

**SICILIA QUEER 2022
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST**



sq



SICILIA QUEER 2022
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST

Palermo
Cantieri culturali alla Zisa
30 May -- 5 June 2022
dodicesima edizione / twelfth edition

prodotto da / produced by



con il contributo di / with the contribution of



con il sostegno di / with the support of



sponsor tecnici principali / main technical sponsor



media partner



festival partner



In collaborazione con / in collaboration with



sponsor tecnici / technical sponsor



cast & credits			catalogo / catalogue		ringraziamenti / acknowledgments
direttore artistico / artistic direction Andrea Inzerillo	organizzazione generale e accoglienza / general organization and welcoming Chiara Mariscalco	premi / awards Daniele Franzella, Cittàcotte – Vincenzo Vizzari	a cura di / curated by Andrea Inzerillo	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
direzione organizzativa / organizational direction Giorgio Lisciandrello	assistente alla direzione organizzativa / organizational direction assistance Chiara Bonanno	comunicazione generale / general communication Associazione Culturale Sicilia Queer	coordinamento redazionale / editorial coordination Erica Grossi	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Monitor Art Gallery Beatrice Monroy Nico Morabito Teresa Morales de Álava Luca Mosso Irene Musumeci Alberto Nicolino Roberto Nisi Francesca Noto Davide Oberto Odd Agency Mirko Pace Umberto Parlagreco Bartolomeo Pampaloni Ida Panzera Alessandro Parisi Arnold Pasquier Michelangelo Pavia Fabrizio Pedone Giovanna Peri Jean-Gabriel Périot Antonio Piazza Fabrizio Piazza Gianfranco Piazza Luca Pintacuda Alessandro Pinto Michele Pipia Filippo Pistoia Flora Pitrolo Giuseppe Provinzano Marios Psaras Costanza Quatriglio Alessandro Rais Dario Riccobono Andrea Richiusa Louise Rinaldi Giancarlo Riviezzi Raffaele Rizzi Elena Rizzo Marco Rizzoli Giuliano Rocca Paolo Romito Jonathan Rosenbaum Giulia Rupi Samuele Russo Giulio Sangiorgio Giovanna Santaera Eleonora Santamaria Martina Santoro Nicoletta Scapparone Dietmar Schwärzler Heidi Sciacchitano Fabio Schillaci
programmer Marco Grifò, Giorgio Lisciandrello, Pietro Renda, Susan Sabatini, Daniella Shreir	responsabile alla direzione organizzativa / organizational direction assistance Chiara Bonanno	stagisti / interns Francesco Blandina, Luca Vitello	coordinamento redazionale / editorial coordination Erica Grossi	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Ivan Scinaro Masha Sergio Marc Siegel Silvana Silvestri Alessandro Sinopoli Marzia Soardi Giorgia Sonnino Catherine Spaak (in memoriam) Maurizio Spadaro Davide Oberto Alberto Surrentino Giulia Taddeo Irene Tagliavia Abdellah Taïa Dario Tedesco Gaël Teicher Nino Terotto Gilda Terranova Judith Testault Maria Romana Tetamo Charlotte Tillieux Ernesto Tomasini Daniela Tomasino Sofia Torre Tita Tummlilo Roberto Turigliatto Gaspard Ulliel (in memoriam) Marco Urizzi Irene Uroni Giuseppe Uzzo Alberto Valtellina Giorgio Vasta Paul Vecchiali Massimo Verdastro Simone Vesco Monica Vitti (in memoriam) Vincenzo Vizzari Giuliana Zaffuto Cristina Zanetti Lise Zipci
programmer queer short Emmanuelle Bouhours, Dafne Leda Franceschetti, Emilien Gür, Chiara Volpes	responsabile sicurezza anti Covid / anti Covid security manager Angelo De Stefani	coordinamento volontari / volunteers coordination Letizia Granata	schede / film records Dafne Leda Franceschetti, Marco Grifò, Emilien Gür, Ilaria Pompei, Pietro Renda, Susan Sabatini, Chiara Volpes	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Dario Tedesco Alessandro Parisi Arnold Pasquier Michelangelo Pavia Fabrizio Pedone Giovanna Peri Jean-Gabriel Périot Antonio Piazza Fabrizio Piazza Gianfranco Piazza Luca Pintacuda Alessandro Pinto Michele Pipia Filippo Pistoia Flora Pitrolo Giuseppe Provinzano Marios Psaras Costanza Quatriglio Alessandro Rais Dario Riccobono Andrea Richiusa Louise Rinaldi Giancarlo Riviezzi Raffaele Rizzi Elena Rizzo Marco Rizzoli Giuliano Rocca Paolo Romito Jonathan Rosenbaum Giulia Rupi Samuele Russo Giulio Sangiorgio Giovanna Santaera Eleonora Santamaria Martina Santoro Nicoletta Scapparone Dietmar Schwärzler Heidi Sciacchitano Fabio Schillaci
retrovie italiane Umberto Cantone	responsabile proiezioni arena / outdoor screenings manager Etrio Fidora	volontari / volunteers Antonino Andrea Aserio, Rossella Azzara, Ernesto Badalamenti, Eugenio Bisanti, Maria Castronovo, Emma Comparetto, Giovanna Gambino, Giulia Gargano, Francesca Genduso, Chiara Guastella, Alessandra Martinez, Martina Mirabile, Alice Rubino, Candela Schroth Ruesga, Desirée Siino, Chiara Vizzini, Chiara Volpes	traduzioni / translations Antonino Andrea Aserio, Dafne Leda Franceschetti, Andrea Inzerillo, Alessandra Meoni, Pietro Renda, Susan Sabatini	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
arti visive / visual arts Antonio Leone	sottotitoli / subtitles Sudtitles Palermo – Gabriele Uzzo, Vittoria De Stefani	volontari / volunteers Antonino Andrea Aserio, Rossella Azzara, Ernesto Badalamenti, Eugenio Bisanti, Maria Castronovo, Emma Comparetto, Giovanna Gambino, Giulia Gargano, Francesca Genduso, Chiara Guastella, Alessandra Martinez, Martina Mirabile, Alice Rubino, Candela Schroth Ruesga, Desirée Siino, Chiara Vizzini, Chiara Volpes	traduzioni / translations Antonino Andrea Aserio, Dafne Leda Franceschetti, Andrea Inzerillo, Alessandra Meoni, Pietro Renda, Susan Sabatini	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Monitor Art Gallery Beatrice Monroy Nico Morabito Teresa Morales de Álava Luca Mosso Irene Musumeci Alberto Nicolino Roberto Nisi Francesca Noto Davide Oberto Odd Agency Mirko Pace Umberto Parlagreco Bartolomeo Pampaloni Ida Panzera Alessandro Parisi Arnold Pasquier Michelangelo Pavia Fabrizio Pedone Giovanna Peri Jean-Gabriel Périot Antonio Piazza Fabrizio Piazza Gianfranco Piazza Luca Pintacuda Alessandro Pinto Michele Pipia Filippo Pistoia Flora Pitrolo Giuseppe Provinzano Marios Psaras Costanza Quatriglio Alessandro Rais Dario Riccobono Andrea Richiusa Louise Rinaldi Giancarlo Riviezzi Raffaele Rizzi Elena Rizzo Marco Rizzoli Giuliano Rocca Paolo Romito Jonathan Rosenbaum Giulia Rupi Samuele Russo Giulio Sangiorgio Giovanna Santaera Eleonora Santamaria Martina Santoro Nicoletta Scapparone Dietmar Schwärzler Heidi Sciacchitano Fabio Schillaci
progetto grafico / graphic design Donato Faruolo	traduzioni sottotitoli e interpretariato / subtitle and interpreting translations Vittoria De Stefani (coordinamento) Gabriele Uzzo (responsabile sottotitoli inclusivi), Ernesto Badalamenti, Francesca Genduso, Enrico Giglia, Edoardo Greco, Simona Marino, Laura Megna, Paola Molica, Simona Palillo, Maria Palisi, Eleonora Pollarolo, Martina Rossofuoco, Alessia Schembri, Giuliana Scolaro, Giulia Spataro, Martina Spitaleri, Harry Wallace	giurie / juries	traduzioni / translations Antonino Andrea Aserio, Dafne Leda Franceschetti, Andrea Inzerillo, Alessandra Meoni, Pietro Renda, Susan Sabatini	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
ufficio stampa / press office Giovannella Brancato, Ada Tullo	segretaria di giuria / jury secretary Cecilia Chianese	giuria internazionale / international jury Tuixén Benet, Dennis Lim, Judith Lou Lévy, Lluís Miñarro, Eduardo Williams	revisioni / revisions Erica Grossi, Marta Clemente	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
sponsor e partnership Eleonora Giammanco	web tv Giuseppe Aversa, Bernardo Giannone, Claudia Rizzo, Gioele Sanzeri, Claudia Viani	giuria / jury Premio della Critica Sncci Emanuele Di Nicola, Franco La Magna, Gaia Simionati	impaginazione / typesetting Donato Faruolo	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
webmaster Roberto Speziale, Vertigo	social media manager Cristina Giarneccchia	giuria / jury Premio della Critica Sncci Emanuele Di Nicola, Franco La Magna, Gaia Simionati	trailer	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
movimentazione copie / copy handling Vittoria De Stefani	motion graphic Raffaele Bertuccio	giuria / jury Coordinamento Palermo Pride Lorenzo Barbaro, Marika Caiola, Luigi Carollo, Maria Castronovo, Renzo Conti, Alessandro Di Liberto, Daniela Di Miceli, Claudia Fauzia, Massimo Milani, Noemi Musso, Mirko Pace, Bianca Polizzi, Daniela Tomasino	regia / direction Marie Losier	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
biglietteria / ticket office Lidia Rizzo	foto / photo Daniele Cannavò, Simona Mazzara	giuria / jury Premio della Critica Sncci Emanuele Di Nicola, Franco La Magna, Gaia Simionati	regia / direction Marie Losier	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
organizzazione / organization Associazione Culturale Sicilia Queer, Sudtitles s.r.l.	proiezioni / screenings Danilo Flachi	giuria / jury Coordinamento Palermo Pride Lorenzo Barbaro, Marika Caiola, Luigi Carollo, Maria Castronovo, Renzo Conti, Alessandro Di Liberto, Daniela Di Miceli, Claudia Fauzia, Massimo Milani, Noemi Musso, Mirko Pace, Bianca Polizzi, Daniela Tomasino	regia / direction Marie Losier	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini
organizzazione / organization Associazione Culturale Sicilia Queer, Sudtitles s.r.l.	proiezioni / screenings Danilo Flachi	giuria / jury Premio della Critica Sncci Emanuele Di Nicola, Franco La Magna, Gaia Simionati	regia / direction Marie Losier	redazione testi / texts Fulvio Abbate, Umberto Cantone, Rlta Casdia, Serge Daney, Tomaso De Luca, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella, David Leavitt, Antonio Leone, Mark Rappaport	Erica Grossi Stefano Guerini Rocco Raffaella Guidobono Enrico Gullo Debora Guma Emilien Gür Daniela Hanusová Erica Indiveri Cristian Inuglia Milena Inzerillo Nicolas Johnson Jon Jost Lai Viaggi Gaetano La Rosa Sébastien Lasserre Lucia Lauro Antonio Leone Francesca Leone Annamaria Licciardello Piero Li Donni Vittorio Lingiardi Mirko Lino Alma Lisciandrello Valerio Lisciandrello Floriana Lo Bue Tatiana Lo Iacono Masino Lombardo Giovanni Lo Monaco Calogero Lo Piccolo Marie Losier Émile Louis Veronica Lucchesi Alessandro Madonia Giuseppe Maiorana Maurilio Mangano Joana Fresu de Azevedo Mirta Ursula Gariboldi Silvia Garitta Wolf Gaudlitz Francesca Genduso Giusi Gennaro Marco Genovese Cristina Ghinassi Maurizio Giambalvo Eleonora Giammanco Beatrice Gibson Mary Giordano Chiara Giubilaro Miki Gorizia Fabio Grassadonia Valentina Greco Marco Grifò Franco Grillini



EDITORIALE / EDITORIAL

La dodicesima edizione del Sicilia Queer segna alcuni ritorni: alla collocazione ordinaria del festival tra fine maggio e inizio giugno, quando a Palermo la Jacaranda è in fiore, per sette giorni consecutivi; al dispiegarsi delle proiezioni fra tre sale diverse, dal Cinema De Seta alla sala Wenders passando per le terrazze dell'Institut français fino a estendersi ad altri spazi come Palazzo Riso e la Haus der Kunst per i progetti di arti visive; alla musica (dal vivo e sullo schermo), che sarà la protagonista di una serata d'inaugurazione – con il progetto *Lambdaphone*, che un artista del calibro di Roy Paci ha pensato appositamente per il festival, con Vincenzo Vasi e Massimo Ottoni – alla quale il pubblico avrà la possibilità di tornare in una sala a capienza piena, dopo due anni di riduzioni forzate, anche se ancora con l'obbligo della mascherina ffp2. Sono segnali di lieve speranza (e, ancora una volta, di ostinata resistenza) in un mondo disperato, che con la guerra in Ucraina è ulteriormente ripiombato in un passato di violenza e soprusi; sono il tentativo di mantenere lo sguardo e l'ascolto in direzione dell'arte e della cultura, schierandosi dalla parte di ciò che è diverso, minore e più insofferente alla norma e lavorando soprattutto perché le generazioni più giovani possano confrontarsi con un panorama internazionale che ogni anno continua a essere convocato a Palermo per parlare di cinema, di futuro, di possibilità e di diritti di tutti gli esseri umani. A trent'anni dalle stragi di Capaci e di via D'Amelio è la risposta non consensuale che un gruppo di persone – che nel 1992 era

With this Sicilia Queer twelfth edition, we are going back to a few habits: to the usual time of the festival, a full week between late May and early June, when the Jacaranda tree is in full bloom in Palermo. To movie projections in three different auditoriums: the Cinema De Seta's, the Wenders', the open-air auditorium on the terrace of the Institut français, not to mention other venues such as Palazzo Riso and the Haus der Kunst for visual arts projects. To music, which this year is going to have a central role not only on the screen but also on stage. Famous Sicilian trumpeter and composer Roy Paci, together with Vincenzo Vasi and Massimo Ottoni, has in fact devised the remarkable project *Lambdaphone* specifically for our festival. The public will be given the possibility to enjoy Paci's live concert and our scheduled screenings only with minor restrictions (ffp2 masks are still mandatory), quite a relief after over two years of forced limiting measures. All these are signs of slight hope (and of obstinate resistance) in a desperate world plunged back into a past of violence and abuse by the war in Ukraine. These are attempts at keeping our eyes and ears wide open to art and culture, to what is different, minor, and less tolerant of the norm. Because this is exactly what we do: we work hard so as to give our younger generations the possibility to connect with international authors and interpreters who every year keep coming to our festival in Palermo to talk about cinema, the future, and the possibilities and rights of all human beings. Thirty years after the Capaci and via D'Amelio bombings, this is the answer a

bambino o addirittura doveva ancora nascere – prova a fornire, dal basso ma provando a guardare molto in alto, nella città e nel mondo che viviamo oggi.

Una risposta che è caratterizzata da una rivendicata autonomia e da una forzata (e popolarissima) solitudine, frutto di un discorso coerente portato avanti nel corso di questi anni senza compromessi e senza sconti, che ci porta a scegliere di pubblicare questo catalogo, ad esempio, senza la presenza di testi istituzionali. Si chiudono tra poche settimane dieci anni di giunte governate dal sindaco Orlando e con esse si chiude un'epoca, quella dell'orlandismo, che ha fatto dagli anni Ottanta ad oggi la storia di questa città. Non abbiamo mai smesso di additarne le tante contraddizioni, senza misconoscerne i non pochi meriti – più ascrivibili a epoche passate che a quella recente, che non ha avuto la capacità di tradurre molte ambizioni in realtà – e senza dimenticare cosa ha significato per la nostra città il decennio immediatamente precedente a quest'ultimo. Quando nel 2012 un movimento che si chiamava *I cantieri che vogliamo* lottava contro la svendita degli spazi dei Cantieri Culturali alla Zisa si trattava di rivendicare con forza un principio, che era quello della difesa degli spazi pubblici e dell'idea di spazio pubblico, con tutto ciò che questo implica. La situazione dei Cantieri è oggi fortunatamente incomparabile a quella dell'abbandono di dieci anni fa, ma la visione che ha alimentato l'occupazione degli spazi non è stata precisamente quella per la quale lottavamo. Un realismo un po' cinico ha abdicato interamente all'idea che la politica potesse fare del suo e ha visto come unica soluzione possibile una progressiva curvatura in direzione dell'apertura a realtà che hanno avuto la capacità di sopperire alle mancanze del pubblico. Il partenariato pubblico-privato si è trasformato così in un prevalere del privato su un pubblico che ha allargato le braccia di fronte alle proprie incapacità e pensato di poter vantare come meriti propri le capacità altrui di attrarre o impiegare risorse, di immaginare progetti. È uno scenario del quale si può essere felici solo se ci si arrende all'idea che l'alternativa sia il deserto (vedi il Cinema De Seta). Ma non si deve scambiare lo sviluppo con il progresso né si può pensare che i due coincidano necessariamente, sotto pena di smarrire ogni minima capacità di lettura della realtà. E la logica che ha prevalso in questi anni ha molti rischi evidenti, e ha perso per strada non poche possibilità che immaginavano la cultura andare in un'altra direzione. Noi siamo convinti, ad esempio, che non ci siano alternative convincenti alla presenza forte di un'istituzione pubblica che sia in grado di indicare priorità e direzioni allo scopo di trasformare il Cinema De Seta in

group of people – who were just children or yet to be born in 1992 – is trying to offer. A grassroots answer aiming for the high branches of the blue Jacarandas of the city and the world we live in today.

A proudly independent answer from a quite crowded, still deserted group. Over the years, we have always adopted a consistent attitude, with no compromise and no discounts. For this and many more reasons we have chosen to issue this catalog without any institutional piece. In a few weeks, the 10-year-long Mayor Orlando's latest term is coming to an end, and with it the so-called Orlando Age, which has undoubtedly made the history of our city since he was first voted in the 1980s. We have untiringly pointed out Orlando's many contradictions along with his many merits – though these are more related to his past terms rather than to the latest ones, when not a few political ambitions failed to be turned into reality. And clear in our minds is also what the ten years before Orlando's latest term have meant for our city.

In 2012 a movement called *I cantieri che vogliamo* managed to fight against the down selling of the Cantieri Culturali alla Zisa, strongly defending the principle of the protection of public spaces and of the very idea of public space, with all that this implies. Fortunately, the situation of the Cantieri today is not even comparable to the abandonment of ten years ago, but how these spaces have been occupied is not exactly what we fought for. A somewhat cynical realism has entirely superseded the idea that politics could do something and the only possible solution was to progressively open up to privatization, which has progressively made up for the shortcomings of the public administration. Thus, what was at first a public-private partnership has slowly but steadily become a mostly private affair, while the public has raised their hands unable to do anything but take merits for other people's hard work and creative projects.

Only someone eager to surrender to the idea that the sole alternative to this is the desert (think about the Cinema De Seta) can take delight in such a scenario. Development cannot be confused with progress, nor should we think that the two necessarily coincide, or else we may lose any ability to interpret reality. The logic that has prevailed in recent years has many obvious risks, and quite a few chances of imagining other directions for our culture have gone wasted.

We strongly believe that only the committed work of a solid public institution could finally make Cinema De Seta into what it deserves to be, i.e., an authentic film promotion resource for such a wide area as The Mediterranean region: a much-needed still non-existent Cinémathèque that would represent

un'autentica risorsa di promozione cinematografica per un'area ampia del Mediterraneo: una cineteca che oggi non esiste e che rappresenterebbe una vera scommessa sul futuro, non soltanto per la città di Palermo. Dieci anni di utilizzo a singhiozzo del Cinema De Seta hanno reso evidenti tutte le possibilità inesplorate di quello spazio in un'area come quella dei Cantieri Culturali alla Zisa: non averci creduto, non averci nemmeno provato, non aver neanche distrattamente ascoltato le richieste (poche ma persistenti) e le ragioni che chiedevano di muoversi in quella direzione è stato ai nostri occhi un grave errore di cui pagheremo tutti le conseguenze. A poche settimane dalle elezioni amministrative i (pochi) risultati raggiunti in ambito culturale sembrano dunque molto fragili, basati su fondamenta poco solide perché troppo poco si è creduto davvero nel valore delle istituzioni pubbliche e della loro capacità di trasformazione, poco si è lavorato alla costruzione di realtà e luoghi che attraversino il tempo al di là di un arco temporale ristretto. E male si è lavorato su risorse nuove come la tassa di soggiorno, utilizzandola come rattoppo per i buchi di bilancio nel settore della cultura e procedendo continuamente a tentoni, senza la capacità di progettare con autorevolezza e lungimiranza: una visione che non ha avuto gambe, che si traduce concretamente in possibilità non realizzate, spazi di democrazia carenti se non vietati. Pochi giorni fa una ragazza di ventidue anni di nome Emma Ruzzon, presidente del consiglio delle studentesse e degli studenti dell'Università di Padova, in occasione degli 800 anni del suo ateneo alla presenza del Presidente della Repubblica Mattarella ha pronunciato le seguenti parole: «Mi domando come possa considerarsi libero un Paese in cui la libertà è garantita nella sua totalità per alcuni e centellinata per altri. In cui i senatori della Repubblica possono permettersi di applaudire pubblicamente l'affossamento di un ddl [Zan] che, pure in minima parte, mirava a tutelare la libertà di esistere di persone, cittadini, in uno Stato che continua a chiudere gli occhi davanti alla sua evidente transfobia, mentre conta il più alto tasso di omicidi di persone trans in Europa». È un discorso che riporta lucidamente e con forza la necessità di un lavoro sugli immaginari e sui diritti (che o sono di tutte e tutti o si chiamano privilegi) come quello che da molti anni rende questo festival un indispensabile motore di emancipazione collettiva che andrebbe preservato con cura. Quest'anno festeggiamo insieme al nostro pubblico il decennale delle due sezioni di storia del cinema: le Retrovie italiane di Umberto Cantone, che ricorderanno Pier Paolo Pasolini e Carlo Lizzani nel centenario della nascita, e la

a real bet about the future, not only for the city of Palermo. For ten years, the Cinema has been used in fits and starts. If, on the one hand, this has undoubtedly highlighted all its unexplored possibilities, on the other, it has also called attention to the many unfulfilled opportunities the Cantieri Culturali alla Zisa may have offered. Not having believed it, not having even tried it, nor having even casually listened to our few still persistent requests and reasons to move in that direction is, for us, a terrible mistake we will all pay the consequences for.

Shortly ahead of the administrative elections, the (few) results achieved in the cultural sphere seem therefore very fragile. These are results with not very solid foundations, the result of little to no faith in the value of institutions and their ability to transform, of little to no success in creating something able to go beyond current times and space.

A poor job was carried out on several grounds, such as the tourist tax, used as a patch for budget holes in the culture sector. Such a constant groping shows no authority nor foresight: a vision with no legs to walk on, which concretely translates into unfulfilled possibilities, into lacking – if not forbidden – spaces for democracy.

A few days ago, twenty-two-year-old Emma Ruzzon, president of the council of students of the University of Padua, while giving a speech on the occasion of the 800th anniversary of her university in the presence of the President of the Republic Sergio Mattarella, said the following words: «I wonder how we can consider free a country which guarantees complete freedom only to some of its citizens. A country whose senators can take the liberty to publicly applaud the collapse of a bill [Zan] which, even minimally, aimed at protecting the right to life of people, of citizens, in a nation that keeps pretending not to see its deep-rooted transphobia, while having the highest murder rate of trans people in Europe». Ruzzon's speech clearly and forcefully shows how important and necessary is to keep working hard so as to correct and reduce the bias on the delicate topic of human rights: when they are not granted to everyone, they are but privileges. And our festival has been working in this direction for more than 10 years now, proving to be an indispensable tool of collective emancipation that needs to be carefully preserved.

This year, together with our audience, we are celebrating the tenth anniversary of our two sections of cinema history. Retrovie Italiane by Umberto Cantone will remember Pier Paolo Pasolini and Carlo Lizzani on the centenary of their birth. Carte postale à Serge Daney will celebrate the thirtieth anniversary of the death of the French critic. Among others,

Carte postale à Serge Daney nel trentennale della morte del critico francese, alla presenza tra gli altri di studiosi come Pierre Eugène e registi come Mark Rappaport – a cui dedichiamo la retrospettiva della sezione Presenze –, firme autorevoli della rivista Trafic fondata da Daney.

E non possiamo non ricordare infine come lo scorso anno Letizia Battaglia era con noi nel suo Centro internazionale di fotografia a inaugurare la mostra di Lovett/Codagnone, come un paio d'anni prima a premiare Wolfgang Tillmans al Goethe-Institut con il premio Nino Gennaro (che quest'anno andrà allo scrittore americano David Leavitt), e ancora in molte altre occasioni. Dal 13 aprile di quest'anno non potrà più esserci fisicamente, ma continuerà a essere presente per tutto quello che ha fatto nella e della sua vita, e perché ci ha insegnato quella disperata vitalità che non dimentica mai, neanche a 87 anni, l'urgenza e la necessità di cambiare il mondo. Grazie, Letizia, per quanto suoni retorico davvero non ti dimenticheremo.

scholars such as Pierre Eugène and directors of the caliber of Mark Rappaport will participate, both distinguished authors for the magazine Trafic founded by Daney. In particular, we will dedicate to Rappaport the retrospective of the Presenze section.

To end with, we cannot fail to remember photographer Letizia Battaglia who was with us last year at her International Center of Photography for the opening of the Lovett/Codagnone exhibition, as she was a few years ago when Wolfgang Tillmans was awarded the Nino Gennaro Prize (which this year will be given to the American writer David Leavitt), and on many other occasions. Sadly, Letizia passed away last April 13th and will no longer be able to spend some time with us at the Cantieri. Still, she will always be in our hearts. What she did in her life, and of her life, has taught us that desperate vitality that never forgets, even at 87 of age, the urgency and need to change the world. Thank you, Letizia. No matter how rhetorical this may sound, rest assured we will never forget you.

IN MEMORIA DEL CONTE / IN MEMORY OF COUNT ELIO CAPPELLO

Fulvio Abbate

traduzione inglese / English translation Francesco Caruso

Tra le figure nobiliari più umanamente rimarchevoli che la città di Palermo abbia mai avuto lungo i suoi viali, occorre annoverare il conte Elio Cappello, magari, possibilmente, ricordandone la grazia, e così accostandolo al duca Fulco di Verdura, autore di *Estati felici*, forse il più evidente racconto della *belle époque* cittadina; come quest'ultimo, anche Elio omosessuale platealmente dichiarato.

Il conte Cappello, insieme alla sua pubblica leggenda, ha infatti rappresentato e accompagnato l'evidenza di una gioiosa dimensione spettacolare omosessuale in città per decenni, creando in questo modo l'epopea letteraria di se stesso – sorta di *...Le avventure del conte Cappello* – ovunque narrata, talvolta da certuni con scherno meschino. Il conte ha infatti rappresentato in modo assoluto il proprio blasone di libera creatura a spasso, lui e la sua andatura, i suoi passi, il suo incedere, quasi a sovrastare la banalità dei passanti che lo osservavano dall'altro marciapiede, al punto che perfino i nostri genitori, gli stessi che già da decenni prima di noi assistevano alla sua esistenza, facevano fatica con esattezza a indicare quando nel Teatro del Sole di Palermo, al centro di quel proscenio pubblico, Elio sarebbe per la prima volta apparso; presumibilmente dai primi anni Sessanta.

Sempre e soltanto lui, il conte Cappello, come ulteriore naturale prosecuzione de *L'uomo in frack* di Modugno, un brano, peraltro, ispirato ad altro inenarrabile dandy cittadino, il principe Raimondo Lanza di Trabia.

Among the most humanly remarkable aristocratic figures promenading on Palermo's boulevards, we should undoubtedly include Count Elio Cappello. We may want to do so remembering his grace and putting him next to Duke Fulco di Verdura, the author of *Estati felici*, arguably the most vivid account of Palermo's *belle époque*. Like Fulco, Count Cappello was openly, theatrically homosexual.

Together with his public personal legend, for decades Count Cappello locally represented an ostensibly spectacular and joyous dimension of homosexuality, and, in so doing, he fashioned his own literary epic – *The Adventures of Count Cappello* or something of this kind. Many would tell about it, some petty-mindedly.

Count Cappello, decidedly and emblematically, was a free strolling being, whose gait, pace, and stride almost towered above the triviality of those looking down at him from across the street. So that even our parents, who had been witnesses of his existence decades before us, could not precisely locate his first appearance on the Teatro del Sole [Sun Theatre], an intersection that serves as Palermo's public stage. Possibly, it was in the early '60s.

The one and only Count Cappello was a natural heir to that *Uomo in frack* sung by Domenico Modugno, a character, in fact, inspired to the life of another ineffable local dandy, Prince Raimondo Lanza di Trabia.

When Count Cappello was strolling down the road, the impeccable elegance of his attire would precede him. He

Il conte Cappello si faceva sempre precedere nel passo dalla scia della sua eleganza, delle sue toilettes, così lungo i marciapiedi di via Libertà, di via Ruggero Settimo, i capelli chiari, lisci, lunghi, la sciarpa, bianca, il cappotto doppiopetto blu, bavero alzato, un fascio di ellepi sotto braccio, come una feluca d'ambasciatore, come segno della sua incarnazione nel presente mondano della musica o forse di un presente gioioso di feste tra Villa Boscogrande all'acme del fulgore o chissà quali indirizzi segreti, il volto di Elvis a coprire gli altri dischi. Elio Cappello, come un eroe martire, Cristo sulla pista della vita per un valzer, ha rappresentato altresì la carta di tornasole, il banco di prova e insieme la sconfitta dell'ottusa omofobia plebea e piccolo borghese endemica cittadina, la stessa che si fondava su un risaputo pronunciamento simile a un atto di fede della virilità maschile: «Lo sticchio è bello, e cornuto chi ne parla male!».

Tra le plateali leggende che lo riguardavano, oggetto di battute rilanciate tra ragazzi nei crocicchi d'ora di ricreazione, se non dai goliardi nel giorno della Festa della Matricola, con i dignitari dell'Ordine dello Speron di Ferro in processione a piazza Politeama preceduti dal Gran Maestro Ninni VII a benedire il mondo, forse la più rimarchevole, proprio perché di leggenda senza vero possibile riscontro si tratti, lo descrive insultato e spinto per terra a mò di sfida da uno stronzo sconosciuto, e allora il conte, guardandolo negli occhi, togliendosi la polvere di dosso, con noncuranza altera, così risponde: «Non ti prendo a pugni perché non sono un uomo, e non ti graffio perché non sono una donna!». Altri raccontano ancora che sovente Elio rivolgendosi alle persone sedute ai tavolini esterni di un allora celebre bar di via Libertà così chiedesse: «Datemi mille lire a testa che mi vado a perdere a Roma!».

Vera o bugiarda che sia, questa sua storia innalza, semmai ce ne fosse bisogno, l'immensità struggente e inerme di Elio Cappello e l'abisso dell'altrui miseria interiore.

L'ultimo nostro incontro con lui è dei primi anni Ottanta: in via Mazzini, epicentro dei vernissage d'arte e insieme della prostituzione cittadina addossata, insieme a via Gaetano Daita, alla città residenziale; si avvicina, ci parla a voce bassa, quasi intimidito per l'imminente richiesta, racconta di traversie materiali, difficoltà economiche, malanni fisici che ne hanno intaccato la bellezza originaria, portandolo fino al policlinico, solleva la maglia scura e, affinché non se ne mettano in dubbio sincerità e onore, mostra un cerotto a coprire una cicatrice, dice di essere stato operato, forse allo stomaco, racconta ancora di lavorare, anzi, di "dare una mano", come inserviente, cioè "sciacquino", presso una prostituta che riceve lì accanto, indica la persiana esatta, un istante dopo,

would appear along the sidewalks of Via Libertà and Via Ruggero Settimo, with his long straight fair hair, white scarf, raised collar navy blue double-breasted blazer, a bundle of LP records under the arm held like a bicorne ambassador's hat, with Elvis' face concealing the other records. This was a sign of his incarnation in the present time of music or, rather, a gift from some effervescent parties at Villa Boscogrande in its heyday or at God knows what secret address.

Elio Cappello, hero and martyr, a Christ dancing the waltz of life, also represented the litmus test, the touchstone, and, at the same time, the debacle of the bovine, endemic homophobia of the lower classes as well as the petite-bourgeoisie, a social class resting on a famous pronouncement, an act of faith in virility: «Pussy is divine! It is a cuckold who speaks ill of it!». Many blatant stories were told about him. He was often the object of derogatory jests by the boys playing at crossroads at playtime, or by the goliards on Freshmen Day, when the dignitaries of the Order of the Iron Spur, headed by the Great Master Ninni VII blessing the audience, paraded in Piazza Politeama. In the most remarkable of such stories – most remarkable because impossible to confirm – a stranger, an asshole indeed, insults and, defiantly, pushes Count Cappello to the ground. Elio, looking at him in the eyes and dusting himself off, with haughty carelessness utters: «I shall not punch you in the face because I'm not a man, and I shall not scratch you because I'm not a woman!». Others also tell that Elio would often turn to the people sitting at the tables outside a once-famous café in Via Libertà asking: «Each of you! Give me mille lire, I wanna lose myself in Rome!».

Whether true or false, this episode amplifies Elio Cappello's moving and harmless greatness as well as the abysmal inner misery of some.

We last met in the early '80s, in Via Mazzini. Together with Via Gaetano Daita, this street is the heart of the city's art scene and the prostitution district, a few steps away from the residential area. Cappello came close to us and speaking in a low voice, almost embarrassed by his imminent plea, told us of the material misfortunes, economic difficulties, and physical ailments that have spoiled his pristine beauty, eventually leading him to hospitalization. To dispel any doubt about his sincerity and honorability, he raised his dark sweater revealing a patch covering a scar. He told that he had surgery (the stomach, perhaps?) and was still working, "lending a hand", as a manservant, "a scullery boy" for a female prostitute receiving clients in the neighborhood – he pointed at the exact door. Seconds later, lowering his eyelids, he added: «In fact, there's nothing wrong with it, all work is legitimate, isn't it?».

abbassando le palpebre, aggiunge: «D'altronde, non c'è nulla di male, tutti i lavori sono puliti, o mi sbaglio?». Poi scompare da ogni sguardo, restando tuttavia seduto in modo principesco in fondo all'ideale bar del Viale della memoria, senza infatti mai davvero andarsene... Molti di quelli che, come me, ne hanno ricordo esatto, nel frattempo se ne sono andati, peccato quindi non poter domandargli quando, con esattezza, sempre a loro parere e ricordo, il conte decise di debuttare come se stesso nelle strade del centro più elegante di Palermo, tra piazza Massimo e piazza Croci. Come Marinella di Fabrizio De André, adesso anche Elio vive su una stella, da lì ci saluta, in piedi, al collo la sciarpa bianca di sempre, il bavero alzato, gli ellepi nuovamente sotto braccio, e intanto si allontana di schiena e sorride, a se stesso e a noi, nel vento, invincibile; così Elio, figlio della più vera e struggente nobiltà mai apparsa in città, al mondo.

Then he disappeared, although princely enthroned in the remote imaginary café on Memory Avenue, which, in fact, he never left... In the meantime, many of those who, like me, remember him vividly, have gone, and it is such a pity that we cannot ask them the exact moment when, in their opinion, Count Cappello debuted as himself in the streets on Palermo's most elegant quarter, between Piazza Massimo and Piazza Croci.

Like Fabrizio De André's Marinella, Elio now lives on a star, from where he greets us, standing, around his neck the ever-present white scarf, his collar raised, his LP records again under his arm, moving away with his back turned, smiling to himself and to us, in the wind, invincible. So was Elio, the son of the most genuine and moving nobility ever appeared in the city, in the world.

GIURIA INTERNAZIONALE / INTERNATIONAL JURY

DENNIS LIM



Direttore artistico del New York Film Festival. Dal 2013 al 2022 è stato Direttore di programmazione al Film al Lincoln Center, dove ha codiretto il comitato di selezione per New Directors/New Films, ha cofondato il festival Art of the Real, e organizzato numerose rassegne fra cui retrospettive di Jane Campion, George Cukor, Raúl Ruiz, Agnès Varda e John Waters. È anche autore di una biografia critica su David Lynch, *The Man From Another Place* (tradotta in tre lingue), e *Tale of Cinema*, una monografia sul regista Hong Sangsoo. I suoi articoli sono apparsi su *The New York Times*, *The Los Angeles Times*, *The New Yorker*, *Artforum*, *Film Comment*, *Cinema Scope* e *The Village Voice*, di cui è stato editore. Ha insegnato storia del cinema e critica cinematografica a Harvard e alla NYU, e ha coperto il ruolo di consulente e giurato per tantissimi festival del cinema. Ha organizzato il Flaherty Seminar nel 2010, e nel 2018 ha ricevuto il titolo di Cavaliere delle Arti e della Letteratura del ministero francese della Cultura.

He is the Artistic Director of the New York Film Festival. From 2013 to 2022, he was Director of Programming at Film at Lincoln Center, where he co-chaired the New Directors/New Films selection committee, co-founded the Art of the Real festival, and organized numerous programs, including retrospectives of Jane Campion, George Cukor, Raúl Ruiz, Agnès Varda, and John Waters. He is also the author of a critical biography of David Lynch, *The Man from Another Place* (which has been translated into three languages), and *Tale of Cinema*, a monograph on the filmmaker Hong Sangsoo. His writing has appeared in *The New York Times*, *The Los Angeles Times*, *The New Yorker*, *Artforum*, *Film Comment*, *Cinema Scope* and *The Village Voice*, where he was the film editor. He has taught Film Studies and Film Criticism at Harvard and NYU and served as an advisor and juror for numerous international film festivals. He programmed the Flaherty Seminar in 2010, and in 2018 he received the Chevalier of the Arts and Letters from the French Ministry of Culture.

EDUARDO WILLIAMS



È nato in Argentina nel 1987. Filmmaker e artista, i suoi lavori esplorano una modalità fluida di osservazione, alla ricerca di relazioni condivise e avventure spontanee all'interno di reti fisiche e materiali. I suoi cortometraggi *Pude ver un puma* (2011) e *Que je tombe tout le temps?* (2013) sono stati presentati in anteprima alla Cinéfondation (2012) e alla Quinzaine des Réalisateurs (2013) a Cannes, seguiti da *Tôï quên roi!* (2014) presentato in anteprima al Fid di Marsiglia nel 2014. Il suo primo lungometraggio, *El auge del humano* (2016), ha vinto il Pardo d'Oro come miglior film al Concorso Cineasti del presente nella 69ª edizione del Festival di Locarno ed è stato poi presentato in altri importanti festival internazionali. Nel 2016 ha diretto *Allons-y!* per il Festival Hors Piste del Centre Pompidou. Il suo ultimo cortometraggio *Parsi* (2018) è stato prodotto dal Centre d'Art Contemporain di Ginevra per la Biennale de l'Image en Mouvement, presentato in anteprima al Forum Expanded della Berlinale nel 2019 e ha avuto proiezioni in altri festival internazionali e musei. Nel 2019 Williams ha ricevuto il premio Emerging Artists del Lincoln Center. Il Film Study Center di Harvard gli ha assegnato la borsa Robert E. Fulton III in Nonfiction Filmmaking per il 2020-2021.

Born in Argentina in 1987, he is a filmmaker and artist whose works explore a fluid mode of observation, looking for shared relations and spontaneous adventures within both physical and virtual networks. His shorts films *Pude ver un puma* (2011) and *Que je tombe tout le temps?* (2013) premiered at Cinéfondation (2012) and Director's Fortnight (2013) at Cannes Film Festival, followed by *I Forgot!* (2014) which had its premiere at Fid Marseille in 2014. His first feature, *The Human Surge* (2016), won the Golden Leopard for Best Film at Filmmakers of the Present at the 69th Locarno Film Festival and was then shown at other international festivals. In 2016 he directed *Allons-y!* for Hors Piste – Festival de l'image en mouvement at the Centre Pompidou. His last short film *Parsi* (2018) was produced by the Centre d'Art Contemporain Genève for the Biennale de l'Image en Mouvement and premiered at Berlinale – Forum Expanded in 2019. It was also shown at other international festivals and museums. In 2019 he received the Lincoln Center Award for Emerging Artists. The Film Study Center at Harvard University awarded him a Robert E. Fulton III Fellowship in Nonfiction Filmmaking for 2020-2021.

JUDITH LOU LÉVY



Diplomata a Sciences Po a Parigi nel 2007, comincia la sua vita professionale collaborando con produttori e registi radicali come Gilles Sandoz presso Maia Cinéma, poi Isild Le Besco che le affida il casting e la direzione di produzione del suo lungometraggio *Bas fonds* nel 2009. In seguito lavora allo sviluppo di progetti di lungometraggi di autori rinomati come Milos Forman e Jerry Schatzberg nella nuova società di Georges-Marc Benamou, per creare nel 2011 la sua propria casa di produzione, Les Films du Bal, a 25 anni, con l'obiettivo di portare avanti in autonomia progetti di registi della sua generazione come Mati Diop e Benjamin Crotty. Dopo i primi anni dedicati a produrre cortometraggi e mediometraggi che si distinguono in prestigiosi festival internazionali come Locarno, New York, Rotterdam, e dopo essersi associata con Eve Robin nel 2016, produce nel 2019 *Atlantique* di Mati Diop – Grand Prix al Festival di Cannes nel 2019 – e *Zombi Child* di Bertrand Bonello. Nel 2020, tra gli altri, produce due lungometraggi come *Funambules* di Ilan Klipper e *Le genou d'Ahed* di Nadav Lapid – Prix du Jury al Festival di Cannes nel 2021. Sta lavorando inoltre alla realizzazione di una serie tv per il canale franco-tedesco Arte sull'adattamento del romanzo *Anima* di Wajdi Mouawad.

