta. Accendono la luce, la spengono, la riaccendono, la spengono di nuovo, e così ancora e ancora: vorrebbero scacciare l'oscurità e contemporaneamente nascondersi in essa. La minaccia resta invisibile, ma presente. Infine, la fuga panica per i corridoi deserti, che si aprono sul buio della notte...

Müller ha imparato ad accettare la storia narrata come luogo di forti emozioni, come una sorta di condensatore di sentimenti, nonostante, o meglio, contro i suoi stessi stereotipi. È questa rigida codificazione dell'espressione delle emozioni a consentire al *found footage* di evocare fulmineamente specifiche sensazioni. Con la concatenazione delle

but suggested by the pictures of instruments and machines found in an intensive care unit. The space is evoked through the metonymy of the machines, while at the same time something is being said about the space, and about the alienation that the human body experiences because of the medical machinery.

In Müller's work, stock film is used in the process of condensation relevant to metaphor. An example is the sequence in which Siegfried bathes in the dragon's blood, which should have rendered him invulnerable. Here the leaf that falls on the hero's shoulders creates a metaphor of vulnerability, of the death of a loved one.

Metaphor and metonymy can be found in almost every film. What is characteristic of Müller, however, is the effort to make them the principal narrative tools. By these means, Müller distances himself from any kind of "realistic" narrative to construct his own original, poetic expressions.

In fear's embrace: *Home Stories*

Compared to the intensity and impetus of Aus der Ferne - The Memo Book, Müller's next film, Home Stories, almost has the effect of a friendly parody. In this film, the filmmaker connects another sequence of grand Hollywood drama with six minutes of an authentic saraband of terror. In the beginning, Dirk Schaefer's soundtrack expresses an undisturbed serenity, but all that changes quickly. We see women who are trembling in their beds, prey to anguish, misfortune, desperation. Suddenly, something happens: one woman after another jumps out of her bed, straining her ears anxiously to the sounds outside the door. They turn on the lights, then turn them off, then on and off again, over and over: they would like to drive away the darkness while simultaneously hiding in it. The threat remains invisible, but present. Finally, they run, panic-stricken, through empty hallways that lead into the dark of night...

Müller learned to accept the narrated story as a place of strong emotions, a kind of condenser of feelings despite, or rather against, his own stereotypes. This rigid codification of emotional expression is what allows found footage to evoke

sequenze prescelte Müller realizza nuovamente, e in forma ancor più esplicita, quanto descritto a proposito di *Aus der Ferne - The Memo Book*: la trasformazione di un accadere lineare, sintagmatico in un mondo di sensazioni purificate che trovano espressione in elementi paradigmatici, associati tra loro attraverso reciproche somiglianze. Il processo di condensazione dà vita qui a un grandioso poema del terrore.

Nell'abbraccio dei sensi: *Sleepy Haven*

Dopo il terrore è la volta del piacere: *Sleepy Haven* è un'ode cinematografica all'omosessualità. Anche qui Müller si serve con disinvolture di materiale d'archivio hollywoodiano; a essere rivisitati in termini di storia del cinema sono stavolta due classici dell'avanguardia, ai quali l'autore si riconosce debitore: il primo, *Fireworks* [Fuochi d'artificio] di Kenneth Anger, è stato uno dei primi film dell'avanguardia americana. Questo eccentrico diciassettenne, segnato in modo irreversibile dall'arte di quella Hollywood di cui avrebbe dato più tardi un ritratto impietoso nel libro *Hollywood Babilonia*, realizzò questa pietra miliare dell'avanguardia e del cinema gay in un solo fine settimana del 1947, approfittando della momentanea assenza da casa dei suoi genitori. *Fireworks* è il lampo di genio immediato di un adolescente, una fantasia sadomasochistica della sessualità gay sul tema della crudeltà di un gruppo di marinai che vivono sadisticamente il proprio desiderio erotico. Müller si colloca esplicitamente nella tradizione di Anger: *Sleepy Haven* è un sogno erotico a occhi aperti che nasce da una serata tropicale e cola giù in forma di immagine; un cocktail nel quale le riprese originali e quelle di *found footage* si intrecciano come in un atto d'amore. Anche qui tuttavia lo shaker con cui la pellicola è stata sviluppata ha lasciato tracce evidenti. I marinai risplendono più volte grazie alla solarizzazione, e i loro corpi nudi tatuati dal reagente chimico acquistano un'aura di forte attrazione fisica.

Müller trasforma lentamente le proprie metafore di oggetti in metafore dell'amore; all'inizio del film sono mostrati giganti del mare ancorati in porto; continue aperture e chiusure del diaframma danno allo schermo un respiro pesante, che si solleva e torna poi a chiudersi; i loro movimenti circolari richiamano le aperture del corpo. L'ancora che affonda nell'acqua lascia presagire il programma

such intensely specific feelings. With the connection of pre-chosen sequences, Müller recreates even more explicitly that which he described in Aus der Ferne - The Memo Book: the transformation of a linear, syntagmatic development in a world of purified feelings that find their expression in paradigmatic elements and are related to each other through their mutual similarities. The process of condensation here gives life to a grandiose poem of terror.

In the embrace of the senses: *Sleepy Haven*

After terror, it's pleasure's turn. Sleepy Haven is a cinematic ode to homosexuality. Again, Müller boldly uses Hollywood stock footage; this time the filmmaker returns to film history using two avant-garde classics, to which he acknowledges his debt. The first is Kenneth Anger's Fireworks, one of the first films of the American avant-garde. Anger – a seventeen-year-old eccentric irreversibly marked by Hollywood, which he would later depict rather impetuously in his book Hollywood Babylon – created a milestone in gay avant-garde cinema in 1947 in just one week, taking advantage of his parents' house when they were out of town. Fireworks is a flash of immediate genius in a teenager, a sadomasochistic fantasy of gay sexuality and cruelty among a group of sailors that sadistically live out their erotic desires. Müller follows Anger's footsteps explicitly: Sleepy Haven is an erotic daydream of a tropical evening that goes down in the form of an image; a cocktail in which the original and found footage are meshed together as if in a sexual act. Nevertheless, even here the "shaker" in which the film was developed has left evident traces. The sailors are even more resplendent due to solarisation, and their naked bodies, tattooed by chemical agents, acquire an aura of strong physical attraction.

Müller slowly transforms his objective metaphors into metaphors of love. Giant boats are shown at the beginning of the film, anchored at port. Continuous openings and closures of the camera lens give the screen a sense of heavy breathing, as it lifts open and

della serata a terra. Le metafore si fanno allusive: le gomene d'ancoraggio si avvolgono attorno alle forme falliche delle bitte. Una striscia di cuoio sulla pelle nuda si rivela solo alla seconda inquadratura come il laccio di una fisarmonica. Il blu che domina le inquadrature trasmette un'ambivalente mescolanza di distanza e di attrazione, che si realizzerà nelle successive scene di sadomasochismo.

Accanto a *Fireworks*, in queste immagini si intravede anche l'omaggio a un altro classico: *Un chant d'amour* di Jean Genet, del 1950, una delle prime rappresentazioni esplicite dell'omosessualità sullo schermo cinematografico, ambientata in un carcere nel quale due detenuti comunicano tra loro passandosi il fumo di bocca in bocca, attraverso un foro nella parete. Come metafora dell'orgasmo, Müller si serve del vapore soffiato fuori dalla sirena della nave, intrecciato nel montaggio a un omaggio a Genet: il fumo di una sigaretta che sfugge tra le labbra aperte e lascive di un marinaio, assieme all'immagine del porto immerso nel sonno.

Una home story privata: *Alpsee*

Dopo *Sternenschauer* (1994), una sorta di *Sleepy Haven* in miniatura, Müller si orienta decisamente verso la regia. Sempre nel 1994 gira il cortometraggio *Alpsee*, di quindici minuti, muovendosi sul set come nel proprio ambiente naturale. Tutti gli ingredienti del cinema tradizionale sono presenti: attori, operatore, tecnico del suono, costumi, trucco, scenari. Il tema della storia è la crescita: Müller colloca il protagonista, un bambino di dieci anni, assieme alla madre, in una perfetta ricostruzione degli anni Sessanta. Il girotondo delle immagini si apre con spezzoni di un *home movie*, che a detta del regista ritrae suo padre bambino. Segue una catena di sequenze brevissime e di inquadrature singole, che si condensano in un remake della propria infanzia. Un abito da sposa, con il fruscio seducente della stoffa, e il suono delle campane della chiesa. Il motivo della precoce separazione dei suoi genitori, metaforicamente realizzato proiettando all'indietro spezzoni di *found footage* con anelli che vengono sfilati dalle dita. Un sipario blu scuro attraverso il quale il bimbo esce sul palcoscenico e nel mondo: una metafora della nascita, sovrapposta al blu della gonna della madre ritratta in ambiente domestico. Müller non presenta alcuna visione d'insieme di questa casa; dominano invece composizioni meto-

then closes again; the circular movements are reminiscent of the body's openings. The anchor plunging into the water gives a glimpse of that evening's plans on land. The metaphors are allusive: the boat's ropes are tied around the phallic form of the bollards; a strip of leather on naked skin is revealed only in the second shot as an accordion strap. The colour blue that dominates the shots transmits an ambivalent mixture of distance and attraction, later actualised in the sadomasochistic scenes.

Along with Fireworks, one can also glean in this film an homage to another classic: Jean Genet's Un chant d'amour, one of the first representations of explicit onscreen homosexuality, made in 1950. Set in a prison, the film shows two prisoners communicating by blowing cigarette smoke into each other's mouths through a hole in the wall. As a metaphor for orgasm, Müller uses the steam blown from the ship's smokestack, spliced together with the montage that pays homage to Genet – cigarette smoke escaping from the open and lascivious lips of a sailor, together with a shot of the port immersed in sleep.

A private home movie: *Alpsee*

After Sternenschauer (1994), a kind of Sleepy Haven in miniature, Müller turns decidedly towards directing. He shoots the fifteen-minute short Alpsee also in 1994, moving around the set as if he were in his natural environment. All the ingredients of traditional cinema are present: actors, a cameraman, a sound technician, costumes, make-up, set pieces. The theme of the film is growing up: Müller places the main character, a ten-year-old boy, and his mother in a perfect recreation of the 1960s. This dance of images opens with clips of a home movie shot by the director's father. What follows is a series of short sequences and single shots, which are condensed in the remake of Müller's own childhood: a wedding dress, with the seductive rustle of its cloth; the sound of wedding bells; his parents' separation early on, which is shown metaphorically by reverse projecting found footage of rings that are removed from fingers. A dark blue curtain through which a boy enters a stage and the world: a metaphor of

nimiche, nature morte che potrebbero essere prese da un museo degli oggetti d'uso comune degli anni Cinquanta e Sessanta, dolorosamente disposti in perfetto ordine. *Found footage* di rudimentali giradischi, primi frutti della ricostruzione e araldi dell'alta tecnologia domestica del futuro. Dettagli della madre che rammenda, stira, fa il bucato, cucina, affetta il pane, apre scatolette, pulisce: non la si vede mai per intero, appaiono soltanto primissimi piani di parti del corpo – la parte per il tutto. Il mondo si rivela al bambino nei suoi dettagli; lo vediamo rovistare dentro cassette che poi la madre richiude con cura, così come fa con le porte e con le finestre, come a voler proteggere il figlio dal mondo esterno. Immagini di un'operazione cardiocirurgica, con il commento in sottofondo: «Quello che vedete ora è un cuore umano». Quale riferimento più chiaro al carattere autobiografico del film?

Riprese in esterni mostrano cassette a schiera degli anni Sessanta come altrettante roccaforti di una domesticità *Biedermeier* (e nel finale sfumano in riferimenti al dodicennio nazista); poi fredde e moderne architetture metropolitane, anch'esse presentate soltanto in inquadrature di dettaglio.

Il mondo esterno ha sede nella fantasia del giovane, come un volume illustrato sulle sequoie (certo un piccolo omaggio all'Hitchcock di *La donna che visse due volte*). L'universo del cinema è rappresentato per il ragazzo dai serial televisivi del pomeriggio, *Lassie* e *Timmy*. Qui avviene la scoperta dei propri sentimenti – la socializzazione emotiva ha luogo nella televisione (caratteristica, questa, tipica dell'intera generazione oggi attiva di autori di film *found footage*).

La colonna sonora che accompagna riprese di nuvole annuncia l'approssimarsi di un temporale, di una sventura. La madre versa del latte in un bicchiere. Di inquadratura in inquadratura quest'ultimo si fa più grande, ma non riesce lo stesso a contenere il latte, che trabocca e scorre oltre il bordo della tavola, sul pavimento, sulle scale, minaccia di lavare via la casa: sta per esplodere la mania dell'igiene, l'aspetto lindo e inquietante dell'ambiente circostante. Infine il bambino è di fronte alla brocca rotta, una microcatastrofe della quale non sa comprendere le reali dimensioni, e tenta di rimettere insieme con la colla ciò che non può più essere riunito.

La comunicazione verbale compare soltanto come colonna sonora di spezzoni d'archivio: «Fai il

birth, superimposed over the blue of his mother's skirt in a picture of domesticity. Müller presents no total view of this house; what dominates instead are metonymic compositions, still lives that could have been taken from a museum of household items from the 1950s and 1960s, painfully disposed of in perfect condition. It is found footage of rudimentary turntables, which reconstructs and heralds high domestic technology of the future. Details are shown of Müller's mother sewing, ironing, doing laundry, cooking, slicing bread, opening jars, cleaning. She is never seen in full, just in extreme close-ups of parts of her body. There is a part for everything. The world is revealed to the boy in its details. We see him rummaging through drawers that his mother then closes with care, as she does with the doors and windows, as if she wants to protect her son from the outside world. Images are shown of heart surgery, with the caption "What you are now seeing is the human heart." What clearer reference is needed as to the autobiographic nature of the film?

External shots show rows of 1960s houses as fortresses of a kind of Biedermeier domesticity (in the end they are subtle reference to the Nazi period); then cold and modern metropolitan architecture, also presented in extreme close-up.

*The outside world is found in the imagination of the boy, as in an illustrated volume on redwood trees (certainly a small homage to the Hitchcock of *Vertigo*). The world of cinema exists for the boy in afternoon television programmes, in *Lassie* and in *Timmy*. This is where the discovery of his own feelings happens – emotional socialisation takes place on television (a characteristic typical of an entire generation of today's found footage filmmakers).*

The soundtrack accompanying images of clouds announces the coming of a storm, of bad luck. The mother pours milk in a glass. From frame to frame the glass becomes larger, but it still cannot contain the milk, which spills out and flows over the edge of the table, onto the floor, down the stairs, threatening to wash away the house. The obsession with cleanliness and the tidy and disturbing guise of the surrounding environment are about to

bravo, è ora di andare a dormire, buonanotte». Lo stesso vale per il contatto fisico: Müller infila una dopo l'altra dieci inquadrature di madri che abbracciano bambini. Né sono d'aiuto i fiori della festa della mamma: la madre scompare dietro un sipario che ora è di colore rosso sangue.

Il padre rimane invece assente. Soltanto le sue riprese continuano a fare da cornice al film: anche l'ultima scena appartiene al suo sguardo, attraverso l'obiettivo di una cinepresa da 8 mm che riprende la madre mentre si bagna in un laghetto di montagna.

Le immagini che costituiscono *Alpsee* sono spesso divise da dissolvenze e da alcuni secondi di nero. Questa tecnica di montaggio sottolinea come il racconto si componga esclusivamente di immagini emblematiche. Non si vede un filo di grasso sullo scheletro della narrazione. Le immagini, fortemente condensate e concentrate sugli elementi più importanti, fanno da metafore dei momenti determinanti della crescita. Persino la spartana colonna sonora di Dirk Schaefer si dipana attorno a una figura melodica composta da cinque note appena.

È impossibile non notare la differenza nel trattamento del materiale rispetto a *Aus der Ferne - The Memo Book*: se in quest'ultimo film il dominio sulle immagini, la manipolazione fisica del materiale, rimaneva sempre evidente, le inquadrature perfettamente illuminate, artisticamente disposte e ricche di colori di *Alpsee* splendono invece in una distanza asettica. Ma questa differenza non deve trarre in inganno: entrambe le opere rappresentano infatti modelli esemplari di quel discorso metaforico e metonimico che Müller sa svolgere in maniera tanto abile.

Reincontrarsi con la morte: *Pensaõ Globo*

Proseguendo questo discorso, Müller giunge alla composizione del cortometraggio di quindici minuti *Pensaõ Globo*, che più di tutti si avvicina alla poesia.

Il contenuto del film potrebbe essere riassunto in una sola frase: un malato ormai incurabile arriva a Lisbona, dove passa il tempo in attesa della morte nella pensione Globo o passeggiando per le strade della città.

Le sequenze mostrano una cameriera che prepara la stanza, mentre l'uomo scende dal treno e si reca alla pensione. Si fa registrare in portineria, sale in camera, si siede e si stende sul letto a pen-

explode. In the end, the child watches the broken pitcher, a micro-catastrophe whose real dimensions he does not know how to grasp, and tries to glue back together that which cannot be put back together.

The only verbal communication appears like a soundtrack of stock material: "Be a good boy and go to bed. Good night". The same is true of physical contact: Müller inserts, one after another, ten shots of mothers embracing children. Mother's Day flowers are no help either: the mother disappears behind a curtain, which is now blood red.

The father, however, remains absent. Only his home movies continue to serve as the framework of Alpsee. Even the last scene is seen from his perspective, through the lens of an 8mm camera: pictures of the mother bathing in a mountain lake.

The images that make up Alpsee are often divided by fade-outs and several seconds of black. This editing technique underlines the fact that the story is made up exclusively of symbolic imagery. Not a trace of fat is seen on the narrative skeleton. The images, firmly condensed and focused on the most important elements, serve as metaphors of the most defining moments of childhood. Even Dirk Schaefer's spartan soundtrack consists of barely five notes.

It is impossible not to notice the different approaches in this film and Aus der Ferne - The Memo Book. If in the latter what dominates is the physical manipulation of the pictures, Alpsee's splendour lies in the aseptic distance created in perfectly lit shots, artistically rich in their use of colour. Yet their differences should not deceive: both films are exemplary models of the metaphorical and metonymic approach that Müller skilfully and knowingly develops.

A re-encounter with death: *Pensaõ Globo*

Continuing this theme, Müller creates a fifteen-minute short, Pensaõ Globo, which is closer to actual poetry than any of his other films.

The film's content can be summarized in just one sentence: a terminally ill man comes to Lisbon, where he passes the time waiting for death in the Globe Inn or walking the streets of the city.

sare, guarda la televisione, scende in strada, gira per la città e fa ritorno al suo alloggio. La sua morte non è mostrata, si vede soltanto la cameriera che porta via le lenzuola. Fine.

Il film presenta un motivo visivo dominante, che consiste nel continuo sdoppiamento di quanto è mostrato. L'uomo sembra accompagnare se stesso come un fantasma; il mondo sfugge continuamente; le cose perdono la fissità del loro essere in un certo luogo; nulla rimane fermo. Le inquadrature dell'uomo nella stanza d'albergo sono riprese da due posizioni leggermente diverse ma dalla stessa distanza; l'illuminazione è raddoppiata e leggermente sfalsata nel tempo e nello spazio. Le riprese in esterni invece sono realizzate da prospettive marcatamente differenti.

Questo principio di sdoppiamento può essere letto come riferimento alla storia del cinema: in molti film hollywoodiani la morte dei personaggi è stata raffigurata mostrandone l'anima che lascia il corpo mantenendo lo stesso aspetto, per mezzo di una tecnica già applicata innumerevoli volte prima che nel cinema dai pionieri della fotografia.

Ma in realtà è l'asse verticale paradigmatico del discorso a rendersi visibile in *Pensaō Globo*. Quelle mostrate sono le differenti possibilità di un'espressione visiva, possibilità successivamente intrecciate tra loro. Come in una poesia che prenda a tema l'atto della scelta delle parole, Müller si libera della zavorra rappresentata dall'asse diacronico, sintagmatico, per dedicarsi completamente ai valori visivi del suo universo di immagini sincrone, condensate, paradigmatiche.

Del resto, anche i singoli blocchi di montaggio seguono un principio lirico. Mentre l'uomo si aggira per le strade di Lisbona, il suo corpo non è mai mostrato per intero. Mostrare un corpo "completo" in cammino potrebbe avere molteplici significati; la sua riduzione alle sole gambe, invece, riprese in una serie di inquadrature sovrapposte come in una metonimia costantemente ripetuta, consente alle molte inquadrature di condensarsi nell'immagine del camminare, nel concetto visivo dell'"andare".⁴

Anche la colonna sonora di Dirk Schaefer adotta questa tecnica della ripetizione. Alla sua base si trova una semplice figura melodica che viene costantemente ripetuta, evocando uno stato d'animo melanconico. Vi si trovano poi intessute citazioni, anch'esse malinconiche, del *fado*, accompagnate da rumori quotidiani che danno volume alle

The initial scenes are of a chambermaid preparing the room, while the man gets off the train and makes his way to the inn. He signs in at the reception desk; goes up to the room; he sits or lies on his bed, thinking; he watches television, he goes down to the street; he roams around the city; he returns to his room. His death is not shown, all that we see is the chambermaid taking away the sheets. The End.

The film presents one visually dominant theme, the constant splitting, or split screen effect, of what is being shown. The man seems to be accompanying himself as a ghost, the world escapes him continually, things are no longer fixed in their proper places; nothing remains still. The shots of the man in the hotel are taken from two slightly different positions but from the same distance, the lighting is intensified and is slightly distorted in time and space. The external shots, however, are taken from two markedly different perspectives.

This split screen principle can be read as a reference to the history of cinema: in many Hollywood films, the characters' deaths have been represented by showing their souls leaving their bodies but maintaining the same physical aspects, using a technique that has been employed innumerable times, in photography even before cinema.

But this is actually the vertical paradigmatic axis of the previous discussion making itself visible in Pensaō Globo. What is being shown are the different possibilities for one visual expression, possibilities that are then interwoven. As in a poem whose theme is the act of choosing words, Müller is freed by the ballast of the diachronic, or syntagmatic, axis. He can thus dedicate himself completely to the visual values of his universe of synchronous, condensed, paradigmatic images.

Moreover, even individual cut sections follow a lyric principle. While the man is roaming the streets of Lisbon, his entire body is never shown. To show a "complete" body could have multiple meanings, but to reduce it to just legs – a series of superimposed shots akin to an incessantly repeated metonymy – allows for the condensation of many images into one, the visual concept of walking, of "going".⁴

immagini e creano un effetto spaziale. Una voce fuori campo dà ragguagli sui pensieri del protagonista, i pensieri scarni ed essenziali di un uomo rassegnato a morire.

In questo film il ricorso al *found footage* è limitato: consiste in spezzoni di un filmato medico con radiografie di un torace e inquadrature di una madre che allatta il proprio bambino. La madre appare di un colore rosso vivo e irreale, dovuto all'inversione di positivo e negativo. Entrambi gli inserti raffigurano momenti di vulnerabilità e bisogno di aiuto. Ma se il bambino riceve ancora quell'aiuto, la medicina non può che diagnosticare la prossima morte.

La conclusione di *Pensaõ Globo* è annunciata dalla copertura del petto nudo. Un piccolo gesto diventa metafora della fine della vita: Müller mostra per quindici, venti volte una camicia rossa che si richiude, sovrapponendo e ripetendo continuamente le immagini. La vita si chiude come i fiori, immagini dei quali sono qui inserite dal montaggio. Nell'ultima sequenza vediamo la cameriera della pensione che porta via le lenzuola: ancora un cerchio che si chiude, con il film che torna al proprio inizio anche sul piano narrativo più generale.

La storia del cinema ha conosciuto fin troppi tentativi di trasformare la poesia in film; *Pensaõ Globo* rappresenta invece qualcosa di diverso. Müller non si limita a cercare di tradurre in immagini una struttura verbale esistente: il suo successo consiste nell'essere riuscito a ripetere sul piano cinematografico lo stesso atto strutturale alla base della poesia.

Nel vuoto della città: *Vacancy*

Per realizzare il suo nuovo film, Müller rimane in un ambito linguistico portoghese, ma cambia radicalmente luogo: dopo le strade tortuose di Lisbona ecco comparire nel ruolo di protagonista Brasilia, la città disegnata a tavolino. Con *Vacancy* (1998) l'autore torna a servirsi in maniera più estesa del *found footage*, conservando, con ulteriore sviluppo, la tecnica del commento fuori campo, con una mescolanza di testi tratti da Italo Calvino, Samuel Beckett e David Wojnarowicz.

Il ritorno all'elemento autobiografico è rappresentato da un accenno iniziale all'anno di nascita dell'autore: «Nell'anno in cui sono nato (il 1961), fu costruita una nuova città. Una città bianca. Per il futuro».

Even Dirk Schaefer's soundtrack adopts this technique of repetition. At its core there is a simple melody that is constantly repeated, evoking a melancholy state of mind. Interwoven with the melody are quotes, from Fado melancholy as well, accompanied by daily noises that give volume to the pictures and create a special effect. An off-screen voice informs us of the main character's thoughts, weakening and essential thoughts of a man resigned to die.