After graduating with a bachelor's degree at Sciences Po in Paris in 2007, she worked with various filmmakers and producers, such as Gilles Sandoz at Maia Cinéma, who could be described as radical, and she joined Isild Le Besco in the casting and production direction of her feature film *Bas fonds* in 2009. Later on she worked on the development of feature film projects by famous authors such as Milos Forman and Jerry Schatzberg in the new company of Georges-Marc Benamou. In 2011 she created her own production company, Les Films du Bal, at the age of 25, with the purpose of developing independently projects by directors of her generation such as Mati Diop and Benjamin Crotty. She dedicated the first years to producing short and medium-length films screened in prestigious international festivals such as Locarno, New York, Rotterdam. In 2016 she partnered up with Eve Robin and in 2019 produced *Atlantique* by Mati Diop – Grand Prix at the Cannes Film Festival in 2019 –, and Bertrand Bonello's *Zombi Child*. In 2020, among others, she produces two feature films such as Ilan Klipper's *Funambules* and *Le genou d'Ahed* by Nadav Lapid – Prix du Jury at the Cannes Film Festival in 2021. Actually she's working at a tv series for the Franco-German channel Arte based on the adaptation of the novel *Anima* by Wajdi Mouawad.

LLUÍS MIÑARRO



Lluís Miñarro ha prodotto quarantatré film di grande originalità, e ha ricevuto più di centoquaranta premi nei più prestigiosi festival del mondo, compresa la Palma d'Oro a Cannes nel 2010 per *Lo zio Boonmee che si ricorda le vite precedenti* di Apichatpong Weerasethakul. Ha collaborato, tra gli altri, con registi come Manoel de Oliveira, Naomi Kawase, Albert Serra, Lisandro Alonso, José Luis Guerín, Fabrizio Ferraro e Javier Rebollo. Miñarro è anche regista. Ha scritto e diretto *Familystrip* (2009), *Blow Horn* (2009) e i lungometraggi di finzione *Stella Cadente* (2014) e *Love Me Not* (2019). È stato membro di giuria ai festival del cinema di Locarno, San Sebastian, Buenos Aires, Monaco, Nara, e presidente di giuria ai festival di Karlovy Vary e Lecce. Sono state dedicate retrospettive alla sua compagnia di produzione Eddie Saeta s.a.u. a Parigi, Pechino, Montevideo, Genova, Città del Messico, Barcellona e Madrid. Ha ricevuto il premio City of Barcelona per i suoi contributi artistici. Al Sicilia Queer filmfest ha presentato i film *Vivir y otras ficciones* (2017) e *Love Me Not* (2019).

Lluís Miñarro has produced fortythree highly original films, receiving more than one hundred and forty awards at the most prestigious festivals, including Cannes Palme d'Or in 2010 with *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*, by Apichatpong Weerasethakul. He has collaborated with filmmakers as Manoel de Oliveira, Naomi Kawase, Albert Serra, Lisandro Alonso, José Luis Guerín, Fabrizio Ferraro and Javier Rebollo among others. Miñarro is also a filmmaker. He has written and directed *Familystrip* (2009), *Blow Horn* (2009) and the feature fiction films *Stella Cadente* (2014) and *Love Me Not* (2019). He has been a jury member at the film festivals of Locarno, San Sebastian, Buenos Aires, Munich, Nara, and president of the jury at Karlovy Vary and Lecce. Retrospectives of his production company Eddie Saeta s.a.u. have taken place in Paris, Beijing, Montevideo, Genoa, Mexico City, Barcelona and Madrid. He received the City of Barcelona Award for his commitment to the arts. At the Sicilia Queer filmfest he presented the films *Vivir y otras ficciones* (2017) and *Love Me Not* (2019).

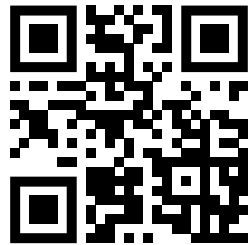
TUIXÉN BENET



Nata nel 1985, regista e coreografa, vive tra Barcellona e Los Angeles. Si è laureata presso l'Institut del Teatre di Barcellona. Ha lavorato come coreografa per lungometraggi, campagne pubblicitarie e video musicali come *Ice Cream*, *White Nights*, *Trying To Be Cool/Drakkar Noir*, *Sierra y Canada*, *What You Know*, per il quale è stata nominata come miglior coreografia all'Ukmva. È co-direttrice della compagnia di danza Les Filles Föllén e chitarrista della rock band Les Sueques. Il suo mediometraggio *Aloma i Mila* (2020) ha ottenuto molte nomination e premi in festival come La Cabina, Cucalorus, Dance Camera West e CineDans e ha vinto (*ex aequo* con *Beatrix*) il primo premio del concorso New Visions del Sicilia Queer filmfest 2021. Attualmente sta lavorando alla post-produzione del suo primo lungometraggio *Clausura*.

Born in 1985, she is a filmmaker and choreographer based in Barcelona and Los Angeles. She graduated as choreographer at the Institut del Teatre in Barcelona. She has been involved as choreographer in feature films, advertising campaigns and music videos like *Ice Cream*, *White Nights*, *Trying To Be Cool/Drakkar Noir*, *Sierra y Canadá*, *What You Know*, for which she was nominated to best choreography award at Ukmva. She is co-director of the dance company Les Filles Föllén, and the guitar player of the rock band Les Sueques. Her film *Aloma i Mila* (2020) hold many nominations and awards in festivals such as La Cabina, Cucalorus, Dance Camera West and CineDans and won (*ex aequo* with *Beatrix*) the first award in the New Visions International competition of the Sicilia Queer filmfest 2021. Right now she is completing the post-production of her first feature *Clausura*.

TRAILER



BEARDED BIRDS TRAILER SICILIA QUEER 2022

Marie Losier / Francia 2022 / 2'

bit.ly/sq22trailer



Marie Losier

Nata in Francia, lavora a New York come cineasta e curatrice da vent'anni. Ha studiato Letteratura all'università di Nanterre (Francia) e Belle Arti al Hunter College di New York City. I suoi lavori sono stati proiettati presso i maggiori musei, come la Tate Modern e il MoMa, e festival internazionali, tra i quali la Berlinale, il Rotterdam Film Festival, il Tribeca Film Festival e molti altri. I suoi lungometraggi e mediometraggi documentari sono: *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011), *Aqui, Em Lisboa* (film corale, diretto anche da Gabriel Abrantes, Denis Côté, Dominga Sotomayor Castillo nel 2015), *Cassandro, the Exotico!* (2018), *Felix in Wonderland* (2019). Il Sicilia Queer filmfest le ha dedicato una retrospettiva nel 2019.

Born in France, she has been working in New York as a filmmaker and curator for twenty years. She studied Literature at the University of Nanterre (France) and Fine Arts at the Hunter College in New York City. Her work has been screened at major museums, including the Tate Modern and MoMa, and International festivals, such as the Berlinale, Rotterdam Film Festival, Tribeca Film Festival and many others. Her filmography consists in: *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011), *Aqui, Em Lisboa* (choral film, also directed by Gabriel Abrantes, Denis Côté, Dominga Sotomayor Castillo in 2015), *Cassandro, the Exotico!* (2018), *Felix in Wonderland* (2019). Sicilia Queer filmfest has dedicated her a retrospective in 2019.

screenplay
Marie Losier
editing
Marie Losier
cast
Marie Losier
Clara Allong
contact
www.
siciliaqueerfilmfest.it
info@
siciliaqueerfilmfest.it



BEARDED BIRDS

Marie Losier / Francia 2022 / 2'

Un sibilo caldo e nostalgico di un vinile che comincia a girare incontra l'immagine granulosa della pellicola 16 mm. La musica parte e, mentre il rumore di un temporale riecheggia in lontananza, l'immagine è illuminata da sovraimpressioni iridescenti: visioni di corpi che sperimentano una fusione panica di femminile e maschile, natura e artefatto, analogico e digitale, cinema delle origini ed esuberante contemporaneità. Realizzato e interpretato da Marie Losier, il trailer della 12^a edizione del Sicilia Queer filmfest è un'ode alla meraviglia suscitata dal cinema; una fantasmagoria à la Méliès; l'auspicio di un gioioso ritorno in sala. Un inno al "trucco" come essenza della produzione del sé e delle immagini cinematografiche e dunque come promessa di libertà e di autodeterminazione.

A warm and nostalgic hiss of a spinning vinyl meets the 16 mm film's grainy image. The music starts and, while the sound of a storm echoes in the distance, the image is illuminated by iridescent superimpositions: visions of bodies experiencing a panic fusion of feminine and masculine, nature and artifact, analogue and digital, early cinema and exuberant contemporaneity. Directed and played by Marie Losier, the trailer for the 12th edition of the Sicilia Queer filmfest is an ode to the wonder aroused by the cinema; a phantasmagoria Méliès-style; the hope of a joyful return to the cinema. A hymn to "trick" as the essence of the production of the self as well as of cinematic images, and thus as a promise of freedom and self-determination.





Maria Hatzakou

È una sceneggiatrice, regista e produttrice cinematografica che vive ad Atene. Ha conseguito un diploma in Cinema e Video al London College of Printing prima di lavorare a lungo come programmatrice cinematografica al Festival Internazionale del Cinema di Atene e al Festival Internazionale del Cinema di Salonico. Nel 2007 è entrata a far parte di Haos Film, uno studio di produzione e post-produzione pionieristico con sede ad Atene, fondato dalla regista greca Athina Rachel Tsangari, in qualità di produttrice e con lei ha lavorato su diversi progetti. Ha co-prodotto *Alps* di Yorgos Lanthimos, presentato in anteprima nel concorso principale della Mostra del Cinema di Venezia 2011. Attualmente sta producendo l'ultimo cortometraggio di Alkis Papastathopoulos, *Honeymoon*, e sta sviluppando il suo secondo cortometraggio *Starflyer*. Nel frattempo *Amygdala*, il suo primo lavoro da regista e sceneggiatrice è attualmente presentato in diversi festival.

She is a screenwriter, director and film producer based in Athens. She was awarded a BA in Film and Video at the London College of Printing before going on to work extensively as a film programmer, at the Athens International Film Festival, and the Thessaloniki International Film Festival. In 2007, she joined Haos Film – a pioneering filmmaker-run production and post-production studio based in Athens, founded by Greek director Athina Rachel Tsangari – as a producer. She co-produced Yorgos Lanthimos' *Alps*, which was premiered in the main competition at the 2011 Venice Film Festival. She is currently producing Alkis Papastathopoulos' latest short film *Honeymoon* and developing her second short film *Starflyer*. Meanwhile, *Amygdala*, her first work as director and screenwriter, is currently being shown in several film festivals.

screenplay
Maria Hatzakou
cinematography
Christina Moutouri
editing
Alkis Papastathopoulos
music
Marilena Orfanou
sound design and mix
Leandros Ntounis
sound
Xenofontas Kontopoulos
cast
Panayiota Yiagli
Donna Petropoulou
Eva Samioti
producer
Maria Hatzakou
production
Hellenic Public
Broadcaster – Ert
Greek Film Center
contact
mhatzakou@gmail.com



AMYGDALA

Maria Hatzakou / Grecia 2021 / 22' / v.o. sott. it. e ing.

Atene, anni Ottanta: due sorelle, Anna e Melina, trascorrono gli ultimi giorni d'estate nella loro casa di campagna. Anna sta dando una festa per celebrare il suo compleanno e il passaggio all'età adulta. Presto partirà per l'università, lasciandosi alle spalle la casa d'infanzia e la sorellina. A trascorrere la giornata con lei in piscina ha invitato Maria, la ragazza che le piace. Tutto sotto lo sguardo vigile di Melina, che ama ossessivamente la sorella e desidera a tutti i costi far parte del mondo delle "ragazze grandi". Quando però non viene invitata alla festa fa di tutto per rendere questa notte indimenticabile, "magica" per sua sorella. Un *coming of age* horror che guarda a Carpenter e Argento ma anche a Bigelow e Amirpour, con la tensione che si fa palpabile, lasciando naufragare chi guarda nel regno del perturbante, tra erotismo pulsante e stregonesche tensioni. Un gioco al massacro tutto al femminile.

Athens, 1980s: two sisters, Anna and Melina, are spending the last days of summer at their countryside home. Anna is planning a party to celebrate her birthday and her transition to adulthood. Soon she will leave for college, leaving behind her childhood home and her little sister. She has invited Maria, her crush, to spend the day with her at the pool. All of this, under the watchful eye of Melina, who obsessively loves her sister and longs to be part of the world of "cool girls". When she is not invited to the party, she does her best to make the night unforgettable, "magical", for her sister. A coming-of-age that turns into horror, drawing inspiration from Carpenter and Argento, as well as from Bigelow and Amirpour, with a growing tension, bringing the viewer in the realm of the uncanny, between pulsating eroticism and witchy family tensions. An all-female massacre game.



Carlos Lobo

Nato a Guimarães, Portogallo, nel 1974, è un regista, fotografo, musicista, ricercatore e curatore di mostre fotografiche. Dottore in Scienza e Tecnologia delle Arti presso l'università cattolica di Porto, è professore alla School of Arts della stessa università e dal 2018, coordina qui il Master di Fotografia. È anche ricercatore presso il Citar – Center for Research in Science and Technology of the Arts, e programmatore indipendente presso il Caaa – Art and Architecture Affairs Center; ed editore di Lebop, casa editrice indipendente specializzata in fotografia. Come fotografo ha già pubblicato diverse monografie e le sue foto sono presenti in diversi prestigiosi volumi.

Born in Guimarães, Portugal in 1974, is a filmmaker, photographer, musician, researcher and programmer in the field of photography. He holds a PhD in Science and Technology of the Arts and is a professor at the Catholic University in Porto. Since 2018, he has coordinated the Master's degree in Photography at the university's Escola das Artes. He is also a researcher at Citar – Center for Research in Science and Technology of the Arts, and an independent programmer at Caaa – Art and Architecture Affairs Center; and editor of Lebop, an independent book publisher specialized in photography books. As a photographer, he has already published several monographs, and his work is represented in numerous and prestigious photography collections.

screenplay
Carlos Lobo
Luís Costa
cinematography
Miguel da Santa
Tiago Carvalho
editing
Miguel da Santa
music
Sensible Soccers
Fugly
Inkisição
sound
João Silva
Maurício D'Orey
cast
Ana Ribeiro
Rui Pedro
Vasco Martins
Ana Fonseca
Ofélia
Pedro Feio
Nuno Loureiro
Rafael Silvar
Ricardo Brito
producer
Mafada Rebelo
André Guiomar
Luís Costa
production
Olhar de Ulisses
Cimbalino Filmes
contact
www.agencia.
curtas.pt
agencia@curtas.pt



AOS DEZASSEIS / AT SIXTEEN

Carlos Lobo / Portogallo 2022 / 14' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima nazionale

Una ragazza di sedici anni osserva i suoi coetanei. A scuola, un gruppo durante le prove di danza e due ragazze che si baciano negli spogliatoi, in uno skatepark e ad un concerto dove il ragazzo che l'ha invitata finisce per flirtare con un'altra ragazza. Le sue emozioni passano attraverso il corpo: cerca di mimetizzarsi, si morde il labbro inferiore, scosta la mano di un ragazzo che si posa sulla sua gamba e studia il proprio riflesso allo specchio con disapprovazione. Nessuna parola, solo sguardi ed espressioni facciali ci mostrano che avere sedici anni non è così facile.

A sixteen year old girl observe her peers. At school, as a group of dancers rehearsing a routine and two girls kissing in the locker rooms, at a skatepark and at concert where the boy who invited her is flirting with another girl. Her emotions run through her body: she tries to blend in, she bites her lower lip, she takes off the hand of a boy who touch her leg, in the mirror she studies her own reflection with disapproval. No words, just glances and facial expressions to testify that being sixteen is not so sweet.



screenplay
Juliette Klinke
editing
Noémie Fy
music
Patricia Bosshard
**sound design
and mix**
Lise Bouchez
production
Film!
contact
julink@hotmail.com

Juliette Klinke

Sceneggiatrice e regista, lavora tra la Svizzera e il Belgio. Collabora anche a diversi progetti come assistente alla regia o coach per bambini. I suoi primi due cortometraggi di finzione *Nelson* (2015) e *Les Dauphines* (2016) sono stati selezionati in numerosi festival in tutto il mondo – Locarno, Angers, Clermont-Ferrand, Bfi, Fiff e altri – e hanno ricevuto diversi premi. Ha ottenuto un premio di incoraggiamento per lo sviluppo del suo primo lungometraggio alle 53^a edizione di Journées de Soleure. Fa parte, fin dalla sua creazione, del collettivo belga Elles font des films che si batte per la visibilità delle donne nell'industria cinematografica con l'obiettivo di ridurre le disuguaglianze di genere strutturali.

Scriptwriter and director, she works between Switzerland and Belgium. She also takes part in different projects as assistant director or children coach. Her two first fiction short movies *Nelson* (2015) and *Les Dauphines* (2016) were selected in several festivals around the world – Locarno, Angers, Clermont-Ferrand, Bfi, Fiff etc. – and received different awards. At the 53rd Journées de Soleure she obtained an encouragement price to support the idea of a first feature film. She is also involved since its creation in the Belgian collective Elles font des films which fights for the visibility of women in the cinema industry, and aiming at reducing its structural gender inequalities.



DANS LE SILENCE D'UNE MER ABYSSALE

**Juliette Klinke / Belgio 2020 / 20' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale**

Charlie Chaplin è un nome familiare, ma praticamente nessuno conosce la sua mentore Mabel Normand, che lo ha scelto per il suo primo ruolo. I film di cineaste pioniere come Alice Guy, che ha realizzato il primo film di finzione in assoluto, e Germaine Dulac, che ha portato il surrealismo sullo schermo prima di Luis Buñuel, sono scomparsi dalla lista dei film da vedere assolutamente. Cosa vale la pena ricordare? Chi decide cosa è degno di essere ricordato? Attraverso estratti di film diretti da registe donne tra il 1896 e il 1940, Juliette Klinke mette in discussione i suoi riferimenti nel cinema, ciò che le è stato insegnato e tramandato e immagina un nuovo futuro della storia del cinema che includa anche le cineaste.

Charlie Chaplin is a household name, but virtually no one knows his mentor Mabel Normand, who cast him in his first role. The movies of pioneering women filmmakers such as Alice Guy, who made the first ever fiction film, and Germaine Dulac, who brought surrealism to the screen even before Luis Buñuel, have disappeared from the bucket list of films to watch before dying. What's worth remembering? Who decides what is worthy of remembrance? Through film excerpts from movies directed by women filmmakers between 1896 and 1940, Juliette Klinke questions her references in cinema, what she has been taught and passed on and figures out a new future of film history which includes also women filmmakers.



screenplay
Chiara Caterina
cinematography
Chiara Caterina
editing
Valentina Andreoli
sound
Mirko Fabbri
voice
Brunella
Maria Pia
Paola
Enzo Blegi
Rosa Bazzi
Donatella Colasanti
producer
Chiara Caterina
Luca Mosso
contact
chiara.caterina@gmail.com

Chiara Caterina

Nata a Salerno nel 1983, è filmmaker e artista. Dopo la laurea al Dams di Roma Tre e gli studi in direzione della fotografia, si diploma in Francia presso Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains. Il suo primo corto *Avant la nuit* vince il Festival Cinema Zero 2013, il festival A corto di donne e viene selezionato in molti festival internazionali. Il suo documentario *Il mondo o niente* è stato presentato in concorso al Festival dei Popoli e selezionato, tra gli altri, al Festival du cinéma de Brive e al Cinemambiente. Nel 2018 realizza *The Afterimage*, un'installazione generativa che viene presentata in Francia in diversi festival di fotografia e arti digitali. Attualmente è impegnata nello sviluppo del documentario *Il domino, il diamante e il diavolo*, finalista a InProgress Milano Film Network 2018 e al Premio Solinas doc 2019. Nel 2021 il cortometraggio *Sei ancora tu* è selezionato alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e il cortometraggio *L'Incanto* è selezionato alla Settimana della Critica della Mostra del cinema di Venezia.

Born in Salerno in 1983, she is a filmmaker and an artist. After graduating at Dams – Roma Tre University and studying Photography direction, she graduated in France from Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains. Her first short film *Avant la nuit* won the 2013 Cinema Zero Festival, the A corto di donne festival and was selected in many other international festivals. Her documentary *Il mondo o niente* was presented in competition at the Festival dei Popoli and selected, among others, at the Festival du cinéma de Brive and Cinemambiente. In 2018, she made *The Afterimage*, a generative installation that was presented in France at several photography and digital arts festivals. She is currently developing the documentary, *Il domino, il diamante e il diavolo*, a finalist at InProgress Milano Film Network 2018 and Premio Solinas doc 2019. In 2021, the short film *Sei ancora tu* has been selected at the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro and the short film *Enchantment* has been selected at the Venice Film Festival's Critics' Week.



L'INCANTO / ENCHANTMENT

Chiara Caterina / Italia 2021 / 20' / v.o. sott. ing.

L'ipnotico incedere delle voci di cinque donne riempie lo spazio sonoro del film tessendo i fili di una trama complessa in cui emergono violenza, giustizia, morte: una donna legge i tarocchi; la sopravvissuta del massacro del Circeo, uno degli episodi di rapimento e violenza patriarcale e fascista più efferati della cronaca nera italiana, risponde alle domande di un giornalista; una donna accusata dell'omicidio di quattro persone viene interrogata dai magistrati; una donna racconta del suo rapporto con la morte, mentre un'altra cerca nella pratica religiosa una risposta alla violenza. Il materiale d'archivio, filmico e sonoro, costruisce un limbo misterioso, in cui il confine tra mondo terreno e mondo ultraterreno è labile; il coro di voci di donne diventa una guida per affrontare l'oscurità, facendo emergere, in modi diversi, il rapporto alla vita attraverso il discorso della morte.

The hypnotic progress of the voices of five women fills the sound dimension of the film, weaving the threads of a complex plot in which violence, justice, and death emerge: a woman reads tarot cards; the survivor of the Circeo Massacre, one of the most heinous episodes of patriarchal and fascist violence in Italian crime history, answers a journalist's questions; a woman accused of the murder of four people is interrogated by magistrates; one woman tells of her relationship with death, while another seeks in religious practice an answer to violence. Archival footage, audio and video, creates a mysterious limbo, in which the boundary between the earthly and otherworldly is labile; the chorus of women's voices becomes a guide to facing the darkness, bringing out, in different ways, the relationship to life through the discourse of death.



screenplay
Jon Cuyson

cinematography
Ivan Sarenas

editing
Klarisse Purugganan
Jon Cuyson

**sound design
and mix**
Klarisse Purugganan

cast
Jai Galang

producer
Jon Cuyson

production
Everyday Productions

contact
www.joncuyson.com
joncuyson@gmail.com

Jon Cuyson

È un artista visivo che vive e lavora nelle Filippine. Nel 2010 ha conseguito un master in Belle arti alla Columbia University di New York. Le sue opere impiegano diverse tecniche e media tramite cui indaga le complesse intersezioni di arte, storia, cultura e diaspora filippina. *Mutya* è il suo primo cortometraggio sperimentale, terminato nel maggio 2021 ed incluso in competizione nel SeaShorts Film Festival 2021. *Kerel (Sea of Love)* è il suo terzo cortometraggio. Jon Cuyson continua a scrivere, dirigere e produrre film mentre lavora come educatore a Manila.

He is a visual artist living and working in the Philippines. In 2010, he received an Mfa from Columbia University in New York. His works employ different techniques and media through which he investigates the complex intersections of art, history, culture, and Filipino diaspora. *Mutya* is his first experimental short film, finished in May 2021 and included in competition in the SeaShorts Film Festival 2021. *Kerel (Sea of Love)* is his third short film. Jon Cuyson continues to write, direct and produce films while working as an educator in Manila.



KEREL (SEA OF LOVE)

Jon Cuyson / Filippine 2021 / 14' / v.o. sott. it / anteprima assoluta

Intrappolato in una nave da carico durante il lockdown, Kerel, un marinaio filippino gay, fugge attraverso la sua memoria e ricorda il suo complicato passato, presente e futuro sé. Questo film sperimentale, ibridando finzione e documentario, è un'evocazione delle complessità dell'identità personale e nazionale prescritte dalla memoria. Il film mescola immagini d'archivio con testi, filmati e found footage per tessere la complessa narrazione dalla prospettiva del protagonista marinaio bloccato in mare, fronteggiato da navi cinesi mentre rievoca il rapporto con se stesso, il suo amante, la sua famiglia e il suo paese.

Trapped in a cargo ship during the lockdown, Kerel, a gay Filipino seafarer escapes through his memory, and recalls his complicated past, present, and future self. The hybrid experimental documentary fiction film is an evocation of the complexities of personal and national identity prescribed by one's memory. The film mixes archival images with texts, filmed and found footage to weave the complex narrative from the perspective of a seafarer stranded at sea, confronted by Chinese ships while recalling his relationship with himself, his lover, his family, and his country.



cinematography
Maxime Berger

editing
Patric Chiha

**sound design
and mix**
Damien Boitel
Xavier Thieulin

cast
Alain Garcia Vergara

producer
Flavien Giorda
Yann Gonzalez
Bertrand Mandico
Elina Löwensohn

production
Venin Films

contact
veninfilm@gmail.com

Jean-Sébastien Chauvin

Regista e sceneggiatore, ha recitato in *Arrivederci ragazzi* di Louis Malle nel 1987, nella parte di Laviron. È autore di cinque cortometraggi fra il 2008 e il 2022: *Les filles du feu* (2008), selezionato alla Semaine de la Critique di Cannes nel 2008; *Et il gravirent les montagnes* (2011), preselezionato per il César al miglior cortometraggio nel 2013; *La tristesse des androïdes* (2011); *Les enfants* (2014), selezionato al Festival Internazionale del cortometraggio di Clermont-Ferrand; e *Mars exalté* (2022), presentato al Festival Internazionale del Cinema di Berlino.

Director and screenwriter, he starred in Louis Malle's *Au revoir les enfants* in 1987, in the role of Laviron. He is the author of five short films between 2008 and 2022: *Les filles du feu* (2008), selected for the Cannes Critics' Week in 2008; *Et il gravirent les montagnes* (2011), pre-selected for the César to the Best Short Film in 2013; *The Sadness of the Androids* (2011); *Les enfants* (2014), selected at the Clermont-Ferrand International Short Film Festival; and *Exalted Mars* (2022), which premiered at the Berlin International Film Festival.



MARS EXALTÉ / EXALTED MARS

Jean-Sébastien Chauvin / France 2022 / 18' / v.o. senza dialoghi / anteprima nazionale

Un uomo sogna: è l'alba in una città, le macchine sfrecciano e si incolonnano nell'intrico di strade di una circonvallazione, i loro fari si riflettono a ritmo sull'asfalto, un lampione è rimasto spento ma forse sta per accendersi. Il respiro dell'uomo dà cadenza alle immagini di una città che si risveglia, come con una voce fuori campo. Va aumentando la luce e con essa il desiderio, come se l'energia di un corpo potesse preannunciare l'aurora. Forse sta succedendo qualcosa sotto le apparenze, o forse è tutto solo come lo vediamo.

A man dreams: it is dawn in a city, the cars run and line up in the tangle of streets of a ring road, their headlights reflect in rhythm on the asphalt, a street lamp has remained off but perhaps it is about to light up. Man's breathe gives cadence to images of a city that wakes up, as if with a voice over. The light increases and the desire with it, as if the energy of a body could foretell the sunrise. Maybe something is going on under the guise, or maybe all is just as we see it.

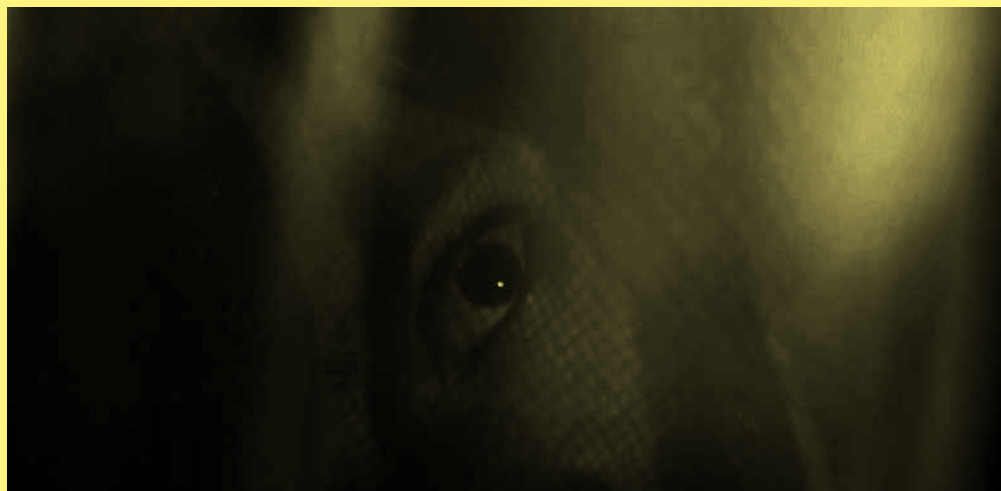


screenplay
Morgane Frund
cinematography
Anais Bourgogne
editing
Morgane Frund
music
Vivian Wang
sound
Léon Hüslér
producer
Hochschule Luzern
– Design & Kunst
Morgane Frund
contact
www.morganefrund.ch
info@morganefrund.ch

Morgane Frund

Nata nel 1997 a Losanna in Svizzera, ha studiato Cinema, Inglese e Tedesco all'università di Losanna. Dal 2019 studia Video alla Hslu – Arte e Design di Lucerna. Appassionata delle parole e delle immagini, realizza regolarmente cortometraggi e video-saggi.

Born in 1997 in Lausanne, Switzerland, she studied Film, English and German at the University of Lausanne. Since 2019 she studies Video at Hslu – Lucerne School of Art and Design. Passionate of words and images, she constantly realizes short films and video essays.



MÉMOIRES DE MÉDUSES / MEMORIES OF JELLYFISH

Morgane Frund / Svizzera 2021 / 9' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima nazionale

Una bambina con quattro braccia. Una medusa immortale. Il lutto del futuro che avevamo immaginato. Un saggio su ciò che rimane quando muore un sogno. In un film-saggio molto poetico, la regista Morgane Frund trasmette una riflessione stimolante su questioni critiche come la rappresentazione e i ricordi delle minoranze. Sviluppa una pratica artistica che conferisce alle immagini in movimento il compito essenziale di archiviare visioni di futuri possibili, cioè sogni che non si sono ancora realizzati. In questo senso, il cinema non è solo una questione di resistenza contro l'oblio, ma anche la garanzia della sopravvivenza di visioni queer in una società normativa.

A little girl with four arms. An immortal jellyfish. The mourning of the future we had imagined. An essay on what remains when a dream dies. In a very poetical film essay, the director Morgane Frund conveys an inspiring reflection about such critical issues as representation and memories of minorities. She develops an artistic practice that confers moving images with the essential task to archive visions of possible futures, that is, dreams that have not yet come true. In this regard, film is not only a matter of resistance against oblivion, but also the guarantee of the survival of queer visions in a normative society.

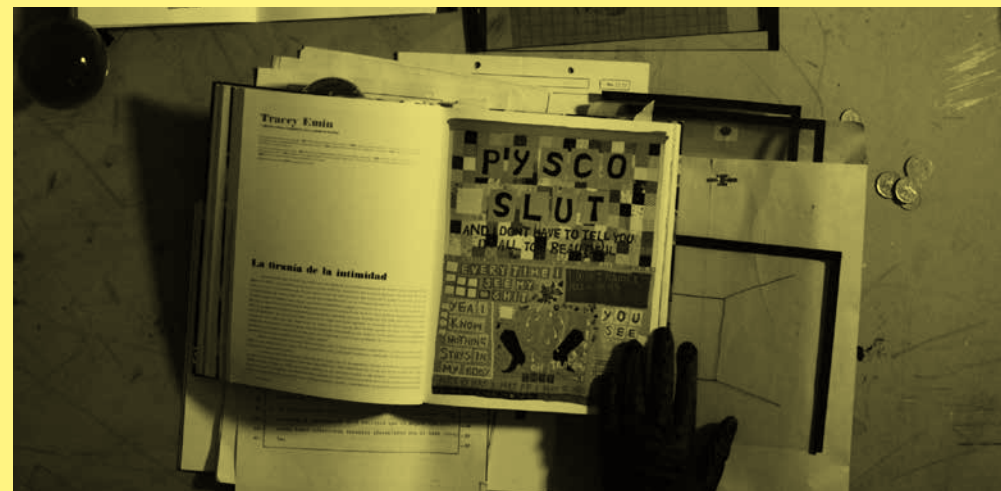


screenplay
Paloma Orlandini Castro
cinematography
Felipe Bozzani
editing
Zoe Fahler
sound design and mix
Zoe Fahler
voice
Paloma Orlandini Castro
cast
Paloma Orlandini Castro
producer
Manuel Pasik
contact
www.filmstofestivals.com
info@filmstofestivals.com

Paloma Orlandini Castro

Vive a Buenos Aires, diplomata in Cinema documentario all'università nazionale di San Martín, nonché esperta di restauro digitale di materiale d'archivio, lavora alla Segreteria Nazionale dei Diritti Umani. *Ob Scena* (2021) è il suo primo cortometraggio, presentato in vari festival fra cui il Fid di Marsiglia, il San Sebastián e l'Idfa, il Festival Internazionale del Cinema Documentario di Amsterdam.

Resident in Buenos Aires, graduated in Documentary Film at the National University of San Martín, as well as an expert in digital restoration of archival material, she works at the National Secretariat of Human Rights. *Ob Scena* (2021) is her first short film, presented at various festivals including Fid Marseille, San Sebastián and Idfa, Amsterdam International Documentary Film Festival.



OB SCENA / OB SCENE

Paloma Orlandini Castro / Argentina 2021 / 18' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un utero, due tube, un'ovaia, e dubbi. Un diario investigativo che esplora la crescita sessuale di una donna, tra interventi chirurgici, sensazioni nuove e incontro/scontro con l'immaginario pornografico. La donna avrà delle risposte o accumulerà solo altre domande? Il corpo è un archivio che raggruppa tutte le informazioni su ciò che gli succede, compresi gli oggetti e gli eventi osservati dall'occhio. La sessualità, vissuta e guardata, segue un meccanismo sempre uguale nelle sue dinamiche, ma provoca un piacere istintivo di difficile categorizzazione. Lavorare sull'archivio della sessualità permette di trovare dei punti costanti e delle ripetizioni, ma non permette di chiudere il cerchio e di capire qualsiasi possibilità.

One uterus, two tubes, one ovary, and doubts. An investigative diary that explores the sexual growth of a woman, including surgical interventions, new sensations and encounter/confrontation with the pornographic imagination. Will the woman have answers or will she just accumulate more questions? The body is an archive that groups all the information on what happens to it, including objects and events observed by the eye. Sexuality, experienced and looked at, follows a mechanism that is always the same in its dynamics, but causes an instinctive pleasure that is difficult to categorize. Working on the archive of sexuality allows you to find constant points and repetitions, but it does not allow you to close the circle and understand any possibility.



Guillaume Lillo

Regista, montatore e sceneggiatore, diplomato in Montaggio alla Fémis di Parigi, ha realizzato due corti da regista, *Remy* (2018), presentato in vari festival e vincitore del Premio Giovani della Giuria ai Rencontres du Moyen Métrage di Brive, e *Perchés* (2021), presentato in anteprima al Fid di Marsiglia. La sua attività di montatore inizia però anni prima, con *Les chercheurs* (2015) di Aurélien Peilloux, selezionato alla Cinéfondation del Festival di Cannes. Oltre a vari cortometraggi e mediometraggi, è montatore di due lungometraggi, *Daniel* (2018) di Marine Atlan – presentato ai festival del cinema di Gijon e Sarajevo; e *Nos cérémonies* (2022) di Simon Rieth, selezionato in concorso alla Semaine de la Critique di Cannes 2022.

Director, editor and screenwriter, graduated in Editing at the Fémis in Paris, he has made two directorial shorts, *Remy* (2018), presented at various festivals and winner of the Young Jury Prize at the Rencontres du Moyen Métrage in Brive, and *Floating* (2021), premiered at Fid in Marseille. However, his career as an editor began years earlier, with Aurélien Peilloux's *Les chercheurs* (2015), selected at the Cinéfondation of the Cannes Film Festival. In addition to various shorts and medium-length films, he is editor of two feature films, *Daniel* (2018) by Marine Atlan – presented at the Gijon Film Festival and Sarajevo Film Festival; and *Nos cérémonies* (2022) by Simon Rieth, selected in competition at the Cannes Critics' Week 2022.

screenplay
Guillaume Lillo
editing
Guillaume Lillo
**sound design
and mix**
Agathe Poche
Benjamin Viau
sound
Guillaume Lillo
voice
Guillaume Lillo
Olivier Séror
Berangère Lallemand
Guy Lillo
Zafar Matin
Valentine Martinez
Mireille Lillo
image
Guillaume Lillo
producer
Olivier Séror
Benjamin Delboy
Jérémy Delpon
contact
www.videodepoche.
com/fr
vdp@videodepoche.
com



PERCHÉS / FLOATING

Guillaume Lillo / Francia 2021 / 34' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima nazionale

Un uomo, ossessionato dai volatili e dalle auto, racconta il suo sprofondare nella depressione a uomini e donne che gli danno un passaggio in auto. La dismorfofobia del protagonista, ovvero la tendenza a vedersi deformati e diversi da quello che si è, non si limita alla sua psiche: l'intero film, fatto di frammenti, footage presi da internet, immagini distorte e caleidoscopi, si specchia continuamente e ritrova un mondo perturbante e senza forma. La voce fuori campo del protagonista, che spia la realtà e cerca continuamente di riconoscerla, accompagna sia gli autisti delle macchine che lo spettatore in ossessioni e aneddoti di una vita che non sa più dove trovare l'equilibrio.

A man, obsessed with birds and cars, tells about his sinking into depression to men and women who give him a ride in their car. The protagonist's dysmorphophobia, or the tendency to see himself deformed and different from what he is, is not limited to his psyche: the entire film, made up of fragments, footage taken from the Internet, distorted images and kaleidoscopes, looks itself in the mirror and discovers an uncanny and formless world. The voice over of the protagonist, who spies on reality and continually tries to recognize it, accompanies both the car drivers and the viewer inside obsessions and anecdotes of a life that does not know where to find balance.



Ciel Sourdeau

Nat* nel 1997, è giovan* cineast* e compositor* musical* frances* che studia Belle arti e Cinema alla Head di Ginevra. È fanatic* della cartapesta e aspira a giocare con i codici e le regole classiche del cinema, usando l'umorismo come porta d'accesso a universi paralleli surrealisti. Il film d'esordio, *Sad Cowboy Platonic Love*, è una favola contorta e non binaria, che attraversa l'identità di genere e i generi cinematografici.

Born in 1997, they is a French young cineaste and music composer who studies Fine arts and Cinema at Head in Geneva. They is a papier-mâché fanatic who aspires to play with the classical codes and rules of cinema, using humour as a gateway to surrealist parallel universes. Their debut film, *Sad Cowboy Platonic Love*, is a twisted non-binary fairy-tale, crossing gender identity and film genres.

screenplay
Ciel Sourdeau
cinematography
Ciel Sourdeau
editing
Georges Angèle
Boucard
Ciel Sourdeau
**sound design
& mix**
Ciel Sourdeau
sound
Ciel Sourdeau
cast
Louise Bonpaix
Greta Gratos
Mariène Charpentié
Emy Curti
Zeltia Robin
Lucas Belloc
producer
Head Genève
contact
ciel.sourdeau@
gmail.com



SAD COWBOY PLATONIC LOVE

Ciel Sourdeau / Svizzera 2021 / 17' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

Era Clotaire, anno 103: un feroce drago ritenuto estinto da generazioni è appena riapparso. La regina invia un messaggio in tutta la terra per evitare la catastrofe. C'è qualche eroe in grado di salvare il regno? Nel suo film d'esordio, Ciel Sourdeau sfrutta appieno il potenziale queer del cinema di genere, di cui il bricolage e il mascheramento sono sempre stati componenti essenziali. Sviluppa una fiaba anarchica che reinventa in modo molto espressivo le figure del cowboy e del drago e sovverte la struttura lineare del racconto d'avventura convenzionale. L'ultima battuta del film, che suona come una lezione di vita, non dovrebbe mai essere dimenticata: «Qualsiasi tipo di disciplina deve essere smantellata!».

Clotaire Era, year 103: a fierce dragon thought extinct for generations has just reappeared. The queen sends a message throughout the land to avoid the catastrophe. Is there any hero to save the kingdom? In their debut film, Ciel Sourdeau fully exploits the queer potential of genre cinema, of which bricolage and masquerade have always been essential components. They develops an anarchistic fairy tale that reinvents in a very expressive way the figures of the cowboy and the dragon and subverts the linear structure of the conventional adventure story. Its last line, which sounds like a life lesson, should never be forgotten: «Any kind of discipline shall be dismantled!».



screenplay
Pauline Quinonero
cinematography
Pauline Penichout
editing
Pauline Quinonero
music
Goodil
sound design
and mix
Etienne André
sound
Valentine Gelin
Ludivine Pelé
images
Pauline Penichout
Sarah Tcheurekdjian
cast
Mathilde Weil
Brune Renault
Méaistée Rhea
production
Too Many Cowboys
contact
www.toomanycowboys.com
pauline@toomanycowboys.com

Pauline Quinonero

Nata nel 1993 a Montpellier, è una regista e produttrice francese. Durante il corso di studi cinematografici all'università di Montpellier III, ha diretto il suo primo cortometraggio *Dancing Stars* (2017) per poi specializzarsi nella produzione. Nel 2018, è entrata a far parte della compagnia Too Many Cowboys. Allo stesso tempo, sta preparando un saggio su nuovi modi più inclusivi di produrre e rappresentare nell'industria cinematografica. *St. Jude* (2021), il suo terzo cortometraggio, è stato sostenuto dalla regione Bretagna, dalla Procirep e dall'Angoa. Attualmente sta lavorando al suo primo lungometraggio, *Bloom*, una storia di amore e fantasmi nello spazio, e a *Route 19*, un progetto di storia interattiva che è appena stato selezionato nel programma di scrittura di Storygraphe.

Born in 1993 in Montpellier, she is a French directress and producer. During her course in Film Studies at the University of Montpellier III, she directed her first short film *Dancing Stars* (2017) before specializing in production. In 2018, she joined the company Too Many Cowboys. At the same time, she is preparing an essay on new, more inclusive ways of producing and representing in the film industry. In 2020, she is directing *St. Jude*, her third short film, supported by the Brittany region, the Procirep and the Angoa. She is currently working on her first feature film, *Bloom*, a love and ghosts story in space, and on *Route 19*, an interactive story project who has just has been selected in Storygraphe's writing program.



ST. JUDE

Pauline Quinonero / Francia 2021 / 16' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

In un quartiere deserto, circondata da una presenza misteriosa, Elisabeth attraversa la notte profonda dei suoi ricordi per trovare Florence, colei che ama e che è scomparsa. Dall'altra parte del walkie-talkie, una voce sconosciuta si alza e la accompagna nella sua ricerca. Ogni film è una storia di fantasmi, poiché le immagini in movimento sono, come dicono i filosofi, sempre già immagini scomparse. Al cinema, stiamo sempre guardando dei fantasmi. La regista Pauline Quinonero lo sa bene. Nel suo terzo cortometraggio, scopre di nuovo il potere del cinema, cioè il potere di vedere cose che non sono reali e di sentire voci nel silenzio. Così facendo, ci fa capire che questo è anche il potere dell'amore. Questa è una delle tante meraviglie del film, che è una storia di fantasmi e una poesia allo stesso tempo.

In a desert neighbourhood, surrounded by a mysterious presence, Elisabeth crosses the deep night of her memories to find Florence, the one she loves and who has disappeared. On the other side of the walkie-talkie, an unknown voice rises and will accompany her in her quest. Every film is a ghost story, since moving images are, as philosophers say, always already vanishing images. In the movie theatre, we are always watching ghosts. The directress Pauline Quinonero is well aware of this. In her third short film, she discovers anew the power of film, that is, the power of seeing things that are not real and hearing voices in the silence. By doing this, she makes us realize that this is also the power of love. This is one of the many wonders of this film, which is a ghost story and a poem at once.



screenplay
Sean Lionadh
cinematography
Andrew O'Connor
editing
Sean Lionadh
music
Eloise Ktretschmer
sound design
and mix
Zander Mavor
cast
Ruairidh Mollica
Joshua Griffin
Neshia Caplan
Kevin O'Loughlin
Oliver Wright
Jane McCarry
producer
Alfredo Covelli
Ross McKenzie
executive producer
Alice Whitemore
contact
covelli79@yahoo.it

Sean Lionadh

Nato nel 1998, è un regista che ha utilizzato l'alchimia tra cinema e poesia per condividere lavori intimi che hanno ottenuto un enorme successo online e un notevole impatto sociale. Il suo cortometraggio *Time for Love* (2018) realizzato per la Bbc, ha raggiunto 16 milioni di visualizzazioni online e ha vinto un Royal Television Society Award, a cui ha fatto seguito un Ted talk e un libro, oltre a ispirare il movimento lgbt di Boston. *Silence*, il suo primo cortometraggio sperimentale realizzato per il circuito dei festival, è stato presentato in anteprima in Italia al Torino Film Festival nel 2020. *Too Rough* è il suo primo cortometraggio di finzione.

Born in 1998, he is a filmmaker who has used the alchemy of film and poetry to share intimate work that has gained a huge online presence and left a notable social impact. His short film *Time for Love* (2018) made for Bbc, reached 16 million people online and won a Royal Television Society Award, led to a Ted talk and a book, as well as inspiring an lgbt movement in Boston. *Silence* his first experimental short film made for the festival circuit, and premiered in Italy at Torino Film Festival 2020. *Too Rough* is his first fiction short film.



TOO ROUGH

Sean Lionadh / Regno Unito 2022 / 16' / v.o. sott. it.

Nick è ad una festa con il suo ragazzo Charlie. Entrambi bevono più del dovuto e Charlie gli rinfaccia di non averlo mai portato a dormire a casa sua. La mattina seguente, Nick, con i postumi della sbornia, si sveglia accanto al suo ragazzo Charlie e deve nascondere alla sua famiglia omofoba e disfunzionale. Charlie scoprirà i segreti al centro della vita familiare di Nick, segreti che cambieranno la loro relazione per sempre. Con una fotografia inquietante e ravvicinata, il cortometraggio descrive il dilemma di un adolescente gay ed esplora il conflitto interiore tra il suo amore e le sue relazioni, l'amore per suo fratello e l'amore di suo padre per lui all'interno di un contesto di abuso domestico.

Nick is at a party with his boyfriend Charlie. They both drink more than they should and Charlie accuses him of never having invited him to sleep at his house. The morning after, a hungover Nick wakes up next to his boyfriend Charlie and must conceal him from his own homophobic and dysfunctional family. Charlie is about to discover the secrets at the heart of Nick's family life – secrets that will change their relationship forever. With unsettling, handheld cinematography, the short film depicts the dilemma of a gay adolescent and explores the inner conflict between his love and relationship, the love for his brother and his father's love for him within a context of domestic abuse.

**screenplay**

João Rui Guerra da Mata
João Pedro Rodrigues

cinematography

João Rui Guerra da Mata
João Pedro Rodrigues

editing

João Rui Guerra da Mata
João Pedro Rodrigues
Pedro Teixeira

sound

João Rui Guerra da Mata
João Pedro Rodrigues

producer

João Pedro Rodrigues

production

Filmes Fantasma

contact

www.agencia.curtas.pt
agencia@curtas.pt

João Rui Guerra da Mata

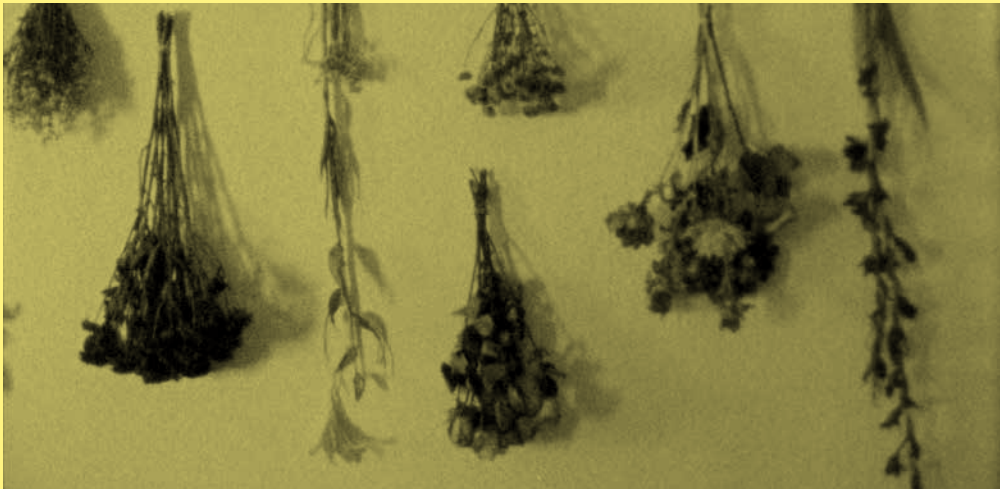
Nato a Lourenço Marques, Mozambico, ha insegnato Direzione artistica alla Escola Superior de Teatro e Cinema di Lisbona. Nel 1997 ha co-diretto il cortometraggio *Parabéns!*, diretto da João Pedro Rodrigues con il quale hanno vinto la Menzione speciale della giuria alla 54ª Mostra del Cinema di Venezia. Ha lavorato per numerosi lungometraggi e cortometraggi in qualità di direttore artistico, in particolare per quelli diretti da João Pedro Rodrigues, dei quali è anche co-sceneggiatore. Questa collaborazione si è evoluta nella co-regia per i corti *China China* (2007) and *Alvorada Vermelha* (2011). *O que arde cura* (2012) è il suo esordio da solo alla regia.

Born in Lourenço Marques, Mozambique. He taught Art Direction at the Lisbon Film School. In 1997 he co-starred in the short *Parabéns!*, directed by João Pedro Rodrigues, with which one he won the Special Jury Mention at the 54th Mostra di Venezia. As an Art director, he worked in several features and shorts, notably the ones directed by João Pedro Rodrigues, whose films he also co-scripted. This collaboration lately evolved to co-direction, namely in the shorts *China China* (2007) and *Alvorada Vermelha* (2011). *O que arde cura* (2012) is his debut solo film.

João Pedro Rodrigues

Nato a Lisbona, ha cominciato i suoi studi di ornitologia alla facoltà di Biologia dell'università di Lisbona, presto abbandonati per frequentare la Escola Superior de Teatro e Cinema dove si è diplomato in cinema. Ha diretto cinque lungometraggi: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer como um homem* (2009), *A última vez que vi Macau* (2012), co-diretto con João Rui Guerra da Mata, e *O ornitólogo* (2016).

Born in Lisbon. He first studied Biology at Lisbon University to become an ornithologist but soon gave it up for Cinema Studies and was graduated from Lisbon Film School. He directed five features: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer como um homem* (2009), *A última vez que vi Macau* (2012), co-directed with João Rui Guerra da Mata, and *O ornitólogo* (2016).



UM QUARTO NA CIDADE

**João Rui Guerra da Mata, João Pedro Rodrigues
/ Portogallo 2021 / 5' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata si incontrano nel 1991 e iniziano a conoscersi al ritmo delle canzoni de *Les parapluies de Cherbourg* di Jacques Demy che Rodrigues aveva avuto modo di incontrare nel 1983, in occasione della presentazione di *Una camera in città*, da cui il cortometraggio prende il titolo. Nella loro stanza del cuore Demy occupa un posto di prim'ordine e *Um Quarto na Cidade* è un omaggio pieno di riferimenti – vocali e visuali – alle opere di un maestro scomparso prematuramente, falciato dall'aids. Se il tempo/serpente sembra smantellare e inghiottire ogni cosa – le persone amate, le opere, gli ideali politici –, in verità anche l'istante più fugace si iscrive nell'infinità. Dalle ceneri del tempo umano, l'opera di Demy è così osservata nel suo divenire un radioso frammento di eternità.

João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata met in 1991 and began to get to know each other to the rhythm of the songs of Jacques Demy's *Les parapluies de Cherbourg* that Rodrigues had the opportunity to meet in 1983, on the occasion of the presentation of *Une chambre en ville*, from which the short film takes its title. For them, Demy holds a special place in their hearts and *Um Quarto na Cidade* is a tribute full of – vocal and visual – references to the films of a master who died prematurely, worn out by aids. If the time/ snake seems to dismantle and swallow everything – beloved ones, works, political ideals –, even the most fleeting moment is actually inscribed in infinity. From the ashes of human time, Demy's work is thus observed in its becoming a radiant fragment of eternity.

NUOVE VISIONI





Ricky D'Ambrose

È una delle nuove promesse del cinema indipendente statunitense. È nato nel 1987 e oggi vive a New York. È scrittore e regista. *Notes on an Appearance* (2018) ha la sua prima al 68° Festival Internazionale del Cinema di Berlino, e i suoi corti sono stati presentati in vari festival internazionali fra cui il New York Film Festival e il Jeonju International Film Festival. Nel 2017 il Filmmaker Magazine, per cui lui stesso scrive, l'ha inserito nella lista delle venticinque nuove promesse del cinema indipendente. *The Cathedral*, il suo secondo lungometraggio, ha esordito alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 2021 nella sezione dedicata ai progetti Biennale College.

He is one of the new promises of American independent cinema. He was born in 1987 and now lives in New York. He is a writer and a director. *Notes on an Appearance* (2018) premieres at the 68th Berlin International Film Festival, and his short movies have been screened at various international festivals including the New York Film Festival and the Jeonju International Film Festival. In 2017 Filmmaker Magazine, for which he is author, included him in the list of the twentyfive new promises of independent cinema. *The Cathedral*, his second feature film, made its debut in Venice International Film Festival in 2021 in the section dedicated to Biennale College projects.

screenplay
Ricky D'Ambrose
cinematography
Barton Cortright
editing
Ricky D'Ambrose
cast
Monica Barbaro
Brian d'Arcy James
Geraldine Singer
Mark Zeisler
Robert Levey II
Cynthia Mace
Linnea Gregg
Madeline Hudelson
Melinda Tanner
Steven Alonte
producer
David Lowery
Graham Swon
production
Ravenser Odd
contact
www.visitfilms.com
info@visitfilms.com



THE CATHEDRAL

Ricky D'Ambrose / Stati Uniti 2021 / 87' / v.o. sott. it.

La storia di una famiglia americana raccontata attraverso i primi vent'anni di vita di Jesse, dalla nascita al college, mentre si avvicendano fortune e sfortune della provincia statunitense, e molti non detti si accumulano finché non sono costretti a esplodere. Un viaggio contemplativo in un mondo che appare pulito e senza macchia e invece omette e nasconde. La voce fuoricampo conduce lo spettatore in una storia di ipocrisie e di insuccessi, con una struttura che mischia narrazione classica e distacco documentaristico, senza nascondere intenti autobiografici.

The story of an America family told through the first twenty years of Jesse's life, from birth to college, as fortunes and misfortunes of the US province alternate, and many unspoken things accumulate until they are forced to explode. A contemplative journey into a world that appears clean and spotless and instead omits and hides. The voice over leads the viewer into a story of hypocrisy and failure, with a structure that mixes classic narrative and documentary detachment, without hiding autobiographical intentions.



Laurence Turcotte-Fraser

Presidente della compagnia di produzione e promozione artistica Fraser Films, è regista e direttrice della fotografia. Vive e lavora a Montréal. È stata assistente di camera, operatrice di camera e direttrice della fotografia per numerosi corti, videoclip e serie televisive. Artista multiforme, il suo intento è mettere in primo piano nel suo lavoro umanità e giustizia. Tra i suoi lavori precedenti la direzione della fotografia in film di finzione come *Les Jaunes* (2013) e *L'Étrange Province* (2015) di Rémi Fréchette, *Drum de marde!* (2015) e *Blast Beat* (2018) di Pascal Plante, e la regia di cortometraggi come *Le temps d'ériger un clocher* (2012), *L'âme coincée entre deux morceaux de tôle* (2013), *Marée* (2017), *Domino* (2017) *Un autre jour* (2018), *The Secret Project* (2018). *The End of Wonderland* (2021), la cui lavorazione è durata sette anni, è il suo primo lungometraggio da regista.

President of the production and arts company Fraser Films, she is a filmmaker and cinematographer. She lives and works in Montreal. She's been camera assistant, camera operator and cinematographer for various shorts, music videos and tv series. Multifaceted artist, her aim is to bring humanity and justice to the forefront of her work. Her previous projects include cinematography on fiction films including *Les Jaunes* (2013) and *L'Étrange Province* (2015) by Rémi Fréchette, *Drum de marde!* (2015) and *Blast Beat* (2018) by Pascal Plante and directing of short films *Le temps d'ériger un clocher* (2012), *L'âme coincée entre deux morceaux de tôle* (2013), *Marée* (2017), *Domino* (2017), *Un autre jour* (2018), *The Secret Project* (2018). *The End of Wonderland* (2021), which was completed over seven years, is her first feature film as a director.

screenplay
Laurence Turcotte-Fraser
cinematography
Laurence Turcotte-Fraser
Andréanne Chartrand-Beaudry
editing
Karim Haroun
Milène Ortenberg
music
Christian Zuiliani
sound design and mix
Francis Gauthier
Bruno Bélanger
sound
Laurent Bédard
cast
Tara Emory
producer
Katherine LeFrançois
Artémis Films
contact
www.f3m.ca
cvatrimet@f3m.ca



THE END OF WONDERLAND

Laurence Turcotte-Fraser / Canada 2021 / 85' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Mentre si appresta a realizzare il suo visionario progetto pornografico di fantascienza, l'artista transessuale Tara Emory è costretta ad affrontare sia lo sgombero del suo studio fotografico, Le Wonderland, sia i suoi tormenti familiari e personali. Questo documentario coniuga immagini dei film di Emory e immagini del suo privato, trovando un equilibrio formale fra due parti di vita apparentemente inconciliabili. Mentre l'immaginario della regista spazia tra sesso con robot e citazioni a hentai e futanari della tradizione Manga giapponese, i suoi drammi privati rischiano di far crollare i suoi progetti di elevare la fotografia pornografica transessuale ad arte elevata.

While she's going to realize her visionary porn sci-fi project, the transsexual artist Tara Emory has to face both the evictment of her photographic studio, Le Wonderland, and her personal and familiar struggles. This documentary puts together images from Emory's movies and images from her private life, finding a formal balance between two sides that seemed irreconcilable. While the fictitious world of the director explores sex with robots and quoting from Japanese Manga genres like hentai and futanari, her will to elevate transsexual photoerotic to high art risks to collapse.



Leonardo Brzezicki

Nato in Argentina nel 1978, ha studiato Cinema all'università di Buenos Aires. Si è anche formato come attore con il regista teatrale Ricardo Bartis. Ha diretto diversi cortometraggi. Con la commedia *Con vos contar corderitos* (2002) ha vinto il primo premio al Festival del cortometraggio latinoamericano di Rosario. Il suo primo lungometraggio *Noche* (2013) è stato presentato all'International Film Festival di Rotterdam. È stato selezionato per Le Pavillion, la residenza d'artista del Palais de Tokyo di Parigi, con il suo cortometraggio *Tokyo Tonight* (2005). Come attore è apparso in diverse produzioni indipendenti a Buenos Aires, come *Unmade Beds* (2009) di Alexis Dos Santos. *Errante corazón* è il suo secondo lungometraggio.

Born in Argentina in 1978, he studied Film at the University of Buenos Aires. He also trained as an actor with theatre director Ricardo Bartis. He has directed several short films. *With You Counting Lambs* (2002), a comedy, won first prize at the Latin American Short Film Festival in Rosario. His first feature film *Noche* (2013) was presented at International Film Festival Rotterdam. He was selected for Le Pavillion, the artist's residence at Palais de Tokyo in Paris, with his short *Tokyo Tonight* (2005). As an actor he has appeared in several independent productions in Buenos Aires, for example in *Unmade Beds* (2009) by Alexis Dos Santos. *Wandering Heart* is his second feature film.

screenplay
Leonardo Brzezicki
cinematography
Pedro Sotero
editing
Marta Velasco
music
Nico Casal
sound design and mix
Pedro Sá Earp
Javier Farina
sound
Mariana Graciotti
cast
Leonardo Sbaraglia
Miranda de la Serna
Eva Llorach
Iván González
Alberto Ajaka
Tuca Andrada
Rodrigo dos Santos
Beatriz Rajland
producer
Violeta Bava
Leonardo Brzezicki
executive producer
Mariana Coelho
Marilia Garske
Elena Manrique
contact
www.vertigofilms.com
info@vertigofilms.es



ERRANTE CORAZÓN / WANDERING HEART

Leonardo Brzezicki / Argentina 2021 / 112' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima nazionale

La vita di Santiago è un caos emotivo, un accumulo di frustrazioni e angosce che cerca di nascondere con una fuga permanente dalla realtà. E poco importa se a soffrire sono sua madre Isabel, il suo ex compagno Luis oppure sua figlia Laila. Santiago è incapace di conciliare i suoi bisogni intimi, i suoi amanti e il flusso dei suoi desideri con i mandati della società, la responsabilità di essere padre, di essere presente, di fungere da modello per una figlia che soffre anche della permanente assenza della madre. Oltre a vantare un'ottima fotografia ed un'impeccabile messa in scena, il film è sostenuto soprattutto dall'autentico tour-de-force di Leonardo Sbaraglia che si mette a nudo (letteralmente ed emotivamente), dimostrando di essere un attore capace di uscire dalla sua comfort zone e di affrontare i demoni di un personaggio estremo, scomodo e decisamente contraddittorio.

Santiago's life is an emotional chaos, an accumulation of frustrations and anguish that he tries to hide with a permanent escape from reality. And it doesn't matter if the victim of his choices are his mother Isabel, his former partner Luis or his daughter Laila. Santiago cannot reconcile his intimate needs, his lovers and the flow of his desires with the mandates of society, the responsibility of being a father, of being present, of being a role model for his daughter who also suffers from the permanent absence of her mother. In addition to a remarkable photography and mise-en-scène, the film is completely supported by the authentic tour-de-force of Leonardo Sbaraglia who gets naked (literally and emotionally) in front of the camera, proving to be an actor capable of stretching his comfort zone and of facing the demons of an extreme, uncomfortable and clearly contradictory character.



Denis Côté

Nato a New Brunswick, in Canada nel 1973, dopo aver studiato cinema ha realizzato, cortometraggi e lavorato per diversi anni come critico cinematografico. Nel 2005 ha realizzato il suo primo film *Les états nordiques* che ha vinto il Pardo d'Oro al festival di Locarno. *Bestiaire* (2012) è stato proiettato alla Berlinale nella sezione Forum, mentre *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) è stato in concorso alla Berlinale. *May We Sleep Soundly* (2015) è stato proiettato sempre a Forum. *Boris sans Béatrice* (2016) e *Répertoire des villes disparues* (2019) sono stati selezionati in concorso alla Berlinale. *Hygiène sociale* (2021) è stato selezionato a Encounters mentre *Un été comme ça* (2022) era in concorso all'ultima Berlinale. Ha già avuto oltre quaranta retrospettive dedicate al suo lavoro in tutto il mondo.

Born in New Brunswick, Canada in 1973, after studying film he made shorts and worked for several years as a film critic. In 2005, he made his feature debut with *Les états nordiques* which won the Golden Leopard in the video competition at Locarno. After the Forum screened his internationally celebrated film *Bestiaire* (2012), *Vic + Flo Saw a Bear* (2013) took part in the competition. *May We Sleep Soundly* (2015) screened in the Forum, while *Boris without Béatrice* (2016) and *Ghost Town Anthology* (2019) were both in the competition. *Social Hygiene* (2021) was shown in Encounters and *That Kind of Summer* (2022) was in competition at Berlinale. He has already had over forty retrospectives devoted to his work around the world.

screenplay
Denis Côté
cinematography
François Messier-Rheault
editing
Dounia Sichov
sound design and mix
Sacha Ratcliffe
sound
Yann Cleary
cast
Larissa Corriveau
Laure Giappiconi
Samir Guesmi
Aude Mathieu
Hinde Rabbaj
Anne Ratte-Polle
producer
Sylvain Corbeil
Audrey-Ann Dupuis-Pierre
Yannick Savard
contact
www.shellacfilms.com/
sales@shellac-altern.org



UN ÉTÉ COMME ÇA / THAT KIND OF SUMMER

Denis Côté / Canada 2022 / 137' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Geisha, Léonie ed Eugénie sono dipendenti dal sesso. Un'estate, accettano volontariamente di trascorrere ventisei giorni in una casa in compagnia di Octavia, una ricercatrice tedesca, e Samir, assistente sociale. Per le tre giovani donne sarà un'occasione per esplorare il desiderio, domare i loro impulsi e riflettere su nuove modalità di interazione. Non è un percorso di rieducazione, la raccolta dei dati avviene secondo una modalità tutt'altro che scientifica e i ruoli di osservatore e osservato potrebbero essere intercambiabili. Denis Côté presenta una situazione senza mai prendere posizione, le esperienze sono viste come un gioco e utilizzate per venire a patti con la realtà. La riabilitazione non è un'opportunità di cambiamento radicale, ma un'occasione per riflettere al di là dell'ossessione sessuale e per rimodellare il futuro.

Geisha, Léonie and Eugénie are addicted to sex. One summer, they voluntarily agree to spend twenty-six days in a house with Octavia, a German researcher, and Samir, a social worker. For the three young women it will be an opportunity to explore desire, control their impulses and reflect on new ways of interacting. It is not a re-education process, the collection of data is not scientific and the roles of observer and observed could be interchangeable. Denis Côté present a situation without ever settling on a side as if experiences may be seen as a game and used to pursue reality. Rehab is not presented as an opportunity for a radical change but for trying to think beyond sexual obsession, a chance to reshape the future.



screenplay
Ken'ichi Ugana
cinematography
Masashi Komino
editing
Masashi Komino
music
Hiroyuki Onogawa
sound
Yuya Shito
cast
Kaoru Koide
Shunsuke Tanaka
Momoka Ishida
Dankan
producer
Takashi Nakahara
contact
wildvirgin.movie
@gmail.com

Ken'ichi Ugana

Nato a Tokyo nel 1984. Ha debuttato con il lungometraggio nel 2016 con *Ganguro Gal's Riot* e ha trovato successo in patria con il successivo *Good-Bye Silence* del 2018. Nel 2019 *Wild Virgins*, suo terzo lungometraggio, è stato selezionato, tra gli altri, al Brussels International Fantastic Film Festival e al 40° Fantafestival di Roma. Nel 2020, il quarto lungometraggio *Rolling Marbles*, dedicato alla vita delle donne a Tokyo, è uscito in occasione del 15° anniversario della celebre rivista *Nylon Japan*. La serie di cortometraggi *Extraneous Matter* è stata presentata in oltre settantacinque festival e in venti paesi e ha vinto più di undici premi. *Extraneous Matter. Complete Edition* è stato proiettato al Torino Film Festival e al Festival du Nouveau Cinéma di Montréal. Il suo cortometraggio più recente, la commedia horror *Visitors*, ha vinto il primo premio al NY Shorts International FilmFestival.



Born in 1984 in Tokyo. He made his debut in theatres in 2016, directing the first feature film *Ganguro Gal's Riot*. After that, he directed the second feature film *Good-Bye Silence*. In 2019, the third feature film *Wild Virgins* was released and was selected for many film festivals such as the 38th Brussels International Fantastic Film Festival and the 40th Fantafestival. In 2020, the fourth feature film *Rolling Marbles*, which depicts women living in Tokyo, was released as the 15th anniversary movie of the famous magazine *Nylon Japan*. His series of short films, *Extraneous Matter*, has been screened at more than seventyfive film festivals in twenty countries and has won more than eleven top awards. *Extraneous Matter-Complete Edition* has been screened at the Torino Film Festival and the Montreal Festival du Nouveau Cinéma. His latest short horror comedy, *Visitors*, won the top prize at the NY Shorts International FilmFestival.

EXTRANEIOUS MATTER. COMPLETE EDITION

Ken'ichi Ugana / Giappone 2021 / 61' / v.o. sott. it.

Intrappolata in una relazione infelice, una donna trascorre delle tette cene al fianco del fidanzato che ingurgita cibo e birra, evitando ogni tipo di contatto. Una sera, nel tentativo di cambiare le cose, affronta l'uomo, dal quale subisce però un rifiuto inamovibile e distaccato. La frustrazione serpeggiante trova però una valvola di sfogo dietro le ante dell'armadio della sua stanza, dove una strana creatura dai connotati alieni la cinge in un violento amplesso. Nel frattempo altri esemplari della strana creatura invadono le strade della metropoli, imparando a coesistere con gli esseri umani. *Extraneous Matter. Complete Edition* prende le mosse dalla messinscena artigianale e ipercinetica che ha reso celebre il cinema cyberpunk nipponico degli anni Ottanta e coglie la *Weltschmerz* contemporanea, inneggiando a una possibile liberazione.

Trapped in an unhappy relationship, a woman spends grim dinners alongside her boyfriend who gulps down food and beer, avoiding any contact. One evening, in an attempt to change things, she faces the man, who rejects and drifts her apart. However, her snaking frustration finds an outlet behind the closet doors in her room, where a strange creature with alien features surrounds her in a violent embrace. Meanwhile, other specimens swarm the streets of the metropolis, learning to coexist with humans. *Extraneous Matter. Complete Edition* starts from the artisanal and hyperkinetic mise-en-scène that made the Japanese cyberpunk cinema of the 80s renowned and captures the *Weltschmerz* of the contemporary world, while praising a possible liberation.



screenplay
Nicolaas Schmidt
cinematography
Julia Lohmann
Nicolaas Schmidt
editing
Nicolaas Schmidt
music
Iason Roumkos
sound design and mix
Nicolaas Schmidt
Iason Roumkos
sound
Ray Juster
Roland Musloff
cast
Aaron Hilmer
Fynn Grossmann
producer
Anne Döring
Nicolaas Schmidt
contact
www.nicolaasschmidt.de
nicolaas.schmidt@gmail.com

Nicolaas Schmidt

Nato nel 1979 a Lipsia, vive e lavora ad Amburgo come regista e artista concettuale. Dopo una prima formazione e esperienza come grafico, studia Fotografia e Arte multimediale presso l'Hgb di Lipsia e in seguito Mixed Media, Time Based Media e Cinema presso la Hochschulefür Bildende Künste di Amburgo con Michaela Melián, Corinna Schnitt, Jeanne Faust, Robert Bramkamp e Wim Wenders. Le sue opere vengono presentate a festival cinematografici internazionali e mostre d'arte. Il suo film di diploma *Final Stage* (2017) ha ricevuto, tra gli altri, un premio speciale della giuria alla 67^a Berlinale ed è stato nominato per il Förderpreis für Filmkunst alla Preis der Nationalgalerie nel 2019. È un membro fondatore di Veto Film, EndJoy.org ed Eternaltrend Intermediate. Dal 2018 collabora con la scrittrice Anne Döring.

Born in Lipsia in 1979, he lives and works in Hamburg as a filmmaker and conceptual artist. After professional training and employment as a graphic designer, he studies Photography and Media Art at the Hgb Leipzig, as well as Mixed Media, Time Based Media and Film at the Hochschulefür Bildende Künste in Hamburg with Michaela Melián, Corinna Schnitt, Jeanne Faust, Robert Bramkamp, Wim Wenders. His works are shown at International film festivals and exhibitions. His graduation film *Final Stage* (2017) received, among others, a special jury prize at the 67th Berlinale and was nominated for the Förderpreis für Filmkunst at Preis der Nationalgalerie in 2019. He is a founding member of Veto Film, EndJoy.org, and Eternaltrend Intermediate. Since 2018, he has been collaborating with the writer Anne Döring.



FIRST TIME [THE TIME FOR ALL BUT SUNSET – VIOLET]

Nicolaas Schmidt / Germania 2021 / 50' / v.o. senza dialoghi

Un ragazzo è seduto vicino al finestrino su un vagone della Ringbahn, la metropolitana anulare di Amburgo. Guarda verso il sole al tramonto con gli occhi chiusi. Oltre la finestra scorre il paesaggio mutevole della città, tra il buio dei tunnel e la luce del panorama urbano al tramonto. I passeggeri vanno e vengono, un altro ragazzo si siede di fronte al primo, nessuno dei due scende dal treno. La linea U3 di Amburgo fa un giro intorno alla città. Passeggeri e protagonisti sono avvolti da rumori e musica. Sguardi, silenzio, uno dei due ragazzi beve una Coca Cola. Il treno supera di nuovo la fermata di partenza. Una fermata dopo, uno di loro scende dal treno. Con una sola ripresa fissa, questo film, che mostra un reale momento di vita scandito dallo scorrere del tempo, è capace di radicarsi nella mente dello spettatore, ponendo infinite domande e suscitando sensazioni diverse.

A boy is sitting at the window of the Ringbahn, the Hamburg circle railway. He looks into the setting sun with closed eyes. Beyond the window, the darkness of the tunnels and the light of an urban cityscape at dawn follow one another. Passengers come and go, another boy sits down in front of the first one, neither of them getting off the train. Hamburg's U3 line runs once around the city. Passengers and protagonists are amid noise and music. Glances, silence, one of them drinks a Coke. The train passes the boarding stop again. One stop later, one of them does leave the train. This film, which shows a real moment of life marked by the passage of time with a fixed shot, captures the viewer's mind with endless questions and arousing different sensations.



screenplay
James Baldwin
Mike Hoolboom
Hito Steyerl

editing
Mike Hoolboom

sound
Mike Hoolboom

producer
Mike Hoolboom

contact
www.vithesque.com/fr
distribution
@videographe.org

Mike Hoolboom

Classe 1959, regista indipendente originario di Toronto, inizia a realizzare film nel 1980 e diventa in poco tempo protagonista di punta della scena di cinema sperimentale canadese. I temi fondamentali delle sue opere riguardano l'epidemia di aids, la malattia e i travagli personali messi sempre in prospettiva rispetto alla contemporanea società delle immagini. Due cortometraggi, *Frank's Cock* (1993) e *Letters from Home* (1996) hanno vinto il premio al miglior cortometraggio al Festival del Cinema di Toronto. *Buffalo Death Mask* (2013) ha vinto il premio del miglior cortometraggio nella sezione Queer Short del Sicilia Queer filmfest 2014. Da allora altri suoi lavori sono stati presentati al festival siciliano, tra cui *Judy vs. Capitalism* nel 2021 nella sezione Panorama Queer. Nel 2017 ha ricevuto il Governor General's Award in Visual and Media Arts dal Canada Council of Arts. Nel 2019 il festival del cinema Efebo D'Oro gli dedica una retrospettiva e gli conferisce il New Visions Award come premio alla carriera.

Born in 1959, independent director originally from Toronto, he began making films in 1980 and shortly became a leading figure in the Canadian experimental cinema scene. The fundamental themes of his works concern the aids epidemic, illness and personal travails always placed in perspective to the contemporary society of images. Two short films, *Frank's Cock* (1993) and *Letters from Home* (1996) won the Best Short Film Award at the Toronto Film Festival. *Buffalo Death Mask* (2013) won the award for Best Short Film in the Queer Short section of the Sicilia Queer filmfest 2014. Since then, his other works have been presented at the Sicilian festival, including *Judy vs. Capitalism* in 2021 in the Panorama Queer section. In 2017 he received the Governor General's Award in Visual and Media Arts from the Canada Council of Arts. In 2019 the Efebo D'Oro Film Festival dedicates a retrospective to him and gives him the New Visions Award as a lifetime recognition.



FREEDOM FROM EVERYTHING

Mike Hoolboom / Canada 2022 / 83' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Il Coronavirus non è il primo virus a causare una pandemia. L'aids con lui, in passato e ancora oggi, costringe il singolo individuo a interrogarsi sul suo ruolo nel presente: cos'è la malattia? Cos'è la libertà individuale nell'era capitalistica? In quali film e in quali personalità del passato è possibile leggerne un'interpretazione e rintracciarne un'origine? Attraverso l'omonimo saggio di Hito Steyerl e le parole e le immagini di repertorio di Margaret Thatcher, James Baldwin, Akira Kurosawa e tanti altri, Mike Hoolboom cerca di trovare la chiave di lettura che permetta ai singoli "mercenari" di un apparentemente paradossale capitalismo neo-liberale di orientarsi in una foresta di immagini infinite.

Coronavirus is not the first virus to cause a pandemic. aids with it, in the past and still today, forces the individual to question his role in the present: what is the disease? What is individual freedom in the capitalist era? In which films and in which personalities of the past is it possible to read an interpretation of it, to find its origin? Through *Freedom from Everything*, the essay by Hito Steyerl, and through the words and the images of Margaret Thatcher, James Baldwin, Akira Kurosawa and many others, Mike Hoolboom tries to find the interpretation that allows the individual "mercenaries" of an apparently paradoxical neo-liberal capitalism to orient themselves in a forest of infinite images.



Gisèle Vienne

Nata nel 1976 a Charleville-Mézières è una coreografa, artista e regista teatrale franco-austriaca. È cresciuta tra Germania e Francia in una famiglia già dedita all'arte. Tra 1996 e il 1999 si dedica allo studio del teatro di figura presso la École supérieure nationale des arts de la marionnette. Esordisce nel 2000 con lo spettacolo di Jean Genet *Splendid's*. Con l'ausilio di un ensemble di pupazzi, creato da lei nel 2003, ama affrontare nelle sue performance temi particolarmente spinosi, come violenza sessuale e omicidio. Tra i suoi lavori più acclamati c'è *L'Étang / Der Teich* (2021), uno spettacolo teatrale inscenato da due attori e otto marionette a grandezza umana sul falso suicidio di un adolescente, tormentato dall'amore materno. Nel 2021 il Festival d'Automne di Parigi le ha dedicato una retrospettiva, mostrando alcuni dei suoi lavori – *Crowd* (2017), *This is how you will disappear* (2010), *Kindertotenlieder* (2007) – accompagnati da una serie di conferenze della filosofa Elsa Dorlin. Dopo un'intensa collaborazione con Étienne Bideau-Rey, dal 2004 si occupa personalmente della regia dei suoi pezzi.

Born in 1976 in Charleville-Mézières, she is a French-Austrian choreographer, artist and theatre director. She grew up between Germany and France in a family devoted to the arts. Between 1996 and 1999, she studied puppetry at the École supérieure nationale des arts de la marionnette. Her debut was in 2000 with the play by Jean Genet *Splendid's*. With the help of a puppet ensemble, which she personally created in 2003, she tackles thorny topics in her plays, such as sexual violence and murder. One of her most acclaimed works is *L'Étang / Der Teich* (2021), a play staged by two actors and eight human-sized puppets about the fake suicide of a teenager, tormented by his mother's love. In 2021, the Festival d'Automne in Paris dedicated a retrospective to her, showing some of her works – *Crowd* (2017), *This is how you will disappear* (2010), *Kindertotenlieder* (2007) – with a series of lectures by philosopher Elsa Dorlin. After an intense collaboration with Étienne Bideau-Rey, she has been directing her own plays since 2004.

screenplay
Dennis Cooper
Gisèle Vienne

cinematography
Jonathan Ricquebourg

editing
Carolin Detournay

music
Peter Rehberg
Graeme Revell
Corrupted

sound design and mix
Pierre Bompy
Mikaël Barre

voice
Catherine Robbe-Grillet
Serge Ramon

cast
Jonathan Capdevielle

production
Dacm / Gisèle Vienne
CND Centre national de la danse
MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis
La Compagnie des Indes

contact
www.shellacfilms.com
egle.cepaite
@shellacfilms.com



JERK

Gisèle Vienne / Francia 2021 / 60' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Una manciata di burattini, un attore, un set scarno. Questo film potrebbe essere descritto con la massima *less is more*, meno è meglio. Puntando sull'essenzialità stilistica – verbale e scenografica soprattutto –, Jerk riesce a ricostruire con mezzi quasi rudimentali la totale efferatezza dei delitti compiuti da Dean Corll, adolescente texano che, aiutato da due suoi conoscenti, negli anni Settanta uccise e violentò più di venti persone. Il lavoro di Gisèle Vienne si basa su un testo di Dennis Cooper, scritto dalla prospettiva del protagonista, ormai ergastolano. Il risultato finale è una narrazione multimediale, a cavallo tra teatro, cinema e fanzine. Rinunciando al climax narrativo proprio dei film horror e splatter, e a una graduale discesa agli inferi, Dean porta il pubblico in medias res, costringendolo già dai primi secondi a fare i conti con la cruda realtà dei fatti.

A handful of puppets, one actor, a bare set. This film could be described with the maxim *less is more*. Relying on stylistic essentiality – especially verbal and scenographic –, Jerk manages to depict with almost rudimentary tools the total brutality of the crimes committed by Dean Corll, a Texan teenager who, helped by two acquaintances, killed and raped more than twenty people in the 1970s. Gisèle Vienne's work is based on a text by Dennis Cooper, written from the perspective of the protagonist, now a lifer. The end result is a multimedia storytelling across theatre, cinema and fanzine. Renouncing to both the narrative climax of horror and splatter movies and a gradual descent into hell, Dean takes the audience in medias res, forcing them to come to terms with the harsh reality of the facts.



Samuel Theis

Nato nel 1978, Samuel Theis ha studiato recitazione all'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. Successivamente ha partecipato ai laboratori di sceneggiatura de La Fémis prima di co-dirigere il suo primo film, *Party Girl* (2014) con Marie Amachoukeli e Claire Burger. Tra documentario e finzione, *Party Girl* è stato il film di apertura di Un Certain Regard al Festival di Cannes e ha vinto la Caméra d'Or. Samuel Theis è anche attore e regista teatrale. *Petite Nature* è il suo secondo lungometraggio che nel 2021 è stato selezionato nella 61ª edizione della Semaine de la Critique di Cannes e presentato nella sezione Alice nella Città della Festa del cinema di Roma.

Born in 1978, Samuel Theis studied acting at the Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre. He then got into La Fémis scriptwriting workshop before co-directing his first film, *Party Girl* (2014) with Marie Amachoukeli and Claire Burger. This film, that toys with the fine line between documentary and fiction, was the opening film of Un Certain Regard at the Cannes Film Festival and won the Caméra d'Or. Samuel Theis is also an actor and a theatre director. *Softie* is his second feature film that in 2021 was selected in the 61st edition of the Critics' Week at Cannes and presented in the Alice nella Città section of the Rome Film Fest.

screenplay
Samuel Theis
cinematography
Jacques Girault
editing
Nicolas Desmason
Esther Lowe
music
Ulysse Klotz
sound
François Abdelhour
cast
Aïocha Reinert
Antoine Reinartz
Méïssa Olexa
Izïa Higelin
Jade Schwartz
Ilario Gallo
Abdel Benchendikh
producer
Caroline Bonmarchand
contact
www.totem-films.com
nuria@totem-films.com



PETITE NATURE / SOFTIE

Samuel Theis / Francia 2021 / 93' / v.o. sott. it.

Johnny, dieci anni, si sente un estraneo nella sua famiglia e nel suo quartiere periferico nella Francia orientale. È sensibile, intelligente e interessato a ogni genere di argomenti per la sua giovane età. Le cose cambiano quando un nuovo insegnante arrivato dalla metropoli, Mr Adamski, subentra nella sua classe. Il giovane e sofisticato insegnante ha fiducia nelle sue capacità e lo spinge ad esplorare nuovi mondi. E Johnny ne subisce il fascino... Samuel Theis affronta il tema del determinismo sociale che ci influenza fin dalla nascita e della necessità di partire e di rivendicare uno spazio per sé stessi. E filmare l'infanzia diventa l'occasione per esplorare le "prime volte" del risveglio emotivo, intellettuale e sessuale che è alla base di ogni desiderio di emancipazione.

Ten year-old Johnny stands out from his family and his neighborhood in Eastern France. He's sensitive, intelligent and interested in all kinds of things way beyond his years. Things change when a new teacher, fresh from the big city, takes over Johnny's class. Mr. Adamski believes in Johnny and wants to open a new world to him. The sophisticated young teacher also intrigues the boy... Samuel Theis tackles the theme of social determinism by which we are all marked from birth and the need to leave and to claim a space for ourselves. And filming childhood involves exploring the first times of an emotional, intellectual and sexual awakening which nourishes the desire for emancipation.

PANORAMA QUEER





Arantza Santesteban

Nata a Iruñea nel 1979, è storica, regista e ricercatrice indipendente. Si è diplomata in Creative Documentary Making e si è interessata al conflitto dei Paesi Baschi da una prospettiva femminista. È laureata in Storia e si è occupata di Sceneggiatura per documentari con Carmen Ovalos, seguendo training specifici di Victor Erice e Patricio Guzman. È regista fin dal 2012, con l'esordio al cortometraggio *Passatgeres* (2012). Il corto *Euritan* (2017) è selezionato per il catalogo Kimuak del 2017 e presentato in vari festival fra cui il Malaga Film Festival. Nel 2018 approda al San Sebastian Film Festival tramite il programma internazionale Ikusmira Berriak. Esordisce nel lungometraggio nel 2021 con *918 Gau*.