In this film the use of found footage is limited: we see medical clips with x-rays of a chest and shots of a mother nursing her child. The mother appears bathed in a bright and surreal red colour, due to the inversion of the film and the negative. Both of the inserts represent moments of vulnerability and the need for help. But if the child receives that help, the medicine will mean an upcoming death.

The end of Pensaõ Globo is announced by the covering up of a naked chest. A small gesture becomes a metaphor for the end of life: Müller shows us a red shirt that is being closed fifteen or twenty times, superimposing and continually repeating the pictures. Life closes like a flower, whose pictures are cut in. In the last sequence we see the inn's chambermaid taking away the sheets: yet another circle closes, with the film returning to its beginning even on the more general narrative plane.

There have been too many attempts to transform poetry into film in the history of cinema. Pensaõ Globo, however, represents something else. Müller does not limit himself to an attempt to translate an existing verbal structure into images. His success lies in being able to repeat in cinema the same structural act that is the basis of poetry.

The emptiness of the city: *Vacancy*

*In making his new film, Müller stays within the environment of the Portuguese language, but radically changes locations. After the tortuous streets of Lisbon, suddenly Brasilia appears, the city designed on a drafting table, in the role of main character. Moreover, with *Vacancy* (1998), the filmmaker returns to a wider use of found footage. He*

Il materiale visivo di *Vacancy* proviene da tre fonti: riprese amatoriali di Brasilia nei suoi primi anni, immagini pubblicitarie semiufficiali della città nuova di zecca, e riprese girate dallo stesso Müller al momento di fare il film. Si inizia con le immagini tremolanti di un atterraggio filmato con una macchina 8 mm a mano; seguono orgogliosi turisti brasiliani degli anni Sessanta, intenti a conquistare la nuova capitale con le loro cineprese. Le loro inquadrature delle futuristiche e fredde architetture di Oscar Niemeyer si rivelano incerte, penosamente alla ricerca di qualche motivo familiare da riprendere. I compagni di viaggio sono fatti mettere in posa accanto a una statua modernista anziché davanti a edifici storici. Nelle riprese di propaganda, al contrario, sono gli uomini che appaiono come elementi decorativi su un modello architettonico fuori scala. Si percepisce chiaramente come siano loro a essere lì per la città, e non viceversa.

Le facciate del gigantesco parallelepipedo appaiono scostanti. Diversamente da quanto avveniva in *Playtime* (1967) di Jacques Tati, non c'è qui alcun centro storico nel quale trovare rifugio. C'è invece, continuamente visibile e presente, il deserto che circonda la città. Il suo colore rosso-bruno penetra profondamente nelle immagini, solcato da sentieri di terra battuta lungo i quali gli uomini hanno percorso ognuno il proprio cammino verso la metropoli. Nelle riprese originali Müller sembra intuirvi pallide tracce di vita. Ma poi dominano viali e marciapiedi deserti ripresi da prospettive oblique, che creano l'effetto di elementi grafici disposti nella sabbia. Müller sovrappone e dissolve una nell'altra svolte e strade che sembrano condurre nel nulla: «*streets join in a kiss, seeking others of their own kind. They lead nowhere*». E poi segnali stradali incapaci di resistere all'erosione: «*Emptiness is hidden beneath a thick coating of signs. The city repeats its signs so that they can begin to exist*».

Müller riscopre nella città di Brasilia l'asettica freddezza dell'ambiente della propria infanzia, precedentemente ricostruito in studio per *Alpsee*. "Il suo anno di nascita" sembra aver trovato qui un monumento dalla grandezza pazzesca, conservato come patrimonio culturale dell'umanità, un'eredità che parla di speranze mal riposte, di sogni trasformati in incubi.

La colonna sonora si restringe volontariamente a un commento acustico minimo, che pure accompa-

finds even further ways to develop it, using the off-screen voice-over technique, with a mixture of texts by Italo Calvino, Samuel Beckett, and David Wojnarowicz.

Müller's return to an autobiographical component in his work follows a declaration at the beginning of this film about the filmmaker's birth: "In the year that I was born [1961], a new city was built. A white city. For the future".

The visual material in Vacancy comes from three sources: amateur footage of Brasilia in its first year, advertising and semi-official government footage of the new city, and footage shot by Müller as he was making the film. The film begins with the shaky pictures of a plane's landing, shot with a hand-held 8mm camera. He follows that up with proud Brazilian tourists in the 1960s, intent on conquering the new capital with their new film cameras. Their filming Oscar Niemeyer's futuristic and cold architecture is uncertain, as it painfully tries to grasp onto some familiar theme. The travel companions are made to pose next to a modern statue instead of historical buildings. In the propaganda footage, it is the people who appear as decorative elements in an off-scale architectural model. It is obvious that they exist for the city, and not vice versa.

The facades of the gigantic parallelepipedon seem unfriendly. Until Jacques Tati's Playtime (1967), there is not a historic centre in which to find shelter. There is, however, the desert, constantly visible and present, which surrounds the city. Its reddish-brown colour deeply penetrates the images; it is ploughed by well-beaten tracks which people have crossed, each person on his or her own path towards the metropolis. Müller seems to have intuited faint traces of life in the original footage. But later, large roads and deserted sidewalks dominate the footage shot from an oblique perspective, and look like graphics drawn in the sand. Müller superimposes and dissolves into one another the streets and curves that seem to lead nowhere: "Streets join in a kiss, seeking others of their own kind. They lead nowhere". Then there are street signs incapable of resisting erosion: "Emptiness is hidden beneath a thick coating of signs. The city repeats its signs so that they can begin to exist".

Müller rediscovers in Brasilia the aseptic

gna elegantemente le immagini, tanto da trovare un importante riconoscimento alla propria sobrietà nel primo premio conseguito in occasione delle Giornate del cortometraggio di Oberhausen.

Sulle tracce della suspense: Phoenix Tapes

Phoenix Tapes (1999, in collaborazione con Christoph Girardet) è nato nell'ambito di una mostra dedicata a Hitchcock dal Museum of Modern Art di Oxford, in Inghilterra. Sulla base del materiale offerto da quaranta film del maestro, Müller e Girardet si sono proposti di realizzare un omaggio di tipo particolare. Hanno così avviato su molti di questi film una minuziosa ricerca di specifici elementi estetici e stilistici, il cui risultato ha preso forma in sei diverse sequenze di spezzoni, presentate come altrettanti capitoli. Ogni capitolo ha un titolo e un modo peculiare di avvicinarsi all'opera di Hitchcock; originariamente presentati su sei monitor in altrettante sale dell'esposizione, oggi i *Phoenix Tapes* sono proiettati di seguito in una suite di quarantacinque minuti.

Il primo capitolo, "Rutland", presenta luoghi solitari, spesso deserti, ripresi in totale con interruzioni di brevi dissolvenze in nero. L'accompagnamento è dato da una colonna sonora originale estremamente asciutta, fatta di soli rumori; il dialogo è del tutto assente. Le inquadrature non sono riportate consequenzialmente, ma intrecciate in una complessa tessitura di ripetizioni e ritorni.

Dopo questo totale il secondo capitolo, "Burden of Proof", raccoglie innumerevoli primi piani di oggetti semanticamente pregnanti. Appare subito evidente come le chiavi fossero uno dei motivi preferiti di Hitchcock, e assieme a esse anche i fiammiferi, le cartelle, i telefoni e così via. I dettagli si susseguono accompagnati da frammenti di dialoghi. Se in *Home Stories* Müller aveva costruito una narrazione originale in miniatura a partire da spezzoni cinematografici, qui egli porta a termine invece una rigorosa analisi, una dissezione.

Il terzo capitolo, "Derailed", intesse motivi diversi nella composizione di un piccolo incubo. L'autore attinge dal materiale disponibile una breve sequenza in cui Gregory Peck è ripreso mentre dorme, e la ripete incessantemente per costruire uno dei Leitmotiv di questo capitolo. L'iterazione circolare dei movimenti del suo corpo dà l'impres-

coldness of his own childhood, which he had previously reconstructed in a studio for Alpsee. "His year of birth" seems to have found a monument of large-scale madness here, preserved like humanity's cultural legacy, a legacy that speaks of hopes unanswered, of dreams transformed into nightmares.

The soundtrack is a tight and minimal acoustic commentary, which elegantly accompanies the pictures. So elegantly that it received important recognition for its sobriety in the first prize at the Oberhausen International Shorts Film Festival.

Traces of Suspense: the Phoenix Tapes

The Phoenix Tapes (1999, made in collaboration with Christoph Girardet) came about from a festival dedicated to Hitchcock by the Museum of Modern Art in Oxford, England. Using material they were given from forty of Hitchcock's films, Müller and Girardet decided to create a very different kind of homage. Thus they began to conduct on these movies detailed research of specific aesthetic and stylistic elements, the results of which took shape as six different sequences of clips, presented as chapters. Each chapter has a title and a distinct way of looking at Hitchcock's work. Originally shown on six monitors in as many exhibition rooms, today The Phoenix Tapes are shown sequentially in a 45-minute "unit."

The first chapter, "Rutland", is comprised of shots of solitary and deserted spaces, interrupted by short fades to black. The accompanying soundtrack is original and extremely arid, made up only of noise; there is no dialogue. The frames are not presented sequentially, but spliced together in a complex arrangement of repetitions.

The second chapter, "Burden of Proof", is a montage of numerous close-ups of semantically significant objects. It is immediately evident that keys were one of Hitchcock's favourite motifs, as well as matches, briefcases, telephones, and so forth. These details are accompanied by fragments of dialogue. If in Home Stories Müller constructed an original narrative in miniature using film clips, here he

sione di un sonno inquieto, affannoso. Se queste riprese possono far pensare a una rivisitazione drammatica delle sei ore di *Sleep* di Andy Warhol (1963), l'altro motivo visivo dominante di questa sezione, le immagini di locomotive deragliate, richiamano piuttosto alla mente un classico del *found footage* di Bruce Conner, *Valse Triste* (1969).

Un'inquadratura di Gregory Peck nello scompartimento di un treno evoca istintivamente l'impressione che il personaggio stia vedendo se stesso in un sogno; anche questo può leggersi come riferimento a un altro classico, *Un chien andalou* di Luis Buñuel (1928).

Il quarto capitolo, "Why Don't You Love Me?", accenna a un'evidente fissazione di Hitchcock nei confronti della figura della madre, probabilmente responsabile anche della sua misoginia. Il regista ha presentato il tema della madre forte e possessiva anche oltre la morte in numerosi dialoghi, tutti ripresi in *The Phoenix Tapes*. A essere ripetuti sono stavolta interi brani sonori, mentre il tema di una "congiura delle madri" implicito in tante immagini rende percepibile la latente presenza materna nell'odio che il figlio criminale nutre per le proprie vittime femminili.

Il capitolo 5, "Bedroom", scava in maniera ancora più impietosa in questa nascosta avversione di Hitchcock per le donne. Le immagini qui raccolte si alternano tra la classica strategia difensiva costituita dal feticismo del corpo femminile e la crudele passione con cui se ne mette in scena l'assassinio. Si mostra l'incontro dei sessi, lo scambio di baci, la separazione. La donna, stilizzata in un'icona, incontra lo sguardo colpevole dell'uomo: una vittima che improvvisamente si trasforma in carnefice, usa violenza, uccide. Dove sembrava regnare Eros si impone d'un tratto la maschera di Thanatos. In immagini come queste si nasconde un latente tentativo di legittimare l'omicidio come forma estrema di autodifesa dalla sopraffazione operata dell'elemento femminile. Il sonoro estremamente ridotto sembra quasi rendere udibile il fruscio della pellicola. In realtà il rumore è prodotto dalle attrezzature di Dirk Schaefer, accompagna sapientemente la crescente drammaticità delle immagini con un lento, ingegnoso crescendo acustico.

Il capitolo 6, "Necrologue", mostra Ingrid Bergman in un'unica sequenza di quattro minuti, fortemente rallentata. Dorme, apre gli occhi, torna a richiuderli. Da una lacrima che le riga la guancia si

pushes the edge of rigorous analysis and dissection instead.

The third chapter, "Derailed", interweaves different leitmotifs to create a small nightmare. From the available material, the filmmaker chooses a short sequence in which Gregory Peck is shown sleeping and loops it to construct the leitmotiv of the chapter. The circular repetition of Peck's body movements gives the impression of a restless, troubled sleep. If this sequence seems a dramatic revisiting of Andy Warhol's six-hour Sleep (1963), the other dominantly visual theme of this section, the pictures of derailed trains, recalls instead one of the classics of found footage film – Bruce Conner's Valse Triste (1969). One shot of Gregory Peck in a train compartment instinctively evokes the impression that the character is seeing himself in a dream, which can also be read as a reference to another classic, Luis Buñuel's Un chien andalou.

The fourth chapter, "Why Don't You Love Me?", recognises Hitchcock's obvious obsession with mother figures, which was probably also responsible for his misogyny. Hitchcock established the theme of the strong and possessive mother; even from beyond the grave, in numerous dialogues, all of which have been used in the Phoenix Tapes. Entire passages are repeated, while the theme of a "mother conspiracy" implicit in so many images makes comprehensible the latent maternal presence in the criminal son's hatred towards his female victims.

Chapter 5, "Bedroom", digs even more impetuously into Hitchcock's hidden aversion towards women. The pictures collected here alternate between the classical defence mechanism – fetishism towards the female body – and the cruel passion with which the assassin is presented in Hitchcock's films. Hitchcock shows the meeting of the sexes, an exchange of kisses, and the separation. The woman, stylised in an icon, meets the guilty gaze of the man: the victim is suddenly transformed into an executioner who uses violence and kills. Thanatos' mask is imposed over what Eros seemed to reign. In images such as these there lies hidden a latent attempt to legitimate murder as an extreme form of self-defence against feminine tyranny. The extremely low volume

scopre solo in un secondo tempo che la sequenza sta scorrendo in realtà al contrario, in maniera quasi impercettibile. Un altro cerchio si è chiuso.

The *Phoenix Tapes* è il risultato di un lavoro condotto in maniera estremamente sistematica e straordinariamente minuziosa. Esso rivela come Hitchcock si servisse spesso nei suoi film di una tecnica narrativa sul piano visivo simbolica. Per rendere visibili le caratteristiche di questa tecnica, il vettore narrativo-sintagmatico è allentato in modo tale da far risaltare il materiale paradigmatico. Emerge così quello sguardo preciso, analitico che Müller ha sviluppato nel corso di due decenni di lavoro sul *found footage*. L'autore rovescia qui la propria tecnica di sintesi e ne rivolge le potenzialità all'analisi, mettendoci davanti agli occhi il vocabolario del maestro: «Guardate, questa è la materia di cui è fatta la suspense».

Non si deve pensare che Müller avesse dedicato in precedenza particolare attenzione all'opera di Hitchcock; proprio per questo sono sorprendenti le congruenze visive che caratterizzano le opere dei due registi: le inquadrature oblique di strade deserte e di segnali che si trovano nei capitoli "Rutland" e "Vacancy" e i primi piani di "Burden of Proof", per esempio, sono altrettanti elementi di una tecnica narrativa metonimica che ricordano quelli di *Alpsee*. "Derailed" e "Bedroom" appaiono in tutto e per tutto variazioni sul tema di *Home Stories*. La madre che compariva in *Alpsee* ritorna seppur demonizzata in "Why Don't You Love Me?". Come Hitchcock, anche Müller è un maestro del particolare, e i suoi veri capolavori si rivelano nell'abilità di intessere artisticamente i dettagli tra loro.

Epilogo: sul successo

Il lavoro sul *found footage* ha costituito una via maestra per uscire dall'impasse dell'accademismo degli anni Settanta. Molti giovani cineasti l'hanno percorsa, e tra loro Müller è stato uno dei più coerenti. Il riconoscimento internazionale di cui oggi gode, e che lo ha condotto fino alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, si deve in primo luogo alla superiore capacità di utilizzare narrativamente il materiale proprio e quello d'archivio. Non si tratta evidentemente di un ingenuo ritorno alla "macchina delle illusioni"; nelle sue opere rimane fortemente, come in ogni opera d'a-

(of the *Phoenix Tapes*) seems to almost make the rustle of the film audible. However, the sound is actually produced by Dirk Schaefer, who accompanies the growing drama of the images with slow, cleverly growing acoustics.

Chapter 6, "Necrologue", shows Ingrid Bergman in a four-minute scene, extremely slowed down. She sleeps, opens her eyes, then closes them again. From a tear that streaks her cheek, one realises only after a while that the shot is actually running backwards, almost imperceptibly. Another circle is closed.

The *Phoenix Tapes* is the result of work conducted in an extremely systematic and extraordinarily detailed way. It reveals how Hitchcock often used a symbolic narrative technique in the visual aspects of his films. What is revealed here is Müller's precise, analytical perspective, which he has developed in two decades of found footage filmmaking. The filmmaker turns the technique of synthesis upside down, directing us to the potentialities of analysis, placing in front of us the master's own words: "Look, this is the stuff that suspense is made of".

One should not think that Müller dedicated particular attention to Hitchcock's work before, which is exactly why the visual similarities that characterise the two directors' films are so surprising. For example, there are the oblique shots of deserted streets and signs that can be found in "Rutland" and "Vacancy", and the close-ups used in "Burden of Proof" which use a metonymic narrative technique reminiscent of the imagery in *Alpsee*. "Derailed" and "Bedroom" appear as variations of the theme in "Home Stories". The mother who disappeared in *Alpsee* returns, albeit demonised, in "Why Don't You Love Me?". Like Hitchcock, Müller is a master of details, and his true masterpieces reveal his ability to artistically weave these details together.

Epilogo: Müller's success

Found footage provided a masterful way out of the academic impasse of the 1970s. Many young filmmakers have taken it, and to them Müller has been one of their most consistent gods. The international recognition that

vanguardia veramente riuscita, il dialogo con il pubblico. Esse offrono tentativi estremamente personali, ma anche autentici, di interpretazione di una realtà che non può essere ignorata. Il suo lavoro sul *found footage* mette davanti a uno specchio quella parte di realtà che va sotto il nome di "storia del cinema". Al tempo stesso però le sue roture poetiche possono aspirare a un posto del tutto particolare all'interno di quella stessa storia.

Müller enjoys today, that has brought him to the Pesaro Film Festival, stems from his superior narrative use of original and stock footage. It is obviously not a question of an ingenuous return to the "machine of illusions." In his work there remains, as in all successful avant-garde work, the dialogue with the public. His films are extremely personal and authentic attempts to interpret a reality that cannot be ignored. His found footage work holds up a mirror to the part of reality that goes by the name of "the history of cinema"; yet at the same time his poetic "fracturings" aspire to a place all their own within this same history.

1 Il concetto di "cinema d'avanguardia" è un concetto problematico, reliquia di un tempo nel quale il "progresso" appariva realizzabile attraverso la forma. Ci sembra dunque preferibile utilizzare la definizione di "cinema sperimentale", che pure in alcune storie del cinema tra le più raffinate e *costruite* (nel senso migliore della parola) viene rovesciata e degradata a semplice "ricerca di un ordinamento dagli esiti incerti". Naturalmente esistono anche "film-esperimento", che hanno però nella loro costruzione ben poco a che vedere con l'espressione di un'avanguardia altamente consapevole. Sulla base di ciò si può affermare che il film d'avanguardia non costituisce un "genere", ma una delle suddivisioni essenziali della cinematografia, al pari del documentario, del film d'animazione e del cinema narrativo. All'interno di ognuna di queste articolazioni è possibile riconoscere successivamente i vari generi, con riferimento a caratteri comuni di ordine stilistico, contenutistico, estetico e così via. Il *found footage* rappresenta dunque, secondo questa ripartizione, un genere all'interno della categoria generale del cinema d'avanguardia.

2 Gabriele Jutz, "Eine Poetik der Zeit. Kurt Kren und der strukturelle Film", Hans Scheugl (a cura di), in *Ex Underground. Kurt Kren, seine Filme*, Vienna 1966, pag. 107.

3 Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Parigi,

1977; in inglese sotto il titolo di *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Londra, 1983. Cfr. anche P. Tscherkassky, "Psychoanalyse und Film - Zur Theorie der imaginären Signifikanten", in W. Donner (a cura di), *Moderne Labyrinth: Frauenbilder KinoweltenAufklärungsphantasien*, Francoforte, Berlino, Berna, New York, Parigi, Vienna, 1992.

4 Possiamo pensare anche al celebre *Esercizi di stile* di Raymond Queneau, nei quali l'autore descrive un fatto banale con numerose variazioni linguistiche.

1 The concept of "avant-garde cinema" is a problematic one, which presents itself as a relic of a time when it seemed that "progress" could be actualised through its form. We prefer then to use the definition "experimental cinema," which in cinematic histories both refined and constructed (in the best sense of the word) is condescendingly mistaken for "an orderly search for uncertain results." Naturally, experimental films do exist, but in their construction they have little to do with highly proficient avant-garde expression. Ultimately, one can say that avant-garde film is not a "genre," but an essential cinematographic subdivision on the same level as documentary, animated film, and narrative cinema. Within each of these fields it is possible to recognise various genres, based on common characteristics of style, content, aesthetics, and so forth. Thus, according to these divisions, found footage represents a genre within the general category of avant-garde cinema.

2 Gabriele Jutz, "Eine Poetik der Zeit. Kurt Kren und der strukturelle Film", in *Ex Underground. Kurt Kren, seine Filme*, edited by Hans Scheugl, Wien, 1966, p. 107.

3 Cfr. Christian Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Paris, 1977, subtitled in English as *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London 1983. Cfr. anche P. Tscherkassky, "Psychoanalyse und Film - Zur Theorie der imaginären Signifikanten", in *Moderne Labyrinth: Frauenbilder KinoweltenAufklärungsphantasien*, edited by W. Donner, Frankfurt a/M, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1992.

4 We can even refer to the renowned *Exercises in Style* by Raymond Queneau, in which the author described a banal fact using numerous linguistic variations.

RE-MAKING HITCHCOCK

NOTE SU PHOENIX TAPES

NOTES ON THE PHOENIX TAPES

Matthias Müller

Un senso di fascinazione nei confronti di Hitchcock ha accompagnato tutta la mia carriera di filmmaker. Ricordo molto bene il primo incontro ravvicinato che ebbi con il suo lavoro, quand'ero ancora uno studente alle prime armi – è stato qualcosa che ha liberato in me un entusiasmo che poi, in seguito, non mi ha più abbandonato. Per la mia pratica di filmmaker la cosa ha avuto l'impatto di una detonazione fondamentale.

Ricordo che a quel tempo affibbiai immediatamente a *Marnie* (1964) lo status di film culto; ero profondamente colpito dal modo in cui le nevrosi dell'eroina sembravano a poco a poco contagiare l'intero progetto del film – una scintillante simbiosi di forma e contenuto. La sua artificialità mi lasciava senza respiro.

Nonostante tutto questo entusiasmo nei confronti dell'“autore” Hitchcock, il mio lavoro artistico personale si è poi sviluppato su un terreno completamente differente. Non volevo essere parte di un'industria, e ho preferito la sfera del filmmaking con un budget basso o inesistente, che assicurava una grande dose di libertà artistica. Anche scrivere una sceneggiatura non mi sembrava appropriato all'idea di cinema che avevo in mente; volevo che l'intuizione, la spontaneità e l'apertura fossero la base delle mie procedure.

La prima volta che ho integrato delle inquadrature prese da film di Hitchcock è stato nel 1990, in *Home Stories*: il mio primo film di puro *found footage*. Ma questo studio ironico dell'intrappolamento di genere nel cinema hollywoodiano era più un pastiche composto dai cliché di un genere specifico che non l'analisi esplicita del lavoro di un singolo regista. Sfruttare pezzi e scene dei film di Hitchcock per quest'opera mi sembrava sacrilego; consideravo certe immagini come qualcosa di

My fascination with Hitchcock has accompanied all my career as a filmmaker. I can very well remember my first close encounter with his work, which took place at the early beginning of my studies – it set free an enthusiasm that has never left me. And on my own filmmaking this had the impact of a primer detonation.

I remember giving Marnie cult status then; I was deeply impressed by the way the neuroses of this film's heroine seemed to infect the whole design of the film – a brilliant symbiosis of form and content. Its artificiality I found breathtaking.

In spite of all this enthusiasm for the “auteur” Hitchcock, my own artistic work developed on different ground. I did not want to be part of an industry and preferred the sphere of no and low budget filmmaking with its seemingly unlimited space of artistic freedom. Even writing a screenplay did not seem appropriate for my kind of filmmaking: I wanted intuition, spontaneity and openness to be the basis for my procedures.

In Home Stories from 1990, my first pure found footage film, I for the first time integrated shots taken from Hitchcock movies. But this ironic study of gender entrapment in Hollywood cinema was rather a pastiche composed of the cliché of a specific genre than the explicit analysis of the work of one individual director. Including bits and pieces of Hitchcock movies into this work almost seemed sacrilegious to me; I considered this footage close to being untouchable. Basically, I had exclusively worked with rotten, deteriorated, hardly known, amateurish or even anonymous footage mostly taken from unknown sources so far.

quasi intoccabile. In genere avevo lavorato esclusivamente con *footage* andato a male, deteriorato, sconosciuto, amatoriale o anche anonimo, recuperato dalle fonti più disparate e ignote.