Born in Iruñea in 1979, she is an historian, director and independent researcher. She graduated in Creative Documentary Making and dealt with the conflict in the Basque Country from a feminist perspective. She graduated in History and worked in Documentary Film Screenwriting with Carmen Ovalos, following specific training by Victor Erice and Patricio Guzman. She begins to direct in 2012 with her first short movie *Passatgeres* (2012). The short *In the Rain* (2017) is selected for the 2017 Kimuak catalogue and presented at various festivals including the Malaga Film Festival. In 2018 she arrives at San Sebastian Film Festival through the international program Ikusmira Berriak. In 2021 she releases her feature film debut, *918 Nights*.

screenplay
Arantza Santesteban
cinematography
Maddi Barber
editing
Mariona Solé Altimira
sound
Alazne Amezttoy
cast
Arantza Santesteban
Mirari Echvarri
Mercè Salom
Manon Praliné
Maryanna Peony
producer
Marian Fernandez
Pascal
Marina Lameiro
production
Hiruki Filmak
Txintxua Films
contact
www.beginagainfilms.es
hola@
beginagainfilms.es



918 GAU / 918 NIGHTS

Arantza Santesteban / Spagna 2021 / 65' / v.o. sott. it.

Il 4 ottobre del 2007 Arantza Santesteban viene arrestata per la presunta partecipazione a un gruppo terroristico. Passa in carcere 918 notti. Di quei giorni ricorda soltanto le routine, gli spazi, alcuni volti. Con stile rigoroso e intransigente, la regista racconta uno stato d'animo ferito procedendo tramite commentari, documenti, foto, video e sprazzi di vita quotidiana. L'indagine delle materie prime di ogni documentazione (immagini e parole) le permette di elaborare un processo a se stessa, e ogni indizio sembra portare a un presente apparentemente svuotato, ma forse aperto a nuove possibilità.

On 4th October 2007, Arantza Santesteban was arrested for alleged role in a terrorist group. She spends 918 nights in jail. Of those days she just remembers the routines, the spaces, some faces. With a rigorous and uncompromising style, the director shows a wounded state of mind by proceeding through commentaries, documents, photos, videos and glimpses of everyday life. The investigation of the raw materials of each documentation (images and words) allows her to develop a trial to herself, and each clue seems to lead to an apparently empty present, which maybe is open to new possibilities.



Beatrice Gibson

Nata a Londra nel 1978 e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori, cortometraggi sperimentali che uniscono video e poesia, sono stati selezionati in molti festival del mondo, come Cannes, Toronto, Londra, New York e Oberhausen. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Nel 2015 ha vinto il Baloise Art Prize, il premio Art Basel e Marian McMahon Akimbo per l'autobiografia nel 2019. Ha di recente avuto delle mostre personali al Camden Art Centre di Londra (2019), alla Bergen Kunsthall (2019), al Mercer Union di Toronto (2019) e al Kw Institute for Contemporary Art di Berlino (2018). Gibson al momento sta lavorando ad un nuovo lungometraggio con la Bbc films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alceste* ambientato in Sicilia e co-diretto dal suo partner Nick Gibson. *Alceste* ha vinto il premio Italian Council 2021.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works, merging experimental music, film and poetry, have been selected for many film festivals around the world, such as Cannes, Toronto, London, New York and Oberhausen. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. In 2015 she won the Baloise Art Prize, Art Basel and in 2019 the Marian McMahon Akimbo Award for Autobiography. She has recently had solo exhibitions at Camden Art Centre in London (2019), Bergen Kunsthall (2019), Mercer Union in Toronto (2019) and Kw Institute for Contemporary Art in Berlin (2018). Gibson is currently developing a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alkestis* set in Sicily and co-directed with her partner Nick Gordon. *Alkestis* is the winner of 2021 Italian Council Award.

screenplay
Beatrice Gibson
cinematography
Nick Gordon
editing
Beatrice Gibson
music
Earle Brown
Jennifer Allum
cast
Laura Bartlett
Adam Broomberg
Leni Broomberg
Sarah Entwistle
Beatrice Gibson
Nick Gordon
Elizabeth McAlpine
Rauriadh O'Connell
Amalia Pica
producer
Beatrice Gibson
contact
www.lux.org.uk
distribution@lux.org.uk



AGATHA

Beatrice Gibson / Regno Unito 2012 / 14' / v.o. sott. it.

Una persona di genere indefinito parte per una spedizione su un pianeta in cui non esiste la parola. L'incontro con un essere chiamato Agatha costituisce un punto di svolta: la comunicazione tra loro si adatta alle particolarità dell'ambiente. Viaggio psicosessuale nell'alterità e incontro con la diversità del sé, attraverso la scoperta del somatico al posto della parola, il film si basa su un sogno fatto dal compositore Cornelius Cardew, rappresentante radicale dell'avanguardia musicale.

A person of indeterminate gender sets out on an expedition to a planet without speech. A meeting with a being called Agatha constitutes a turning point: the communication between them adapting itself to the particularities of their environment. A psychosexual journey into otherness, and an encounter with the diversity of self, through the discovery of the somatic in place of words, the film is based on a dream had by the radical avant-garde composer Cornelius Cardew.



screenplay
Eduardo Williams

cinematography
Joaquin Neira
Eduardo Williams

editing
Alice Furtado
Eduardo Williams

sound design and mix
Tiago Bello
Marco Lopes
Ivan Lempos
Pedro Marinho

cast
Sergio Morosini
Shine Marx
Domingos Marengula
Irene Doliente Paña
Chai Fonacier
Manuel Asucan
Rixel Maninim

producer
Rodrigo Areias
Violeta Bava
Victoria Marotta
Rosa Martinez Rivero
Jerónimo Quevedo

production
Bando à Parte
Ruda Cine
RT Features

contact
teddywill@gmail.com

Eduardo Williams

Nato in Argentina nel 1987, è filmmaker e artista. I suoi cortometraggi *Pude ver un puma* (2011) e *Que je tombe tout le temps?* (2013) sono stati presentati in anteprima alla Cinéfondation (2012) e alla Quinzaine des Réalisateurs (2013) a Cannes, seguiti da *Tôi quên rồi!* (2014) presentato in anteprima al Fid di Marsiglia nel 2014. Il suo primo lungometraggio, *El auge del humano* (2016), ha vinto il Pardo d'Oro come miglior film al Concorso Cineasti del presente nella 69ª edizione del Festival di Locarno ed è stato poi presentato in altri importanti festival internazionali. Nel 2016 ha diretto *Allons-y!* per il Festival Hors Piste del Centre Pompidou. Il suo ultimo cortometraggio *Parsi* (2018) è stato prodotto dal Centre d'Art Contemporain di Ginevra per la Biennale de l'Image en Mouvement, presentato in anteprima al Forum Expanded della Berlinale nel 2019 e ha avuto proiezioni in altri festival internazionali e musei. Nel 2019 Williams ha ricevuto il premio Emerging Artists del Lincoln Center. Il Film Study Center di Harvard gli ha assegnato la borsa Robert E. Fulton III in Nonfiction Filmmaking per il 2020-2021.

Born in Argentina in 1987, he is a filmmaker and artist. His shorts films *Pude ver un puma* (2011) and *Que je tombe tout le temps?* (2013) premiered at Cinéfondation (2012) and Director's Fortnight (2013) at Cannes Film Festival, followed by *I Forgot!* (2014) which had its premiere at Fid Marseille in 2014. His first feature, *The Human Surge* (2016), won the Golden Leopard for Best Film at Filmmakers of the Present at the 69th Locarno Film Festival and was then shown at other international festivals. In 2016 he directed *Allons-y!* for Hors Piste – Festival de l'Image en mouvement at the Centre Pompidou. His last short film *Parsi* (2018) was produced by the Centre d'Art Contemporain Genève for the Biennale de l'Image en Mouvement and premiered at Berlinale – Forum Expanded in 2019. It was also shown at other international festivals and museums. In 2019 he received the Lincoln Center Award for Emerging Artists. The Film Study Center at Harvard University awarded him a Robert E. Fulton III Fellowship in Nonfiction Filmmaking for 2020-2021.



EL AUGE DEL HUMANO / THE HUMAN SURGE

Eduardo Williams / Argentina-Portogallo-Brasile 2016 / 100' / v.o. sott. it. e ing. / programma curato da Nuova Orfeo

Argentina, Mozambico e Filippine sono il terreno di osservazione scelto dal regista per raccontare la generazione dei millennials. Ogni segmento segue una manciata di personaggi, che sono spesso visti bighellonare o spostarsi da uno spazio all'altro: il posto di lavoro, la casa o il computer usato per racimolare un po' di soldi esibendosi di fronte ad una telecamera in siti di cybersex. Lo scenario cambia ma le sensazioni e i vissuti sembrano gli stessi. Come pure sembrano identiche le emozioni legate alla mancanza di una meta, alla noia e all'alternanza di eccitazione e depressione. I personaggi raffigurati sono invariabilmente poveri, irrequieti e alla ricerca di una connessione con altri esseri umani. Le ultime parole vengono pronunciate da una macchina in una fabbrica di tablet a Bohol nelle Filippine, che ripete: «Va bene». Ma noi, come spettatori, sentiamo che non è così.

Argentina, Mozambique and the Philippines are chosen by the filmmaker as observation ground to describe the generation of millennials. Each segment follows a handful of characters, who are often seen loitering or moving between spaces, such as workplace and home or computer, used for performing sex acts in front of a web camera for money in cybersex websites. The scenario changes but feelings and experiences are the same. As well as the sensations related to aimlessness, boredom, excitement and depression. The characters depicted are invariably poor, restless and on the search for connection with other human beings. The last words are spoken by a machine in a tablet factory in Bohol, Philippines, which repeatedly says: «Okay». But we, as the audience, experience a different emotional state.



screenplay
Caroline Poggi
Jonathan Vinel

animation
Lucien Krampf
Stanislas Bécot
Hugo Glavier

editing
Caroline Poggi
Jonathan Vinel

sound design and mix
Victor Praud
Olivier Voisin

sound
Lucas Domejean

voice
Barbara Braccini

producer
Fondazione Prada
Jonathan Vinel
Caroline Poggi

contact
poggivinel@gmail.com

Jonathan Vinel

Nato nel 1988, ha studiato a La Fémis di Parigi ed è montatore della maggior parte dei suoi cortometraggi. Esplora la linea sottile tra videogiochi e cinema. Nel 2018 ha firmato con Yann Gonzalez, Bertrand Mandico e Caroline Poggi il manifesto *Flamme*. Ha realizzato quattordici corti con e senza Poggi. Nel 2015, hanno vinto l'Orso d'Oro alla Berlinale per il corto *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe* (2014). *Jessica Forever* (2018), co-diretto con Poggi, è stato presentato a vari festival fra cui Toronto, Berlino e Indie-Lisboa, dove vince un Premio Speciale della Giuria.

Born in 1988, he studied at La Fémis in Paris and he is the editor of most of his short films. He explores the thin line between video games and cinema. In 2018 he signed the *Flamme* manifesto with Yann Gonzalez, Bertrand Mandico e Caroline Poggi. He has realized fourteen shorts with and without Poggi. In 2015, they won the Golden Bear at Berlinale for *As Long as Shotguns Remain* (2014). *Jessica Forever* (2018), co-directed with Poggi, is presented at various film festivals including Toronto, Berlin and Indie-Lisboa, where he wins a Special Jury Award.

Caroline Poggi

Nata nel 1990, ha studiato Cinema all'università della Corsica. Esplora la linea sottile tra videogiochi e cinema. Fatta eccezione per il corto *Chiens* (2013), ha sempre co-diretto i suoi film. Nel 2015, hanno vinto l'Orso d'Oro alla Berlinale per *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe* (2014). Ha co-diretto nel 2018 con Gonzalez, Mandico e Vinel *Ultra rêve*, che viene presentato alla Semaine de la Critique di Cannes lo stesso anno.

Born in 1990, she studied film at the University of Corsica. She explores the thin line between video games and cinema. Apart from the short movie *Chiens* (2013), she always co-directed her movies. In 2015, they won the Golden Bear at Berlinale for *As Long as Shotguns Remain* (2014). In 2018 she co-directed with Gonzalez, Mandico and Vinel *Ultra rêve*, which is presented at the Cannes Critics' Week the same year.



BÉBÉ COLÈRE / BABY ANGER

Caroline Poggi, Jonathan Vinel / Italia-Francia 2020 / 13' / v.o. sott. it. e ing.

Un bambino smarrito, di fronte a un mondo contemporaneo e ai suoi spazi vuoti, si chiede come crescere. Negli ultimi anni, Caroline Poggi e Jonathan Vinel hanno sviluppato un corpo di lavoro che si potrebbe definire radicale. Pochi registi si sono spinti come loro nel descrivere la violenza della normalità, che in *Bébé Colère* è esplicitamente chiamata a essere annientata, come rivela una scritta su un muro: «Fuck normality». Seguace della vivida tradizione antiumanista, il protagonista si spinge ancora oltre quando afferma: «Desidero la fine dell'umanità». Non c'è bisogno di dire che c'è poco spazio per la speranza in questo vivido ritratto del nostro tempo.

A lost baby, confronted with a contemporary world and its empty spaces, asks himself how to grow up. Over the last few years, Caroline Poggi e Jonathan Vinel have been developing a body of work one might call radical. Few directors have gone so far as they in describing the violence of normality, which in *Baby Anger* is explicitly called to be eradicated, as an inscription on a wall reveals: «Fuck normality». A follower of the vivid anti-humanist tradition, the protagonist goes even one step further as he states: «I wish for the end of humanity». No need to say that there is little room left for hope in this vivid portrait of our time.



screenplay
Zachary Epcar
cinematography
Zachary Epcar
editing
Zachary Epcar
music
Battie Trance
cast
Ben Balcom
Carl Bogner
Isaac Brooks
Nazli Dincel
Grace Mitchell
Kirsten Schmid
Janelle Vanderkelen
Bennett Westling
producer
Mike Hoolbrom
contact
www.zacharyepcar.com
zacharyepcar@gmail.com

Zachary Epcar

Nato a San Francisco nel 1987, è un regista i cui film sono stati proiettati al New York Film Festival, Toronto International Film Festival, International Film Festival di Rotterdam, Museum of Contemporary Art di Chicago, Pacific Film Archive, Museum of the Moving Image, Media City Film Festival, European Media Art Festival, Sf Cinematheque's Crossroads, 25 Fps e altrove. Ha studiato al Bard College e all'università del Wisconsin Milwaukee ed è un organizzatore di Light Field, un collettivo di programmazione cinematografica con sede nella Bay Area.

Born in San Francisco in 1987, he is a filmmaker whose work has screened at the New York Film Festival, Toronto International Film Festival, International Film Festival Rotterdam, Museum of Contemporary Art Chicago, Pacific Film Archive, Museum of the Moving Image, Media City Film Festival, European Media Art Festival, Sf Cinematheque's Crossroads, 25 Fps, and elsewhere. He studied at Bard College and the University of Wisconsin Milwaukee, and is an organizer of Light Field, a film programming collective based in the Bay Area.



THE CANYON

**Zachary Epcar / Stati Uniti 2021 / 15' / v.o. sott. it.
programma curato da Nuova Orfeo**

Edifici residenziali di lusso contraddistinti da uno stile architettonico geometrico e circondati dal verde popolano una serie di spazi urbani uniformi che Zachary Epcar rappresenta con una sequenza di fotogrammi precisi, gestualità identiche e frasi pre-programmate, che evolvono verso l'entropia. Quale flusso ribelle, quali eruzioni di energia si nascondono dietro la piatta superficie a griglia di *The Canyon*? In un luogo in cui tutto sembra accadere in superficie, questo film ci immerge nelle infrastrutture del desiderio su cui è costruito il nostro presente.

The boxy architecture and cordoned greenery of luxury housing developments populate a series of uniform urban spaces, which Zachary Epcar depicts as a sequence of precise frames, stock gestures, and pre-programmed phrases, drifting into entropy. What wayward flows, what eruptions of energy, can be found beneath the flat surfaces and grid-like structures of *The Canyon*? In a place where everything seems to happen on the surface, this film takes us deep into the infrastructures of desire on which our present moment is built.



screenplay
Beatrice Gibson
cinematography
Nick Gordon
producer
Beatrice Gibson
contact
www.lux.org.uk
distribution@lux.org.uk

Beatrice Gibson

Nata a Londra nel 1978 e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori, cortometraggi sperimentali che uniscono video e poesia, sono stati selezionati in molti festival del mondo, come Cannes, Toronto, Londra, New York e Oberhausen. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Nel 2015 ha vinto il Baloise Art Prize, il premio Art Basel e Marian McMahon Akimbo per l'autobiografia nel 2019. Ha di recente avuto delle mostre personali al Camden Art Centre di Londra (2019), alla Bergen Kunsthall (2019), al Mercer Union di Toronto (2019) e al Kw Institute for Contemporary Art di Berlino (2018). Gibson al momento sta lavorando ad un nuovo lungometraggio con la Bbc films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alceste* ambientato in Sicilia e co-diretto dal suo partner Nick Gibson. *Alceste* ha vinto il premio Italian Council 2021.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works, merging experimental music, film and poetry, have been selected for many film festivals around the world, such as Cannes, Toronto, London, New York and Oberhausen. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. In 2015 she won the Baloise Art Prize, Art Basel and in 2019 the Marian McMahon Akimbo Award for Autobiography. She has recently had solo exhibitions at Camden Art Centre in London (2019), Bergen Kunsthall (2019), Mercer Union in Toronto (2019) and Kw Institute for Contemporary Art in Berlin (2018). Gibson is currently developing a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alkestis* set in Sicily and co-directed with her partner Nick Gordon. *Alkestis* is the winner of 2021 Italian Council Award.



DEAR BARBARA, BETTE, NINA

**Beatrice Gibson / Francia-Regno Unito 2021 / 4'
/ v.o. sott. it.**

Una donna sta guardando il cellulare in un parco, circondata da bambini che giocano. Il film fa parte di un progetto commissionato nel 2021 dal Punto de Vista Film Festival, per il quale i curatori Garbiñe Ortega e Matías Piñeiro hanno chiesto ad alcuni autori di filmare una lettera indirizzata a un regista da loro ammirato. Per *Las Cartas Que no Fueron También Son* Gibson ha dedicato la sua lettera d'amore a tre registe – Barbara Loden, Nina Menkes e Bette Gordon –, donne le cui voci e i cui personaggi l'hanno profondamente influenzata negli ultimi anni.

A woman is scrolling through her cell phone in a park, surrounded by playing children. The film was commissioned in 2021 as part of a project by Punto de Vista Film Festival in which several filmmakers were asked by curators Garbiñe Ortega and Matías Piñeiro to film a letter to a filmmaker they admired. For *Las Cartas Que no Fueron También Son* (*The Letters that weren't and also are*) Gibson wrote a love letter to three filmmakers – Barbara Loden, Nina Menkes & Bette Gordon –, women whose voices and characters have influenced her deeply in the last few years.



Beatrice Gibson

Nata a Londra nel 1978 e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori, cortometraggi sperimentali che uniscono video e poesia, sono stati selezionati in molti festival del mondo, come Cannes, Toronto, Londra, New York e Oberhausen. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Nel 2015 ha vinto il Baloise Art Prize, il premio Art Basel e Marian McMahon Akimbo per l'autobiografia nel 2019. Ha di recente avuto delle mostre personali al Camden Art Centre di Londra (2019), alla Bergen Kunsthall (2019), al Mercer Union di Toronto (2019) e al Kw Institute for Contemporary Art di Berlino (2018). Gibson al momento sta lavorando ad un nuovo lungometraggio con la Bbc films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alcesti* ambientato in Sicilia e co-diretto dal suo partner Nick Gibson. *Alcesti* ha vinto il premio Italian Council 2021.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works, merging experimental music, film and poetry, have been selected for many film festivals around the world, such as Cannes, Toronto, London, New York and Oberhausen. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. In 2015 she won the Baloise Art Prize, Art Basel and in 2019 the Marian McMahon Akimbo Award for Autobiography. She has recently had solo exhibitions at Camden Art Centre in London (2019), Bergen Kunsthall (2019), Mercer Union in Toronto (2019) and Kw Institute for Contemporary Art in Berlin (2018). Gibson is currently developing a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alkestis* set in Sicily and co-directed with her partner Nick Gordon. *Alkestis* is the winner of 2021 Italian Council Award.

screenplay
Beatrice Gibson
cinematography
Ben Rivers
editing
Beatrice Gibson
Ben Crook
music
Einstürzende Neubauten
Nelson Cavaquinho
Laurence Crane
sound design
and **mix**
Chu-Li Shewring
sound
Erwan Kerzarnet
Paul Le Bret
Adam Gutch
cast
Basma Alsharif
Adam Christensen
Diocouda Diaoune
Alice Notley
Maria Palacios Cruz
Ana Vaz
Amy Diaoune
Aida Diaoune
Maelys Diaoune
producer
Denna Cartamkhoob
executive producer
Sally Campbell
Tim Nash
production
www.somesuch.co
contact
www.lux.org.uk
distribution@lux.org.uk



DEUX SŒURS QUI NE SONT PAS SŒURS / TWO SISTERS WHO ARE NOT SISTERS

Beatrice Gibson / Francia-Regno Unito 2019 / 23' / v.o. sott. it.

Sei figure – due sorelle che non sono sorelle, due lavoratrici di una lavanderia, una regina di bellezza e un barboncino si incontrano in un angolo di strada a Parigi. Basato su una sceneggiatura di Gertrude Stein, scritta nell'Europa fascista del 1929, il film indaga la maternità e, per estensione, il futuro, con la partecipazione della celebre poetessa americana Alice Notley, l'educatrice Diocouda Diaoune, le registe Basma Alsharif e Ana Vaz e l'artista Adam Christensen in una spirale di immagini spezzate che assomigliano a un thriller senza essere realmente un thriller e sembrano frammentate nelle logiche imponderabili dei sogni.

Six characters – two sisters who aren't sisters, two laundresses, a beauty queen and a poodle meet on a street corner in Paris. Based on a script by Gertrude Stein, written in the fascist Europe of 1929, the movie investigates motherhood and, by extension, futurity. Featuring renowned American poet Alice Notley, educator Diocouda Diaoune, filmmakers Basma Alsharif and Ana Vaz and artist Adam Christensen in a spiral of broken images that resemble a thriller without really being a thriller and seem fragmented in the imponderable logics of dreams.



Monika Treut

Nata a Mönchengladbach, in Germania, nel 1954, ha conseguito un dottorato di ricerca in Letteratura a Marburgo nel 1984. Ha iniziato a lavorare nella produzione video nel 1976 e ha fondato la Hyena Films con Elfi Mikesch nel 1984. I suoi lungometraggi e documentari hanno fatto la storia del cinema queer per oltre trentacinque anni. La storia d'amore *Seduction: The Cruel Woman* (1985), il melodramma sessuale *Virgin Machine* (1988) e la commedia *My Father is Coming* (1991) sono stati seguiti da una serie di documentari tra cui il pluripremiato trans-futuristico *Gendernauts. A Journey Through Shifting Identities* (1999). I suoi film sono stati presentati alla Berlinale tredici volte; nel 2017 ha ricevuto il Teddy Award alla carriera. Insegna anche nelle università della California e di New York e, dal 2018, è docente associata di Media presso l'università di Hildesheim. Il suo ultimo film *Generation* è stato presentato alla Berlinale nel 2021.

Born in Mönchengladbach, Germany in 1954, she completed a PhD in Literature at Marburg in 1984. She began working with video in 1976 and founded Hyena Films with Elfi Mikesch in 1984. Her feature and documentary films have shaped queer cinema for over thirty five years. The love story *Seduction: The Cruel Woman* (1985), the sex melodrama *Virgin Machine* (1988) and the comedy *My Father is Coming* (1991) were followed by a series of documentaries including the multi-award-winning trans-futuristic *Gendernauts. A Journey Through Shifting Identities* (1999). Her films have featured at the Berlinale thirteen times; in 2017, she received the Teddy Award for her lifetime achievement. She also teaches at universities in California and New York and, since 2018, has been Deputy Professor of Media at the University of Hildesheim. Her last film *Generation* was presented at Berlinale in 2021.

screenplay
Monika Treut
cinematography
Robert Falckenberg
Elfi Mikesch
editing
Angela Christlieb
Margot Neubert-Marie
music
Pearl Harbour
Annette Humpe
Mona Mur
sound design
and **mix**
Valentin Finke
Clemens Endreß
sound
Sophie Blomen
Clemens Endreß
Robert Falckenberg
Valentin Finke
cast
Annie Sprinkle
Beth Stephens
Staford
Susan Stryker
Max Wolf Valerio
Dottie Blue
Mimi Klausner
Patrick Marks
Ken Kay
Ken Kay
Abraham Weil
Darcy Thole
Nato Cervantes-Thole
Leslie Rogers
Arpana Grace Warren
Georgine Shelton
Michael Brown
producer
Monika Treut
contact
www.salzgeber.de
sales@salzgeber.de



GENDERATION

Monika Treut / Germania 2021 / 82' / v.o. sott. it.

Venti anni dopo *Gendernauts* (1999), Monika Treut torna a incontrare i protagonisti di quel film, una generazione di persone trans che ha trovato il proprio equilibrio ma che non ha smesso di riflettere su sé stessa e la società mutante e che lo fa con un'energia che continua ad avere un impatto ancora oggi. Il film è un dialogo a più voci sull'evoluzione del movimento e delle politiche lgbtq+ o su temi come identità, normalizzazione, ecologia o sulla trasformazione di San Francisco da epicentro dell'arte e della controcultura queer a città gentrificata. Ma soprattutto, *Generation* è una rappresentazione intima delle identità mutevoli e del viaggio di coloro che lottano per superare il concetto di binarismo e di vivere le loro vite in modo autentico.

Twenty years after *Gendernauts* (1999), Monika Treut seeks out the protagonists of that film, a generation of trans people who have found their balance, but who keeps on reflecting on themselves and the mutant society and how their energy continues to have an impact today. The film is multi-voiced dialogue on the evolution of the lgbtq+ movement and policies or on issues such as identity, normalization, ecology, or on the transformation of San Francisco from being a hotbed of counterculture to a gentrified city. But above all, *Generation* is an intimate portrayal of shifting identities and of the journey of those who are struggling to move past the concept of binarism and to live their most authentic lives.

**screenplay**

Monika Treut

cinematography

Elfi Mikesch

editing

Eric Scheffer

music

Georg Kajanus

sound design and mix

Pierre Brand

sound

Andreas Pleitsch

cast

Annie Sprinkle

Stafford

Susan Stryker

Texas Tomboy

Jordi Jones

Max Wolf Valerio

Joan Jett Black

Queer David

producer

Monika Kreut

contact

www.salzgeber.de

sales@salzgeber.de

Monika Treut

Nata a Mönchengladbach, in Germania, nel 1954, ha conseguito un dottorato di ricerca in Letteratura a Marburgo nel 1984. Ha iniziato a lavorare nella produzione video nel 1976 e ha fondato la Hyena Films con Elfi Mikesch nel 1984. I suoi lungometraggi e documentari hanno fatto la storia del cinema queer per oltre trentacinque anni. La storia d'amore *Seduction: The Cruel Woman* (1985), il melodramma sessuale *Virgin Machine* (1988) e la commedia *My Father is Coming* (1991) sono stati seguiti da una serie di documentari tra cui il pluripremiato trans-futuristico *Gendernauts. A Journey Through Shifting Identities* (1999). I suoi film sono stati presentati alla Berlinale tredici volte; nel 2017 ha ricevuto il Teddy Award alla carriera. Insegna anche nelle università della California e di New York e, dal 2018, è docente associata di Media presso l'università di Hildesheim. Il suo ultimo film *Genderation* è stato presentato alla Berlinale nel 2021.

Born in Mönchengladbach, Germany in 1954, she completed a PhD in Literature at Marburg in 1984. She began working with video in 1976 and founded Hyena Films with Elfi Mikesch in 1984. Her feature and documentary films have shaped queer cinema for over thirty five years. The love story *Seduction: The Cruel Woman* (1985), the sex melodrama *Virgin Machine* (1988) and the comedy *My Father is Coming* (1991) were followed by a series of documentaries including the multi-award-winning trans-futuristic *Gendernauts. A Journey Through Shifting Identities* (1999). Her films have featured at the Berlinale thirteen times; in 2017, she received the Teddy Award for her lifetime achievement. She also teaches at universities in California and New York and, since 2018, has been Deputy Professor of Media at the University of Hildesheim. Her last film *Genderation* was presented at Berlinale in 2021.

**GENDERNAUTS. A JOURNEY THROUGH SHIFTING IDENTITIES****Monika Treut / Germania 1999 / 87' / v.o. sott. it.**

Il film esplora i fenomeni di fluidità di genere alla fine del millennio a San Francisco. Ci immergiamo nelle vite di Max Wolf Valerio, che legge dal suo libro, Max: A Man; di Jordy Jones e la sua Net Art; di Texas Tomboy e la sua videoarte; di Stafford che insieme a Jordy Jones organizza Club Confidential, il più famoso evento *gender bender* a livello mondiale. Incontriamo Hida, una donna intersessuale, e due straordinarie donne biologiche che supportano le persone transgender: la dea del sesso Annie Sprinkle e l'ex modella Tornado. Monika Treut guida coraggiosamente lo spettatore in un nuovo mondo in cui le donne biologiche usano il testosterone per diventare uomini, dove gli uomini si sottopongono a interventi chirurgici per diventare donne e dove alcuni uomini e donne scelgono di esistere al limite del genere come intersessuali.

The film explores phenomena of gender fluidity at the end of the millennium in San Francisco. We take excursions into the lives of Max Wolf Valerio, who reads from his book, Max: A Man; Jordy Jones and his Net Art; Texas Tomboy and his video art; Stafford, who together with Jordy Jones, organizes Club Confidential, the world's leading *gender bender* event. We meet Hida, an intersexed woman, and two extraordinary biological women who support transgender people: sex goddess Annie Sprinkle and ex-model Tornado. Monika Treut boldly leads the viewer into a brave new world where biological women use testosterone to achieve maleness, where men have surgery to become women, and where some men and women choose to exist on the boundaries of gender as intersexuals.

**Sebastian Meise**

Nato in Tirolo nel 1976, è un regista e sceneggiatore austriaco. Il suo acclamato film di debutto *Still Life* (2011) è stato presentato al Festival di San Sebastian e ha vinto numerosi premi internazionali. Il suo documentario *Outing* (2012) è stato presentato al Festival Hot Docs di Toronto e al Sicilia Queer filmfest nel 2013. *Grosse Freiheit* (2021) è stato presentato al Festival di Cannes nel 2021, dove si è aggiudicato il Premio della giuria Un Certain Regard. È co-fondatore della società di produzione viennese Freibeuter Film.

Born in Tyrol 1976, he is an Austrian director and screenwriter. His acclaimed debut feature film *Still Life* (2011) premiered at San Sebastian Iff and won several awards. His documentary film *Outing* (2012) was presented at the Hot Docs Festival in Toronto and at the Sicilia Queer filmfest in 2013. His second feature film *Great Freedom* (2021) premiered in the selection Un Certain Regard of the Cannes Film Festival 2021, where he was awarded. He co-founded the Vienna based production company Freibeuter Film.

**GROSSE FREIHEIT / GREAT FREEDOM****Sebastian Meise / Germania-Austria, 2021 / 116' / v.o. sott. it.**

Per il Paragrafo 175 della legge tedesca nella Germania del secondo dopoguerra, l'omosessualità costituisce reato. Uscito da un campo di concentramento, Hans viene incarcerato in quanto omosessuale ma la prigione non riesce a scalfire la libertà del desiderio. L'unica relazione stabile nella sua vita diventa infatti quella con il suo compagno di cella di lunga data, Viktor, condannato a morte per omicidio. Un dramma con echi kafkiani in cui il protagonista, interpretato magistralmente da Franz Rogowski, ci fa evadere dalla prigione mentale che accompagna l'esperienza della carcerazione e si riappropria con leggerezza dei piaceri stereotipati della vita in prigione perché sa che la vera libertà è altrove.

Due to paragraph 175, in post-World War II Germany, homosexuality constitutes a crime. After being released from the concentration camp, Hans is imprisoned for being homosexual, but the prison fails to undermine the freedom of desire. The one steady relationship in his life becomes his long time cell mate, Viktor, a convicted murderer. A drama with Kafkaesque echoes in which the protagonist, graced with the impressive presence of Franz Rogowski, offers us a possible breakout from the mental prison that accompanies the experience of incarceration and playfully reinvents the stereotypical pleasures of life in prison because he knows that true freedom is elsewhere.

screenplay

Sebastian Meise

Thomas Reider

cinematography

Crystal Fournier

editing

Joana Scrinzi

music

Peter Brötzmann

Nils Petter Molvaer

sound

Atanas Tcholakov

cast

Franz Rogowski

Georg Friedrich

Anton von Lucke

Thomas Prenn

Thomas Stecher

Alfred Hartung

Thomas Wehling

Mex Schlipfner

producer

Benny Drechsel

Karsten Frank

Sabine Moser

Oliver Neumann

contact

www.the-match-

factory.com

info@matchfactory.de



Yann Gonzalez

Nato nel 1977, è stato critico cinematografico per le riviste Max, Têtu e Chronic'Art. Ha collaborato con il gruppo di musica elettronica M83 del fratello Anthony. Il suo primo cortometraggio, *By the Kiss* (2006), è stato selezionato in diversi festival internazionali, compresa la Quinzaine des Réalisateurs del 2006. Successivamente, ha diretto anche altri cortometraggi, tra cui *Entracte* (2007) e *Land of My Dreams* (2012). Il suo primo lungometraggio, *Les rencontres d'après minuit* (2013), è stato presentato alla Semaine de la Critique a Cannes. Il suo secondo lungometraggio, *Un couteau dans le cœur*, ha chiuso l'8ª edizione del Sicilia Queer filmfest nel 2018.

Born in 1977, he worked as a film critic for Max, Têtu and Chronic'Art. He also collaborated with his brother Anthony's electronic music band M83. His first short film, *By the Kiss* (2006), was selected in several international film festivals, including 2006 Directors' Fortnight. He also directed other short films, including *Entracte* (2007) and *Land of My Dreams* (2012). His first feature, *You and the Night* (2013), was presented at the Critics' Week in Cannes and was screened at the Sicilia Queer filmfestival 2014. His second feature film, *Un couteau dans le cœur*, closed the 8th edition of the Sicilia Queer filmfest in 2018.

screenplay
Yann Gonzalez
Oliver Sim

cinematography
Vincent Biron

editing
Rafael Torres Caldeon

music
Oliver Sim

sound design and mix
Damien Boitel

sound
Xavier Thieulin

cast
Oliver Sim
Fehinti Balogun
Jimmy Somerville
Tommy Hibbits
Jamie XX
Kate Moran
César Vicente
Cameron Bell

producer
Simon Guzy/lack
Luke Jacobs
Luke Tierney
Scott Wright

contact
luke.tierney@production@gmail.com
simon@y-o-u-n-g.com



HIDEOUS

Yann Gonzalez / Francia 2022 / 22' / v.o. sott. it. / anteprima internazionale

Oliver Sim è l'ospite principale di un talk show che si trasforma in un viaggio surreale di amore, vergogna e sangue. Un cocktail di kitsch, camp e glam horror in cui ritroviamo il leggendario Jimmy Somerville, Kate Moran, Jamie XX e la drag queen Bimini Bon Boulash. Yann Gonzalez si trasferisce in Inghilterra e prosegue la sua esplorazione della notte, ibridando il videoclip musicale con riferimenti al cinema di serie B, alle trasmissioni televisive e alle paure intime e persistenti che gli esseri umani ereditano dall'infanzia. Un cortometraggio musicale in tre parti che apre la 12ª edizione del Sicilia Queer filmfest subito dopo l'anteprima mondiale alla Semaine de la Critique a Cannes.

Oliver Sim is the main guest of a talk-show that soon slides into a surreal journey of love, shame and blood. A cocktail of kitsch, camp and glam horror starring the legendary Jimmy Somerville, Kate Moran, Jamie XX and the drag queen Bimini Bon Boulash. Yann Gonzalez moves to England and carries on his exploration of the night, hybridizing the music videoclip with references to B movies, tv shows and the intimate and deep fears that human beings inherit from their childhood. A three-part musical short film that opens the 12th edition of Sicilia Queer filmfest immediately after the world premiere at the Critics' Week in Cannes.



Beatrice Gibson

Nata a Londra nel 1978 e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori, cortometraggi sperimentali che uniscono video e poesia, sono stati selezionati in molti festival del mondo, come Cannes, Toronto, Londra, New York e Oberhausen. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Nel 2015 ha vinto il Baloise Art Prize, il premio Art Basel e Marian McMahon Akimbo per l'autobiografia nel 2019. Ha di recente avuto delle mostre personali al Camden Art Centre di Londra (2019), alla Bergen Kunsthall (2019), al Mercer Union di Toronto (2019) e al Kw Institute for Contemporary Art di Berlino (2018). Gibson al momento sta lavorando ad un nuovo lungometraggio con la Bbc films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alceste* ambientato in Sicilia e co-diretto dal suo partner Nick Gibson. *Alceste* ha vinto il premio Italian Council 2021.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works, merging experimental music, film and poetry, have been selected for many film festivals around the world, such as Cannes, Toronto, London, New York and Oberhausen. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. In 2015 she won the Baloise Art Prize, Art Basel and in 2019 the Marian McMahon Akimbo Award for Autobiography. She has recently had solo exhibitions at Camden Art Centre in London (2019), Bergen Kunsthall (2019), Mercer Union in Toronto (2019) and Kw Institute for Contemporary Art in Berlin (2018). Gibson is currently developing a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alkestis* set in Sicily and co-directed with her partner Nick Gordon. *Alkestis* is the winner of 2021 Italian Council Award.

screenplay
Beatrice Gibson

cinematography
Sean Price Williams
Ben Rivers
Nick Gordon
Beatrice Gibson

editing
Beatrice Gibson
Ben Crook

music
Pauline Oliveros

sound
Adam Gutch
Chu-Li Shewring

cast
Beatrice Gibson
C.A. Conrad
Eileen Myles
Obie Gordon
Laizer Gordon
Nick Gordon

producer
Denna Cartamkhoob

executive producer
Nick Gordon
Mason Leaver-Yap
Sally Campbell
Tim Nash

production
Somesuch

contact
www.lux.org.uk
distribution@lux.org.uk



I HOPE I'M LOUD WHEN I'M DEAD

Beatrice Gibson / Regno Unito 2018 / 20' / v.o. sott. it.

Il film si apre con l'artista che descrive un momento di paura e poi prosegue giustapponendo filmati della famiglia di Gibson a scene di disordini globali. Sono presenti anche letture dei poeti americani Eileen Myles e C.A. Conrad – la cui poesia dà il titolo al film – insieme a immagini ritrovate e alla colonna sonora di Pauline Oliveros. Nonostante la paura e l'ansia generate da alcune immagini in sequenza rapida, le tenere scene familiari forniscono uno sfondo narrativo di forza e sopravvivenza.

The film opens with the artist describing a moment of fear and then goes on to juxtapose footage of Gibson's family with scenes of global unrest. Readings by American poets Eileen Myles and C.A. Conrad – whose poem supplies the title for this film – also feature, alongside found images and soundtrack by Pauline Oliveros. Despite the fear and anxiety generated by some of the fast-moving footage, tender family scenes provide an overriding narrative of strength and survival.



Bartolomeo Pampaloni

Nato a Firenze nel 1982, si è laureato in Filosofia con Sergio Givone. La sua carriera nel cinema parte da Parigi, con la realizzazione di alcuni cortometraggi. Successivamente, inizia il corso di regia del Csc di Roma. Il suo primo lungometraggio *Roma Termini* ha vinto la menzione speciale della critica alla Festa del Cinema di Roma 2014. Il film è un preciso ritratto di alcuni clochard che orbitano attorno alla stazione centrale della capitale italiana. Il documentario *Lassù* viene lanciato nel 2022 e ha già conquistato il Premio Speciale della Giuria del Trento Film Festival, tenutosi tra aprile e maggio di quest'anno.

Born in Florence in 1982, he graduated in Philosophy with Sergio Givone. His career in cinema started in Paris, with the realisation of a few short films. He then enrolled at the Csc in Rome, where he studied Directing and Film Making. His first feature film *Roma Termini* won the Special Mention of the Critics at the 2014 Rome Film Festival. The film is a precise portrait of a group of homeless people who orbit around the central station of the Italian capital. The documentary *Lassù* was released in 2022 and has already won the Special Jury Prize at the Trento Film Festival, that took place between April and May of this year.

screenplay
Bartolomeo Pampaloni
cinematography
Bartolomeo Pampaloni
editing
Eliott Maintigneux
Bartolomeo Pampaloni
music
Zeno Gabaglio
sound design
and **mix**
Gabriele Fasano
Bartolomeo Pampaloni
cast
Nino
producer
Francesca Feder
Enrica Capra
production
GraffitiDoc
Aeternam Films
contact
www.graffitidoc.it/it/doc
info@graffitidoc.it



LASSÙ

Bartolomeo Pampaloni / Italia-Francia 2022 / 80' / v.o. sott. ing.

Lontano da una Palermo caotica che sembra aver perso il contatto con ogni forma di spiritualità, vive Nino o, come preferisce essere chiamato, Isravele, muratore semianalfabeta, che ha deciso di abbandonare la propria famiglia e dedicare la vita a Dio. In un'elevazione della massima benedettina *ora et labora*, il protagonista si dedica da più di vent'anni alla costruzione di un tempio, nato dalle rovine di un vecchio osservatorio in disuso. Nonostante l'età, Isravele – il cui nome va letto al contrario – esplora ogni giorno la brulla montagna su cui vive, alla ricerca delle pietre migliori per il suo santuario: un atto catartico che lui ama chiamare preghiera. Per la realizzazione del suo documentario, il regista ha osservato a lungo la vita di questo profeta moderno, incoraggiando chi guarda a fare i conti con le responsabilità che gli umani hanno verso la natura.

Far from a chaotic Palermo that seems to have lost contact with any form of spirituality, lives Nino or, as he prefers to be called, Isravele, a semi-illiterate and former construction worker, who decided to abandon his family and dedicate his existence to God. As an implementation of the Benedictine rule *ora et labora*, the protagonist has been devoting himself for the last twenty years to the erection of a temple, born from the ruins of an old, disused observatory. Despite his advanced age, Isravele – whose name, read backwards, means ascension/rise – explores every day the barren mountain on which he lives, in search of the best stones for his sanctuary: a cathartic act that he likes to call prayer. For the realisation of his documentary, the director observed the life of this modern prophet, encouraging the viewer to come to terms with the responsibility that humans have towards nature.