Con *Alpsee* del 1994 ho voluto vincere la mia ossessione nei confronti del ri-filmare immagini e della consistenza pittorica e granulosa che se ne ricava – e mi sono sentito pronto per la prima volta a dirigere un film. Il carattere emblematico delle immagini di Hitchcock, la loro precisione e la freddezza perfezione, si trasformava in un punto di riferimento cruciale per questa produzione. Ma l'influenza di Hitchcock è andata al di là del semplice dato stilistico. Alludevo anche ai suoi, a volte spaventevoli, a volte divertenti, ritratti di madri appiccicose, possessive, dominanti o emotivamente paralizzate. Così in questo film si sono fusi due poli del mio precedente lavoro: il ri-lavorare sulla mia biografia personale e il confronto con qualcosa di estraneo, rappresentato dal *found footage*.

Dopo *Home Stories* mi ci sono voluti due decenni per tornare a occuparmi di nuovo di Hitchcock. La produzione di *Phoenix Tapes* (1999) è stata alimentata dall'ambizione di provare che non solo fosse possibile montare un altro film su Hitchcock, ma addirittura costruirne uno *con* lui.

Kerry Brougher è uno dei pochi direttori artistici consapevoli e ben informati sull'influenza del cinema nello sviluppo delle belle arti, e lo ha dimostrato in una serie di mostre – come ad esempio *Hall of Mirrors* e *Scream and Scream again*. Quando ha incominciato a preparare l'insieme di performance *Notorius - Alfred Hitchcock and Contemporary Art* per il Museo di Arte Moderna di Oxford (dall'11 luglio al 3 ottobre del 1999), mi ha invitato a montare un ciclo di nastri che fondamentalmente avessero lo scopo di evidenziare il senso più profondo della mostra, mettendo a fuoco la grande quantità di *Leitmotiv* che ricorre nei film di Hitchcock, per fornire una sorta di *résumé* denso e compatto del suo esteso corpus di opere.

Prendendo in considerazione l'immenso output artistico di Hitchcock, ho deciso di cercare un collaboratore per portare avanti il progetto, e l'ho trovato nel video-artista Christoph Girardet. Per i sei *tapes* (ciascuno dei quali lungo tra gli otto e i dodici minuti), abbiamo usato segmenti estratti da quaranta film di Hitchcock, a partire da *Il pensionante* (1926) per arrivare a *Complotto di famiglia* (1976). Durante il lungo processo di estrapolazione di

With Alpsee of 1994 I wanted to overcome my obsession with re-filming and the painterly, grainy textures you get from this – and I felt ready to direct for the first time. The emblematic character of Hitchcock images, their precision and cold perfection turned into the most crucial reference for this production. But Hitchcock's influence was more than a mere stylistic one. I also alluded to his sometimes scary, sometimes amusing portraits of clinging, possessive, dominant or emotionally paralyzed mothers. In this film, two poles of my previous work fuse: the re-working of my own individual biography and the confrontation with something distanced and alien, represented by found footage.

After Home Stories it took another two decades for me to take up my immediate occupation with Hitchcock again. The production of the Phoenix Tapes (1999) was fuelled by the ambition to prove that it is not only possible to simply edit another film about Hitchcock, but to make one "with" him.

Kerry Brougher is one of the few art curators conscious of and well-informed about the influence of cinema on the development of fine arts, that he has proven in a series of exhibitions – such as Hall of Mirrors and Scream and scream again. When he started preparing the show Notorius - Alfred Hitchcock and Contemporary Art for the Museum of Modern Art in Oxford he invited me to edit a cycle of tapes that were basically meant to stress the emphasis of the exhibition, to focus on the broad range of leitmotifs in Hitchcock's movies and to give a kind of dense and compact résumé of his extensive body of work.

Taking the immense artistic output of Hitchcock into consideration, I decided to look for a collaborator for this project, whom I found in the video artist Christoph Girardet. For the six tapes (each of them between eight and twelve minutes long) we used segments taken from forty Hitchcock movies beginning with The Lodger and ending with Family Plot. During the long process of sorting out sounds and images and composing them into new pieces, our project developed a life of its own and finally turned out to be by far less didactic than it was initially intended. The

suoni e immagini e di loro ricomposizione in nuove pièce, il nostro progetto ha sviluppato gradualmente una forma di vita autonoma, e alla fine si è rivelato essere molto meno didattico di quanto non intendessimo in partenza. La forza emotiva e l'impressionante intensità di molti film di Hitchcock ci hanno dato l'ispirazione per creare sei opere piuttosto diverse l'una dall'altra.

"Rutland" è il più strutturale dei *Phoenix Tapes*. È dedicato sia agli spazi interni che a quelli esterni vuotati della presenza umana rintracciabili nei film di Hitchcock. I passaggi cancellati, coperti dal nero, sono dei riferimenti al modo sottile e suggestivo con cui Hitchcock rappresenta le relazioni tra i luoghi e le persone.

"Burden of Proof" è un patchwork surreale di primi piani, un tributo alla bellezza dei dettagli che si trovano nell'opera del maestro inglese: il lavoro segue le tracce di motivi che attraversano negli anni tutto il corso dell'opera hitchcockiana. È molto probabile che la nostra normale percezione di un film sia completamente fissata sulle persone. Quando guardiamo una pellicola, facciamo molta attenzione alle star. In questa visione narcisistica, che ricerca l'identificazione, la grandezza, forse anche la bellezza, è difficile, in maniera direttamente proporzionale, riuscire ad abbracciare con lo sguardo un oggetto "freddo". Ci fissiamo sulle star, e in questo modo gli oggetti diventano banali. Negli anni Venti, Sergej Tret'jakov ha proposto di scrivere romanzi sulle cose – in modo da poter conoscere e comprendere le persone attraverso i loro oggetti. Hitchcock – questo è quanto abbiamo sperimentato nella nostra ricerca – aveva una grande sensibilità nei confronti degli oggetti – e così anche per quelle parti del corpo con le quali la gente entra in contatto con il mondo delle cose: le mani.

"Derailed" mette a confronto lo spettatore (e il protagonista dell'opera: il passeggero di un treno che dondola addormentato) con una fantasia oscura e onirica – una mostruosa fabbrica di sogni che libera le icone dell'angoscia esistenziale dell'uomo. Per poter funzionare in America, bisogna essere capaci di avere a che fare con il modo di vita americano, carico di tecnologia. Il cinema è parte del progresso, e simultaneamente parte dello scontento nella nostra cultura. Il treno è allo stesso tempo un luogo di seduzione e di pericolo; la sua velocità non è soltanto una progressione,

emotional power and the striking inventiveness of many of Hitchcock's movies inspired us to create six works quite different from one another.

"Rutland" is the most structural of the Phoenix Tapes. It is dedicated to both interior and exterior spaces almost devoid of the people one can find in Hitchcock's films. Its erased passages, covered by black, are a reference to the subtle and suggestive way Hitchcock represents the relationship between people and places.

"Burden of Proof" is a surreal patchwork of close-ups and a tribute to the beauty of details to be found in Hitchcock's oeuvre: the tape follows tracks of motifs lengthwise and across Hitchcock's films. It is probable that our normal perception is completely fixated on people. At the movies we notice the stars. For this narcissistic view, on the search for identification, greatness, perhaps beauty, it is correspondingly difficult to embrace a "cold" object. We are fixated on stars, and that is why the objects become banal. In the 1920s, Sergej Tret'jakov suggested that one should write novels about things – in order to get to know and understand people through their objects. Hitchcock – this is what we experienced during our research – had a great sensitivity for objects and for those parts of the body with which people get into contact with the world of things: their hands.

"Derailed" confronts the viewer (and the tape's protagonist: a train passenger rocking in sleep) with a dark and dreamlike imagery embedded in shots of locomotives and moving machine parts – a monstrous dream-factory setting free haunting icons of human fear. In order to function in America, one has to be able to deal with the technology-laden American way of life. Cinema is part of progress and simultaneously part of the discontent in our culture. The train is both a place of enticement and a place of danger: its speed is not just progress, it also generates violence. Now that the 20th century is coming to a close, electronic media have replaced the mechanical. With speed overcoming distances, discovery as a motivating force is finished. Only the bad dreams...

"Why Don't You Love Me?" presents a freak show, a gallery of Hitchcock's villains

ma anche un generatore di violenza. Ora che il ventesimo secolo sta giungendo al termine, i media elettronici hanno preso il posto di quelli meccanici. Con la velocità che abbatte e vince le distanze, la scoperta come forza motivante si è esaurita. Soltanto i brutti sogni...

“Why don't You Love Me?” presenta uno spettacolo bizzarro, una galleria di furfanti e psicopatici hitchcockiani, con un'attenzione specifica alle loro dubbie relazioni con le madri nevrotiche. Lo sguardo svalutante, critico, competitivo delle donne è fatto apposta per far sentire colpevoli i figli nel momento in cui questi desiderano qualcosa. Sotto questi sguardi, che dominano i film di Hitchcock, il desiderio e il desiderato diventano proibiti, e si tramutano in sporcizia e peccato, in qualcosa che è meglio fare in segreto. Se si dà uno sguardo ravvicinato al modo in cui le madri sono rappresentate nei film di Hitchcock (e se avete familiarità con la biografia di Hitchcock di Donald Spoto *Il lato oscuro del genio. La vita di Alfred Hitchcock*), diventano quasi ovvi i sorprendenti possibili paralleli con la storia personale di Hitchcock. Sua madre era un'invalida, e pretendeva che il piccolo Alfred le raccontasse ogni cosa. È così che ha incominciato a inventare delle storie «di fronte allo schermo bianco del letto di malattia della donna, con una serie di racconti che fossero in grado di soddisfare la sua curiosità indagatrice» (Klaus Theweleit).

Il cinema sperimentale si vanta di essere l'unico territorio del filmmaking in cui un film possa essere usato come mezzo di espressione personale; ma se arrivate a conoscere bene i film di Alfred Hitchcock, quest'attitudine può apparire ai vostri occhi al contempo ignorante e arrogante.

Nel quinto dei *Phoenix Tapes*, “Bedroom”, si disvela un crudele psicodramma. In un montaggio senza interruzioni, le avvenenti donne di Hitchcock possono essere esposte, chiuse a chiave, spogliate, legate, torturate ed eventualmente uccise. L'interezza del corpo femminile è brutalmente infranta in immagini di un corpo diviso in parti. All'inizio, il film prende la prospettiva del melodramma, del provare compassione per l'infelicità delle donne. Le loro stanze da letto gradualmente si trasformano in tombe di bramosie e desideri. Alla fine, non c'è più nulla a ricordare i teneri ritratti femminili che si trovano nei primi film di Hitchcock. Restano solo frustrazione e aggressività.

and psychopaths paying specific attention to their dubious relations to their neurotic mothers. The mothers' devaluating, critical, contesting look is meant to make their sons feel guilty as soon as they desire something. Under these looks, that dominate Hitchcock movies, desire and desired become forbidden, turn into filth and sin, into something that is better done in secret. If you have a close look at the way mothers are being represented in Hitchcock's movies (and if you are familiar with Donald Spoto's Hitchcock biography The Dark Side of Genius), striking parallels to Hitchcock's own biography are obvious. His mother was an invalid, and little Alfred was supposed to tell her everything. That is how he started inventing stories, “in front of the white screen of his mother's sick bed, with a series of stories that were able to satisfy her investigative curiosity” (Klaus Theweleit).

Experimental cinema claims to be the only territory in filmmaking where film can be used as a personal means of expression: if you are familiar with the films of Alfred Hitchcock, this attitude must appear both ignorant and arrogant to you.

In the fifth of the Phoenix Tapes, “Bedroom”, a cruel psycho drama unfolds. In a seamless montage Hitchcock's appealing women can be seen exposed, locked in, stripped, bonded, tortured and eventually killed. The wholeness of the female body is being brutally smashed into split images of a body of parts. In its beginning, the tape takes the perspective of the melodrama in feeling compassion for the unhappiness of women. Their bedrooms gradually turn into graves of wishes and desires. At the end, nothing reminds of Hitchcock's tender portraits of women one can find in his earlier films. Only frustration and aggression is left.

For me as a gay filmmaker it is hard to oversee that Hitchcock's overt misogyny has always been accompanied by his homophobia: gay characters such as Bruno Anthony in Strangers on a Train or the lovers Philip and Shaw in Rope are being consequently portrayed as equally sexually perverse and cold-bloodedly cruel – always with an edge of elitist superiority. Hitchcock's content for a

Per me, come filmmaker gay, è difficile negare come l'aperta misoginia di Hitchcock si sia sempre accompagnata a una certa omofobia: personaggi omolesbici come Bruno Anthony in *L'altro uomo* (1951) o gli amanti Philip e Shaw in *Nodo alla gola* (1948) sono di conseguenza ritratti come parimenti perversi da un punto di vista sessuale e dotati di un crudele sangue freddo – e sempre sul ciglio di una superiorità elitaria. Il disprezzo di Hitchcock per la sessualità trasgressiva ha reso così un “colpevole piacere” il potermi divertire con certi caratteri, incarnati brillantemente da attori come Robert Walker.

Infine, “Bedroom” trova la sua continuazione nel silenzio e nel movimento raggelato della singola inquadratura di una donna – Ingrid Bergman in *Il peccato di Lady Considine* (1949) – in uno stato tra sogno e morte nell'ultimo tape, “Necrologue”.

Ora, retrospettivamente, possiamo dire che malgrado tutte le obiezioni summenzionate, il nostro apprezzamento e rispetto per l'opera di Hitchcock sia considerevolmente cresciuto durante la nostra “collaborazione” con lui. Non abbiamo mai sentito di dissezionare un “cadavere squisito” – per la vitalità, la complessità e l'abbondanza del suo lavoro. Paragonato ai “morti viventi” che dominano il cinema tedesco di oggi, Hitchcock è davvero vivo. La cosa solleva dunque l'annosa questione di capire se il cinema non sia stato probabilmente più moderno in altri tempi rispetto a oggi. Bisogna riconsiderare a fondo la questione della modernità del film, guardare di nuovo tutto ciò che è stato annoverato e dimenticato. Circa quarant'anni dopo che alcuni critici francesi (che in seguito sarebbero diventati famosi registi) hanno cominciato a prendere Hitchcock sul serio, egli è ancora considerato dall'occhio del pubblico il “maestro della suspense”. Comunque, quando un solo ingrediente diventa il fuoco centrale di una definizione, significa che c'è qualcosa di profondamente sbagliato.

“Hitchcock” come marchio ufficiale è stato spesso usato piuttosto male, per vendere prodotti di mediocre decadenza. Essendo cresciuto guardando un'enorme quantità di superficiali film di genere che presumevano di essere nella “tradizione di Hitchcock”, il momento in cui ho potuto lavorare con gli originali si è trasformato in una sfida e un privilegio. Credo di aver dimostrato che esistono modi molto più fertili di ri-fare Hitchcock, rispetto a quello scelto da Gus Van Sant.

transgressive sexuality makes it a rather “guilty pleasure” for me to be amused by such gay characters brilliantly performed by actors like Robert Walker.

Finally, “Bedroom” finds its continuation in the silence and frozen motion of a single shot of a woman (Ingrid Bergman in Under Capricorn) in a state inbetween dream and death in the last tape “Necrologue”.

Now, in retrospect, we can say that – despite all objections mentioned above – our appreciation of and respect for Hitchcock's work has considerably increased during our “collaboration” with him. We never felt like dissecting an “exquisite corpse” – because of the vitality, complexity and abundance of his work. Compared to the “living dead” who dominate today's German cinema, Hitch is very much alive. This raises the question whether cinema was possibly more modern at any other time. One must again reconsider the question of film modernity, look again at what has been overseen and forgotten. Some forty years after French film critics (who were to become famous directors later) started to take Hitchcock seriously, he is still only considered the “master of suspense” in the public eye. However, when only one ingredient becomes the central focus of a definition, then something went seriously wrong.

“Hitchcock” as a well-established brand has often been misused in order to sell products of a mediocre decadence. Having grown up with an enormous quantity of shallow genre movies that allegedly stand in the “Hitchcock tradition”, working with the originals was as much of a challenge as it was a privilege to us. And I hope it proved that there are more fertile ways to re-make Hitchcock than Gus Van Sant did.

«CLOSE-UP», 8, 1999.

INTERVISTA A MATTHIAS MÜLLER

INTERVIEW WITH MATTHIAS MÜLLER

Serafino Murri

■ *Prima di tutto vorrei chiedere a Matthias Müller di illustrarci la tecnica del found footage, una tecnica particolare con cui costruisce alcuni dei suoi film di sperimentazione.*

A dire il vero, non mi definirei un regista di *found footage*. Diciamo che mi interessa sperimentare e sfruttare le possibilità del *found footage*: mi interessa a livello pratico, in quanto filmmaker, e a livello teorico, in quanto curatore di eventi cinematografici e insegnante di cinema. Ma, se escludiamo *The Phoenix Tapes*, il mio ultimo film, ho realizzato un solo lavoro di puro *found footage*, e cioè *Home Stories*, del 1990.

Maggiormente caratteristica del mio modo di lavorare è la combinazione tra suoni e immagini presi a prestito da altri contesti produttivi, da altre realtà storiche, e materiale originale, girato da me.

■ *Puoi parlarci di Alpeen, questo tuo lavoro molto particolare del 1994?*

Alpeen rappresenta in un certo senso la fusione di due poli, due elementi-chiave delle mie opere precedenti, e cioè da una parte i riferimenti autobiografici, e dall'altra l'uso di immagini tratte da serie televisive degli anni Cinquanta e Sessanta, per esempio, o da vecchi filmini casalinghi, amatoriali, girati da mio padre nei primi anni Sessanta.

Così all'inizio del film si vede il matrimonio dei miei genitori, girato nel 1960, mentre l'inquadratura finale è quella di mia madre che fa il bagno in un lago di montagna che si chiama per l'appunto *Alpeen* e che ha dato il titolo al film.

■ *Quindi in un certo senso hai realizzato un film di found footage sulla tua vita?*

■ First of all I'd like Matthias Müller to explain to us the peculiar technique of found footage, that he has used in some of his experimental films.

Actually, I wouldn't call myself a found footage filmmaker. I'm interested in exploiting or exploring found footage, I have this practical interest as a filmmaker but I also have a theoretical interest as a curator or as a film teacher. But I've only done one pure found footage film and that is Home Stories, that was made back in 1990, apart from The Phoenix Tapes, my most recent film. What is more typical for my work is the combination of appropriated sounds and images taken from different contexts of film production, film history... the combination with my own original material, shots filmed by myself, for instance.

■ Can you tell us something about *Alpeen*?

*In Alpeen two extremes, two poles, of my previous work come together, fuse, in a way and that is on one hand the reference to my own biography, my own life story, and on the other hand it is the use of appropriated images taken from tv series of the 50s and 60s, for instance, or taken from old home movies, amateur films filmed by my father in the early 60s. So in the beginning of the film you see the marriage of my parents filmed back in 1960 and the final shot of the film shows my own mother taking a bath in a mountain lake called *Alpeen*, which gave the title to my film.*

In un certo senso sì, ma non considererei *Alpsee* un lavoro strettamente autobiografico, anche se ha sicuramente delle implicazioni autobiografiche. Io considero i libri che ho letto, i film che ho visto, le serie televisive con cui sono cresciuto, come parte della mia biografia, e in questo senso *Alpsee* è un film autobiografico. Ma, a parte questo, contiene solo alcuni elementi autobiografici, come l'assenza di un padre, che è stata una mia esperienza personale.

■ *Come mai per questo film hai deciso di utilizzare una sceneggiatura e degli attori?*

Semplicemente perché ho pensato che era il momento giusto per provarci. È stata una sfida.

■ *E sei soddisfatto di com'è andata?*

È stata un'esperienza molto positiva. È stato bello lavorare con un team di collaboratori. Di solito io ho un unico collaboratore, il mio compositore Dirk Schaefer, col quale ormai collaboro da quindici anni. A parte questo, di solito lavoro completamente da solo. Stavolta è stato diverso: avevo una piccola squadra di amici ad aiutarmi, uno scenografo, un arredatore e così via. Avevamo qualche soldo in più da investire, così abbiamo potuto realizzare delle scenografie, dei costumi, eccetera, cosa piuttosto insolita per un mio film. Ma è stata una bella esperienza, e in particolare è stato meraviglioso lavorare con quell'attore-bambino di otto anni.

■ *Per Alpsee sei stato ispirato dall'opera di un regista in particolare? Per esempio, c'è una scena in cui scorre del latte che per certi versi ricorda Tarkovskij. Sa di... – come dire? – cinema non-sperimentale...*

Devo ammettere che non ho molta familiarità con Tarkovskij, ma altri mi hanno detto che il film ha ricordato loro *La linea generale* di Ejzenštejn... Per me il film è più vicino al lavoro di Bruce Conner, un filmmaker statunitense, della West Coast, che è stato uno dei pionieri del cinema *found footage*. A metà degli anni Settanta ha realizzato due cortometraggi *found footage* sulla propria infanzia, *Valse Triste* e *Take the 5.10 to Dreamland*. È da questi film che ho tratto il motivo del bambino addormentato di *Alpsee*: per me è una specie di tributo al mio filmmaker sperimentale preferito, Bruce Conner.

■ *So you did a found footage of your own life, in some way?*

In a way I did, but I wouldn't call Alpsee strictly autobiographic work. It has autobiographic elements, implications, but in general I wouldn't call it an autobiographic film. I consider the books that I've read or the films that I've seen, the TV series I've grown up with part of my own biography. And in that sense it's an autobiographic work. But apart from that it only includes some autobiographic moments like the absence of a father, which is a personal experience.

■ *And why did you choose to work with a scenario, with a script and with actors?*

Because I've simply felt it was the right time to try it out. It was just a challenge.

■ *Are you satisfied with this challenge?*

It was a very nice experience. I enjoyed a lot working with a crew of co-workers. Usually I only have one co-worker and he's my composer, Dirk Schaefer, that I've been working with for fifteen years now. Apart from that I'm totally on my own and in this case it was different. I had a small crew of friends who helped me, I had a set designer, a set decorator etc. We had a little more money to invest, so we worked with built sets and we had costumes made etc., which is not very typical for my work. But it was a nice experience and it was great especially to work with that boy actor, eight years of age.

■ *Have you been inspired by some filmmaker in particular in this work? For example there's a scene in which milk flows, that reminds Tarkovskij, in some way. It has the taste of, how to say, not experimental cinema.*

I'm not very familiar with Tarkovskij, I must admit, but someone else was reminded of Ejzenštejn, The General Line... For me the film is closer to the work of Bruce Conner who is a west coast filmmaker from the US, one of the pioneers of found footage filmmaking. In the mid 70s he produced two short found

■ *Posso chiederti di spiegare esattamente in che cosa consiste la tecnica del found footage e qual è il suo spirito?*

Beh, il *found footage* racchiude uno spettro molto ampio di aspetti differenti che non sono in grado di concentrare tutti in un'unica formula. Intendo dire che puoi fare *found footage* con uno stile documentario, puoi trattare il materiale che hai a disposizione manualmente, biochimicamente, o in qualunque altro modo ti permettano le tue capacità. Così non credo che tutti quelli che fanno *found footage* siano animati dallo stesso interesse. Forse possiamo dire che comunque c'entra l'idea della trasformazione, della metamorfosi, della riproduzione, della ricreazione, della rianimazione di vecchio materiale. Talvolta il *found footage* può anche avere una funzione rivelatrice, portare allo scoperto dei messaggi nascosti o un sottotesto.

■ *Quali sono, in questo momento, i tuoi autori di found footage preferiti?*

Come ti ho detto ho una vera e propria dipendenza per l'opera di Bruce Conner. È il mio mentore. Non l'ho mai conosciuto personalmente, ma ha avuto una grande influenza su di me ed è stato di grande ispirazione per il mio lavoro. A parte lui mi sento molto vicino al lavoro di Joseph Cornell, ad esempio, che a metà degli anni Trenta ha realizzato il film *Rose Hobart*, un tributo alla sua diva cinematografica preferita, Rose Hobart, che all'epoca recitava in film di serie B. Cornell ha semplicemente rimontato un film di serie B piuttosto mediocre. Quello è un lavoro che amo molto, così come ho una vera e propria passione per alcuni film italiani, come *La verifica incerta* di Alberto Grifi e Gianfranco Barucchello, che adoro.

footage films, referring to his own childhood, Valse Triste and Take the 5:10 to Dreamland. In those films you find the motif of the sleeping boy, that I caught it from. So, for me it's a kind of tribute to my favourite experimental filmmaker, Bruce Conner.

■ *Can I ask you to explain exactly in what the found footage technique consists of or what is the spirit of found footage?*

Well, found footage has a very broad range of different facets and I can't put it all into one formula. I mean you can work in a documentary way working with found footage, you can treat your material manually, biochemically, whatever you're up to. So I don't think there's one general interest behind the work with found footage. What maybe you can say is that it's all about transformation, it's all about metamorphoses, it's all about reproduction, recreation, reanimation of old material. And sometimes it can also have a kind of revealing function, like the unveiling of hidden messages, of subtexts.