Johannes Grenzfurthner

Artista, regista, scrittore, attore, regista teatrale e performer, nasce a Vienna nel 1975. È il fondatore del gruppo austriaco Monochrom, interessato alla ricerca su sessualità, tecnologia e cultura underground. È a capo di Arse Elektronika, una conferenza che ogni anno a San Francisco si occupa del legame fra sesso ed evoluzione tecnologica. Ha all'attivo quattro lungometraggi: *Die Gstettensaga – The Rise of Echsenfriedl* (2014), *Traceroute* (2016), *Glossary of Broken Dreams* (2018) e *Masking Threshold* (2021). È al lavoro su una commedia sci-fi dal titolo *Je suis Auto* in co-regia con Juliana Neuhuber.

Artist, director, writer, actor, theatre director and performer, he was born in Vienna in 1975. He is founder of the Austrian Monochrom group, which is interested in researches on sexuality, technology and underground culture. He's head of Arse Elektronika, a conference that every year in San Francisco has as main subject the link between sex and technology evolution. To date he released four feature films: *Die Gstettensaga – The Rise of Echsenfriedl* (2014), *Traceroute* (2016), *Glossary of Broken Dreams* (2018) and *Masking Threshold* (2021). He's working on a sci-fi comedy, *Je suis Auto*, which is co-directed by Juliana Neuhuber.

screenplay
Johannes Grenzfurthner
Samantha Lienhard
cinematography
Florian Hofer
editing
Johannes Grenzfurthner
Florian Hofer
music
Mathias Augdoppler
Tina Gruensteidl
sound design
and **mix**
Lenja Gathmann
sound
Lenja Gathmann
voice
Ethan Haslam
cast
Ethan Haslam
Johannes Grenzfurthner
Katharina Rose
Caroline St. Clair
producer
Günther Friesinger
Jasmin Hagendorfer
Julianne Gabert
Johannes Grenzfurthner
production
monochrom
contact
www.monochrom.at
ig@monochrom.at



MASKING THRESHOLD

Johannes Grenzfurthner / Austria 2021 / 90' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un tecnico informatico di un'azienda, affetto da un disturbo simile all'acufene, si chiude in una stanza per fare degli esperimenti su materiali e corpi di animali. Vuole dimostrare che ogni oggetto di derivazione organica emette un suono, che questo suono comunica qualcosa e che la sensazione si acuisce quando il corpo in questione agonizza e muore. Il film è la ricostruzione, con sguardo allucinato e ossessivo, della progressiva follia megalomane del protagonista, spinto in un baratro di violenza sadica e truculenta dal desiderio di una presunta scoperta scientifica. Tramite l'uso di macro, dettagli *gore* e una voce fuori campo dal ritmo compulsivo, il regista austriaco sfrutta i traumi del protagonista – tra i quali, la perdita di compagni e amici al Pulse Gay Shooting di Orlando nel 2016 – per restituire allo spettatore un'esperienza horror non adatta agli stomaci deboli.

A company IT worker with a tinnitus-like disorder locks himself into a room to experiment with biological materials and animal bodies. He wants to demonstrate that every organically derived object emits a sound, that this sound communicates something and that the sensation is heightened when the body in question agonizes and dies. The film is the progressive reconstruction, with hallucinated and obsessive gaze, of the protagonist's megalomaniac madness, pushed into an abyss of sadistic and truculent violence by the desire for an alleged scientific discovery. Through the use of macros, gore details and a voice over with a compulsive rhythm, the Austrian director employs the traumas of the protagonist – including the loss of companions and friends at the Pulse Gay Shooting in Orlando in 2016 – to give back to the viewer an horror experience not for the faint-hearted.



Roberto Cannavò

Classe 1990, nasce a Messina e si laurea al Dams di Bologna nel 2016. Dopo alcune esperienze su diversi set come aiuto regista, e tramite la collaborazione con l'università di Bologna e la Uisp Emilia-Romagna, approda alla regia di *La prima volta* (2017), mediometraggio documentario sul carcere minorile del capoluogo emiliano. Il corto *Divieto di transito* (2020), dedicato a Porpora Marcasciano, rappresenta le prove generali del suo primo lungometraggio documentario, *Porpora* (2021).

Born in Messina in 1990, he graduated from Dams in Bologna in 2016. After some experiences on different sets as assistant director, and through the collaboration with the University of Bologna and Uisp Emilia-Romagna, he directs *La prima volta* (2017), medium-length documentary about the juvenile prison of Bologna. The short *Divieto di transito* (2020), dedicated to Porpora Marcasciano, represents the rehearsals of his first feature-length documentary, *Porpora* (2021).



PORPORA

Roberto Cannavò / Italia 2021 / 62' / v.o. sott. ing.

La storia di Porpora Marcasciano, attivista transessuale che racconta, in un viaggio da Bologna al Sud Italia, una vita di battaglie dagli anni Settanta ai giorni nostri. Un viaggio nella Storia che è anche un viaggio in Italia, un invito alla creazione di un ponte fra vecchie e nuove generazioni tramite interviste, testimonianze e materiale di repertorio. Sul volto di Porpora si riflettono le parole di un'umanità trascurata ma mai vinta e incredibilmente viva.

The history of Porpora Marcasciano, transsexual activist that recalls, during a journey from Bologna to South Italy, a life of battles from 70s to nowadays. A journey in the History that is a journey in Italy too, an invitation to create a bridge between old and new generations through interviews, testimonials and old footages. On the face of Porpora one can see the reflection of the words of a neglected humanity, which is never won and is incredibly alive.

screenplay
Vittorio Martone
Christian Poli
cinematography
Massimiliano Bartolini
editing
Massimiliano Bartolini
music
Fabio Iaci
sound
Fabio Iaci
cast
Porpora Marcasciano
Vittorio Martone
Lina Pallotta
Nicole De Leo
Loredana Rossi
Fiomona Marcasciano
producer
Vittorio Martone
Marilisa Murgia
production
Humareels
contact
marione.vittorio@gmail.com
marilisa.murgia@gmail.com



Costanza La Bruna

Nata a Palermo nella primavera del 1997, frequenta il liceo classico e, successivamente, si iscrive al corso triennale Audio Video e Multimedia presso l'Accademia di Belle Arti del capoluogo siciliano. Tra il primo e il secondo anno di studi, viene scelta tra i dodici studenti per il corso triennale del Csc di Palermo, dove decide di concentrarsi sul cinema documentario. Durante gli studi è già attiva come filmmaker e realizza alcuni documentari indipendenti, tra cui *Through the Lens*, che appare anche in alcuni festival italiani e internazionali. Il mediometraggio mostra la coltivazione di un tipo specifico di lenticchia, presente su alcune isole vulcaniche della Sicilia, con particolare attenzione verso l'aspetto antropologico, storico ed etnografico del tema, per mostrare la vita degli agricoltori protagonisti del film in tutte le sue sfaccettature. L'interesse verso la regione d'origine è una costante dei suoi lavori ma non l'unico campo d'azione. Già da tempo, infatti, si dedica anche alla realizzazione di video musicali per band indipendenti.

Born in Palermo in the spring of 1997, she attended the Classical High School and then enrolled in the three-year Audio Video and Multimedia course at the Academy of Fine Arts of Palermo. Between her first and second year of studies, she was chosen among twelve students for a three-year course at the Csc in Palermo, where she decided to focus on documentary cinema. During her studies, she was already active as a filmmaker and worked on many independent documentaries, including *Through the Lens*, which appeared in several Italian and international festivals. The medium-length film shows the cultivation of a specific type of lentil, that grows in some volcanic islands close to Sicily, with a particular focus on the anthropological, historical and ethnographic aspect of the topic, to show the life of farmers in all its facets. The interest in the home region is a constant of her work but not the only field of action. In the past years she has been making music videos for independent bands.

editing
Costanza La Bruna
music
Maria Chiara Casà
voice
Costanza La Bruna
cast
Claudia Speciale
Costanza La Bruna
production
Csc Palermo
contact
www.fondazioneesc.it
palermo@fondazioneesc.it



IL TEMPO DELLA TARTARUGA

Costanza La Bruna / Italia 2021 / 54' / v.o. sott. ing. / anteprima assoluta

In un momento in cui tutto si è fermato a causa della pandemia, la realtà sembra essersi dilatata all'infinito, costringendo le protagoniste di questo film a elaborare nuovi mezzi con cui affrontare la vita di tutti i giorni. Prendendo ispirazione da un sogno lucido e da una tartaruga, attentamente studiata, Costanza decide di seguire la propria fidanzata durante una campagna archeologica sull'isola di Ustica. Il primo lockdown costringerà la coppia a rimandare l'incontro programmato e ad analizzarlo con occhi diversi il vuoto, esistenziale e fisico, sancito dal nuovo corso storico. Attraverso gli scavi e la telecamera, assistiamo a un tentativo di trovare connessioni più profonde con il passato e il luogo di provenienza. Una quasi favola sul tempo e sulla Storia, osservati con gli occhi dell'impazienza.

At a time when everything has been stopped by the pandemic, reality seems to be infinitely dilated, forcing the protagonists of this film to find new tools to cope with everyday life. Taking inspiration from a lucid dream and a carefully studied turtle, Costanza decides to follow her fiancée on an archaeological campaign on the island of Ustica. The first lockdown will force the couple to postpone their planned meeting and to analyse with different eyes the existential and physical emptiness, sanctioned by the new historical course. Through the excavations and the camera, we witness an attempt to find deeper connections with the past and the place of origin. A semi-fable about time and history, observed through the eyes of impatience.



screenplay
Sinje Köhler

cinematography
Fabian Gampfer

editing
David Kuruc

music
Freyja Arde

**sound design
and mix**
Pirmin Marti

cast
Luk Zimmermann

Natalia Rudziewicz

Janet Röhre

Homa Faghiri

Thandi Sebe

Ina Maria Jaich

producer
Nils Gustenhofen

Kathrin Rodemeier

production
Filmakademie Baden-

Württemberg GmbH

contact
www.filmakademie.

de/de

nils.gustenhofen@

filmakademie.de

Sinje Köhler

Nata a Darmstadt (Germania) nel 1988, inizia studiando Scienze politiche ma, dopo poco, si accorge che non è la sua strada. Si iscrive così al corso Motion Pictures presso l'università di Scienze applicate di Darmstadt. Il suo corto *Nadja und Lara*, con il quale ha concluso il corso di laurea triennale, ha vinto l'Hessischen Hochschulfilmpreis, premio promosso dalla regione Assia e riservato a chi studia Cinema. Nel 2013 si iscrive alla Filmakademie del Baden-Württemberg, dove studia Regia. Il suo corto *Herzilein* (2017) ha una risonanza internazionale e viene presentato in anteprima al Flickerfest di Sydney. Nel 2019 ha girato il lungometraggio *Viva Forever*, diventato parte del suo esame di laurea. Attualmente lavora come sceneggiatrice e regista freelance.

Born in Darmstadt (Germany) in 1988, she began to study Political Science but soon realised that this was not her path. She then enrolled in the Motion Pictures at the University of Applied Sciences in Darmstadt. Her short film *Nadja und Lara*, with which she completed her Bachelor's degree, won the Hessischer Hochschulfilmpreis, an award dedicated to film students sponsored by the Bundesland Hessen. In 2013, she enrolled at the Filmakademie Baden-Württemberg, where she studied Film Directing. Her short movie *Herzilein* (2017) had an international resonance and was screened at the Flickerfest in Sydney. In 2019 she shot the feature film *Viva Forever*, which became part of her graduation exam. She currently works as a freelance screenwriter and director.



VIVA FOREVER

Sinje Köhler / Germania 2021 / 82' / v.o. sott. it. in collaborazione con il Goethe-Institut Palermo all'interno della rassegna "Fernweh. In viaggio con il cinema tedesco"

Cinque giovani donne tedesche organizzano una vacanza al Lago di Garda, con l'apparente voglia di celebrare la propria adolescenza e riportare in vita dopo tanto tempo quei piccoli riti che hanno consolidato la loro amicizia. Nonostante la genuinità dell'intento, l'esperienza si rivela a poco a poco catastrofica. Il film, esame finale della giovanissima Sinje Köhler presso la Filmakademie del Baden-Württemberg, svela gradualmente e con un filo di tristezza quanto ognuna delle protagoniste sia in realtà un impenetrabile mondo a sé stante, fatto di piccoli egoismi e grandi verità taciute. Questo perfetto spaccato di vita di quasi trentenni mostra le difficoltà di un'indipendenza, raggiunta a fatica ma gestita ancora maldestramente, e i danni di una educazione sentimentale, mancata o del tutto fallimentare.

Five young German women organise a holiday at Lake Garda, with the apparent wish to celebrate their adolescence and bring back to life those little rituals that have consolidated their friendship. Despite the genuineness of their intention, the experience gradually turns out to be catastrophic. The film, product of the graduation exam of Sinje Köhler at the Filmakademie in Baden-Württemberg, reveals gradually and with a touch of sadness how each protagonist is an impenetrable world, made of small selfishnesses and great unspoken truths. This perfect portrait of the almost thirty-year-olds shows the difficulties of an independence, achieved with difficulty but not properly managed, and the damage of an emotional education, which either didn't exist at all or failed miserably.



Gaspar Noé

Regista, sceneggiatore, montatore e direttore della fotografia, nasce a Buenos Aires nel 1963 ma vive in Francia dal 1976, dove frequenta la scuola Louis-Lumière di Parigi. È esponente di quella che James Quandt denomina New French Extremity, movimento che mette assieme autori come Fabrice du Welz, Philippe Grandrieux, Marina de Van e altri sulla base di alcune assonanze nelle intenzioni anti-narrative, violente e terroristiche delle loro messe in scena. Dopo alcuni corti e il mediometraggio *Carne* (1991), esordisce alla Semaine de la Critique a Cannes nel 1998 con *Seul contre tous* (1998). Da allora ogni suo film, da *Irréversible* (2002) a *Vortex* (2021), viene presentato al festival di Cannes, fra concorso, Fuori Concorso e Quinzaine des Réalisateurs. I suoi film sono presentati in tutto il mondo in festival come Sitges, New York, Istanbul, Fantasporto, Locarno e San Sebastian.

Director, screenwriter, editor and cinematographer, he was born in Buenos Aires in 1963 but has lived in France since 1976, where he attended the Louis-Lumière school in Paris. He is an exponent of what James Quandt calls New French Extremity, a movement that brings together authors such as Fabrice du Welz, Philippe Grandrieux, Marina de Van and others on the basis of some similarities in the anti-narrative, violent and terrorist intentions of their mise en scène. After some shorts and the medium-length film *Carne* (1991), he made his debut at the Cannes Critics' Week in 1998 with *I Stand Alone* (1998). Since then, each of his films, from *Irréversible* (2002) to *Vortex* (2021), has been premiered at the Cannes Film Festival, including competition, Out of Competition and Directors' Fortnight sections. His films were screened all over the world in festivals such as Sitges, New York, Istanbul, Fantasporto, Locarno and San Sebastian.

screenplay
Gaspar Noé

cinematography
Benoît Debie

editing
Denis Bedlow

sound
Ken Yasumoto

cast
Françoise Lebrun

Dario Argento

Alex Lutz

Kyllian Dheret

producer
Vincenc Maraval

Brahim Chioua

Edouard Weil

production
Rectangle Production

Wild Bunch International

contact
www.wildbunch.biz

festival@wbinter.eu



VORTEX

Gaspar Noé / Francia 2021 / 142' / v.o. sott. it. e ing.

Un padre e una madre anziani vivono in un caotico appartamento pieno di libri e cianfrusaglie a Parigi. Lui vuole scrivere una sceneggiatura dal titolo *Psyché*; lei comincia a mostrare dei segni sempre più irrefutabili di demenza senile. Il figlio vuole trovare una soluzione per la madre, mentre il padre mostra sempre più impazienza e distacco. In uno split-screen perenne, separati da una membrana impermeabile e deformante, la coppia protagonista del film di Gaspar Noé inizia una sfida contro il tempo, lo spazio e la realtà, ed è destinata a uscire sconfitta. Il mondo è ormai soltanto nei libri, nei film e nei ricordi interi di una vita insieme, ma forse anche quelli stanno cedendo al caos indefinito del mondo. Una storia di amore e di morte.

Elderly father and mother live in a chaotic apartment full of books and junk in Paris. He wants to write a screenplay entitled *Psyché*; she begins to show more and more irrefutable signs of senile dementia. The son wants to find a solution for the mother, while the father shows more and more impatience and detachment. In a perennial split-screen, separated by a waterproof and deforming membrane, the protagonist couple of the Gaspar Noé's movie begins a challenge against time, space and reality, and is destined to be defeated. The world is now only books, movies and entire memories of a lifetime together, but maybe those are succumbing to the indefinite chaos of the world too. A story of love and death.



Claire Simon

Inizia la sua carriera come montatrice, per poi passare alla regia con una serie di cortometraggi, tra i quali la serie tv *Scènes de ménage* del 1992. Scopre la forma documentaristica in un workshop agli Ateliers Varan. Tra gli altri, *Les Patients* (1990), *Récréations* (1998) e *Coûte que coûte* (1995) sono quelli a ricevere premi al festival Cinema du Réel. Nel 1997 presenta *A Foreign Body* al Festival di Cannes, dove tornerà nel 2006 con *Ça brûle* e nel 2008 con *Les bureaux de Dieu*, con cui vince il premio Sacc. Nel 2013 presenta a Locarno *Gare du Nord* e *Géographie Humaine*. *Le concours* (2016) è stato premiato come miglior documentario sul cinema al Festival di Venezia. *Vous ne désirez que moi* (2021) è il suo ultimo film. Nel 2017 ha realizzato un ciclo di *Nuove Lezioni Siciliane* al Sicilia Queer.

She starts her career in the film industry as an editor and then change to direction with a series of short movies, among which the 1992 television series *Scènes de ménage*. She discovers the practice of documentary filmmaking at the Ateliers Varan workshops. Among others, *Les Patients* (1990), *Recreations* (1998) and *At All Costs* (1995) are those to receive awards at the festival Cinema du Réel. In 1997 she presents *A Foreign Body* at Cannes where she returns first with *Ça brûle* in 2006 and in 2008 with *God's Offices* that won the Sacc prize. In 2013 she presents *Gare du Nord* and *Human Geography* at Locarno. *The Graduation* (2016) was awarded as the best documentary on cinema at the Venice Film Festival. *I Want to Talk About Duras* (2021) is his latest film. In 2017 she made a cycle of *New Sicilian Lessons* at Sicilia Queer.

screenplay
Claire Simon
Yann Andréa

cinematography
Céline Bozon

editing
Julien Lacheray

music
Nicolas Repac

sound
Virgile van Ginneken

cast
Swann Arlaud
Emmanuelle Devos
Christophe Paou
Philippe Minyana

producer
François d'Artemare

contact
www.luxboxfilms.com
info@luxboxfilms.com



VOUS NE DÉSIREZ QUE MOI / I WANT TO TALK ABOUT DURAS

Claire Simon / Francia 2021 / 95' / v.o. sott. it. e ing.

Nell'ottobre del 1982 Yann Andrea chiede a Michèle Manceaux di essere intervistato. È il compagno di Marguerite Duras ed ha 38 anni meno di lei. Michèle Manceaux è una giornalista, vicina di casa di Duras. Si incontrano nella casa di Neauphle e la prima frase che Yann pronuncia è: «Vorrei parlare di Duras». Come nei romanzi della scrittrice in cui l'amore sembra non esistere senza la distruzione di qualcuno, anche il rapporto tra Yann e Marguerite si fonda sull'accettazione del potere che lei esercita su di lui. Yann vive un'esistenza proiettata nell'immaginario di Duras. Marguerite vive una vita *jusqu'au bout* e chi le sta vicino non ha altra scelta che condividerla. Ancora una volta Claire Simon si confronta con un tema impegnativo e si distingue per il suo cinema coraggioso e audace, capace di porre domande che pochi osano.

On October 1982, Yann Andrea asks Michèle Manceaux to be interviewed. He is the partner of Marguerite Duras and is 38 years younger than her. Michèle Manceaux is a journalist, a neighbor of Duras. They meet in Neauphle's house and the first sentence that Yann pronounces is: «I would like to talk about Duras». Like in her novels, love doesn't exist without the destruction of someone and the relationship between Yann and Marguerite is based on the acceptance of the power that the writer exercises over him. Yann lives an existence projected into Duras's imagination. Marguerite lives a life *jusqu'au bout* and those around her have no choice but to share it. Once again Claire Simon is confronted with a demanding theme as she has built her reputation on risky, challenging filmmaking, daring to ask questions where others shy away.



Madeleine Olnek

Drammaturga e regista di New York, si è laureata alla New York University. Ha conseguito un master in Cinematografia presso la Columbia University, dove ha ricevuto la borsa di studio William Goldman. Ha ricevuto poi una borsa di studio della Fondazione Guggenheim per *Wild Nights With Emily* (2018). Il suo film d'esordio *Codependent Lesbian Space Alien Seeks Same* (2011) è stato presentato in anteprima al Sundance 2011 e proiettato al MoMA e alla Viennale. *The Foxy Merkins* (2013) è stato proiettato al Sundance, al Bam Cinemafest e al Lincoln Center. I suoi pluripremiati cortometraggi *Countertransference* (2008) e *Hold Up* (2006), sono stati selezionati al Sundance e Olnek è stata premiata come miglior regista femminile di cortometraggi nel 2009 dalle Women In Film di Los Angeles.

She is a New York City based playwright and filmmaker, she graduated from NYU with a Bfa. She has an Mfa in Film from Columbia University, where she was awarded the William Goldman Screenwriting Fellowship. She was then awarded the Guggenheim Fellowship for *Wild Nights With Emily* (2018). Her debut feature *Codependent Lesbian Space Alien Seeks Same* (2011) premiered at Sundance 2011 and screened at MoMA and The Viennale. *The Foxy Merkins* (2013), included screenings at Sundance 2014, Bam Cinemafest e al Lincoln Center. Her award-winning and widely screened comedy shorts, *Countertransference* (2008), and *Hold Up* (2006), were official selections of Sundance and Olnek was awarded best female short film director at Sundance in 2009, by LA's Women In Film organization.

screenplay
Madeleine Olnek

cinematography
Anna Stypko

editing
Tony Clemente Jr.
Lee Eaton

music
Karl Friday
Pär Frid

sound design and mix
Nathanael Lentz

sound
Dennis Dembek

cast
Molly Shannon
Susan Ziegler
Amy Seimetz
Brett Gelman
Jackie Monahan
Kevin Sean
Dana Melanie
Sasha Frolova

producer
Anna Margarita
Albello
David Albiero
Casper Andreas

contact:
www.cineclubinternazionale.eu
info@cineclubinternazionale.eu



WILD NIGHTS WITH EMILY

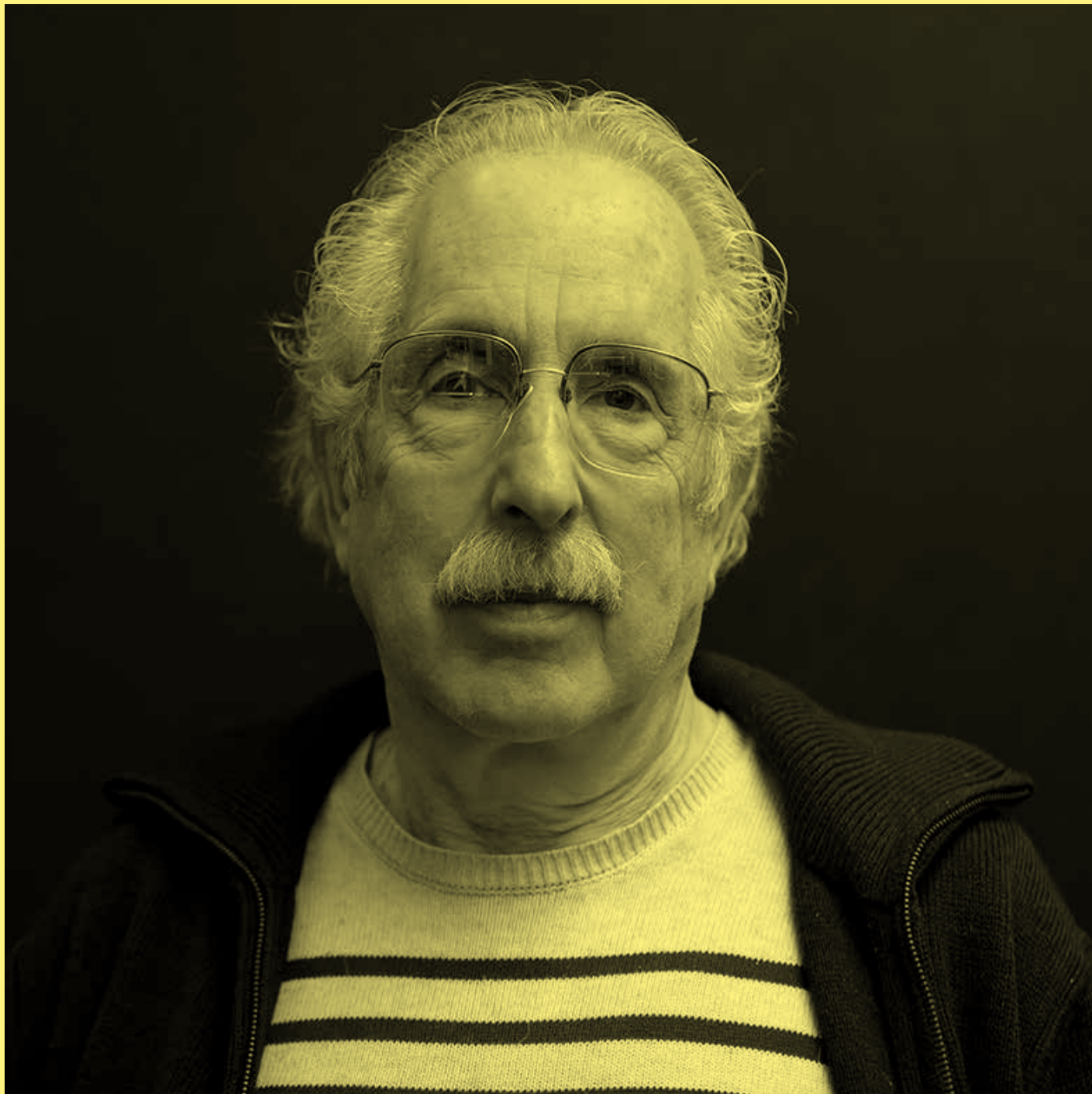
Madeleine Olnek / Stati Uniti 2018 / 84' / v.o. sott. it.

Il personaggio di Emily Dickinson, reso popolare dopo la sua morte, è quello di una zitella solitaria, una persona timida, troppo sensibile per questo mondo. Questo film esplora il suo lato vivace e irriverente, nascosto per anni, e in particolare la relazione romantica di Emily con un'altra donna, la cognata Susan. Sono le poesie di Dickinson a testimoniare una vita ampiamente vissuta e sentita. Madeleine Olnek restituisce questo aspetto con un ritratto fresco e divertente. Non è la storia di un amore tragico ma di due donne che escogitano modi per vedersi, che si abbracciano con passione in cucina prima di tornare ai loro doveri. Susan chiede ad Emily di leggerle le sue poesie. Emily tira fuori pezzi di carta dalla sua cintura o dal suo chignon. È letteralmente "ricoperta di poesia". Grazie a Olnek, Emily Dickinson e la sua poesia trovano spazio per respirare.

Emily Dickinson's persona, popularized since her death, became that of a reclusive spinster – a delicate wallflower, too sensitive for this world. This film explores her vivacious, irreverent side that was covered up for years – most notably Emily's lifelong romantic relationship with another woman, her sister in law, Susan. It is Dickinson's poems that record a life widely lived and felt. Madeleine Olnek portrays this aspect through a fresh and entertaining portrait. This isn't a story of a tragic love but that of two women figuring out ways to see each other, embracing madly in the kitchen before running back to their duties. Susan checks in with Emily every day, asking to read whatever she's working on. Emily pulls a batch of poems out of her belt or her bun. She is literally "covered in poetry". Finally Olnek's approach gives Emily Dickinson and her poems room to breathe.

PRESENZE
MARK RAPPAPORT





MARK RAPPAPORT: IL CINEMA TRA PARENTESI / MARK RAPPAPORT: CINEMA INCIDENTALLY.

Tommaso Isabella

«Ancora digressioni, ancora parentesi. Ma d'altronde, non ci sono sempre e solo parentesi?» si chiede Mark Rappaport, introducendo l'ennesima diramazione del suo discorso in *Max & James & Danielle...*, un video-saggio dedicato a uno degli autori da lui più amati, Max Ophüls, e a due interpreti, James Mason e Danielle Darrieux, che il regista tedesco a sua volta amava molto, ma non riuscì mai a dirigere assieme in un film. Nei diciassette minuti del video, con la stessa grazia calibrata di Ophüls, Rappaport riesce a condensare i tratti distintivi del suo cinema, concedendosi anche tempo per speculare sui film che avrebbe potuto realizzare, nonché parlare del suo influsso sul giovane Stanley Kubrick, del ritorno mancato sugli schermi di Greta Garbo, delle analogie visive tra il finale di *Sgomento* (1949) di Ophüls e quello di *Perfidia* (1945) di Robert Bresson, di *Operazione Cicero* (1952) di Joseph Mankiewicz, in cui Darrieux e Mason recitarono effettivamente insieme. La parentesi, che Rappaport talvolta visualizza nei suoi video sovrainpressa alle immagini, non è un vezzo tipografico o un espediente per modulare la sua loquacità divagante. La sprezzatura con cui spesso Rappaport mette fra parentesi le osservazioni che accompagnano gli spezzoni di film che monta nei suoi video, quasi stesse giustificando la sua indole di cinefilo logorroico, che non può fare a meno di sciorinare la sua ricercata erudizione, è in realtà molto studiata e sottilmente sovversiva. La parentesi per lui è un metodo, un modo di procedere, una forma di pensiero e soprattutto di montaggio, perché come una giunta di montaggio interrompe

«More digressions, more parentheses. But then again, isn't it just parentheses all the time?» asks Mark Rappaport, introducing yet another branch of his discourse in *Max & James & Danielle...*, a video-essay dedicated to one of his most cherished directors, Max Ophüls, and to two performers, James Mason and Danielle Darrieux, whom the German director also loved very much, but never managed to direct together in a film. In the seventeen minutes of the video, with the same poised grace of Ophüls, Rappaport succeeds in condensing the distinctive traits of his cinema, even allowing himself time to speculate on the films he might have made, as well as talk about his influence on the young Stanley Kubrick, of Greta Garbo's missed return to the screen, of the visual similarities between the ending of Ophüls's *The Reckless Moment* (1949) and that of Robert Bresson's *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), of Joseph Mankiewicz's *Five Fingers* (1952), in which Darrieux and Mason actually starred together. The parenthesis, which Rappaport sometimes explicitly displays in his videos superimposed over the images, is not just a typographical quirk or a device to modulate his rambling loquacity. The understatement with which he often brackets the observations that accompany the film clips in his videos, almost as if he was justifying his temperament as a talkative cinephile who cannot help but unleash his refined erudition, is actually very studied and subtly subversive. For him, the parenthesis is a method, a way of proceeding, a form of thought and, especially, of editing, because like a montage

e connette, sospende e dirotta il flusso di un discorso, senza condurlo forzosamente negli ingranaggi di un'argomentazione, di una tesi. La parentesi scompagina la sintassi e le retoriche delle versioni ufficiali, recuperando spesso proprio ciò che il canone ha messo tra parentesi e relegato a una nota a margine della storia. Ed è invece questa storia, con le sue gerarchie e i suoi assunti, che Rappaport mette fra parentesi, proprio moltiplicando le parentesi e le digressioni che possono sbocciare al suo interno.

Aprire una parentesi per Rappaport è allora come aprire uno scrigno che conserva possibilità irrealizzate: film ipotetici che, come immagina ancora in *Max & James & Danielle...*, potrebbero raccogliersi in una altrettanto ipotetica "cineteca dei film mai realizzati". La parentesi e l'ipotesi sono momenti complementari di un gesto che apre spazi di possibile, rimescola le carte depositate nell'archivio cinematografico, sempre incompleto, pieno di voci mancanti o disperse, pagine trascurate e dimenticate, occasioni mancate e possibilità inesplorate. Un cinema da smontare rimontare, che sogna le sue vite immaginarie a partire dalla sua storia e dalle sue amnesie. Ma come si presenterebbe una storia del cinema fatta di sole parentesi? Non più una veduta ininterrotta di monumenti più o meno illustri, ma un terreno sconnesso e discontinuo, dove emergono tracce e frammenti che solo uno sguardo archeologico può tentare di ricomporre. Da buon archeologo Rappaport sa che bisogna esaminare ogni singolo strato in tutta la sua estensione e complessità, rilevando complessi macroscopici e minuscoli reperti, anziché limitarsi ad isolare ed estrarre gli artefatti più evidenti e riconoscibili. Dunque, a dispetto del lavoro di scavo che implica l'archeologia, spesso l'essenziale sta in superficie. Forse per questo, nella sua pur vasta produzione video-saggistica, non si è mai interessato a un'analisi in profondità che si spinga tra le pieghe di un singolo film: il suo sguardo è sempre teso ad attraversare obliquamente le opere che affronta, rintracciando coincidenze e corrispondenze, collezionando curiosità e aneddoti, pettegolezzi e dettagli apparentemente marginali che ricollegano un film ad un altro. Non si tratta di prelevare feticci e reliquie da riporre su un altare cinefilo, ma di accumulare indizi, estraendo frammenti che si ricollegano a uno scenario più vasto e sfuggente dell'opera di un regista, di un genere o di un particolare contesto produttivo. Forse per questo il suo soggetto prediletto sono le vite e le carriere di attori e attrici, ovvero quelle figure che, trovandosi più esposte sulla scena reale e sociale allestita dall'industria cinematografica, registrano e conservano nel modo più visibile, ambivalente e drammatico, le tracce dei vari fattori che hanno contribuito a plasmarne

cut, it interrupts and connects, suspends and reroute the flow of a discourse, without forcibly leading it into the gears of an argument or of a thesis. The parenthesis disrupts the syntax and rhetoric of the official versions, often retrieving precisely what the canon has put in brackets and relegated to a footnote of film history. And it is instead this history, with its hierarchies and assumptions, that Rappaport puts in brackets, precisely by multiplying the parentheses and digressions that can blossom within it.

Opening a parenthesis for Rappaport is then like opening a treasure chest that holds unrealised possibilities: hypothetical films that, as he imagines again in *Max & James & Danielle...*, could be collected in an equally hypothetical "cinematheque of films never made". The parenthesis and the hypothesis are complementary moments of a gesture that opens up a breach of possibility, reshuffles the papers stored in the film archive, always incomplete, full of missing or scattered entries, neglected and forgotten pages, missed opportunities and unexplored paths. A cinema to be dismantled and reassembled, a cinema dreaming up its imaginary lives from its history and its amnesias.

But what would a history of cinema made up of only parentheses look like? No longer an uninterrupted view of more or less illustrious monuments, but a bumpy and discontinuous terrain, where traces and fragments emerge that only an archaeological gaze can attempt to recompose. As a good archaeologist, Rappaport knows that one must examine each individual layer in all its extension and complexity, detecting macroscopic complexes and minute finds, rather than merely isolating and extracting the most obvious and recognisable artefacts. So, in spite of the excavation work involved in archaeology, the essentials often lie on the surface. Perhaps this is why, in his vast video-essay production, he has never been interested in in-depth analysis, in diving into the folds of a single film. His gaze is rather tending to traverse obliquely through the works he deals with, tracing coincidences and correspondences, collecting curiosities and anecdotes, gossip and apparently marginal details that link one film to another. It is not a matter of collecting fetishes and relics to be placed on a cinephile altar, but of accumulating clues, extracting fragments that connect to a broader and more elusive scenario than a director's oeuvre, a genre or a particular production context. Perhaps this is why his favourite subject are the lives and careers of actors and actresses, those figures who, being most exposed on the cinematic and social stage set by the film industry, record and preserve in the most visible, ambivalent and dramatic way, the traces of the

l'immagine, dai registi alle case di produzione, dall'apparato mediatico alle proiezioni del pubblico. Studiando le loro vite come un prisma sfaccettato, in cui si ricompongono le loro molteplici reincarnazioni sullo schermo, Rappaport riesce a osservare in forma condensata il lavoro della storia che si svolge in scena e fuori scena e quindi verificare le sue intuizioni su un piano orizzontale e sincronico, che è poi la prospettiva da cui si offre il cinema oggi nel suo stato di digitalizzazione. Ed è proprio in parallelo a questa epocale conversione e delocalizzazione del cinema dalla sala ai vari supporti video che la ricerca di Rappaport ha preso avvio e si è sviluppata. La disponibilità di film e testi critici che caratterizza la condizione attuale della cultura cinematografica, è anche quella che stimola il gusto di Rappaport per le serie tipologiche e la comparazione, come dimostrano l'analisi a largo spettro che conduce in *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997), indagando la rappresentazione repressa dell'omosessualità maschile nel cinema hollywoodiano, o ancora studi come *The Empty Screen or The Metaphysics of Movies and Private Screenings* (2017), che riflettono su quei momenti metacinematografici in cui la concreta situazione della proiezione in sala è rappresentata sullo schermo. Tuttavia, ancor più della tensione a individuare paradigmi e tracciare quadri sinottici, è la sua propensione per le vite di attori a rivelare l'attrazione di Rappaport per la narrazione, che l'ha condotto a elaborare una personalissima formula di critica narrativa o di finzione saggistica, sempre in bilico tra documento e affabulazione: un discorso sul cinema fatto attraverso il cinema che diventa cinema esso stesso. Pur basandosi su fonti primarie, ovvero gli spezzoni dei film, cercando quindi di colmare quello scarto tra parola e immagine con cui deve sempre confrontarsi la scrittura critica, Rappaport non rinuncia mai al potere di invenzione e trasfigurazione della parola, di una voce che racconta e infonde vita a quelle schegge di immaginario disperse e raccolte tanto nei film quanto nella sua memoria di spettatore. La forma che spesso assumono questi video-saggi biografici è infatti quella di false autobiografie, ovvero *(f)au(x)tobiographies*, come recita il titolo di una raccolta di scritti di Rappaport. False innanzitutto perché i protagonisti di questi video ne sono anche i narratori e raccontano le loro vicende in un impossibile racconto in prima persona dove l'immaginazione della loro riflessione privata si fonde con le tracce storiche che loro immagine ha impresso sull'immaginario collettivo. Ma al di là del gioco fonetico permesso dalla sovrapposizione di *faux* e *autobiography*, è il caso di notare che "faux" in inglese non indica semplicemente

various factors that have contributed to shaping their image, from directors to production companies, from the media apparatus to the imaginary projections of the audience. By studying their lives like a multifaceted prism, in which their multiple reincarnations on screen are recomposed, Rappaport is able to observe in condensed form the workings of history unfolding on and off-stage and thus verify his insights on a horizontal and synchronic plane, which is then the perspective from which cinema offers itself today in its digitised state. And it is precisely in parallel with this epochal conversion and delocalisation of cinema from the theatre to the various video media that Rappaport's research began and developed. The availability of films and critical texts, which characterises the current condition of film culture, is also what stimulates Rappaport's taste for typological series and comparisons, as demonstrated by the wide-ranging analysis he conducts in *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997), investigating the repressed representation of male homosexuality in Hollywood cinema, or even studies such as *The Empty Screen or The Metaphysics of Movies and Private Screenings* (2017), which reflect on those meta-cinematic moments in which the concrete situation of the theatrical projection is represented on the screen. However, even more than the tension to identify paradigms and trace synoptic frameworks, it is his penchant for the lives of actors that reveals Rappaport's attraction to narrative, which has led him to elaborate a very personal formula of narrative criticism or essayistic fiction, always poised between the documentary and the imaginary: a discourse on cinema made through cinema that becomes cinema itself. While relying on primary sources, i.e. film clips, and thus trying to bridge the gap between word and image with which critical writing must always be confronted, Rappaport never renounces the power of invention and transfiguration of the word, of a voice that narrates and breathes life into those splinters of imagination dispersed and collected both in films and in his memory as a spectator. The form that these biographical video-essays often take is in fact that of false autobiographies, or *(f)au(x)tobiographies*, which is the title of a collection of Rappaport's writings. False first of all because the protagonists of these videos are also the narrators and tell their stories in an impossible first-person narrative where their imaginary private reflections merge with the historical traces that their image has imprinted on the collective imagination. But beyond the phonetic pun that overlaps *faux* and *autobiography*, it is worth noting that "faux" in English does not simply indicate something false, as opposed to true, but rather something fake, phoney, an imitation and counterfeit

qualcosa di falso, contrapposto al vero, quanto qualcosa di finto, fasullo, imitazione e contraffazione di una autenticità. Ogni film si offre spesso come imitazione della vita, ma ogni vita, altrettanto spesso, si rivela un'imitazione, un coacervo di modelli e comportamenti indotti, più o meno consapevoli e spesso ricavati proprio dalla finzione cinematografica. Fin dai suoi esordi tra anni Sessanta e Settanta, Rappaport si è mosso in uno spazio indefinito tra avanguardia e mainstream, senza farsi assimilare dall'uno o dall'altro fronte ed elaborando una personalissima forma di narrazione sperimentale, che evoca l'intensità del cinema narrativo classico pur riconoscendone l'inattingibilità, e respingendo al contempo il tabù anti-narrativo che allora dominava il cinema d'avanguardia. Parlando dei suoi film dell'epoca, e in particolare di *The Scenic Route* (1978), come di melodrammi "disidratati", in cui gli elementi più fiammeggianti del genere sono condensati, ma "drenati della loro linfa", Rappaport nota come l'ironia che li pervade dipenda dal fatto "che possiamo reagire a situazioni emotive soltanto secondo modalità prescritte, le sole di cui disponiamo per reagire a quanto di trito c'è nelle nostre vite. [...] Tutto viene ripercorso e riciclato [...], eppure reagiamo ancora a quel granello di verità di queste situazioni quando sono rappresentate sullo schermo. Desideriamo che quella falsità sia vera." Quest'affermazione può essere letta come un'intuizione premonitrice del lavoro di decostruzione delle finzioni altrui intrapreso da Rappaport a partire dagli anni Novanta: all'ironia dei suoi film narrativi, in cui ogni immagine e ogni gesto giocano ad esasperare e al contempo demistificare l'artificialità di quelle situazioni, corrisponde nei saggi un'impresa di riscatto e riappropriazione di quel granello di verità che si continua a cercare e trovare nelle immagini del cinema. Le costruzioni immaginarie che sono le vite di attori e attrici non sono in fondo che casi esemplari della condizione che tutti bene o male viviamo in un mondo divenuto immagine.

Quello dei suoi primi film è un mondo di individui posseduti dalle immagini. La prima inquadratura del suo primo cortometraggio, *Mur 19* (1966), mostra in primo piano il giovane protagonista Gerald Mur con alle spalle una gigantesca fotografia di Greta Garbo, annunciando un artificio scenografico che ricorre con frequenza anche nei primi lungometraggi, dove fotografie e riproduzioni di dipinti, proiezioni e false pareti, trasformano lo spazio scenico in una sorta di collage tridimensionale, uno sfondo immaginario che incombe e sembra spesso infiltrarsi nella realtà fino a pervaderla. All'inizio di *Casual Relations* (1974), il primo lungometraggio di Rappaport, una donna si risveglia da un

of an authenticity. Every film often offers itself as an imitation of life, but every life, just as often, turns out to be an imitation, a patchwork of induced models and behaviours, more or less conscious and often derived precisely from cinematic fiction. Since his beginnings in the 1960s and 1970s, Rappaport has moved in an undefined territory between the avant-garde and the mainstream, without allowing himself to be assimilated by either side, and elaborating a highly personal form of experimental storytelling, evoking the intensity of classical narrative cinema while recognising its unattainability, and at the same time rejecting the anti-narrative taboo that dominated avant-garde cinema at the time. Referring to his films of the time, and *The Scenic Route* (1978) in particular, as "dehydrated" melodramas in which the genre's most flamboyant elements are condensed but "with all the melodramatic juices pumped out", Rappaport notes how the irony that pervades them is due to the fact that "we can only respond to emotional situations in certain prescribed ways, the only ways we have to respond to trite elements in our lives. [...] But it's all retreads [...], and yet we still respond to the grain of truth that we recognize at the heart of these situations when they're represented on a screen. One wants the falseness to be true." This statement can be read as a premonitory intuition of the work of deconstruction of other people's fictions undertaken by Rappaport since the 1990s. The irony of his narrative films, in which every image and every gesture are played as to exasperate and at the same time demystify the artificiality of those situations, corresponds in the video-essays to an enterprise of redemption and re-appropriation of that grain of truth that one continues to search for and find in the images of cinema. The imaginary constructions that are the lives of actors and actresses are, after all, nothing more than exemplary cases of the condition that we all, for better or worse, live in a world that has become an image. Also the world of his early films is one of individuals possessed by images. The first shot of his very first short film, *Mur 19* (1966), shows the young protagonist Gerald Mur in the foreground with a gigantic photograph of Greta Garbo behind him, heralding a scenographic artifice that recurs frequently in the following feature films, where photographs and reproductions of paintings, projections and false walls transform the scenic space into a sort of three-dimensional collage, an imaginary backdrop that looms and often seems to infiltrate reality to the point of pervading it. At the beginning of *Casual Relations* (1974), Rappaport's first feature film, a woman wakes up from a nightmare in which she is haunted by images of Murnau's *Nosferatu*, which we also see in a framed

incubo in cui è perseguitata da immagini del *Nosferatu* di Murnau, che vediamo anche in una fotografia incorniciata sopra al letto; poco dopo, assistiamo a una lunga sequenza dove un'altra donna non fa altro che stare in poltrona in silenzio a guardare vecchi film in televisione. Il vampirismo del cinema, questo contagio reciproco per cui ci nutriamo di immagini mentre esse ci invadono e sfumano i contorni tra noi e loro, spiega la condizione di questi personaggi e la ragione per cui possiamo riconoscere una verità anche nel cliché più artefatto. Nelle sue *Note su Rock Hudson's Home Movies* (cfr. *infra*) Rappaport si confessa un inguaribile spettatore commentatore, incapace di stare zitto davanti a un film come quella ragazza davanti al televisore. Questa insofferenza per la consueta passività dello spettatore sembra quasi un modo istintivo di sottrarsi alla dottrina dell'immersione, all'ipnotismo del vampiro cinematografico, per replicare ai modelli e le mitologie inculcati dall'industria, respingere la facilità con cui si insinuano e si cristallizzano nella nostra percezione e nella nostra memoria. Ma sempre in questo scritto, questo "spettatore che sapeva troppo" per restare un semplice spettatore, descrive anche la scoperta verso la fine degli anni Ottanta di un'arma ancor più efficace e di più vasta portata per resistere al contagio e soprattutto osservare criticamente i processi con cui si attua: il videoregistratore, un dispositivo di riproduzione che attraverso una deviazione tattica delle sue funzioni può diventare un mezzo di produzione e a sua volta vampirizzare il cinema, riappropriarsi di quelle immagini e costruire una contro-narrazione ricavata dalla stessa materia con cui la fabbrica dei sogni confeziona le proprie.

photograph above her bed; shortly afterwards, we witness a long sequence in which another woman does nothing but sit in an armchair in silence watching old films on television. The vampirism of cinema, this mutual contagion whereby we feed on images as they invade us and blur the lines between us and them, explains the condition of these characters and the reason why we can recognise a truth even in the most contrived cliché. In his *Notes on Rock Hudson's Home Movies* (cf. *infra*), Rappaport confesses to being an incurable commentator-viewer, unable to shut up while watching a film like that girl does in front of the television set. This intolerance for the viewer's usual passivity seems almost an instinctive way of shunning the doctrine of immersion, the hypnotism of the cinematic vampire, in order to resist the models and mythologies inculcated by the industry, to reject the ease with which they insinuate themselves and crystallise in our perception and memory. But again in the same text, this "spectator who knew too much" to remain a mere spectator also describes the discovery in the late 1980s of an even more effective and far-reaching weapon to resist contagion and, above all, to critically observe the processes by which it takes place: the video recorder, a reproduction device that through a tactical deviation of its functions can become a means of production and in turn vampirize cinema, reappropriate those images and construct a counter-narrative drawn from the same material with which the dream factory makes its own.



UNA STORIA SOTTERRANEA DEL CINEMA / A SUBTERRANEAN HISTORY OF CINEMA

a cura di / edited by **Andrea Inzerillo, Tommaso Isabella**
trascrizione inglese / English transcription **Antonino Andrea Aserio**
traduzione italiana / Italian translation **Marco Grifò, Tommaso Isabella**

TOMMASO ISABELLA Come ti presenteresti a chi non ti conosce? Tanto tempo fa hai fatto una autopresentazione in un corto che si intitola *Mark Rappaport: The TV Spin-Off* (1980), che tra l'altro potremmo definire come il tuo primo film-saggio, e lì in qualche modo ti smascheri pur mettendoti una "maschera" in volto. Mi pare sia una cosa che fai spesso nei tuoi film, che a volte possono sembrare dei *memoir* autobiografici, ma sempre un po' ridimensionati dalla tua autoironia.

ANDREA INZERILLO Una volta ti ho sentito dire nell'ambito di una proiezione pubblica recente una cosa del tipo: «Una volta ero un regista, adesso sono un critico cinematografico e un collagista», o qualcosa del genere.

MARK RAPPAPORT Ho detto questo? Be', c'è una cosa che magari sarà poco interessante per chi leggerà, ma è interessante per me. Quando ho fatto il mio primissimo film, nel 1966, ero un ragazzino. Per qualche ragione non troppo tempo fa ho rivisto quel film e ho capito che c'era già tutto quello che avrei fatto successivamente. In quel primo film si possono trovare cose che ho fatto in altri film molto più tardi, per esempio il modo in cui uso immagini ingrandite davanti alle quali dispongo i soggetti filmandoli con profondità di campo ridotta. Rivedere quei miei primi film è stata per me una rivelazione interessante, perché nessuno me l'aveva mai fatto notare e non ci

TOMMASO ISABELLA How would you introduce yourself? You did a sort of personal introduction long time ago, in your short film *Mark Rappaport: The TV Spin-Off* (1980), which by the way we could also call your first essay film, where you do a sort of unmasking while appearing quite "masked" at the same time, which is something you often do in your films, which look sometimes as autobiographical *memoir*, but played somehow under erasure.

ANDREA INZERILLO Once I heard you saying in a recent public screening something like: «I was a filmmaker and now I'm a film critic and a collagist», something like that.

MARK RAPPAPORT I said that? Well, it may not be so interesting for other people, but it's interesting for me. The very first film I made, I was a child. It was in 1966. For whatever reason, I had to see it again, and I realized that in that film there was almost everything that I've done subsequently. You can trace things that I've done in films much later, back to that very first film, like the way I use images as blowups, people in shallow depth in front of like a huge image. It was an interesting revelation to me, because no one had pointed it out to me and I wasn't paying that much attention to it. I was making movies, not analyzing my films. But I realized that there are threads in a career that are very persistent and reappear all the time. Because you are you and you'll never escape

avevo mai prestato molta attenzione. Ero impegnato a fare film, non stavo ad analizzarli. Ma ho capito che in una carriera ci sono dei *fil rouge* che persistono e riappaiono ogni volta. Perché tu sei tu e non potrai mai fare a meno di essere tu, e questo include i limiti, ma anche gli aspetti positivi del tuo lavoro.

INZERILLO Mi sembra piuttosto strano sentirti dire «tu sei tu», perché il tuo lavoro ha molto a che fare con la domanda su che cosa sia l'identità e sulle possibilità di costruirla una attraverso il racconto di altri, affermando di fatto che l'identità è sempre frutto di una costruzione e che l'identità che ciascuno si assegna può anche modificarsi. E che è persino possibile prendere l'identità di un'altra persona e considerarla come se fosse la propria.

RAPPAPORT Dovrei pensarci su, non ho mai sentito un discorso simile riguardo ai miei film. Quando ho iniziato a fare lungometraggi, pensavo: «Voglio fare questo per sempre! Farò dieci film prima dei miei quarant'anni!» (credo di averne fatti cinque prima dei quaranta). E poi ho capito, molto tempo dopo, che non sono davvero un narratore. Ci sono registi che sono narratori nati: Orson Welles, Raúl Ruiz... Chi altro? Quel cineasta coreano, i suoi film mi piacciono tanto, quello che ha fatto *Old Boy*, *Park Chan-wook* (2003). Queste persone sono narratori, forse lo è anche Ingmar Bergman. Basta metterle di fronte a una macchina da scrivere e ne verrà fuori qualcosa. Io non sono un narratore, sono un commentatore, mi viene meglio analizzare le cose piuttosto che inventarle. Quando parli di *Mark Rappaport: The TV Spin-Off* come del mio primo film-saggio, be', sì, in un certo senso credo stessi cercando di mettere i film che avevo fatto in prospettiva piuttosto che creare qualcosa di completamente nuovo, perché in fondo nessuno ha mai davvero idee completamente nuove. Se sei un narratore, devi creare qualcosa che sia almeno un po' diverso dal resto, non certo le solite storie di coming out, o il primo appuntamento, o come ci si sente a essere un adolescente in California. Penso che raccontare sia un processo molto complicato per il quale non sono portato, non ho quel tipo di immaginazione. Penso sia stato quando ho iniziato a fare film-saggi nel 2014 che ho capito di non avere quell'abilità come regista. Sì, ho un'immaginazione, ma non di quel tipo. Questo avrebbe dovuto forse



being you, and that includes your limitations and also the good parts of your work.

INZERILLO It's quite weird to hear you saying «you are you», because you work a lot on what identity is and what can be an identity told by others, telling basically that identity is always a construction and everyone builds themselves an identity that can change. And even that someone can take another identity and consider it as if it were their own identity.

RAPPAPORT I'm going to have to think about that, I've never heard that in relation to my films. When I first started making feature films, I thought: «Oh yeah, I want to do this forever! I'm going to make ten films before I'm forty!» (well, I think I made five, before I was forty). And then I realized, much later, that I'm not really a storyteller. There are some people who are born storytellers: Orson Welles, Raúl Ruiz... Who else? The Korean filmmaker whose work I loved, the guy who did *Old Boy*, Park Chan-wook (2003). These people are storytellers, maybe even Ingmar Bergman. You just put them in front of a typewriter and they will come up with something. I'm not a storyteller, I'm a commentator, I'm much better at analyzing things than I am at inventing things. When you talk about *Mark Rappaport: The TV Spin-Off* as my first essay film, well, yes I think in a way I was trying to fit something into a construct rather than trying to invent something that I thought was brand new, because nobody really comes up with ideas that are brand new. And if you're a storyteller you have to come up with something that's a little different, and I don't mean the usual coming out stories, or my first date, or what it felt like being a teenager in the valley in California.

I think storytelling is a very complicated process that I'm not equipped for, I don't have that kind of imagination. When I started making the essay films in 2014, I think that's when I realized that I don't have that other

deprimermi, ma non è stato così. Al contrario, mi ha liberato. Non devo dire: «Ah però, *Licorice Pizza* (Paul Thomas Anderson, 2021)! Avrei voluto farlo io quel film». Non avrei saputo farlo, quindi sono molto felice di non doverlo fare e di fare invece quello che faccio.

ISABELLA Be', raccontare potrebbe non essere la tua specialità, ma d'altro canto i tuoi primi lungometraggi sembrano molto interessati alla questione della narrazione, forse giocando con delle storie senza davvero raccontarle. E allo stesso tempo sembrano molto consapevoli del cinema d'avanguardia dell'epoca, che in generale era contrario per principio alla narrazione. Nel tuo primo lungometraggio, *Casual Relations* (1974), fai parecchi riferimenti a quel tipo di cinema. Com'è stato per te cominciare a fare film a New York a metà anni Sessanta, in quel tipo di ambiente? Come hai definito la tua personalità di filmmaker? E cosa pensi della categoria del New Narrative, che fu concepita più avanti per etichettare questo territorio fra l'avanguardia e la narrazione classica?

RAPPAPORT Be', fondamentalmente lavoro in modo istintivo. Non affronto nessun progetto con un piano preciso. E il vero motivo per cui ho fatto *Casual Relations*, il mio primo lungometraggio, è stato che avevo girato sette o otto corti tra il 1966 e il 1971, e avevo capito che i corti erano un vicolo cieco, nessuno si accorge di te se fai solo cortometraggi. A nessuno frega niente dei corti. E quindi ho detto: «Ok, farò un lungometraggio», ma non avevo idea di cosa stessi facendo veramente. Quando scrivevo una sceneggiatura prendevo dei foglietti, ci scrivevo sopra



element in me, as a filmmaker. Yeah, I have an imagination, but it's not that kind. In a way it should make me very sad, but it didn't. It kind of freed me. I don't have to say: «Oh, gee! *Licorice Pizza* (Paul Thomas Anderson, 2021)! I wish I had done that movie». I couldn't possibly, so I'm very happy not doing that, I'm very happy doing what I do.

ISABELLA Well, storytelling might not be your thing, but on the other hand your first feature films seem to be very concerned with narrative, maybe they play with stories without properly telling them. And at the same time they seem very conscious of the avant-garde production of the time, which was generally very biased against narrative. In your first film, *Casual Relations* (1974), you make quite a few references to this kind of cinema. How was it for you, when you started making films in New York in the mid-1960s, in that kind of milieu, how were you defining your own identity as a filmmaker? And what do you think about the category New Narrative, that was devised later to label this territory in-between avant-garde and narrative?

RAPPAPORT Well, basically I work on instinct. I don't come to any project with a plan. And the real reason I made *Casual Relations*, my first feature film, was this: I had made seven or eight short films between 1966 and 1971, and I realized short films are a dead end, no one pays attention to you if you make short films. Nobody really gives a damn. And I said: «Well, okay. I'll make a long film» and I had no idea what I was doing. When I was writing a script, I would take index cards, write on them and paste them on the wall and then move them around and say: «Okay, I want a scene in which this happens», but it was nothing that I said: «This scene will explicate the meaning of the movie» or «It will be the kernel of what I'm trying to say». When I made *Casual Relations* it did in fact change. Well, not my life, but the way I was perceived, 'cause I was now a feature length film maker. But you know, when you say New Narrative, nobody talked about New Narrative. This is like a fantasy. And as for avant-garde, I was never considered avant-garde, I was never on anybody's list. And in fact, I worked very, very much alone. I've seen these movies about the Blank Generation, where everybody said (I think it was Sarah Driver saying): «Oh well, we all did

e li attaccavo alla parete, e poi li riordinavo dicendomi: «Ok, voglio che in quella scena succeda questa cosa», ma non dicevo mai: «Questa scena illustrerà il senso di tutto il film» o «Questo sarà il fulcro di quel che sto cercando di dire».

Quando girai *Casual Relations* le cose cambiarono. Non cambiò certo la mia vita, ma se non altro il modo in cui ero percepito, perché a quel punto ero diventato un regista di lungometraggi. Ma sai, quando dici New Narrative, nessuno allora parlava in questi termini. È un'invenzione. E per quanto riguarda l'avanguardia, non sono mai stato considerato d'avanguardia, non comparivo in nessun canone di questo tipo. E infatti lavoravo in assoluto isolamento. Ho visto quei film della Blank Generation, dove tutti dicevano (penso fosse Sarah Driver a dirlo): «Oh, facevamo tutti di tutto, suonavamo, dipingevamo, eravamo tutti amici». Io non ero amico di nessuno! Conoscevo qualcuno di loro, ma non dipingevo, né suonavo, né componevo musica per i miei film. Ed era davvero dura. Mi sembrava di lavorare nel vuoto. Solo un paio di filmmaker erano mie amiche, Lizzie Borden e Yvonne Rainer, e spesso passavamo il tempo insieme e parlavamo di quanto fosse difficile fare film. Non era una passeggiata. Quando sento qualcuno dire quanto fosse divertente fare film negli anni Settanta... Io non mi divertivo affatto negli anni Settanta! Ma è buffo, perché ora ovviamente penso agli anni Settanta come a un'età dell'oro, perché almeno c'erano finanziamenti per i film e riuscivo a farne uno dopo l'altro. Oggi i finanziamenti, quando ci sono, sono esattamente gli stessi di quelli del 1975, il che vuol dire che oggi al massimo ci compri un biglietto della metro. Anche nel 1975 venticinquemila dollari non sarebbero bastati comunque a completare un film, ma riuscivi a farne una parte. E poi dovevi capire come completarlo con le tue sole forze, mettendoci del tuo.

A proposito di avanguardia e narrazione, lasciatemi dire che la cosa peggiore capitata al cinema d'avanguardia è stato Jonas Mekas. Quel che lui diceva diventava vangelo e legge: dovevi girare fuori fuoco, e d'istinto, e senza cavalletto, e qualsiasi film che fosse un filo più serio di così, che impiegasse il linguaggio o qualsiasi trama un po' elaborata per lui era anatemata. Anche solo l'idea che ci sia qualcuno che ti dice cosa è o non è avanguardia è talmente bizzarra! Questo è quello che Jonas Mekas ha fatto per l'avan-

everything, we played music, we painted, you know, we were all friends». I wasn't friends with them! I knew some of them but I didn't paint, I didn't make music, I didn't accompany my films with my own music. And it was very hard. I felt that I was working in a void, but I was friends with a couple of film makers, Lizzie Borden, Yvonne Rainer, and we would get together and talk about how hard it was making films. It was not a picnic. When I see everybody talking about how much fun we had in the 70s... I didn't have any fun in the 70s! But it's funny, because now of course I think of the 70s as a golden age because there were grants available and I was able to make movie after movie. Today's grants, if there are any, are exactly the same amount as they were in 1975, which means that you can buy a ticket on the metro with it and that's it. Whereas in 1975 twenty-five thousand dollars would go not to make a complete film, but to make a partial film. And then you had to figure out how to make the film, how to make the rest of the film on your own. And talking about avant-garde and narrative, let me say, I think the worst thing that happened to avant-garde films was Jonas Mekas. What he said became gospel and it was the law of the land: you had to shoot out of focus, and from your gut, you couldn't use a tripod, and anything a little more serious, that used language or any kind of plot complications was anathema to him. That there's somebody telling you what avant-garde is and should be is so bizarre. This is what Jonas Mekas did for avant-garde movies, saying: «This is kosher, that is not kosher». He anointed himself the Prince of avant-garde, and I think prevented a lot of people from doing what they could do better. When I showed *Casual Relations* I got the worst review in the world from him in *The Village Voice*. He had walked out of the movie and he wrote this review, that now I show with pride to people, because it's so fucked up and so wrong. However, I'm still thinking about this thing of identity, and I must admit I do not quite see it. Yes, in *Mark Rappaport : The TV Spin-Off* I wear a fedora and I have sunglasses and I have a beard, so like "Guess who I am?". But I don't really see my films being in search of either my identity or the characters searching for their own identity. Maybe we can talk about this at length some other time, but it's an interesting reading for me.

guardia, ovvero dire: «Questo è kosher, questo non è kosher». Si era autoproclamato principe dell'avanguardia, e penso che abbia in qualche modo precluso a molti la possibilità di fare qualcosa di diverso e di più personale. Quando mostrai *Casual Relations* ricevetti la peggior recensione del mondo proprio da lui, su *The Village Voice*: era uscito dalla proiezione e aveva scritto questa recensione, che ora mostro con orgoglio alla gente perché è così insensata e sbagliata. Comunque sto ancora pensando a questa storia dell'identità nel mio cinema, e devo ammettere che continuo a non vederla. Sì, in *Mark Rappaport: The TV Spin-Off* indosso una fedora, degli occhiali da sole e la barba, come per dire «Indovina chi sono?», ma non vedo i miei film né come la ricerca della mia identità né come la ricerca di identità da parte dei miei personaggi. Forse possiamo parlarne più approfonditamente però, è una lettura che mi interessa.

INZERILLO Forse non è una "ricerca" di identità quanto piuttosto un gioco con il concetto di identità, come se ognuno di noi potesse essere un po' Jean Seberg o Turhan Bey, per esempio. Perché la cosa più importante alla fine è che Turhan Bey è lì per chiunque, ma nello stesso tempo è lì solo per me: è una cosa importantissima nel cinema, ed è un aspetto davvero significativo nei ritratti di persone che fai nei tuoi film. È come uno specchio o una *(F)au(x)tobiography*, per dirla col titolo di un tuo libro.

ISABELLA Tornando alla questione del cinema narrativo, persino i tuoi film-saggi mostrano che sei sempre interessato alla narrazione, a creare personaggi, evocare storie, anche se, in qualche modo, sono storie scritte da qualcun altro...

RAPPAPORT Quando dico che non ho immaginazione o che non sono interessato a raccontare storie ovviamente esagero. È chiaro che sono interessato a raccontare storie, perché ogni volta che scrivi qualcosa, questa avrà un inizio, una metà e una fine, e a conti fatti avrai raccontato una storia. Ovviamente Godard direbbe che sì, ci sono inizio-metà-fine, ma non necessariamente in quell'ordine, ma insomma, sono cazzate, roba che si dice solo per farsi citare, e ovviamente è un'ottima citazione, una bella idea, ma chiaramente non è vero e persino lui, se costretto, dovrebbe ammettere che non è vero, perché comunque sia i suoi film hanno un inizio, una metà e una fine.

(F)au(x)tobiographies



MARK RAPPAPORT

INZERILLO Maybe not "searching" but "playing" with the concept of identity, so any of us can be Jean Seberg or Turhan Bey, for example. Because the most important thing is that Turhan Bey is there for everybody but at the same time he is there just for me: this is something really important in cinema, and this is something really meaningful in what you do when you realize these portraits of people. It's like a mirror or a *(F)au(x)tobiography*, to borrow from the title of one of your books.

ISABELLA Even your essay films show that you're always involved with narrative, with creating characters and evoking stories, even if they've been written, in some way, by someone else...

RAPPAPORT When I say I have no imagination or not interested in storytelling, of course I'm interested in storytelling, because anytime you do something it will have a beginning, a middle and an end, which is telling a story. Of course Godard says: «Yes, beginning, middle and end but not necessarily in that order», but this is like bullshit. I mean, this is just to get quoted, and it's a very good quote, it's a lovely idea, but of course it's not true and even he would have to admit – if you forced him to – that it's not true, because his films do have a beginning, a middle and an end. A film like *Chelsea girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966) did not have a beginning, middle

Film come *Chelsea Girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966) non avevano un inizio, una metà e una fine, perché ogni volta si potevano riordinare a piacere le bobine e ogni volta avresti avuto un film diverso. Ma questo non accade con i film di Godard.

E comunque sì, ero molto interessato ai film di Hollywood degli anni Quaranta e Cinquanta, e lo sono ancora. Se mi trovate una notte qualsiasi a guardare un DVD sarà probabilmente un film degli anni Quaranta e Cinquanta, non certo dei Sessanta, Settanta, Ottanta o Novanta, e tantomeno di oggi. Sono stato fortemente influenzato dai film che ho amato, anche se non credo che questo influsso sia così evidente nei miei film. Potrebbe esserci qualche riferimento sottile, ma niente di cui si potrebbe dire: «Questo l'ha preso da lì».

Per quanto riguarda i film narrativi, sì, amo le belle storie. Sto finendo di leggere questo gran romanzo, *Il tempo di una canzone* di Richard Powers (2003), gran narratore e un grande scrittore. Il libro è incredibilmente lungo, ma non riesci a smettere di leggerlo. Non mi sono mai sentito così coi film che volevo fare, mai mi sono detto: «Oh, che trama fantastica, e ora che succede? Cosa potrebbe accadere ancora?». Potrei definire i miei film narrativi come melodrammi, ma privati della loro linfa: sono melodrammi molto asciutti. Hanno la struttura dei melodrammi, ma senza il tipico graduale procedere con cui si raggiunge una certa intensità emotiva. Sono melodrammi prosciugati, melodrammi senza lo *Sturm und Drang* del melodramma.

In *Mozart in Love* (1975), ad esempio, prendo molte arie di Mozart senza badare al significato specifico che hanno nelle opere originali, decontestualizzate, solo in quanto bellissimi brani musicali. E le uso per raccontare una storia: questo viene dopo questo, questo viene dopo quest'altro concetto. Così il film in qualche modo incorpora questi elementi pre-esistenti e li impiega per far progredire la storia che racconto, non so se mi spiego. Quindi avevo bisogno della struttura delle melodie di Mozart per fare il film. Ma di nuovo, le melodie sono private del loro contesto, per cui una ragazza canta con voce di basso, o un tenore canta con voce di soprano. Tutto si mescola, diventa uno spezzatino in cui non riesci più a raccapezzarti. Penso che stessi facendo questo coi miei film narrativi: mi servivo di punti di svolta in una trama, senza il piace-



and end and you could rearrange the reels at will anytime you wanted to and you would have a different film each time. And this is not true of Godard.

And yes, I was very interested especially in Hollywood films of the 40s and 50s, and I still am. If you catch me on any night watching DVD, it'll probably be a movie from the 40s or 50s, not from the 60s or 70s or 80s or 90s or even present day movies. I was very heavily influenced by movies that I loved, although the influence I don't think shows in the films. There may be slight references, but nothing that you could say: «He took that from there».

As for narrative films, yes, I love good stories. I'm finishing reading this great novel, *The Time of Our Singing* by Richard Powers (2003), a great storyteller and a great writer. The book is incredibly long and you just cannot stop reading. I have never felt that way about the movies I wanted to make, like: «Oh, this plot is so great, what happens next? Where'd they go from here?». I would say that my narrative films are melodramas but with all the juice taken out of them, they're very dry melodramas. They have the structure of melodramas, but not the ten step process you need to get to an emotional level. Dehydrated melodramas, melodramas without the *Sturm und Drang* of melodrama.

In *Mozart in love* (1975), for example, I take many arias from Mozart which have no very specific meanings in the operas because they're just very beautiful music, and I use them to tell a story, like this comes after this, this comes after this concept, and my film kind of incorporates this found element and uses it to further the story that I'm telling, if this makes any sense. So I needed the structure of the Mozart melodies in order to make the movie. But again, the melodies are out of context, and it's like a young woman will sing with a bass voice, the tenor will sing with a soprano voice. Everything gets all mixed up, it all becomes a stew that you can't really work your way out of. I think

re di fare tutto il percorso per arrivarci – ammesso poi che questo percorso sia davvero un piacere.

Il mio sogno sarebbe stato girare un film come *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), che penso sia uno dei più grandi film mai realizzati. Potrei vederlo ogni sera. Ma non ho quella capacità di raccontare, non l'ho mai avuta. E quando l'ho capito mi sono sentito come liberato; ho scritto molte sceneggiature ma nessuna di queste è stata poi prodotta.

L'ultima sceneggiatura che ho scritto si chiama *Pasolini's Next Movie*. Riguarda gli ultimi giorni di Pasolini. Ero riuscito ad avere l'interessamento di Willem Dafoe, voleva essere nel film. Ma non sono riuscito a far leggere a nessuno quella cazzo di sceneggiatura. Dicevano: «Oh, sarà una cosa troppo deprimente». Io invece penso fosse una bella sceneggiatura, la cosa migliore che avessi scritto fino a quel momento. Ma nessun produttore mi ha concesso un pranzo, una colazione, per potergliene parlare. Bastava dire: «È un film su Pasolini e su come è stato ucciso» e ricevevi come risposta: «Torna quando avrai qualcosa su adolescenti al college che scopano». Così ho capito che erano finite le mie possibilità come regista: era il 1999, e allora avevo già scritto molte altre sceneggiature che credo fossero ugualmente interessanti.

INZERILLO Dunque non hai smesso tu con quella prima fase della tua produzione, è l'industria che ti ha abbandonato.

RAPPAPORT Esatto. Non ho mai abbandonato i film, sono loro ad avermi abbandonato. Nel 1999 mi furono rifiutate ventitré richieste di finanziamento. E quindi mi sono detto: «Se non sai leggere quella cazzo di scritta sul muro devi essere proprio cieco». Non stanno semplicemente cercando di dirti qualcosa, *te l'hanno* proprio detta. Ho provato a fare carriera, in una o due occasioni sono stato sul punto di girare un film da un milione di dollari. Persone molto serie erano interessate. Ma non sono mai riuscito a fare quel salto e mi sono detto che in fondo non aveva senso continuare. A un certo punto (anche se ormai non sono più nomi che dicano un granché) Lili Taylor era molto interessata a un progetto, e Michael Imperioli – che era ne *Il Soprano*, ma questo avvenne prima della serie – era anche lui molto interessato. Grande attore, sarebbe stato incredibile. Ad ogni modo non ha più importanza, al massimo puoi lasciare le sce-

that's what I was doing with my narrative films, I was just taking plot points but without the joy of having to get there – if there is such a thing as the joy of having to get there.

My dream would have been to make a movie like *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), which I think is one of the greatest movies ever made. I can watch it any evening. But I don't have that skill, I never did have that skill. And then when I realized I didn't have that skill, it was very liberating and I wrote many scripts, none of which got produced.

The last script I wrote was called *Pasolini's Next Movie*. It's about the last days of Pasolini's life. I got Willem Dafoe interested, he wanted to be in the film. But I couldn't get anybody to read the fucking script. They said: «Oh, this is going to be too depressing». I think it was a very good script, the best thing I have ever written to that point, and I couldn't even get a lunch or breakfast out of it from a producer. You just tell him: «This is about Pasolini and how he gets murdered» and they say: «Come back when you have something about teenagers fucking in college». So I realized that my time as a filmmaker was over: that was in 1999, after several other scripts which I thought were equally interesting.

INZERILLO So, you didn't give up with that first part of your production, it was the industry that gave up on you.

RAPPAPORT Right. I never left films, they left me. In 1999 I had applied for and been turned down for twenty-three grants. I said: «If you can't read the fucking handwriting on the wall you must be a blind man». They're not only trying to tell you something, they *told* you something. I did try to make a career, like a million dollars movie and I was very close at one or two points. I got serious people interested. But I couldn't make the leap and I said: «Well, short of that, you just can't continue». I mean at one point (well, the names don't mean very much now, but) Lili Taylor was very interested in a movie, and Michael Imperioli – but this was before *The Sopranos* – was very interested in a project. Great actor, he would have been great. Anyway, it doesn't matter much and you can leave the scripts in the library, in the archives, and maybe two hundreds years from now, if there's a planet still left, maybe somebody will say: «Look at

neggiature in una biblioteca, in qualche archivio, e forse fra duecento anni, se esisterà ancora un pianeta, qualcuno dirà: «Guardate quella sceneggiatura: peccato che non si sia fatto il film!». Ma sono discorsi inutili. No, non sono stato io ad arrendermi. Io sono l'amante abbandonato. Ma non sono l'unico, lo sono tutti, sempre!

INZERILLO Cosa è successo dopo (o nel frattempo)? Il tuo approccio è leggermente cambiato.

RAPPAPORT Fui invitato da Raymond Bellour a scrivere un articolo su *Rock Hudson's Home Movies* (1992), che aveva visto e ovviamente apprezzato; dunque nel 1994 cominciai a scrivere e capii che il mio punto forte stava lì: nel commentare piuttosto che inventare. Persino i soggetti che avevo scritto, quelli mai prodotti, erano basati su qualcos'altro; erano basati sulla vita di qualcuno, su un articolo, su qualcuno o su persone reali in generale. Ma mai mi sono imbattuto in un'idea tale da dire: «Wow, questa è una gran storia», non è mai successo.

Così ho smesso di fare film e sono andato a Parigi, dove ho scritto parecchio, e poi nel 2014 una compagnia mi ha chiesto di realizzare un video-saggio. Mi sono detto: «Cosa cazzo è un video-saggio?». Non sapevo davvero cosa fosse, ma ho detto ugualmente: «Certo, lo farò». Pagavano molto poco, ma il video-saggio che mi avevano commissionato riguardava un tema che avevo già proposto loro come progetto per un testo scritto. Così venne fuori *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014).

Non dovrei dirlo ma lo dirò comunque: sono imbrantato con la tecnologia, non mi ci relazio bene e sono sempre l'ultimo ad avere le cose che tutti gli altri hanno dieci anni prima, a partire dal banalissimo cellulare. Mi procurai un computer e aspettai tre settimane prima di aprire la scatola. «Come cazzo dovrei imparare questa roba adesso?». Ma sono stato molto fortunato: un mio amico aveva un coinquilino che faceva il montatore e aveva un suo computer. Lui era le mani e io ero il cuore – come in *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) –, o per meglio dire lui era le mani e io la testa. E ho scoperto che era quello che volevo fare nella vita. Senza scendere troppo nei dettagli, ho iniziato molto tardi, e proprio grazie alla tecnologia ho capito che sono un “commentatore” e che è questo



that script: too bad that film wasn't made!». But you know, it's a useless way to go. No, I didn't give up. I'm the abandoned lover. But I'm not the only one. Everybody is, all the time!

INZERILLO What happened next (or in the meanwhile)? Your approach changed a little bit.

RAPPAPORT I had been invited by Raymond Bellour to write an article about *Rock Hudson's Home Movies* (1992), which he had seen and obviously liked, and so in 1994 I started writing and I realized that this is really where my strengths lay: in commenting rather than inventing. Also even the scripts that I wrote, that never got produced, were all based on something else; they were based on somebody's life or an article about something or about real life people. But I could never come up with an idea that: «Wow, this is a great story», it never happened. So I stopped making movies and moved to Paris, where I did a lot of writing, and then in 2014 a company asked me to make a video essay and I said: «What the fuck is a video essay?». I really did not know what a video essay was, I said: «Sure, I'll do it». They paid very little but I was commissioned to do a video essay about something that I had pitched to these people as a written project. That was *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014).

I shouldn't admit this but I'll say it anyway: I'm a tech-no idiot, I just have no relation to technology and I'm the last person in the world to get what everybody else has gotten ten years ago, like a cellphone. So I got a computer and I just laid on the couch for three weeks before opening the box. «How the fuck am I going to learn this?». I was very lucky: a friend of mine had a roommate who was an editor and had his own computer, and basically we did this. He was the hands and I was the heart – this is like *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) –, or he was the hands and I

quel che faccio di meglio. Posso commentare le opere degli altri, trovarci cose che trovo ricche e stimolanti e che magari altri non hanno mai visto né commentato prima.

INZERILLO Come giudichi oggi i tuoi primi lavori? Alcuni dei tuoi estimatori, pur ritenendo i tuoi video-saggi molto intelligenti e divertenti, pensano che quello che cercavi di fare negli anni Settanta fosse qualcosa di davvero rivoluzionario.

RAPPAPORT Penso sia facile dire che i miei film degli anni Settanta fossero più complicati, più interessanti, più... Non userei la parola rivoluzionari, ma comunque più stimolanti. Ma era difficile girare lungometraggi senza un soldo. E a un certo punto perdi pure qualunque tipo di aiuto. Non puoi andare in laboratorio e dire: «So che ti devo ancora diecimila dollari per l'altro film, ma intanto potresti svilupparmi questa pellicola gratis?». Sono possibilità che si esauriscono, a un certo punto sei troppo vecchio per affrontarlo e non puoi continuare. Penso sia facile dire che quei film narrativi erano più complessi e corposi, ma non sono d'accordo: ritengo che anche i video-saggi siano parecchio complicati. Il film su Jean Seberg (*From the Journals of Jean Seberg*, 1995) è un film molto complesso, forse i film che faccio ora non lo sono altrettanto, ma per esempio nell'ultimo, *Martin und Hans* (2021), ho tre narratori che si danno il cambio continuamente. Quando guardi il film magari non te ne accorgi, ma non è semplice da fare e richiede prima molte riflessioni per arrivare a farlo facilmente. E neanche così facilmente, ma abbastanza per intrecciare più voci e al tempo stesso improvvisare, perché mentre il video è in lavorazione non so come suonerà alla fine: all'inizio sono io a recitare tutte le voci e finché il montaggio non è chiuso non posso andare in studio a registrare le altre.

Come ho già detto, penso che ogni film in qualche modo diventi una narrazione, perché ha un inizio, una metà e una fine, quindi alla fine lavori a una risoluzione che già contribuisce a degli elementi narrativi. Per cui non si tratta di eliminare la narrazione dai miei lavori, o di lasciarsi andare a una forma libera. Mentre monto non penso a queste cose, ma so, in fondo, che ci devono essere dei collegamenti fra questa e quell'altra cosa, perché quell'altra cosa risolve la prima. Non so come, ma sono sempre sicuro che alla



was the head. And I discovered that this was what I wanted to do with my life. Without getting into great specifics, I started quite late, and thanks to this availability of technology I realized that I am a commentator and that's what I do best. I can comment on other people's work or find things in them that I find rich and interesting that other people may not have noticed before or didn't comment on.

INZERILLO How do you see your first production right now? Some of your admirers think that even if your video essays are very smart and funny, what you tried to do during the 70s was something really revolutionary.

RAPPAPORT I think it's very easy to say that my films from the 70s were more complicated, more interesting, more... Well, I won't use the word revolutionary, but more challenging. But it was very hard making a feature film with no money. And ultimately, you've run out of favors. You can't go to the lab and say: «Oh, I know I owed you ten thousand dollars in the other film, but could you please do this film for nothing?». You just use it up and then you're too old for it. Also, you just can't keep doing it. I think it's very easy to say that the narrative films are more complex and full bodied, but I disagree: I think that the essay films are very complicated. *From the Journals of Jean Seberg* (1995) is a very complex film, and maybe the films that I'm doing now are not quite as complex but well, for example in the last film I did, *Martin und Hans* (2021), I have three narrators weaving in and out of each other. When you're watching the film you may not notice it, but I think this is not an easy thing to do. A lot of thought in getting to a point where you can easily do that. Not so easily, but easily enough where you can have different voices in the films and also improvise at the same time, because when you're doing it, you don't really know how it's going to sound. All the voices are mine and I don't have the other voices until the film is locked and then I can go record the other voices.

fine funzionerà; se non funziona, non hai il film. Non avresti nemmeno un dipinto, un romanzo, una commedia. Senza quella cosa non hai nulla.

Per cui c'è sempre un'idea di struttura, nascosta da qualche parte, in ogni cosa che fai. C'è una struttura che in qualche modo devi completare, e trovo che i finali di alcuni miei video-saggi siano in qualche modo commoventi. O almeno, commuovono me. Non succede per caso, per commuovere un pubblico devi avergli fornito qualcosa che stimoli i loro pensieri e le loro emozioni, non puoi limitarti a sbattere lì un finale: «Ok, ecco fatto». Deve invece riassumere il tuo discorso in modo coerente, per cui penso ci siano modi diversi di fare narrazione.

Il modo in cui racconto e faccio narrazioni è diverso da quello che avresti con dieci attori, un cameraman, un assistente alla fotografia, l'operatore del suono, dieci grip per l'elettricità. È diverso, ma in qualche modo è lo stesso. Una grande differenza ovviamente è che non devi pagare tutta questa gente; la sola ragione per cui riesco a fare questi film è che sono relativamente economici. Devo solo comprare i DVD e i BluRay.

E la gente a volte mi chiede: «Ma come guadagni facendo questo?»: be', guadagno e non guadagno. Tutti i miei lavori sono stati mostrati dal Filmmuseum di Monaco e lì mi hanno pagato profumatamente. Non so da dove prendano quei soldi, suppongo che in Germania si stanzi ancora parecchio denaro per l'arte, sicuramente più di quanto non si faccia in America. Non ho mai capito come funzioni invece in Francia, come ci si possa procurare un finanziamento. I soldi sono importanti e per fortuna quello che faccio non ne richiede tanti.

ISABELLA I film ti hanno abbandonato negli anni Novanta, ma nello stesso periodo hai fatto conoscenza con il video, e questo è stato il fattore scatenante di un nuovo modo di fare film: film in cui non eri tu a girare direttamente le immagini. Film su altri film e con immagini di altri film. Com'è iniziata la tua storia con il video e con l'idea di film-saggio?

RAPPAPORT Ancor prima di cominciare a fare video-saggi Barbara Kruger mi aveva invitato a scrivere qualcosa per una sorta di pamphlet sul video che stava curando. Era il 1985, molto prima che cominciassi a fare qualsiasi video, più o meno il periodo nel quale comparvero le videocassette (che penso risal-

As I've already said, I think that every film does in a sense become a narrative, because you do have a beginning, a middle and an end, and you're working up to a resolution which already gives it elements of narrative. So it's not completely eliminating narrative from my work, or succumbing to a free form. While I'm editing, I don't really think about this, but I know, in the back of my head, something has to happen to make this connect to that, and that connect to the other thing, the other thing being the way it's resolved. I don't know what it is, but I'm sure it'll turn out okay, and if you can't do that, you don't have a film. You don't have a painting. You don't have a novel. You don't have a play. You don't have anything. So there always is that idea of structure that's hiding somewhere in whatever it is you're doing. There is a structure you have to end somehow, and I've noticed the ends of some of my video essays are somewhat moving. Or, at least, they move me. This is not an accident, because in order to move an audience you have to have given them something to think about, and feel about, and you can't just plop down an ending and say: «Okay, this is it». It somehow has to summarize what you've been doing in a coherent way, so I think there are different ways of doing narrative.