■ *What are the most important filmmakers of found footage that you like now, in this moment, that you recognise as the best, in some way.*

*Well, as I told you, I'm really addicted to the work of Bruce Conner. He's my mentor. I've never met him personally, but he was extremely influential and inspiring for my work. Apart from that I feel very close to the works by Joseph Cornell, for instance. In the mid 30s he produced the film *Rose Hobart*, which is a tribute to his favourite screen goddess, Rose Hobart, who acted in B-pictures then. He simply reedited a very ordinary B-picture, that's a piece that I really love and there are Italian films that I'm really addicted to like *La verifica incerta* by Alberto Grifi e Gianfranco Barucchello, that I really adore.*

VENEZIA, SETTEMBRE 1999.

BIOGRAFIA

BIOGRAPHY

Matthias Müller è nato in Germania, nel 1961 a Bielefeld, dove si è poi laureato in Arte e Letteratura tedesca. Ha cominciato la sua attività di filmmaker nel 1980, iniziando a collaborare dal 1985 con il compositore Dirk Schaefer. Ha organizzato numerosi eventi cinematografici d'avanguardia, come il Found Footage Film Festival (1996 e 1999) e l'ICH etc., primo festival tedesco dedicato ai film autobiografici. Attualmente vive e lavora come artista e cineasta a Bielefeld.

Matthias Müller was born in 1961 in Bielefeld, in Germany, where he studied German Art and Literature. He began his activity as a filmmaker in 1980 and in 1985 he started his collaboration with composer Dirk Schaefer. He organized several cinematographical vanguard events, as the Found Footage Film Festival (1996 and 1999) and the ICH etc., the first German festival dedicated to autobiographical movies. He lives and works as an artist and a filmmaker in Bielefeld.

FILMOGRAFIA

Nature morte (1983, 26', in collaborazione con Christiane Heuwinkel); *Acqua verde* (1983, 3'); *Wanderer im Nebelmeer* (1984, 17', in collaborazione con Christiane Heuwinkel); *Der Psychedelische Film* (1985, 3'); *Continental Breakfast* (1985, 19'); *Final Cut* (1986, 12'); *Epilog* (1987, 16', in collaborazione con Christiane Heuwinkel); *Aus der Ferne - The Memo Book* (1989, 27'); *Home Stories* (1990, 6'); *The Flamethrowers* (1990, 9', in collaborazione con Owen O'Toole, Alte Kinder, Schmelzdahin); *Sleepy Haven* (1993, 15'); *Alpsee* (1994, 15'); *Sternenschauer - Scattering Stars* (1994, 2'); *Pensão Globo* (1997, 15'); *Vacancy* (1998, 15'); *Phoenix Tapes*, in collaborazione con Christoph Girardet (1999, 45'); *Nebel - Fog* (2000, 12').



1989 AUS DER FERNE - THE MEMO BOOK

■ «Un'irresistibile orgia visiva di cinema denso, conciso. Questo eccellente lavoro racchiude, né più né meno, tutto quello che ci si può aspettare da un'esperienza cinematografica e non può che essere vivamente raccomandato».

"A compelling visual feast, dense, compacted cinema. This excellent piece of work encompasses both everything and anything that one wants out of a cinematic experience and can't be too highly recommended."
WARREN SONBERT, «THE BAY AREA REPORTER», SAN FRANCISCO 1990.

■ «Uno dei più belli e originali tra i recenti film sperimentali che delineano il paesaggio emozionale della peste del nostro tempo. Cominciato come il ritratto di un ex amante, morto di Aids, *The Memo Book* è allo

stesso tempo un autoritratto del regista, proiettato nella sua personale paura della morte, nella sua attrazione per il romanticismo te-desco, nella sua esorcizzazione del ricordo. Una delicata, magica e malinconica poesia d'amore da parte di un importante nuovo talento».

"One of the most beautiful and original of recent experimental films to treat the emotional landscape of the present plague years in which we find ourselves. Begun as a portrait of a former lover who had died of Aids, The Memo Book is as much a self-portrait of the filmmaker, projecting into his own mortal fears, fascination with German romanticism, and his exorcising of memory. A tender, magical and melancholy love poem by an important new talent."

JOHN GIANVITO, DREAMS OF LIFE, AMHERST 1991.



regia/directed by: Matthias Müller
fotografia/photography (16mm, col.): Matthias Müller
assistente alla fotografia/photography assistant: Rrenia Chtówna
montaggio/editing: Matthias Müller
suono/sound: Dirk Schaefer
durata/running time: 28'
origine/country: Germania

1990 HOME STORIES

■ «È il suo capolavoro *found footage*, *Home Stories*, che legherà per sempre Müller ai fan di questo genere spesso abusato; raccogliendo dai melodrammi hollywoodiani degli anni Cinquanta le immagini più kitsch e colorate di agitate casalinghe in abito da sera, Müller le ricompone in un film che vuole sottolineare l'intrappolamento del genere femminile nell'era classica hollywoodiana e allo stesso tempo esibire la pura gioia della mutilazione dell'immagine».

"It is his found footage masterpiece, Home Stories, that will forever bond Müller with fans of that often abused genre; collecting the most kitschy and colourful images of

disturbed housewives in evening gowns from 1950s Hollywood melodramas, Müller re-cut them into a film that both comments on gender entrapment in classic-era Hollywood while exhibiting the sheer joy of image mutilation."

MICHAEL ARAGO, «SAN FRANCISCO WEEKLY», 1994.

■ «La poesia del linguaggio di Müller sta soprattutto nella precisione e nel carattere sofisticato del montaggio, dato che ogni elemento del collage rappresenta sia un elemento di congiunzione che un nuovo passaggio».

"The poetry of Müller's language mainly lies in the precision and the sophistica-



tion of the editing, each collage point representing both a sealing element and a new passage."

STÉPHANIE MOISDON, CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS 1994.

regia/directed by: Matthias Müller
fotografia/photography (16mm, col.): Matthias Müller
montaggio/editing: Matthias Müller
suono/sound: Dirk Schaefer
durata/running time: 6'
origine/country: Germania

1993 SLEEPY HAVEN

■ «*Sleepy Haven* è contraddistinto da una grande coerenza estetica e da un ritmo intenso. I movimenti ripetuti, che appaiono e scompaiono in dissolvenze continue, sono montati in modo tale da sviluppare un flusso oscillante; minaccia e malinconia si trasformano in una lacerazione, seguita da una nuova calma e da una nuova distanza. Il film usa le tonalità di un blu molto scuro, una gamma di colori associata sia con la freddezza che con la lontananza e la sicurezza. La tensione del sonno agitato, dei sogni, dei segreti notturni pieni di desiderio e del piacere del corpo è incastonata nelle immagini dell'oceano, dei porti, delle navi. (...) In *Sleepy Haven* il suono è utilizzato chiaramente come mezzo espressivo: il silenzio si alterna alla musica, che cresce e si dissolve, e ai testi di



Joseph Conrad, a un frastuono di voci e ai vari suoni della realtà, specialmente a quelli dell'acqua».

“Sleepy Haven is distinguished by great aesthetic unity and an intense rhythm. Repeated movements, constantly fading in and fading out, are cut in such a way that a rolling flow develops; menace and melancholy change to a tearing apart, followed by calm and distance again. The film is tinted blue-black, a colour range associated equally with coldness, remoteness and security. The tension of restless sleep, of dreams, of longing nocturnal secrets and the plea-

sure of the body, is embedded in images of the ocean, harbours and ships. (...) In Sleepy Haven the sound is a distinct means of expression: silence alternates with music which swells and fades, with texts taken from Joseph Conrad, with a babel of voices, and with the most diverse real sounds, especially of water.”

HEIKE KLIPPEL, «SCREEN», OXFORD 1994.

regia/directed by: Matthias Müller
fotografia/photography (16mm, col.): Matthias Müller
montaggio/editing: Matthias Müller
suono/sound: Dirk Schaefer
durata/running time: 15'
origine/country: Germania

1994 STERNENSCHAUER-SCATTERING STAR

■ «Sullo sfondo di un cielo notturno nero come la pece esplodono splendidi fuochi d'artificio. In una diversa oscurità si illuminano, scintillanti, le parti di un corpo maschile. Il montaggio meticoloso e il contrasto elevato fanno sì che i fuochi sembrino emergere direttamente dai corpi».

“Against a pitch-black night-time sky, splendid fireworks explode. From a different darkness, gleaming male body parts light up. Meticulous cutting and solarisation make the fireworks seem to emerge from the very centre of the bodies.”

DAL CATALOGO DELL'INTERNATIONAL FILM FESTIVAL DI ROTTERDAM 1995.



regia/directed by: Matthias Müller
fotografia/photography (16mm, b/n): Matthias Müller
montaggio/editing: Matthias Müller
suono/sound: Dirk Schaefer
durata/running time: 2'
origine/country: Germania

1994 ALPSEE

■ «Fotografato con una particolare attenzione per gli interni e uno spirito d'invenzione senza tregua, *Alpsee* mette in scena la crescita di un bambino, la dolorosa lacerazione tra la dipendenza infantile e il processo di individuazione dell'età matura. Quasi senza parole, Müller procede utilizzando l'analogia e la sineddoche, mettendo insieme scene minuziosamente curate nell'interno della casa e raccogliendole come prove. La sgargiante combinazione dei colori e l'illuminazione a contrasto elevato segnano un significativo allontanamento dagli sforzi a scartamento ridotto degli anni Ottanta, anche se Müller mantiene tra le righe della sua storia il suo caratteristico modo di procedere sincopato, l'eccellente occhio per i dettagli e il vivo interesse per i traumi che sono alla base del soggetto. L'empatia del

regista con le sue storie è perfettamente sorretta dall'apparato della pratica materialista del film e lo rende uno dei più efficaci e completi tra gli autori di nicchia».

"Photographed with an exquisite eye for interiors and a restless invention, Alpsee stages a boy's coming of age, that painful rend between infant dependency and mature individuation. Nearly wordless, Müller proceeds by analogy and synecdoche, gathering up precisely framed moments within the home and collecting them as evidence. Its gorgeous chromatic scheme and high key lighting mark a significant departure from Müller's narrow gauge efforts of the 80s, yet he maintains his characteristic syncopation, his grand eye for detail and his resolute focus on the traumas underlying his subject. That his empathy with his subjects is so perfectly



borne into the apparatus of a materialist film practice, makes him one of the fringe's most powerful and most perfect makers."

MIKE HOOLBOOM, «MILLENNIUM FILM JOURNAL», NEW YORK CITY 1997.

regia/directed by: Matthias Müller
 assistenti alla regia/director assistants: Anneruth Dannert, Bavo Defurne
 fotografia/photography (16mm, col.): Raimond Goebel
 scenografia/art director: Carsten Seifeld
 montaggio/editing: Matthias Müller
 suono/sound: Dirk Schaefer
 costumi/costumes: Andrea Weitekemper
 interpreti/cast: Christina Essenberg, Victor Helpap
 durata/running time: 15'
 origine/country: Germania

1997 PENSÃO GLOBO

■ «Un uomo affronta la morte che si avvicina. Fa un viaggio, forse il suo ultimo, e finisce a Pensão Globo a Lisbona, dove si dedica a escursioni senza scopo attraverso la città. Il film descrive una vita in uno stato di transizione. "A volte è come se me ne fossi già andato, come se fossi già diventato un fantasma di me stesso"».

"A man faces his approaching death. He takes a journey, his last perhaps, and ends up at the Pensão Globo in Lisbon, where he sets out on aimless excursions through the city. The film depicts a life in a state of transition. 'Sometimes it's like I'm already gone, become a ghost of myselff."

■ «Otto anni dopo il suo elegiaco *The Memo Book*, Müller rivisita Lisbona,

la città del fato, del desiderio, della decadenza e dello sdoppiamento di sé. Pedinando il suo protagonista dalla stanza di un hotel fino in strade labirintiche, il film contempla la dissoluzione e i labili confini tra la vita e la morte utilizzando colori sanguigni e ondegianti sovrapposizioni».

"Eight years after his elegiac The Memo Book, Müller revisits Lisbon, the city of fate, of longing and decay and divisible selves. Shadowing his protagonist from a hotel cell into labyrinthine streets, the film contemplates dissolution and the permeable boundaries between life and death in sanguinary colors and swimming superimpositions."