The way that I'm doing narrative now is a different way from when you're dealing with ten actors and cameramen, an assistant cameraman, the sound recordist, ten grips for electricians. It's different, but it's the same. Of course, you're not paying them all, that's a big difference. Money is everything, and the only reason I'm able to do these films is because they're relatively cheap. You buy the DVDs, you buy the Blu-rays. People ask me: «How do you make money doing this?». I do and I don't. Everything was shown by the Filmmuseum München and they paid very handsomely. I don't know where they get their money, I guess there's still a lot of money for the arts in Germany, much more than there is certainly in America. I have not been able to crack France at all, I have no idea how you go about getting money. Money is a big thing and fortunately what I'm doing is very cheap to do.

ISABELLA So while films were leaving you in the 90s, you also made acquaintance with video, and this sparked a whole



gano al 1982). E ricordo di aver detto: «Non sarebbe grandioso se potessimo avere un video di, che ne so, donne che non possono parlare o donne con disabilità come Jane Wyman cieca in *Magnifica ossessione* (Douglas Sirk, 1954), Dorothy McGuire muta in *La scala a chiocciola* (Robert Siodmak, 1946) e tutte le altre donne con disabilità simili?». Per cui addirittura nel 1985 pensavo che questa fosse una direzione da esplorare, e penso sia stato grazie alle videocassette, perché questi film diventavano disponibili (non tutti i film lo erano all'epoca, ma più le videocassette vendevano più ne uscivano). In un certo senso vado orgoglioso, perché nonostante non sia molto abile dal punto di vista tecnologico pensai subito che questo sarebbe stato un modo interessantissimo di fare film o un certo tipo di film-saggio che non avevo ancora considerato all'epoca. Ovviamente non credo di aver inventato questo approccio, ma penso di farne parte e per me è stato anche divertentissimo, perché pone problemi come: questo lo metto insieme a cosa e poi cosa ne faccio? Quanto posso estendere una metafora o una similitudine? Quanto posso espandere le implicazioni di un materiale che è già cristallizzato e ha vita propria, ma può riferirsi ad altre cose? Sono dei rompicapi con cui amo molto cimentarmi.

INZERILLO Come è nato il progetto su [Rock Hudson](#)?

RAPPAPORT Sono stato malato per due anni prima di decidermi a farlo. Per qualche ragione pensavo che fare video fosse molto più facile che fare film (non lo è). Così ho comprato un U-matic 3/4, che era obsoleto anche allora. Era una vecchia ferraglia, una specie di carro armato. Ma mi misi a montare *Rock Hudson's Home Movies* pensando che fosse più facile col video. Ma fare video richiede altrettanta energia che fare un film, solo non devi cercare le location e non hai a che fare con ventimila cose allo stesso

new way of making films, with images you didn't shoot yourself. Films about other films and with images from other films. How did it start with video and with the idea of the essay films?

RAPPAPORT Even before I started doing that, Barbara Kruger edited a sort of a pamphlet about video, and she invited me to write. This was in 1985, before I had done any videos, just around the time that VHSs appeared (VHS is I think 1982). And I remember saying: «Wouldn't it be great if we could have a video of, let us say, women who can't speak or who were disabled like Jane Wyman blind in *Magnificent Obsession* (Douglas Sirk, 1954), Dorothy McGuire unable to speak in *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946) and a whole bunch of other women with similar disabilities?». So I mean even as early as 1985 I thought that this was a direction to be explored, and I think it was because of VHS, because these films were available (they weren't all available then, but they became more and more available as the sales went up). And in a way I felt very proud of myself because I'm not very technically oriented, I thought this would be a really interesting way to approach filmmaking or a certain kind of essay film which I hadn't envisioned at the time. I don't think I invented it, but I think I'm partaking of it and it's also been for me a lot of fun, because it poses questions of like what goes with what and what can you do, how far can you stretch a metaphor, how far can you stretch a simile, how far can you stretch material that is already frozen and has a life of its own but can still refer to other things, and it it's a kind of puzzle that I enjoy dealing with.

INZERILLO And how did you come up with a project about [Rock Hudson](#)?

RAPPAPORT I had been sick for two years and I decided to. For some reason I thought video is much easier to make than movies (well, it's not). So I bought a three-quarter inch U-matic which even then was obsolete. It was like a war horse, like a tank. But I would cut *Rock Hudson's Home Movies* thinking that it was easier to make a video. Making a video takes just as much energy as it does shooting a film, except that you're not scouting locations and dealing with twenty thousand things at the same time. So

tempo. Ho fatto *Rock Hudson's Home Movies* in parte come reazione alla mia malattia, pensando di non avere più energia per continuare a fare film. L'accoglienza che ha ricevuto è stata per me una vera sorpresa: pensavo avrebbe interessato quattro o cinque persone al mondo. Avevo fatto un montaggio di poco più di un'ora, e un mio amico mi disse che i video non dovrebbero essere più lunghi di venti minuti, ma io ero soddisfatto così. Mi dicevo: «Sì, questa è la strada giusta».

In quello stesso periodo un mio amico che aveva un archivio aveva appena acquisito tutti i materiali girati alla Warner Bros dal 1930 al 1951. Tra questi c'erano anche i "background plates" (così chiamano le inquadrature di sfondo usate per i trasparenti). Non c'erano gli attori, solo gli sfondi, e io ho pensato: «Fantastico!». Così ho steso una sceneggiatura molto rapidamente. Aveva a che fare con padri, figli, nipoti e nonni. Qualcuno mi disse: «Be', tua madre è morta di recente...» e io: «Ah già, sì, giusto, ecco da dove viene questa sceneggiatura».

Ad ogni modo, l'accordo con il mio amico, il proprietario dell'archivio, era che io avrei selezionato le clip che mi interessavano, guardando ad esempio le scene di nightclub da questo, quello e quell'altro film, poi ne avrei fatto una copia da passargli e lui mi avrebbe fatto usare gli sfondi di quelle scene gratis. Avevo una sceneggiatura e avevo il found footage: dovevo adattare le scene d'archivio alla sceneggiatura e nello stesso tempo dovevo adattare la sceneggiatura a quel materiale. E poi dovevo trovare gli attori e girare tutto quanto. È stato molto, molto complicato, e nello stesso tempo divertentissimo. Un mio amico in Germania riuscì a trovare uno studio di produzione che avrebbe finanziato il film. E questa è la storia di *Exterior Night*, che ho fatto nel 1993/4. Pensavo: «Ecco, con questo finalmente faccio il colpo! Li farà saltare sulle poltrone». E invece: scordatelo! Sogna pure. Questo è il grande problema coi film narrativi: pensi sempre che sarà quello giusto, quello che ti porterà in vetta. Non c'è un solo regista che non la pensi a questo modo mentre fa un film.

INZERILLO E invece *Rock Hudson's Home Movies* è stato il tuo grande successo, per così dire. Pensi che questo dipenda dalla rilevanza sociale della figura pubblica di Hudson? Specialmente a causa del fatto che ha annunciato



I made *Rock Hudson's Home Movies* partly as a response to having been sick and thinking that I didn't have the energy to continue making movies, and the response to the video was a huge surprise to me: I thought that four or five people in the whole world would be interested. I made this video that was a little bit over an hour. A friend of mine said: «You shouldn't make a video that's over twenty minutes long». But it was very successful for me and I said: «Okay, this is the way to go».

And just around that time a friend of mine who had an archival library had just gotten all the footage from Warner Brothers from 1930 through 1951. He had gotten the background plates (that's what they call them, the plates, that they use in rear screen projection). And it didn't have the actors of the movie in them, just the backgrounds. And I said: «This is fantastic!». So, I wrote a script very, very quickly. And it's about fathers and sons and grandfathers and sons, and somebody pointed out to me that: «Well, your mother died just recently...». «Oh yeah, you're right that that's where this script comes from.»

Anyway, part of the deal with this friend of mine, the archive owner, was that I could pick the clips, for example watching the nightclub scenes from this, that and that other movie, then I would have them transferred, give the transferred stuff to him and he would let me have everything for free. I had a script and I had this found footage that I had to fit into the script and at the same time put the script into the found footage, and then find actors and shoot the whole damn thing. It was very, very complicated, and a lot of fun to do. A friend of mine in Germany was able to find a studio there that would put up the money to do the film. And this is *Exterior Night*, which I made in 1993/4. And I thought: «Okay, this is the big one. This is the ticket. This will blow them out of their seats». Forget it! Just dream on. This is the big problem with making narrative films: you think that this is going to be the

pubblicamente di avere l'aids poco prima di morire, divenendo un simbolo negli anni Ottanta per una generazione di persone omosessuali in tutto il mondo. C'era un intento militante nel tuo progetto su di lui?

RAPPAPORT Come ho detto prima, sono un regista molto istintivo. Ora non ricordo perché scelsi Rock Hudson per farci un film. Sì, sapevo che il film poteva essere... Magari non dinamite, ma che se ne sarebbe parlato parecchio a causa della tematica omosessuale; per di più Hudson era morto da poco. È morto nel 1985, mi pare, e il film è del 1992, ma ci ho lavorato per un anno a partire dal 1991. Sapevo che con questo film avrei avuto più possibilità di fare colpo rispetto a un altro progetto che volevo fare (sulla rappresentazione degli artisti nel cinema di Hollywood). Quindi sapevo bene quel che stavo facendo. Ma il punto è che il pubblico gay non l'ha mai amato, non so se la ragione sia che non dà una prospettiva ottimista sulla questione gay, non è come tutti quei film degli anni Ottanta e Novanta su adolescenti che fanno coming out. Ma non ho idea di quale sia la ragione. Anche il rating su IMDb è molto basso. E i gay di solito lo detestano.

Ma Rock Hudson non mi aveva mai interessato troppo, anche se ora mi pare sia straordinario in *Il trapezio della vita* (Douglas Sirk, 1957) e in *Operazione diabolica* (John Frankenheimer, 1966), e che avrebbe potuto avere anche una carriera come attore drammatico se *Operazione diabolica* non fosse stato un tale flop quando uscì. Penso sia deleterio per gli attori, quando un film in cui credono, in cui sono stati coinvolti e per cui hanno dato il loro meglio, risulta un tale disastro di critica e pubblico. Penso che la stessa cosa sia successa con Jean Seberg in *Lilith. La dea dell'amore* (Robert Rossen, 1964), ne è rimasta ferita in modi che non potremo mai sapere.

ISABELLA Come hai deciso che non sarebbe stato solo un film su Rock Hudson, ma un film raccontato da Rock Hudson? Come hai deciso per questo film, e anche per il successivo su Jean Seberg, di creare narratori in prima persona che sarebbero stati i doppi di persone reali, ma anche in un certo senso dei personaggi di finzione?

RAPPAPORT Non so come mi sia venuta l'idea di far raccontare a un giovane Rock Hudson la storia

one that's going to do it, that's going to put you over the top. There's not a single person making a film that doesn't think that way.

INZERILLO But then Rock Hudson was your big hit, if we may say so. Do you think that this outcome had to do also with the social relevance of his public figure, especially since he announced he had aids at the end of his life, becoming a symbol during the 80s for a generation of gay people all around the world? Was there any militant aspect in your project about him?

RAPPAPORT As I said before, I'm a very instinctual filmmaker. I can't recall now why I chose Rock Hudson to make a film about. Yes, I knew that it was, well, maybe not dynamite, but I knew that because of the gay aspect of it, and he hadn't been dead that long. He died in 1985, I believe, and this film is from 1992, but I started working in 1991. I knew that there was more of a chance of it making an impact than another film I was planning to make, about representation of artists in Hollywood cinema. So in that sense, I was very conscious of what I was doing. And the fact of the matter with gay audiences it is very much disliked, I don't know if it's because it's not gay positive like all those movies in this 80s and 90s about teenagers coming out. I have no idea what the reason is. It's also gotten a very low ranking on IMDb. And gays usually hate it. But Rock Hudson never interested me very much although now I feel that he's great in *Tarnished Angels* (Douglas Sirk, 1957) and in *Seconds* (John Frankenheimer, 1966) and really could have had a career as a serious actor had *Seconds* not been such a flop when it first came out. I think that does something very terrible to actors when a movie that you believe in and that you were persuaded to be in, when you really give your all to it, turns out to be a financial and critical disaster. I think the same thing happened with Jean Seberg and *Lilith* (Robert Rossen, 1964). I think it wounded her in ways that we will never know.

ISABELLA How did you get the idea that this should not only be a film on Rock Hudson, but a film told by Rock Hudson? How did you decide for this film, and for the following on Jean Seberg, to create first-person narrators that would be doubles of the real persons, but also fictional creations in some way?

RAPPAPORT I don't know how I came up with the



della sua vita, ma sapevo che non sarei stato io il narratore. Non ricordo davvero come mi venne l'idea, ma pensavo che avrebbe dovuto essere un giovane [Rock Hudson](#) e non importava tanto che somigliasse a quello vero, anche perché come lo trovi qualcuno di identico a Rock Hudson? Non ero nelle condizioni di assumere un direttore del casting. Avevo lavorato con questo attore nel mio film precedente, aveva un piccolo ruolo in *Postcards* (1989) e pensavo che potesse funzionare. Tutti si sono lamentati del fatto che non somigliasse a Rock Hudson e non parlasse come lui. Ma chi se ne frega? Aveva un'acconciatura Pompadour, la mascella squadrata, e per me bastava: voglio dire, non era biondo, non aveva una voce squillante, quindi andava bene. Hanno fatto tanti di quei film tv su Audrey Hepburn, ma chi potrebbe mai interpretarla? Era unica, nessuna attrice può impersonare Audrey Hepburn, eppure un sacco di attrici l'hanno fatto e ogni settimana abbiamo un nuovo film con qualcuna che interpreta Marilyn Monroe, e non le somigliano affatto, si limitano a riprodurre un paio di pose e vezzi e voilà, ecco Marilyn Monroe. Quella di Jean Seberg invece è una storia interessante da raccontare, ne ho scritto in uno dei miei articoli. La mia direttrice del casting, una cara amica, si è molto risentita per quello che ho scritto. Non stava trovando nessuna per la parte, c'era solo questa attrice che conoscevo, ma che non mi pareva troppo interessante. Ce n'era poi un'altra, attrice di teatro d'avanguardia, che era identica a Jean Seberg e sarebbe stata grandiosa. Era a Londra e venne in America perché morì sua madre. Le feci un provino ed era terribile, non avrebbe funzionato. Così avevo montato una prima versione del film e avevo tutti questi vuoti, ovvero le sezioni nere nelle quali avrebbe dovuto comparire l'attrice: quelle parti furono le ultime a essere girate in studio. In quel periodo ero ipoglicemico, il che vuol dire che dovevo evitare gli zuccheri perché provocano un grande affaticamento e

idea of having a young Rock Hudson narrating the story of his life, I knew that I didn't want to do it myself. I can't really remember how the idea came to me but I knew that it had to be a young Rock Hudson and I knew that it didn't matter that much if he looked exactly like Rock Hudson or not, because how are you going to find somebody who looks exactly like him? Also I was not in a position to hire a casting director. I had worked with this actor in my previous work, he had a tiny role in *Postcards* (1989) and I thought that I could use him. Everybody complained about the fact he didn't look and didn't sound like [Rock Hudson](#). Who cares? Well, he's got that pompadour, and he's got, you know, the square jaw and that's close enough for me, I mean, he's not a blonde, and he doesn't have a high squeaky voice, so this is fine. They have tv movies about Audrey Hepburn but who could play Audrey Hepburn? She was unique, you can't have another actress playing Audrey Hepburn, but they had other actresses playing her and every other week there's another movie of somebody playing Marilyn Monroe and they don't look anything like her, they just imitate some mannerisms and *voilà*, you've got Marilyn Monroe.

As for Jean Seberg, that was an interesting story to tell that I mentioned in one of the pieces that I wrote. My casting director, who's a very good friend, was very pissed that I had mentioned this in an article. She wasn't finding anybody for me and she had this one woman whom I knew of, and I thought: «Oh, not gonna be that interesting», and there was one woman, an avant-garde theater person, who looked exactly like Jean Seberg, and she would have been great. She was in London and she came to America because her mother died. I auditioned her and she was terrible, it wouldn't work. After I finished the rough cut, I still had all these blanks, these black sections where the actress is supposed to appear, that's the thing that gets shot last in the studio. At the time I had hypoglycemia, which means you're not supposed to eat sugar since that can make you very tired or even put you in a coma... Anyway, to celebrate finishing the rough cut, I went and bought a box of cookies and I ate the whole damn box of cookies and I said: «Okay, I have to go to sleep». I woke up from the nap and I said: «Mary Beth Hurt!». I went to a reference book and she was born in Marshalltown, Iowa, the

possono persino mandarti in coma... E dunque, finita di montare questa prima versione, esco a comprarmi una scatola di biscotti, me li mangio tutti e mi dico: «Ok, ora sì che devo dormire». E poi mi risveglio dalla pennichella ed esclamo: «Mary Beth Hurt!». Prendo un'enciclopedia e leggo che era nata a Marshalltown, Iowa, la stessa città in cui era nata Jean Seberg, e venne fuori anche che Jean Seberg era stata la sua babysitter. Non puoi sperare davvero che accada un miracolo simile, non puoi inventarlo, non puoi pregare abbastanza perché si avveri: succede una volta nella vita, forse due.

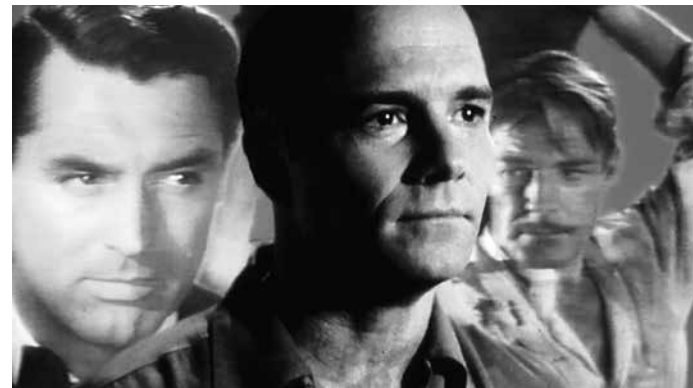
Ma la cosa più importante nei film su Rock Hudson e Jean Seberg penso sia che hanno una spina dorsale, ovvero avevano un protagonista. E questo mi offriva la solidità per procedere nel racconto pur concedendomi dei fronzoli, prendere delle tangenti per poi tornare alla vena principale. Mentre in *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997) non avevo niente di simile. Credo sia per questo che le persone siano molto meno interessate a quel film piuttosto che agli altri.

INZERILLO A proposito di *The Silver Screen: Color Me Lavender*, hai detto che si tratta di un film contro *Lo schermo velato* (1995) di Rob Epstein e Jeffrey Friedman, una reazione contro quel film. Perché?

RAPPAPORT Oh, *The Silver Screen*. Conoscevo Rob Epstein da prima, mentre incontrai Jeffrey Friedman a un festival del cinema, credo in Grecia. Gli dissi che stavo facendo un film che era il gemello cattivo de *Lo schermo velato*: Jeffrey rise, Rob fece una smorfia. Il loro film mi sembrava davvero superficiale. Il montatore di quel film, Arnold Glassman, diede un contributo essenziale alla sua realizzazione: fu lui a fornire loro tutte le informazioni, quali film vedere, perché loro non erano cinefili e non erano interessati a quella roba, ovvero la roba cinefila.

ISABELLA Per quanto riguarda Jean Seberg, come mai hai deciso di fare un film su di lei? Il tuo interesse in questo caso era più motivato di quello per Rock Hudson?

RAPPAPORT Adoro Jean Seberg, andavo a vedere i suoi film ogni volta che uscivano. Andai a vedere addirittura *Gli uccelli vanno a morire in Perù* (Romain



same city that Jean Seberg was born in, and it turns out that Jean Seberg was her babysitter. You can't hope for this kind of stuff, you can't invent it, you can't pray for such a miracle: it just happens once in a lifetime, maybe twice.

I think what was important about the films on Rock Hudson and Jean Seberg is that they have a spine, which is the main character. So you could go and you could make rifts on the side. You could go off on tangents and I'll jump back to the spine. *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997), I didn't have that. Which I think is the reason why people are much less interested in that movie than they are in the other movies.

INZERILLO Talking about color *The Silver Screen: Color Me Lavender*, you said that it was a film against *The Celluloid Closet* (1995) by Rob Epstein and Jeffrey Friedman, a reaction against it. Why?

RAPPAPORT Oh, *The Silver Screen*. I knew Rob Epstein before and I met Jeffrey Friedman at a film festival, I think in Greece, and I said: «I'm making a film that's the evil twin brother of *The Celluloid Closet*» and Jeffrey laughed and Rob made a face. I felt that their film is very superficial. The editor of that film, Arnold Glassman, was more than helpful in getting the film made: he actually was the one who gave them all the information, which films to go to, because they themselves were not cinephiles and weren't interested in that stuff, that stuff being the cinephile stuff.

ISABELLA What about Jean Seberg, how did you decide to make a film about her? Was the interest in her deeper than with Rock Hudson?

RAPPAPORT I love Jean Seberg. I went to see her movies all the time, I even went to see *Birds in Peru*



Gary, 1968), che rischia di essere il peggior film mai fatto nella storia; ma anche *Ondata di calore* (Nelo Risi, 1970), che è un altro dei peggiori film mai realizzati, ma lei ci recitava. Ricordo vividamente la campagna di Preminger per trovare un'attrice che interpretasse Giovanna d'Arco, e io divenni fan di [Jean Seberg](#). Odio quella parola, ma ero davvero un fan. Anche per il fatto che era un'americana che aveva vissuto a Parigi e parlava il francese: pensavo fosse la cosa più bella del mondo, meglio di così non si poteva, la trovavo molto ammaliante. Mi piaceva quello che lei proiettava sullo schermo, pensavo fosse una personalità interessante. Mi piacque anche *L'amante di cinque giorni* (Philippe de Broca, 1961), che era un film fantastico, molto sottovalutato, e ha un cast bellissimo: lei e Micheline Presle e Jean Pierre Cassel e François Périer. È semplicemente un film meraviglioso, e molto triste. All'inizio sembra divertente e poi alla fine ti tira un pugno nello stomaco, che è una cosa difficilissima da fare per bene. E ancora: anche la mia ex moglie amava Jean Seberg, come me adorava *L'amante di cinque giorni*, e questo da prima che ci conoscessimo. Per cui c'era anche questo tipo di legame, e anche quello è entrato nella mia ricerca, non proprio il mio passato ma in fondo anche un po' quello. Certe cose mi fanno diventare nostalgico, anche quelle per cui non varrebbe la pena provare nostalgia. Tutti i cinema in cui ho visto un film con Jean Seberg ormai non esistono più. E poi ti chiedi, a proposito di quei palazzoni che ci costruiscono sopra, «Sono forse infestati dai fantasmi delle immagini di tanto tempo fa che sono scomparse per sempre dagli schermi?». Ne ho scritto in uno dei miei articoli. In *Bellissima* (1951), il film di Visconti, guardano *Il fiume rosso* (Howard Hawks, 1948) nel cortile di un palazzo. Forse proiettato su un lenzuolo, non so, non ricordo bene. E poi che succede la mattina dopo, quando il lenzuolo non c'è più? Ripiegano il lenzuolo? Alla fine è così, ti resta solo un barlume di memoria

(Romain Gary, 1968), which has got to be one of the worst movies ever made, when it first came out and I went to see *Dead of Summer* (Nelo Risi, 1970), which is another one of the worst movies ever made, but she was in it. I remember very vividly Preminger's campaign to find somebody to play Joan of Arc, and I was a fan of [Jean Seberg](#). I hate that word, but I was a fan. Also the fact that she was an American who lived in Paris and spoke French I thought that was just the most wonderful thing in the world, you couldn't do better than that, I found that very appealing. I liked what she projected on the screen. I thought she was a very interesting personality and I also liked *L'amant de cinq jours* (Philippe de Broca, 1961), which was a fantastic film, very underrated, and it has a wonderful cast: her and Micheline Presle and Jean Pierre Cassel and Francois Périer. It's just a wonderful, very sad-making film. At first it feels fun and then it's a sledgehammer to your gut at the end of it, which I think is very very hard to do. And then something else: my former wife also loved Jean Seberg and she felt the same way I did about *L'amant de cinq jours*, way before we knew each other. So that was also a bond, and that was part of researching, not my past but something like that. I get very nostalgic about a lot of things that it's not worth getting nostalgic about. All the cinemas where the movies that I saw that she was in, they're all gone. And you wonder, about those high rises that they build on top of them: «Are they haunted by those images from long ago that have disappeared forever from the screens?». I mentioned this in some articles I wrote. In *Bellissima* (1951), Visconti's movie, they are watching *Red River* (Howard Hawks, 1948) in the backyard of a building. Maybe it's just a sheet, I don't know, I can't remember, and what happens the next morning when the sheet is gone? They fold up the sheet? All you have is a dim memory of it, you remember certain phrases and certain lines or certain gestures that the actors made or a little strain of music that stays with you, but it's all so evanescent. It's disappearing as we speak. That aspect of movies interests me a lot. In one of the pieces in one of my collections (*How to Stage a Scandal* (2012) in M. Rappaport, (*Fau(x)tobiographies*, 2013, pp. 28-41) – I read it again the other day – this woman, Georgette Leblanc, who was in this Marcel L'Herbier movie *L'In-*

dei film, ti ricordi certe frasi, certe battute, certi gesti che gli attori fanno, magari una frase musicale che resta con te, ma è tutto così evanescente. Svanisce anche ora mentre ne parliamo. Questo aspetto dei film mi interessa molto. In un testo di una delle mie raccolte (*How to Stage a Scandal* (2012) in M. Rappaport, (*Fau(x)tobiographies*, 2013, pp. 28-41) – l'ho riletto proprio l'altro giorno – c'è questa donna, Georgette Leblanc, che era in *Futurismo* di Marcel L'Herbier (1924), era una cantante d'opera che voleva recitare in quel film perché i film sono più duraturi degli spettacoli dell'opera. Quando muore l'ultima persona che ha visto la tua performance all'opera, la tua performance è finita per sempre. Ma nessuno si ricorda davvero della tua performance in ogni caso. Si ricordano al massimo di una parte, di questo o quel dettaglio, nessuno sarebbe in grado di ricostruirla del tutto. Per questo lei voleva comparire in un film, perché i film rimangono per sempre. E invece no, nemmeno i film, come abbiamo ormai capito con orrore. Ecco perché quando trasferiscono un film come *Casual Relations* in 2K mi viene da dire: «Chi l'avrebbe mai creduto cinquant'anni fa? Era inimmaginabile». Perciò, sì, lasciatemi dire che c'è qualcosa di triste nei miei film, c'è nostalgia e la sensazione che le cose se ne vadano per sempre e ci portino con loro.

INZERILLO Hai i diritti per usare gli estratti dei film presenti nei tuoi video-saggi o semplicemente te ne fregghi?

RAPPAPORT Questo è un argomento di cui detesto parlare, ma viene sempre sollevato: «Hai i diritti per usare i film?». Be' no, non ho i diritti. C'è questa cosa in America che si chiama fair use: puoi usare uno spezzone di X secondi senza dover pagare. Quando feci *Rock Hudson's Home Movies* ho pagato mille dollari a un avvocato per ricevere una sua lettera di tre pagine fitte che sostanzialmente diceva: «Questo non è certo fair use, andrai in galera». Quando ho iniziato a fare video-saggi questa cosa un po' mi preoccupava. Telefonai a Todd Haynes, per parlare con l'avvocato che lo assisteva per *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988), e quello mi disse: «Sei spacciato». Ho mostrato il film a vari avvocati a New York, e tutti mi dicevano: «Non mostrarlo pubblicamente, ti ritroveresti nei guai fino al collo». Parliamo di trent'anni fa e non sono ancora mai fini-

humaine (1924), was an opera singer who wanted to be in this movie because movies are more permanent than opera performances. When the last person who saw your performance dies, that's the end of your performance. And nobody really remembers your performance anyway. They remember this part or that thing or the other part, but nobody really can put it together. So she wants to be in the movies because movies will last forever. Well, they don't, as we found out to our horror. Which is why when they have movies like *Casual Relations* transferred to 2K I say: «Who would ever have thought that fifty years ago? This was unimaginable». So, yes, let me say there is something sad about my movies, there is a nostalgia and a feeling that it's all going by and it's going to take us all with it.

INZERILLO Are you allowed to use the film clips you use in your video-essay, or you just don't mind about it?

RAPPAPORT This is an issue that I hate talking about, but it always gets raised: «Do you have the rights to use the films?». Well no, I don't have the rights. There is this thing in America called fair use: you can use X amount of seconds without having to pay. And when I made *Rock Hudson's Home Movies*, I paid one thousand dollars to a lawyer to get a letter from him, and it's like a three page letter, single spaced, saying: «No way is this fair use, you're going to go to jail». When I first started doing this, it worried me a little. I called up Todd Haynes, his lawyer on *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988) and the lawyer said: «You're dead meat». I showed it to various lawyers in New York, they said: «Don't show this publicly, you're going to get into a lot of trouble». That was almost thirty years ago and I still haven't gotten into trouble. Not that I won't get into trouble, but when I made *Rock Hudson's Home Movies* I had a loft which was worth a lot of money and I said: «Oh my God, they're going to come and collect my loft and throw me in jail» on top of that. I re-assigned the loft to my then-wife. And when all the troubles seemed to be over, she reassigned it back to me. But every lawyer said: «Don't do it, you're in a lot of trouble». So, no, I don't have the rights, but like every fucking teenager is doing it on YouTube all the time. I have three DVDs coming out in America this



to nei guai. Magari ci finirò, ma quando ho fatto *Rock Hudson's Home Movies* stavo in un loft costosissimo e mi ripetevo: «Oh mio Dio, verranno qui a confiscare il mio appartamento e a sbattermi in galera». Così ho ceduto momentaneamente la proprietà del loft alla donna con cui ero sposato allora. E quando tutto sembrò risolto, lei lo riconsegnò a me. Ma tutti gli avvocati dissero: «Non farlo, finirai nei guai». Per cui no, non ho i diritti, ma faccio quello che fa ogni fotuto adolescente su YouTube ogni giorno nel mondo. Tre DVD dei miei film usciranno in America questa primavera, e nella pubblicità hanno scritto che io avrei influenzato i ragazzini su YouTube e su TikTok – so a malapena cosa sia TikTok, non l'ho mai visto, però ok, ho influenzato TikTok... E qualcuno ha detto pure che sono il padrino dei video-saggi, o dei video-clip, o dei video-non so cosa. Per cui io avrei inventato questa cosa in cui stanno dentro duecento milioni di bambini e sarei il loro padrino. Se dovessero denunciarmi, denunciassero anche tutti quei ragazzini allora!

ISABELLA Anche se, come dicevi, sei molto istintivo nel tuo approccio, potresti comunque dirci qualcosa su come inizi a lavorare a video-saggi, ad esempio *I, Dalio* (2015) o *Martin und Hans*? Come fai le tue ricerche?

RAPPAPORT La ricerca si basa essenzialmente sul cercare i film che hanno a che fare con quel progetto. Al film su Dalio pensavo da tanto tempo, forse addirittura da dieci anni, e alla fine ho pensato che avrei potuto recuperare dei soldi dalla televisione francese, e poi mi sono detto immediatamente: «Nessuno mi darà mai dei soldi per una cosa del genere». Ci sono i soliti problemi di diritti e poi, sai, devi assecondare i desideri del responsabile editoriale, e poi quelli dei suoi superiori, e poi quelli dei superiori dei superiori, insomma aspetta e spera. In Francia era molto più facile trovare film con Dalio di quanto non fosse in America, e quindi ho cominciato a farlo. E lo stesso è accaduto con *Martin und Hans*. Come dico nel film, avevo sentito parlare di Martin Kosleck perché una persona per la quale stavo lavorando aveva fatto il montaggio di un film con lui, per cui l'avevo sentito nominare. Un mio amico tedesco tra l'altro mi disse: «Devi fare un film su quest'altro attore», io gli chiesi il perché – non l'avevo mai sentito – e mi misi a fare qualche ricerca (con ricerca intendo Goo-

spring and in their publicity they're saying that I influenced kids on YouTube and Tik Tok – and I barely know what Tik Tok is, I've never watched it, but okay, I influenced Tik Tok... And somebody said I am the godfather of video essays, or video clips, or video something. So I invented this fucking thing that has two-hundred million children and I'm their godfather. If they start suing me, they'll have to start suing the other kids too!

ISABELLA Even if you're very instinctual in your approach, as you already said, can you tell us a bit about your process when you start working on a video essay like *I, Dalio* (2015) or *Martin und Hans*? How do you do your research?

RAPPAPORT The research is basically looking at the films that relate to the project. I thought of the Dalio film a long, long time ago, maybe ten years earlier, and then I thought: «Maybe I could get money from French television» and I immediately said: «Nobody will ever give me money for this». There's always the rights problem and then, you know, you have to dance to the tune of the commissioning editor, and then the editors' superior and the superior of the superior, and like it'll never happen. In France it was much easier to get films that Dalio was in than it is in America, and I just started doing it, and the same with Martin and Hans, as I say in the film I had heard of Martin Kosleck because somebody I was working for had edited a film with him, so I knew his name. And a German friend of mine said: «You have to do a film about this other actor», and I said: «Why?». I never even heard of him, and then I was doing a little research (research is Google, you know, I don't go to the library and look through a thousand books the way people did in the old days). And it turns out that not only were they both German refugees in Hollywood, but they had been lovers for thirty years. I said: «Okay, this is it, this seals the deal», and then I

gle, non vado in biblioteca a sfogliare migliaia di libri come si faceva una volta), e venne fuori che non solo erano entrambi rifugiati tedeschi a Hollywood, ma che erano stati anche amanti per trent'anni. Così mi sono detto: «Ok, ci siamo, affare fatto», e ho cominciato a fare ricerche su Hans... Oh, che vergogna. Ho finito il film neanche tre mesi fa e non ricordo più il suo nome. Hans Heinrich von Twardowski, ecco: be', fa parte del piacere legato a questi film, sono così densi che non ricordo nemmeno cosa succede. Non scrivo i testi in anticipo. Per Jean Seberg l'ho fatto perché era un film più lungo, ma da allora non scrivo mai niente in anticipo e procedo per istinto. Adoro scrivere registrando dal vivo con un microfono, così puoi scrivere, cancellare e poi riscrivere. Certo, devi tenere i tempi, non puoi sbrodolare: dev'essere breve, il giusto per condurre il pubblico alla scena successiva, altrimenti lo perdi. Non direi che è un processo complicato, diciamo che per me funziona. Ho sentito qualcuno dire che basta avere due registratori e un microfono e non ci vuole niente, puoi fare film di questo tipo. Be', vi sfido allora! Ho ricevuto lettere di adolescenti che ci hanno provato e che poi mi hanno scritto: «Potrebbe dare un'occhiata a questo? Il suo lavoro mi ha influenzato molto!», e fanno schifo, sapete? Non è facile: per prima cosa devi saper scrivere e poi devi saper montare. E pecherò forse di immodestia, ma di certo io so come si scrive e so come si monta, e non è da tutti.

ISABELLA È molto interessante questa cosa della registrazione al microfono. Ma anche una volta che hai dato ai tuoi personaggi la loro voce qualche volta aggiungi la tua, per commentare certi passaggi, aggiungendo un ulteriore livello, che non viene dalla voce del personaggio. È ancora quell'intreccio di voci di cui parlavi a proposito dei tuoi primi lungometraggi e dei tuoi film-saggi?

RAPPAPORT Penso che aggiunga ricchezza e tridimensionalità, presentare due prospettive piuttosto che solo una, quando funziona. Penso che aggiunga una prospettiva diversa che non può essere ottenuta altrimenti. In *Martin und Hans*, quando dico che in ogni film nazista dev'esserci la musica di Wagner non potevo certo farlo dire a loro, quindi lo dico io. Quindi ho creato altri spazi nei quali potevo dire delle cose che loro non avrebbero potuto dire. È uno strumento

started researching Hans... This is so embarrassing, I only finished it like three months ago and I can't remember his name. Hans Heinrich von Twardowski: well, that is the pleasure of these films, they're so dense that I can't remember what happens. I don't write things in advance. For Jean Seberg I did because it was gonna be a longer piece, but since then I just don't write anything in advance and I go with my gut instincts. I love writing with a live microphone, you write and you can erase and you can re-write. Of course you have to fit it into a certain slot, you can't get carried away: it has to be short enough to carry you through to the next shot or else you're going to lose your audience. I wouldn't say it's a complicated process, it's a process that works for me. I've read people saying that as long as you have two tape recorders and a microphone you can do that, you can make films like this. Well, go ahead, I challenge you! And I've gotten letters from teenagers who've tried and they say: «Could you please look at this? You influenced me!», and they stink, you know? It's not easy, you have to know how to write for one thing and you have to know how to edit, and maybe it's very vain of me to say that, but I do know how to write and I do know how to edit, so it's not for everyone.

ISABELLA Very interesting that you're writing and recording with a mic, but even when you have given their own voice to your characters, sometimes you add your voice too, to comment upon certain passages, adding another layer that doesn't come from the character's voice. It's still that weaving together of voices you were talking about your early feature films and your essay film works?

RAPPAPORT I just think it adds a richness and a three-dimensional fullness to present two perspectives rather than one when it works. I just think it adds a different perspective that could not be achieved otherwise. In *Martin und Hans*, when I say that in every nazi movie you have to have some Wagner music, it was outside the possibility of them saying it, but I could say it, so then I made other sections where I could say things that they would not have said. It's another tool, it's as simple as that. I just like the idea of mixing it all up. That's what I love so much about films I made like *The Scenic Route* (1978) or *Local Color* (1977), where at one point I



aggiuntivo, niente di più, niente di meno.

Mi piace l'idea di mischiare le cose. È questa la cosa che amo tanto dei film che ho fatto, come in *The Scenic Route* (1978) o *Local Color* (1977), per i quali a un certo punto avevo persino immaginato cinque narratori. Mi piace l'idea della narrazione, è qualcosa di molto ricco e un formato che è stato usato splendidamente nella storia del cinema, e che non è ancora del tutto esaurito. È fantastico in *La fiamma del peccato* (Billy Wilder, 1944) e *Viale del tramonto* (Billy Wilder, 1950), e nei film di Bresson.

INZERILLO Ma parlando ancora dell'uso che fai del microfono per scrivere le sceneggiature dei tuoi film-saggi, posso chiederti se qualche volta succede l'opposto, cioè che tu prendi il microfono, cominci a pensare e a commentare e poi trascrivi quello che hai detto per i tuoi saggi?

RAPPAPORT No no, qualche volta ho un'idea che è troppo complicata da improvvisare, la scrivo e la registro, ma di solito faccio come ho detto prima. Per esempio ora devo scrivere un pezzo per il nuovo numero di *Trafic* e parla proprio di questo. Volevano un mio articolo, ma per una serie di ragioni non era possibile, quindi mi hanno chiesto di scrivere un saggio su come passo dalla parola scritta alla realizzazione dei video. Il punto è che non penso si possa scrivere veramente di film, non penso si possa scrivere di arte, non penso si possa scrivere di architettura, né di danza: non penso si possa scrivere di altro se non della scrittura stessa. Ora citerò quella scena di *Scarpette rosse* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), dove Anton Walbrook chiede alla ricca mecenate: «Come descriverebbe la danza?». E lei dice: «Be', è architettura in movimento». Ecco... No, non è architettura in movimento. «È come uno stormo di uccelli nel cielo». Be', no, non è come uno stormo di uccelli... «È come le nuvole che passano»: ecco, sono tutte stronzate, non puoi né qualificare né quantificare la danza con le parole, così come non puoi farlo per i film, perché quando descrivi una scena dovresti parlare anche della carta da parati sullo sfondo, di cosa sta indossando l'attrice, dell'espressione sul volto dell'attore. Quello che dici è totalmente soggettivo. Credo che l'unico modo in cui si possa parlare di un film è quello di metterlo in relazione con se stesso, e allora forse puoi provare a parlarne.

had even envisioned five narrators. I like the idea of narration, I think it's very rich and it's a format that's been used wonderfully in movies, but it's a format that has not been exhausted. It's great in *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) and *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), and in Bresson's films.

INZERILLO But still talking about your use of the mic for the script of the essay films, can I ask you if sometimes it happens the opposite, that is you just take a mic and start thinking and commenting and then writing down for your essays?

RAPPAPORT No no, sometimes I have an idea, that's too complicated to improvise and I write it down and then I record it, but usually what I say how I do it is the way I do it. I have to write something now for the new *Trafic* journal and it's all about this. They wanted an article from me but for a variety of reasons it wasn't possible, and they asked me to write an article about how I got from the written words to making videos. The thing is I don't think you can really write about films, I don't think you can write about art, I don't think you can write about architecture, I don't think you can write about dance, I don't think you can write about anything except about writing, you know? I'm going to quote that scene in *The Red Shoes* (Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948) where Anton Walbrook says to this rich patron: «How would you describe dancing?». She said: «Well, it's like architecture in motion». Well... It's not like architecture in motion. «It's like a flock of birds in the sky.» Well, it's not like a flock of birds in the sky... «It's like clouds passing.» Well, this is all bullshits, you really cannot quantify or qualify dancing with words, any more than you can talk about films with words, because when you're describing a scene, you are also talking about the wallpaper in the background, what the actress is wearing, what's the expression on the actor's face. What

INZERILLO Mi fa pensare a quello che dici in *Max & James & Danielle* (2015): «Alla fine, non è sempre questione di parentesi?» – ecco perché, infatti, parlare di qualcosa porta sempre ad altre cose, ad aprire parentesi: non si può fare altrimenti, perché si tratta di provare a focalizzare qualcosa che non puoi realmente rendere attraverso le parole, quindi una parola ti porta a un'altra parola e un film ti porta a un altro e così via...