DAL CATALOGO DEL NEW YORK FILM FESTIVAL 1997.



regia/directed by: Matthias Müller
 sceneggiatura/screenplay: Matthias Müller
 fotografia/photography (16mm, col.): Matthias Müller
 montaggio/editing: Matthias Müller
 suono e musica/sound and music: Dirk Schaefer
 interpreti/cast: Heiko Dupke, Ariana Mirza, Bavo Defurne
 voice over: Mike Hoolboom
 durata/running time: 15'
 origine/country: Germania
 lingua/language: v.o. inglese

1998 VACANCY

■ «Brasilia, la “città della speranza”, “l’ultima utopia del ventesimo secolo” (Umberto Eco), viene conservata oggi come patrimonio culturale. Frammenti di *footage* amatoriale e di film girati sul posto nei primi anni sessanta sono inseriti in questo *travelogue* del 1998. La città dell’utopia viene rappresentata in *Vacancy* come un posto abbandonato dai suoi abitanti, un museo tenuto in vita solo dal suo personale».

“Brasilia, the ‘city of hope’, ‘the ultimate utopia of the 20th century’ (Umberto Eco), is being conserved as a cultural heritage today. Segments of amateur footage and of feature films shot on location in the early Sixties are inserted in his 1998 travelogue. The utopian city as represented in Vacancy is a place abandoned from its inhabitants, a museum kept alive by its staff only.”

■ «Mentre la voce di Mike Hoolboom (che, per la sua onnipresenza raggiunge lentamente lo status di una debole “voce-di-Dio”) parla dall’inizio alla fine del film di assenza e mancanza, le immagini testimoniano la presenza di una notevole creatività che trae supporto dal complicato lavoro di Dirk Schaefer sul suono».

“While Mike Hoolboom’s voice (which, through its omnipresence is slowly acquiring the status of a fragile ‘voice-of-God’) speaks throughout the film of absence and lack, the images attest to a remarkably creative presence which gains support from Dirk Schaefer’s intricate sound work”.

ROBIN CURTIS, «POV MAGAZINE», TORONTO 1999.

■ «Nel suo inesorabile sguardo al

passato e nella sua incapacità di considerare il futuro, *Vacancy* è la quintessenza del film di fine millennio. Un’inquadratura particolarmente lunga rappresenta più di una dozzina di operai che lavano un muro di cemento che sostiene il cavalcavia di un’autostrada. Questa immagine è sottolineata da una breve inquadratura d’archivio del muro nel suo stato originario. Fuorvianti nozioni di progresso hanno dato il via a vagabondaggi senza fine e attività senza senso. La città è vuota, i suoi abitanti se ne sono andati e noi continuiamo ancora a sostenere il suo cadavere».

“In its relentless looking back on the past and its inability to envision a future, Vacancy is the quintessential millennial film. A shot of particularly long duration features more than a dozen labourers washing a concrete wall which supports a highway overpass. This image is punctuated by a quick

archival shot of the wall in its original pristine state. Misguided notions of progress have given way to pointless roving and meaningless activities. The city is empty, its inhabitants gone, and yet we continue to prop up its corpse.”
SCOTT MCLEOD, «PLEASURE DOME», TORONTO 2000.

regia/directed by: Matthias Müller
sceneggiatura/screenplay: Matthias Müller
fotografia/photography (16mm, col.): Matthias Müller
montaggio/editing: Matthias Müller
suono e musica/sound and music: Dirk Schaefer
voice over: Mike Hoolboom, Jean-Claude Kuner, Ricardo Pedroza De Lima
durata/running time: 14’
origine/country: Germania
lingua/language: v.o. inglese, tedesco, portoghese



1999 PHOENIX TAPES

di Matthias Müller e Cristoph Girardet

1. Rutland; 2. Burden of Proof; 3. Derailed; 4. Why don't You Love Me?; 5. Bed Room; 6. Necrologue

■ «*Phoenix Tapes* utilizza inquadrature tratte da quaranta film di Hitchcock e le riassume in permutazioni mentalmente stimolanti».

"The Phoenix Tapes reassemble shots from forty of Hitchcock's films in thought-provoking permutations".

CLIVE KING, «THE TIMES», LONDON 1999.

■ «Come la campionatura dei suoni nella musica elettronica, le operazioni di montaggio di Christoph Girardet e Matthias Müller saccheggiano gli archivi attraverso un accostamento selettivo di temi e motivi specifici delle narrazioni hitchcockiane. Queste operazioni di montaggio condividono con la campionatura dei suoni anche il rapporto ambivalente con le rispettive fonti, unendo una sentita concezione del film come eredità a una distanza critica dai valori che esse sembrerebbero portare avanti, particolarmente per quanto riguarda la rappresentazione della donna».

"Like the sound samplings of electronic musicians, the montages of Christoph Girardet and Matthias Müller plunder the archive with a selective editing of specific themes and motifs within Hitchcock's narratives. They also enjoy the same ambivalent relationship with their sources, combining an affectionate sense of the film as a kind of heritage, with a critical distance from the values they may seem to represent, particularly in their depiction of women."

ROB FLINT, *NOTORIOUS - ALFRED HITCHCOCK AND CONTEMPORARY ART*,

MOMA OXFORD, CATALOGO DELLA MOSTRA, 1999.

■ «Questi film in miniatura hanno il proprio ritmo crescente e la propria curva drammatica, rinnovando Hitchcock, ma anche avventurandosi nella sottile arte del *quick-film* e del *found-film*».

"These miniature films have their own mounting rhythm and dramatic arc, renewing Hitchcock, but also venturing a subtle kind of quick-film, found-film art."

regia/directed by: Matthias Müller, Christoph Girardet
 fotografia/photography (Betacam SP, b/n e col.): Matthias Müller, Christoph Girardet
 montaggio/editing: Matthias Müller, Christoph Girardet
 suono e musica/sound and music: Dirk Schaefer ("Bedroom")
 produzione/produced by: Matthias Müller, Christoph Girardet
 distribuzione/distributed by: Land Niedersachsen
 durata/running time: 45'
 origine/country: Germania
 lingua/language: v.o. inglese

LAURA CUMMING, «THE OBSERVER», LONDON 1999.

■ «*Phoenix Tapes* trasforma il laborioso enciclopedismo della sua composizione in un'arguzia, un ritmo e un tono che sono in tutto fedeli all'originale».

"The Phoenix Tapes transform the laborious encyclopaedism of their making with a wit, rhythm and tone that are all true to source."

TOM LUBBOCK, «THE INDEPENDENT», LONDON 1999.





INDICE DEI REGISTI E DEI FILM

INDICE DEI REGISTI

- Abdallah Samir 108
Abela Alexander 39
Akerman Chantal 27
Akin Fatih 111
Akomfrah John 63
Akrami Jamsheed 29
Alegi Daniel 20
Allouache Merzak 65
Araki Gregg 15
Arslan Thomas 67
Ataman Kutlug 69
Azoulay Ariella 40
- Bademsoy Aysun 71
Bahloul Abdelkrim 74
Balsamo Stefania 51
Benguigui Yamina 76
Bertolucci Giuseppe 41
Bertozzi Marco 51
Bezar Miraz 112
Binder Alexander 36
Boord Dan 52
Bouchareb Rachid 78
Brandis Janis 36
- Cabrera Dominique 80
Callam Carl 113
Charef Mehdi 82
Chibane Malik 84
Cini Laura 53
- D'Ambrosio Andrea 54
Dogfilm 115
Doillon Jacques 119 - 144
Doniol-Valcroze Diane 42
Dridi Karim 86
Durbin Greg 52
Filip Klaus 36
- Flam Arthur 42
Frimmel Rainer 36
- Gartner Michael 36
Girardet Cristoph 200
Godard Jean-Luc 30
Grewal Shani 88
Groen Elke 36
- Hardie Amy 43
Henriques Julian 90
Holzhausen Johannes 36
Hondo Med 92
Horizon-Fränzel Susanne 21
Howes Arthur 43, 44
Huber Bernadette 36
- Julien Isaac 94
- Kollek Amos 16
Kwan Stanley 145 - 164
Lee Cinqué 45
Lerch Antonia 96
- Makhmalbaf Samira 17
Marker Chris 31
Marte Sabine 36
Mauas David 54
Müller Matthias 165 - 200
- Novotny Franz 36
- Obrist Rainer 36
Olger Nils 36
Ouahab Djamel 98
- Ponger Lisl 116
Prisco Monica 51
- Ramos Philippe 46
Rebić Goran 100
Reinhart Martin 36
Richet Jean-François 102
Roisz Billy 36
Rotunno Donato 104
- Sabu 18
Santini Mauro 55
Sersale Marina 117
Sözen Kadir 105
Steyerl Hito 55
Stotz Oliver 36
- Traïdia Karim B. 107
Treva Étienne 118
- Tscherkassky Peter 22
- Valdovino Luis 52
Ventura Raffaele 108
- Weihl Dieter 47
Werner-Geiselhofer Christa 56
- Yavuz Yüksel 108
Ye Lou 19
Yuri A 23
- Zach Peter 36
Zaitsev Andrei 56

INDICE DEI FILM

- Alpsee 198
Aprilkinder 108
Arche de Noé, L' 46
Aus der Ferne - The Memo Book 196
Autre côté de la mer, L' 80
- Babymother 90
Ballade des sans-papiers, La 108
- Captive, La 27
Center Stage - Actress (Ruan Ling Yu) 156
Comédie! 132
Cour interdite 98
Cuba Feliz 86
Czar of Make Believe 20
- Deutsche Polizisten 72
Déjà vu 116
Doigts dans la Tête, Les 125
Dove sono stato 55
Driving Miss Crazy 118
Drôlesse, La 127
Durchzug 36
- Eat Like a Winner 52
Excess Baggage 113
- Fast Food, Fast Women 16
Femme qui pleure, La 126
Fern 112
Fieri... e basta! 51
Fille de quinze ans, La 133
Fond du cœur: Germaine e Benjamin,
Du 140
Frantz Fanon: Black Skin White Mask 94
Friendly Persuasion. Iranian Cinema
After the Revolution 29
Frühling in Wien 36
Full Moon in New York (Ren Zai
Nui-Yue) 154
- Game Boys 47
Geschwister Kardesler 67
Getürkt 111
Guru in Seven 88
- Haider Film 36
Hamburger Schauspielhaus 36
Herbst 95 36
Hold You Tight (Yue Kuai Le, Yue Duo
Luo) 162
- Home Stories 196
Homme à la mer, Un 138
Honneur de ma famille, L' 78
- Island tales, The (You Shi Tiao Wu) 164
- Jeune Werther, Le 139
Journée d'Andrej Arsenevitch, Une 31
- Kafi's Story 43
Kill by Inches 42
- Lola und Bildikid 69
Love unto Waste (Dixia Qing) 152
- Ma 6T va crack-er 102
Mädchen am Ball 71
Maison d'Alexina, La 82
Makibefo 39
Man-Keneen-Ki 117
Mémoires d'immigrés 76
Monday 18
Monsieur Abel 128
My Home 56
- Nach dem Spiel 71
Nel Paese di temporali e di primule,
54
Nés quelque part 84
Normalität 1-6 55
Nuba Conversations 44
Nuit du destin, La 74
- Origine du XXI^e siècle, L' 30
Outer Space 22
- P 23
Part of me, A 113
Pensão Globo 198
Petit criminel, Le 136
Petits frères 143
Pirate, La 130
Planeta Alemania - Beobachtungen
aus der Unsichtbarkeit 115
Platitudes Windmills &
Fullmoonrapture 56
Phoenix Tapes 200
Ponette 142
Poolse bruid, De 107
Punishment, The 100
- Ragioni politiche. Incontro con
Vittorio Foa 41
Red Rose, White Rose (Hong Meigui
Bai Meigui) 159
Riot 63
Rouge (Yanzhi Koo) 153
- Salut cousin! 65
Sign From Heaven, A 40
Sink Like a Stone 45
Siqin Gaowa Special (Siqin Gaowa Er-
San Shi) 158
Sleepy Haven 197
Suzhou He-Suzhou River 19
Splendor 15
Sprung 2000 36
Standards 52
Steinflug-Flight of the Stone 21
Sternenschauser - Scattering Star 197
Still Love You After All This (Nian Ni
Ru Xi) 161
Stinktief aus dem Bärenthal, Das 36
- Takhté Siah 17
Tales of a Bookseller 54
Terra mia 104
Too Happy for Words (Liang Ge Nuren,
Yi Ge Liang, Yi Ge N'Liang) 157
Two Sisters (Yi Shiren Liang Zimei) 157
- Vacancy 199
Vengeance d'une femme, La 135
Via per dove, La 51
Vie de famille, La 131
Vor der Hochzeit 96
- Watani - Un monde sans mal 92
Widerstand 36
Wie böse ist Österreich? 36
Winterblume 105
Woman Scorned, A 118
Women (Nuren Xin) 151
Wonderful World of Louis Armstrong,
The 63
Wrapped 53
- Yang ± Yin: gender in Chinese Cinema
(Nan Sehng Nu Xian) 160
- Zero Crossing-Gespräche in Wien 36