RAPPAPORT Esattamente quello che intendo con "parentesi". Vi faccio un esempio bizzarro: Raymond Durnat, che era un critico cinematografico molto rispettato, scrisse a proposito di *Il peccato di Lady Considine* (Alfred Hitchcock, 1949) sbagliando tutto, perché non avevano le videocassette a quei tempi, e non aveva affatto capito il rapporto che c'è fra Ingrid Bergman e Michael Wilding nel film, così come quello fra Michael Wilding e Cecil Parker; eppure tutto questo è stato trasportato direttamente da Raymond Durnat al libro *Il cinema secondo Hitchcock*: Truffaut riprende tutti gli errori di Raymond Durnat e li mette nel suo libro. Ecco perché dovremmo essere tutti più grati alle videocassette, ai DVD e ai Blu-Ray, specie noi che scriviamo di cinema e riflettiamo sul cinema: almeno possiamo avere ben chiare le trame. Per cui è molto importante per me: quando illustri una scena è bene che la si illustri per come è stata girata, e non descrivendo quello che si crede di aver visto in modo assolutamente soggettivo, che non ha assolutamente senso per chi non ha visto il film. Ho pensato di recente a queste cose perché ho letto questo libro su Billy Wilder, 660 pagine di... Come posso dire... Stronzate. L'autore ama Billy Wilder, 660 pagine di questa roba e non è stato capace di parlare di una delle scene più brillanti di sempre, in *Giorni perduti* (1945). Permettetemi di descriverla. Ray Milland è un alcolizzato, va all'opera, stanno suonando *La traviata* e stanno cantando *Libiamo*. È un alcolizzato, non ha bevuto abbastanza quel giorno, vede del vino versato sulla scena e tutto quello su cui è in grado di concentrarsi è il vino versato di bicchiere in bicchiere, con un servo che porta in giro il vassoio con questi bicchieri e la gente che li solleva. E poi tutti cominciano a muoversi a ritmo di musica, e tutte le donne con questi grandi vestiti a balze ondeggiavano a ritmo di musica; poi una dissolvenza su

you're saying is totally subjective. The only way you can talk about movies I think is by seeing the movie in relation to itself, and then you can talk about it.

INZERILLO This makes me think about what you say in *Max & James & Danielle* (2015): «Incidentally, isn't it all parentheses all the time?». That's why, in fact, talking about something always brings you to other things, to open parentheses, because you cannot do it in another way, it's always like trying to focus on something which you cannot tell precisely with words, so a word leads you to another and a film leads you to another and so on...

RAPPAPORT That's exactly what I meant by «It's all parentheses». Just as a weird example: Raymond Durnat, who was a very respected film critic, wrote about *Under Capricorn* (Alfred Hitchcock, 1949) and he gets everything wrong, because they didn't have VHSs in those days, and he gets the relationship of Ingrid Bergman to Michael Wilding wrong, he gets the relationship of Michael Wilding to Cecil Parker wrong, and all this is taken from Raymond Durnat and put into the Hitchcock-Truffaut book. Truffaut takes all of Raymond Durnat's errors and puts them into his book. This is why we are so grateful for VHSs and DVDs and Blu-Rays, we people who write about them and think about movies, we can at least get the plot points right. So it's very important that for me, when you show the scene you're showing the scene as it was shot, you're not describing what you think you saw or describing it in a very subjective way that makes absolutely no sense to someone who hasn't seen it. I've been thinking of this recently because I read this book about Billy Wilder, 660 pages of... What can I say? Bullshits. The author loves Billy Wilder, 660 pages of this and he can never get around to talking about one scene in *The Lost Weekend* (1945) which I think is one of the most brilliant scenes ever on film, let me try to describe it. Ray Milland is an alcoholic, he goes to the opera, they're playing *La traviata* and they're singing *Libiamo*. He's an alcoholic who has not had enough liquor that day, and he sees them pouring wine and all he's concentrating on is the pouring of the wine from glass to glass, with a servant bringing the tray around to people picking up the wine glass. Then everybody starts moving in time to the music, so that all these women with these big flouncy dresses are swaying

un'inquadratura di impermeabili, con il suo stesso impermeabile nel guardaroba, e anche quello ondeggia a ritmo di musica; e poi lo zoom su una bottiglia di liquore in una delle tasche dell'impermeabile. È emozionante, è grandissima messa in scena, e questo tizio che scrive un libro di 660 pagine su Billy Wilder non si preoccupa di menzionare o di provare anche solo a descrivere questa sequenza incredibile. Io stesso sto provando a scrivere di questa scena, ma non so se si può scriverne davvero, bisogna vederla, puoi mostrare dei fotogrammi ma non è la stessa cosa. Sogno degli articoli che abbiano delle clip dei film accanto a quello che stai scrivendo, così che il lettore possa guardarle nello stesso tempo. Renderebbe naturalmente il lavoro molto più facile a chi scrive, ma anche molto più preciso.

In un articolo ancora inedito che ho scritto su *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) ci sono molti fotogrammi. La redazione di *Trafic*, che include Raymond Bellour, ma anche altre persone, vorrebbe questo articolo per il suo nuovo numero. Ora, nell'articolo mi occupo delle comparse nelle scene della metro e della ferrovia: ho capito che Bresson usa le stesse persone ogni volta, e penso che nessuno se ne sia mai accorto o ne abbia mai scritto. Non lo dico per orgoglio o vanità, sia chiaro, è semplicemente una funzione dei DVD: potete andare avanti e indietro in ogni singola scena e dire: «Oh mio Dio, questo tizio è questo e quel tizio è quell'altro». Dunque, vogliono una traduzione del saggio e io dico: «Non posso farlo senza immagini». Lo so che loro sono allergici alle immagini, e so bene anche cosa diceva Serge Daney a proposito, ma erano trent'anni fa, quando usare immagini in una rivista costava parecchio. Ora la tecnologia ha cambiato così drasticamente le cose che puoi gestire le immagini in un testo con molta più semplicità. In ogni caso, mi hanno detto: «Noi vogliamo che lei descriva questa cosa a parole», e io ho risposto che non ha alcun senso, non comunica niente a nessuno senza immagini. Se vai di fronte a una giuria, tu dici: «Guardate la persona qui, la persona lì, la persona al terzo posto, la donna qui e quella che appare qui» e i giudici potranno dire: «Ok, caso chiuso». Ma come puoi farlo soltanto con le parole? Non puoi, per cui non lo pubblicheranno. Io ho chiarito: «Non vi sto chiedendo di cambiare il vostro formato per far piacere a me, ma perché è importante per trat-

in time to the music and it dissolves to a shot of raincoats including his raincoat in the cloakroom, also swaying in time to the music, and it zooms into a bottle of liquor in one of the pockets. It's thrilling, it is such great, great movie making, and so this guy who writes this 660 page book on Billy Wilder can't even bother mentioning this unbelievably great scene or trying to describe it. I'm trying to write about this scene but I don't know if you can write about it without actually seeing it. You can show stills but it's not the same thing. My dream is to be able to write articles where you can have clips of the films playing alongside what you're writing, so that the person reading it can see it – which makes your job as a writer much easier of course, but much more to the point.

In an article still unpublished that I wrote on *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) there are a lot of stills. The new board of *Trafic*, which includes Raymond Bellour but other people as well, wants this article. Now, in the article I deal with the extras in the metro and in the railway scenes: I realized Bresson uses the same people over and over again, which I don't think anybody has ever picked up on or written about. And I do not say this with pride or vanity, of course, it's a function of DVDs, you know, you can go back over every scene and say: «Oh my God, this is this one and that one is that one». So, they wanted a translation of the essay and I said: «Well, you can't do without pictures». I know they're allergic to pictures, and I know what Serge Daney said, but it was thirty years ago, when using pictures in a magazine was very expensive. Now the technology has changed so drastically that you can do pictures with texts very easily. Anyway, they said: «We want you to describe this thing in words», and I said that this makes absolutely no sense. It doesn't mean anything to anybody without the pictures. If you go in front of a jury, you say: «Look here's this guy here, here's this guy there, here's this guy in third place, here's this woman here and she appears here», and the judges said: «Yes, case acquitted». But with words, how can you do that? You can't, so they're not publishing it, and I said: «I'm not asking you to change your format to accommodate me, but this is a very important way of dealing with Bresson and his models». So they said they were sorry, they really liked the article and they would have loved to publish it, but they

tare di Bresson e dei suoi modelli», ma loro hanno risposto dispiaciuti che avevano apprezzato l'articolo e che avrebbero voluto pubblicarlo, ma che non potevano accettare le immagini. Per cui, non l'avranno.

ISABELLA Le edizioni inglesi dei tuoi scritti sono pubblicate in formato ebook precisamente per questo, perché è più facile inserirvi le immagini. Ma penso anche che molti dei tuoi pezzi funzionerebbero perfettamente anche senza immagini. Sarei curioso di sapere se faresti mai il contrario, ovvero un video di sole immagini, senza commento, senza parole.

RAPPAPORT Se guardi *Love in the time of Corona* (2021) c'è una sequenza di due minuti, credo, che è senza parole. In *Our Stars* (2015) penso ci sia uno stacco da un bacio in *Duello al sole* (King Vidor, 1946) a un'inquadratura di *Da qui all'eternità* (Fred Zinnemann, 1953), quella in cui le ghirlande di fiori che indossano al collo galleggiano in mare. Penso che questo dica tutto senza bisogno di parole. Penso che in moltissimi casi l'immagine sia in grado di sostituire le parole.

ISABELLA Sappiamo che pratici molto anche il collage. Quando hai iniziato?

RAPPAPORT Ho cominciato a fare collage per le illustrazioni di un articolo che ho scritto su Ivan il Terribile che incontrava e si innamorava di Marlene Dietrich nei panni di Caterina la Grande. Una distanza di decenni tra i film, di svariati secoli per i personaggi. Volevo farli collidere nella stessa immagine; quindi mi sono impraticato con Photoshop, da autodidatta, e me ne sono innamorato. Era bellissimo, ho lavorato tanto col collage. E sebbene abbia fatto una sorta di piccolo spettacolo a Parigi e alcune mostre, non è mai successo niente. Ho stampato brochure, ho stampato un libro che s'intitola *Blind Dates*. Delphine Seyrig in *L'anno scorso a Marienbad* (Alain Resnais, 1961) e Antonin Artaud da *La passione di Giovanna d'Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928); Marilyn Monroe con Peter Lorre da *M. Il mostro di Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) – tutti nello stesso frame. Era divertentissimo, amavo tantissimo fare collage. Ma poi mi sono detto che lo facevo solo per me stesso e per i miei amici, e ho finito le idee. Ricordo molto bene che nel 2014 feci la mia ultima serie di col-



couldn't accept pictures.

ISABELLA The English editions of your writings are published in ebook format only because of this, it's easier to have images there. But then I also think that many of your written pieces can also stand on their own. I'd be curious to know if you would ever make the opposite, a video without any comment, without words.

RAPPAPORT Well, if you look at *Love in the time of Corona* (2021) there's like a two minute section of no words. In *Our Stars* (2015) I think there's a cut from a kiss in *Duel in the sun* (King Vidor, 1946) to a cut *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1953) where the leis, the flower garlands that people wear around their necks are floating out to sea. So I think that says it all without words. I think that there are a lot of those where the image replaces the word.

ISABELLA We know that you also did a lot of collages. When did you start?

RAPPAPORT I started making collages to illustrate an article that I wrote about Ivan the Terrible meeting and falling in love with Marlene Dietrich playing Catherine the Great. From two different decades and several centuries apart. I wanted to smash the two of them together and then I kind of taught myself Photoshop and I loved it, I loved doing it. It was really great, I did a lot of work. And even though I had a sort of small show in Paris and I had some exhibitions, nothing ever happened. I printed brochures, I printed a book called *Blind Dates*. Delphine Seyrig in *Last year in Marienbad* (Alain Resnais, 1961) and Antonin Artaud from *The Passion of Joan of Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928); Marilyn Monroe with Peter Lorre from *M* (Fritz Lang, 1931) – inhabiting the same frame. It was great fun, I enjoyed doing it tremendously. And then I said: «I'm just doing this for myself and my friends, and I've run out of ideas». I

lage (che penso sia venuta molto bene), si chiamava *Stage Fright*. Penso che sia molto molto buona. Ma come diciamo noi in America, non sono riuscito ad arrivarci “in prima base”. Perciò mi dissi che lo facevo solo per me e per i miei amici, e smisi. Sentivo anche di aver finito di scrivere di tutto quello di cui mi interessava scrivere. Fu allora che ricevetti quella telefonata, in cui mi chiedevano: «Vuoi tirare fuori un video-saggio su queste cose?». Io mi ero convinto che non avrei fatto più nulla nella mia vita a parte passeggiare per Parigi, stare seduto ai café per cento ore, leggere (non male come idea), e guardare vecchi film (un'altra bella idea). E poi ho ricevuto questa telefonata per fare video, che penso siano un po' un'estensione dei collage, che penso che a loro volta siano un'estensione della mia scrittura, che penso sia alla fine un'estensione dei miei film. Penso sia questa la linea Rappaport.

ISABELLA In *Oltre la curva* (M. Rappaport, *(F)au(x)obiographies*, 2013, pp. 89-92, ottobre 2008) scrivi di un cinema, l'*Oceana*, e dell'anticipazione proustiana dell'esperienza di un film, quando sogni ad occhi aperti guardando i titoli dei manifesti e le foto di scena, insomma quello che sta al di qua e al di là del film in sé. In particolare scrivi: «Eppure c'è una cosa che ho imparato standomene fuori dai cinema a studiare attentamente quelle immagini come se potessero rivelare indizi su un crimine da risolvere, ed è stata non tanto costruire un proprio film che permettesse di capire in che modo tutte quelle immagini disparate si combinasero tra loro, quanto immaginare qualcosa di più grandioso e incomprensibile di qualunque sequenza potesse apparire su uno schermo». Qui vedo qualcosa che anticipa non solo la tua carriera di regista, ma ancor più il tuo lavoro critico nei video-saggi: anche i film di cui parli diventano una sorta di foto di scena piena di vuoti da colmare, collegamenti e indizi di un crimine che deve essere risolto.

RAPPAPORT Penso ci siano due momenti nell'andare al cinema. Prima c'è l'aspettativa del film: sei risucchiato dal titolo o dal trailer o, ai vecchi tempi, dalle foto fuori dal cinema. Poi c'è l'esperienza in sé, che non potrà mai coincidere con l'aspettativa. Già da piccolo ero consapevole che ci fosse questa scissione fra l'aspettativa e l'esperienza. Forse ero un giovane M. Marcel Proust che aspettava di vedere Berma recitare *Phèdre*, ma penso valga per tutti: si va a ve-



think in order for an artist to keep on working is if you run out of ideas, you force yourself to find ideas: and I couldn't find any ideas. I remember very distinctly 2014, I did my last series of collage (which I think is wonderful) called *Stage Fright*. And I think they're very, very good. And as we say in America I couldn't get to first base with it. So I said: «Well, if it's only for me and my friends, fuck it». And I felt I had finished writing everything I had any interest in writing about. And then I get this phone call to do a video: «Do you want to make a video essay of this?». I was prepared to do nothing for the rest of my life except take long walks in Paris, sit at cafes for one-hundred hours, read (not such a bad idea), watch old movies (another good idea). And then I get this call to do the videos, which I think are an extension of the collages, which I think are an extension of my writing, which I think are an extension of my movies. So I think that it's the Rappaport thread.

ISABELLA In *Round the Bend* (Mark Rappaport, *(F)au(x)obiographies*, 2013, pp. 89-92, ottobre 2008) you're writing about a cinema, the *Oceana*, and the proustian anticipation of the film experience, daydreaming titles caught on the billboards and looking at the publicity stills, all these things that are beyond the film itself. Here's a quote: «One thing I did learn standing outside of a movie theater and pouring over the still, as if they revealed clues to a crime that needed solving, if not exactly how to make up your own movie, to figure out how all these disparate images went together, imagining something grander and more incomprehensible that would ever might have to appear on the screen». There's some kind of anticipation not only of your career as a filmmaker, but specifically of your critical work in the video essays. The films you're discussing also become some kind of publicity still, full of gaps and links and clues to a crime that needs solving.

RAPPAPORT I think that there are two aspects to film going. One is the anticipation of it, you're sucked

dere un film per il titolo, e poi per il film. Sono esperienze diverse: qualche volta c'è delusione, altre volte il film oltrepassa le aspettative, e penso che la maggior parte delle persone possa riconoscersi in queste esperienze. Ci aspettiamo sempre di essere sopraffatti da un film, ogni volta vogliamo che sia il film della nostra vita e non sempre lo è. Molto raramente sarà il film della nostra vita, più spesso va così: «Ok, il film l'abbiamo visto, andiamo a mangiare una pizza». Ma penso che in un bambino sia maggiore l'aspettativa che il film sarà qualcosa di travolgente e addirittura inglobante, cosa che i film possono essere talvolta, ma certo non sempre. Penso che quando sei un bambino e non capisci bene le parole, il mistero del titolo abbia un ruolo importante in questo senso, è come l'«asa nisi masa» in *8½* (Federico Fellini, 1963). Le parole sono magiche finché non scopri che non lo sono. È solo un modo molto personale di relazionarsi ai film, non sono sicuro ce l'abbiano tutti da giovani o ce l'abbia qualcuno ora. Di certo era così centomila anni fa, per cui non penso che le reazioni ai film ora siano le stesse di quando io ero piccolo, quando i film erano la principale risorsa di intrattenimento.

ISABELLA Quello che intendevo era anche che, leggendo quella citazione retrospettivamente, la stessa idea di immaginare qualcosa di più grande dei film in sé si ritrova nei tuoi scritti e nei tuoi film, dove spesso segui fili, connessioni e spazi che vanno oltre il film e ti inducono a inventare altre storie. Certo, è diverso dal bambino che anticipa l'esperienza del film con la sua immaginazione. Per cui sì, si connette all'idea di infanzia, ma anche al modo in cui ancora adesso tu fai esperienza di un film, al modo in cui a partire da quell'esperienza crea qualcos'altro.

RAPPAPORT Non sono più un bambino, ma qualche volta faccio ancora esperienze del genere. Di recente a Parigi c'è stata una piccola rassegna dei film di Max Ophüls e sono andato a rivedere *Lettera da una sconosciuta* (1948) per la duecentomilionesima volta, ed è stato entusiasmante come la prima. Mi ricordo una cosa che ho scritto in *Max & James & Danielle*: «La Cineteca dei film che non sono mai stati fatti e che non saranno mai fatti non è ancora stata costruita», che forse è una delle frasi più commoventi che abbia mai scritto, perché in quelle parole ci sono una nostalgia, una tristezza, un rimorso per tut-

in either by the title or the trailer or, in the old days, by the stills in front of the theater. Then there's the experience itself, which they could never quite be the same, as a child I was very aware that there was this schism between the anticipation and the realization. Maybe I was young Mr Marcel Proust, waiting to see Berma perform *Phèdre*, but I think this is true of everybody: you do go for the title, and then for the movie. They are different experiences, sometimes there's disappointment and sometimes the movie transcends the expectations, and I think this is fairly true with most people. We always expect to be overwhelmed by a movie, each time we want it to be the movie of our lives and it isn't always. It's very rarely the movie of our lives, it's mostly like: «Okay, we saw the movie, let's go have pizza». But I think to a kid there's more of an anticipation that it really will be something overwhelming and quite subsuming, which movies can sometimes be but are not always. I think the mystery of the title, when you're a kid and don't know the words, has something to do with it, it's like «asa nisi masa» in *8½* (Federico Fellini, 1963). The words are magic until you find out that they're not magic. It's just a very personal kind of relation to the movies that I'm not sure everybody has had as a youngster or has now. Of course that was like a hundred million years ago, so I don't think that people's relation to movies is the same as it was when I was a kid, when movies were the main source of entertainment.

ISABELLA What I meant is also that, when reading that quote in retrospect, the idea of imagining something grander than the movie itself is still there now, in your writings and films, where you often follow threads, links and gaps that go beyond the movie, that lead you to invent other stories. Of course it's different from the imagination of a child anticipating a film. So I think this relates to childhood, but also to how you always experience a film and create something out of your film experience.

RAPPAPORT I'm no longer a child, but I still experienced this sometimes. Recently in Paris there was a mini retrospective of Max Ophüls movies and I went to see *Letter From an Unknown Woman* (1948) again for the two hundred millionth time and it was as exciting to me as it was seeing it the



te le cose che non sono mai accadute, che sarebbero potute accadere. Quando si tratta di questo sono un gran sentimentale. I film mai realizzati dai più grandi registi, i film di cui siamo stati privati. Per esempio *La Duchesse de Langeais* che Max Ophüls avrebbe dovuto girare con Greta Garbo e James Mason; *Alla ricerca del tempo perduto* di Luchino Visconti. Cosa non si darebbe pur di vedere quei film? Sono molto nostalgico, forse addirittura un prigioniero del passato, probabilmente è questo il modo migliore di dirlo. Penso sia evidente, anche a partire dai video-saggi che realizzo, che io voglia tornare al tipo di emozione di cui scrivo in *Oltre la curva*, o a quella che esprimo in *Max & James & Danielle*. Ma non c'è modo di riprodurre quell'emozione. Di recente ci sono andato vicino quando morivo dalla voglia di vedere *Nightmare Alley* (2021), perché amo Guillermo del Toro. Ma è stato molto deludente. Non so perché, subito dopo ho riguardato il mio DVD dell'originale *La fiera delle illusioni* (Edmund Goulding, 1947), che è molto molto bello; forse mi ha deluso il cast, gli eccessi della produzione. Non c'è motivo di spendere tutti quei soldi per quei set, che sono favolosi ma assolutamente inutili, non hanno una necessità. Non è che mi piaccia ritrovarmi deluso ogni volta, ma qualche volta non posso farci niente.

INZERILLO Anche leggendo il tuo articolo *Toi, Silvana, toi, Capucine* (M. Rappaport, *Le spectateur qui en savait trop*,

first time. I am reminded of something I wrote in *Max & James & Danielle*: «The Cinémathèque for movies that have never been made and will never be made has still not been built yet», which for me is one of the most poignant sentences I've ever written, because there's a sadness and a nostalgia to it, and remorse for all the things that haven't happened, that might have happened. I'm very sentimental about things like that. The movies that have not been made by major artists, that we've been deprived of. For example the Max Ophüls movie *La Duchesse de Langeais* with Greta Garbo and James Mason or *Remembrance of Things Past* by Visconti. What one wouldn't give to see these movies? I am very nostalgic, and maybe a prisoner of the past. Probably that's the way to put it. I think that this is also very clear in the video essays that I make that I want to return that kind of feeling in *Round the Bend*, or the feeling I express in *Max & James & Danielle*. And there's no way to get it. The closest I've gotten to it recently is that I was dying to see *Nightmare Alley* (2021), because I love Guillermo del Toro, and it was a very disappointing movie. I don't understand why, because I subsequently looked at my DVD of the original *Nightmare Alley* (Edmund Goulding, 1947), which is very very good, but it's disappointing in terms of casting, in terms of overproduction. There's no need to spend all that money for all those sets, that are fabulous, but fucking useless, they're not necessary. It's just like one doesn't want to go around being disappointed all the time but sometimes it can't be helped.

INZERILLO Also reading the article *Toi, Silvana, toi, Capucine* (M. Rappaport, *Le spectateur qui en savait trop*, P.O.L., Paris 2008, pp. 111-119, april 2003) I have the feeling as if your writings and even your video essays are something like quite impossible letters to actors or directors that you loved. Cinema is something that is really among the possible (the real life) and the impossible (the myth and the dream of cinema). You said you're a prisoner of the past: I'm wondering if it's just the actual past or if it's also the virtual past that is important for you. It's as if you were finding a way to stay in the middle between what happened and what should or could have happened.

RAPPAPORT I think the subjunctive tense is very important in what you said: what could have hap-

P.O.L., Parigi 2008, pp. 111-119, aprile 2003) ho avuto la sensazione che i tuoi scritti e addirittura i tuoi video-saggi fossero quasi lettere impossibili ad attori e registi che hai amato. Il cinema è davvero qualcosa che sta fra il possibile (la vita reale) e l'impossibile (il mito e il sogno). Hai detto che sei un prigioniero del passato: mi chiedo se tu lo sia del passato reale o anche un po' di quello virtuale, che è altrettanto importante per te; mi chiedo se tu stessi cercando di trovare un modo di stare fra quello che è successo realmente e quello che sarebbe dovuto o potuto accadere.

RAPPAPORT Penso che il condizionale sia molto importante in quello che hai detto: ciò che sarebbe potuto accadere. Uno ovviamente non può collocarsi nel passato, non può inserirsi all'interno di quei film, anche se ora è tecnicamente possibile. Era qualcosa di più forte di me, e penso lo sia ancora, perché mi relazio a quei film come dicevo a proposito di *Nightmare Alley*. Non so come spiegarlo meglio di così: è come voler essere scrittori, ma sapere di non poterlo essere perché ci sono stati talmente tanti grandi scrittori prima di te che la tua scrittura è praticamente inutile. Non è nemmeno questione di competere, semplicemente non puoi mai produrre lavori grandi quanto quelli degli scrittori del passato, o anche degli scrittori del presente che sono davvero grandi. Sappiamo che ci sono persone che ti stanno col fiato sul collo, come Max Ophüls, o Visconti, o Eisenstein, e che ti dicono: «Quel che fai non è proprio all'altezza» o qualcosa del genere. So che questa cosa ha fermato molte persone che avrebbero voluto scrivere, ma penso sia un fatto normale della vita quando stai creando qualcosa: c'è un obiettivo impossibile da raggiungere, ma tu ti ostini a continuare. Forse è come il «Non posso continuare, continuerò» di Samuel Beckett, oppure vai avanti e dici: «Fanculo». Non sarò Max Ophüls, non sarò questo, non sarò quello. Fai il meglio che puoi, ma c'è sempre un'ombra che incombe su di te. D'altro canto, *Rock Hudson's Home Movies* è di recente uscito in DVD in America e ho ricevuto una recensione che non è particolarmente ben scritta, né precisamente quella che uno avrebbe sempre sognato, ma in cui il tipo dice: «Ok, bene, abbiamo scoperto questo capolavoro di un quarto di secolo fa». Ecco, quello sì che mi ha fatto sentire vecchio, ma è molto bello che il film possa ora essere visto da un ragaz-

pened. One obviously can't insert oneself into the past, one can't be putting oneself in these movies although now it's technically possible to do that. It was something much stronger than me and I think it still is, because I still relate to movies in the same way as I said with *Nightmare Alley*. I don't know how to explain it better than I've been trying to explain it: it's like wanting to be a writer but not being quite able to be a writer because you know that there are so many great writers ahead of you that your writing is almost useless. It's not even a question of competing, you can never produce work as great as writers of the past or even writers of the present who are really great. We know that there are people breathing over your shoulder like Max Ophüls and Visconti and Eisenstein who were saying: «That's not really good enough», or something like that. I know it stopped people who wanted to write, but I think it's a fact of life when you're creating something that there's an impossible goal that can't be achieved, but you continue regardless, maybe it's like Samuel Beckett's: «I can't go on, I'll go on» and you do go on and you say: «Fuck it». So, I'm not Max Ophüls, I'm not this guy, I'm not that guy. You do what the best you can, but there is always that shadow that is lurking over you. On the other hand, *Rock Hudson's Home Movies* was recently released as a DVD in America and I got a review, that's not that well written, it's not the review I would have dreamt of, but the guy says: «Okay, well, we've discovered this masterpiece from a quarter of a century ago». Well, that certainly made me feel old, but it was just very nice that it could be seen by a kid thirty years after the fact and reassessed in a way that I would have liked it to be assessed in the first place.

ISABELLA You keep going back to the cinema of the 40s and the 50s, drawing raw matter for your commentaries almost like a painter, always going to certain places to paint the same subjects.

RAPPAPORT The reason I'm attracted to movies of the 40s and the 50s is, I think, that they're much richer than subsequent movies. A friend of mine said: «Oh, the last great movie ever made was *Tristana* (Luis Buñuel) in 1970». And she may be right. I mean, I still go to the movies, I want to find master-

zino trent'anni dopo, e che possa essere rivalutato e considerato nel modo in cui avrei voluto fin dall'inizio.

ISABELLA Ritorni di continuo al cinema degli anni Quaranta e Cinquanta, da dove trai la materia grezza per i tuoi commenti, un po' come fa un pittore, che va sempre negli stessi posti a dipingere gli stessi soggetti.

RAPPAPORT Il motivo per cui mi sento attratto dai film degli anni Quaranta e degli anni Cinquanta credo sia perché sono molto più ricchi dei film successivi. Una mia amica una volta mi disse: «L'ultimo grande film che sia stato fatto è *Tristana* (Luis Buñuel) nel 1970», e potrebbe aver ragione. Ovviamente vado ancora al cinema, voglio trovare dei capolavori, film in cui possa perdermi dentro, film a cui possa legarmi in quello stesso modo, ma non li trovo. Qualcuno mi ha chiesto di recente, in un'intervista per *Sight and Sound*: «Perché ti occupi solo di film occidentali degli anni Quaranta e Cinquanta (americani e europei)? Perché non film indiani o giapponesi?». Ho risposto che dipende dal fatto che si tratta di culture di cui non so nulla, mi ci vorrebbero secoli per imparare qualcosa di quelle culture, scoprire di quei film e dirne qualcosa. Posso dire qualcosa a proposito di quei film perché in certa parte li ho interiorizzati, non penso di poter fare altrettanto con il cinema della Thailandia. Credo che occorra essere dentro una cultura per poter essere in grado di reagire ad essa. Non che io conosca per filo e per segno la civiltà occidentale, ma ne so abbastanza da essere in grado di esserne fuori e dentro allo stesso tempo. Non posso farlo con altre culture, è impossibile. Sono interessato ai film e cerco nuove esperienze, ma le cose su cui farò film o di cui scriverò saranno sempre le cose che conosco meglio, e non le nuove esperienze. Non so se abbia senso, ma è così.

INZERILLO Tu sei nato e cresciuto a New York, ma i tuoi genitori erano emigrati entrambi dall'Europa. Hai scritto da qualche parte che tua madre era austriaca.

RAPPAPORT In qualche modo faccio parte dell'ultima ondata di ebrei europei in America. Parlavo di questo con la mia ex moglie, anche lei figlia di immigrati. I suoi genitori erano greci, e infatti per questo io e lei abbiamo un insieme di valori differenti da

pieces, I want to find movies that I can lose myself in, I want to find movies that I relate to in a very strong way, but I don't find it. Somebody asked me recently in an interview for *Sight and Sound*: «Why do you just do Western movies from the 40s and 50s (American and Western European movies), why not movies from India or Japan?». I said that these are cultures that I don't know anything about, it would take me centuries to really learn about the cultures and to learn about the movies and to have something to say about the movies. I can say stuff about these movies because to a certain extent I've internalized them, I don't think I will ever be able to do commentary about movies from Thailand. I think you have to be inside the culture to be able to respond to it. Not that I know Western civilization culture inside out, but I know enough to be able to be outside as well as inside at the same time and I can't do that with other cultures, it's just impossible. I'm still interested in movies and I am looking for new experiences, but the things that I will make films about or write about are things that I know much better than the new experience, if that makes any sense.

INZERILLO You were born and raised in New York, but your parents were both immigrants from Europe. You mention somewhere that your mother was Austrian.

RAPPAPORT In a way I'm part of the last wave of European Jews in America. I talked about this with my ex wife who was also a child of immigrant parents.



quelli delle persone cresciute da genitori americani. Ricordo che mia madre ascoltava tutto il tempo musica classica alla radio. Non so bene cos'altro dire a proposito di questo, se non che è parte di quello che sono e che si tratta di una tradizione che valorizzava la cultura. Mio padre veniva da uno *shtetl*, probabilmente in Ucraina, non so dove esattamente, non ne ha mai parlato. Non penso abbia mai davvero imparato l'inglese, ma leggeva sempre. Leggeva due libri alla volta. Non ho mai capito perché, ma anch'io leggo così: sto leggendo questo libro, ma ne sto sempre leggendo anche un altro. Ricordo che stavo leggendo *Da qui all'eternità* di Jones e *Nostra Sorella Carrie* di Dreiser allo stesso tempo. Probabilmente a voi non dice nulla, ma *Da qui all'eternità* all'epoca era considerato un libro molto osé, era qualcosa del tipo: «Tieni lontano questo libro dai bambini, non lasciare che scoprano cosa contiene». Mio padre era un uomo che aveva imparato tutto da solo. Mia madre era nata a Odessa, i suoi si trasferirono a Vienna quando lei era molto giovane, ma non ha mai avuto storie da raccontare. Era a Vienna quando Vienna era più importante di Parigi, come capitale culturale del Mondo occidentale. Non ha mai avuto storie su Schnitzler, Strauss, Freud. Nulla. Non sono mai riuscito a cavarle fuori nulla. Puoi dire comunque di averlo nel sangue? Non saprei.

INZERILLO Che lingua parlavate in casa? Yiddish o inglese?

RAPPAPORT Inglese, inglese. Mia madre non parlava yiddish, mio padre sì. Mia madre parlava tedesco ovviamente, e visto che comprarono la casa in cui vivevo, i miei nonni, che sono riusciti a volare via dall'Austria prima dell'Anschluss, potevano vivere al piano di sopra. Così mia madre parlava tedesco coi miei nonni, e da lì imparai il tedesco. Non parlavano mai tedesco con me. Non ricordo benissimo, ma penso che i miei nonni non abbiano mai parlato l'inglese.

INZERILLO Chiaramente la questione dell'immigrazione viene fuori spesso nei tuoi ultimi video-saggi, la diaspora di registi e attori dall'Europa a Hollywood...

RAPPAPORT Ma perché quelli sono i registi più interessanti. Non ci avevo mai pensato in questi termini, però sì, penso sia vero. Amo Ophüls, amo Siod-

Her parents were Greek, and we have, as a result of it, different sets of values, than people who grew up from American parents. I remember my mother always had classical music playing on the radio. I don't know what more to say about it, except it's part of who I am and there's certainly a tradition that valued culture. My father was from a *shtetl*, probably in Ukraine, I don't know where exactly, he never talked about it. I don't think he ever really learned English, but he was always reading. He was reading two books at a time. I don't get it, but that's kind of the way I read: I read this book, but I'm also reading that book. He was, I remember, reading *From Here to Eternity* by Jones and *Sister Carrie* by Dreiser at the same time. From *Here to Eternity* probably doesn't mean anything to you, but it was considered a very sexy book at the time, it was very: «Keep this book away from children or don't let the kids know what's inside this book». My father was a self taught man. My mother was born in Odessa, they moved to Vienna when she was very young, but she has never had any stories to tell. She was in Vienna when Vienna was more important than Paris as the Western World cultural leader. Never had any stories about Schnitzler, Strauss, Freud. Nothing. I could never get anything out of her. But can you say that it's in your veins, anyways? I don't know.

INZERILLO What was the language you spoke at home? Was it Yiddish or English?

RAPPAPORT No, it was English. My mother didn't speak Yiddish, my father did. My mother spoke German of course, and they bought the house that I lived in, so that my grandparents, who fortunately fled Austria just before the Anschluss, could live upstairs. So my mother spoke German with my grandparents and that was where I picked up German. They never spoke German to me. And I can't remember this for sure but I think my grandparents never spoke English.

INZERILLO Of course the migrant question comes up a lot in your recent video essays, the diaspora of directors or actors coming from Europe to Hollywood...

RAPPAPORT They must be the most interesting directors, I've never thought about it this way, but yes, I guess it's true. I love Ophüls, I love Siodmak. I love



mak, amo Preminger. Amo *Viale del tramonto* e *La fiamma del peccato*, ma non vado oltre con Billy Wilder. Alcuni miei film sono stati mostrati recentemente all'Anthology Film Archive. Erano visibili online a pagamento, a causa del Covid. Hanno mostrato tre programmi dei miei corti e molti miei amici hanno notato questo: «Nei tuoi film c'è molta roba ebraica», e io ho detto, «E roba nazista, e roba gay». Alla fine ho detto: «Immagino che il mio tema portante sia: "Nazisti e gay e ebrei, ohimè!"». Citazione che viene dal *Mago di Oz* (Victor Fleming, 1939): «Leoni e tigri e pantere, ohimè!». In realtà penso mi interessino anche altre cose, e penso si veda dai miei film, quel che mi interessa è collocarle in varie situazioni che sono storiche e politiche.

Vi parlo ad esempio di un mio prossimo film, il terzo di quelli che sto preparando. Parto dal film *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958): il patrimonio di Honoré Lachaille proviene dalla vendita dello zucchero, e sappiamo bene che piantagione di zucchero significa schiavitù. E lui ogni volta porta a *Gigi* del caramello. Ebbene, di cosa è fatto il caramello? Acqua e zucchero. Ci sono riferimenti allo zucchero anche nei romanzi di Colette, e inoltre io penso sia un grande film, di un grande regista. E poi Bertrand Bonello ha fatto un film che voglio usare, *Zombi Child* (2019), così come voglio usare *Ho camminato con uno zombi* (Jacques Tourneur, 1943) e forse anche *Venere nera* (Abdellatif Kechiche, 2010). Per cui come vedete, niente nazisti né gay né ebrei. Non c'entra nulla, ma non so se lo sapevate: anche la fortuna di Louis Malle proveniva dallo zucchero ed è grazie a quello che riuscì a fare i suoi film, era un ricco rampollo.

INZERILLO Questo vortice di connessioni che ora descrivi ci riporta a quell'idea di parentesi di prima, che è anche il tuo modo di relazionarti con il cinema. Per esempio in *Tati vs. Bresson: The Gag* (2016), che dura ventuno minuti, per dieci minuti non parli affatto né di Jacques Tati né di Robert

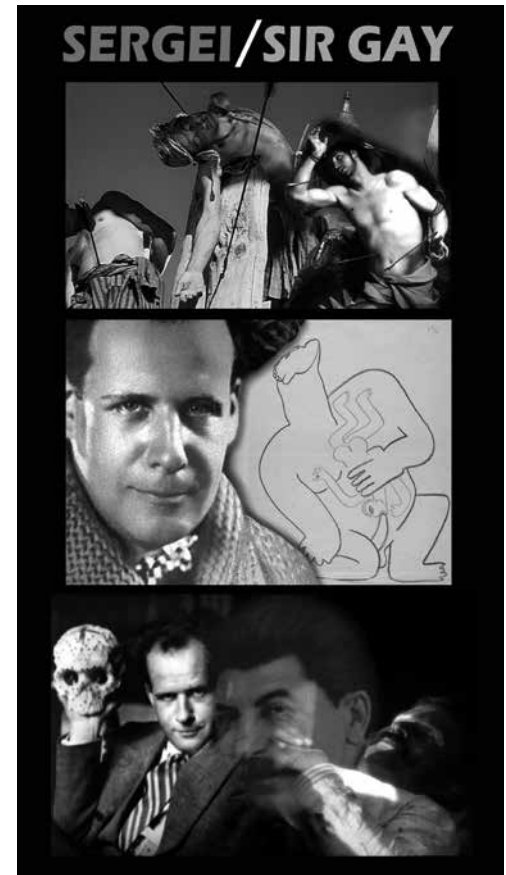
Preminger. I love *Sunset Boulevard* and *Double Indemnity*, but that's as far as I go with Billy Wilder. Some of my films were recently playing at the Anthology Film Archive. It was online on a pay-per-view basis, because of Covid. So they had three programs of video shorts and it's been suggested to me by several friends that: «In your films there's so much about Jewish stuff» and I said: «And Nazi stuff, and gay stuff». So I said: «I guess my theme is "Nazis and Homos and Jews, oh my!", which is from *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939): "Lions and Tigers and Bears, oh my!"». So it's Nazis and homos and Jews, oh my... But I think I'm interested in other things as well and I think that this shows through in the films, it's locating them into various situations that are political and historical.

For example, this is a film I'm going to make, it is three films away. It's the movie *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958): Honoré Lachaille, his money comes from sugar and we know that sugar plantations was like slavery and every time he brings *Gigi* caramel, well, how is caramel made? It's sugar and water, and there's much more references in Colette to sugar and I think it's a really great film, a great filmmaker. Bertrand Bonello made this film *Zombi child* (2019) and I want to use that and *I Walked With a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), and maybe even *Black Venus* (Abdellatif Kechiche, 2010). So that gets rid of the Nazis, and homos and Jews (Oh, my!), it just puts it in another plane and I don't know if you know this, but Louis Malle's fortune was in sugar and that's how he got to make his films 'cause he was a rich boy.

INZERILLO This swirl of connections you're now describing brings us back to the parentheses, that is your way of approaching cinema. For example in *Tati vs. Bresson: The Gag* (2016), that is twenty-one minutes long, for ten minutes you don't speak at all about Jacques Tati and Robert Bresson. You do the same in *Sergei/Sir Gay* (2017), where besides Eisenstein you speak about Fassbinder, Visconti and others, which is perfectly normal for you and very interesting. In a way, having watched your movies in a chronological disorder, I was thinking that we were going until a point where the title can just be *Cinema*, and then you would be going around what you love and what you think deserves to be watched in another way. Maybe this is the thread that ties all of your video essays. And when you take a masterpiece like *Casablanca* (Michael

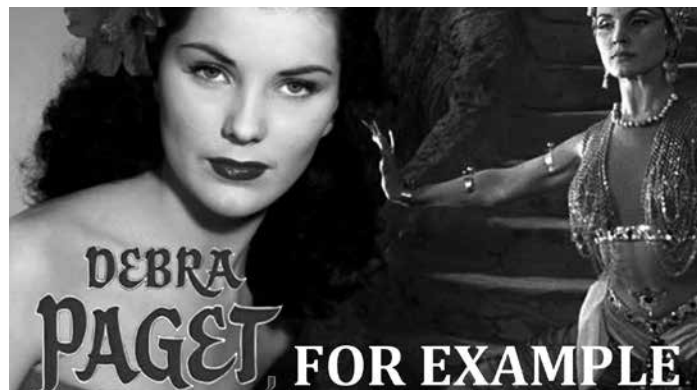
Bresson. Fai lo stesso in *Sergei/Sir Gay* (2017), dove non parli solo di Eisenstein, ma di Fassbinder, Visconti e altri, è perfettamente normale per te ed è molto interessante. In un certo senso, guardando i tuoi film non in ordine cronologico, ho pensato che si stava arrivando a un punto in cui il titolo avrebbe potuto essere anche solo *Cinema*, semplicemente con te che ti muovi attorno al cinema che ami o che pensi meriti di essere visto in un altro modo. Questo forse è il *fil rouge* che unisce tutti i tuoi video-saggi. Quando prendi un capolavoro come *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), non parli di Humphrey Bogart, parli di Marcel Dalio, di Conrad Veidt, di tutti quegli altri attori. Mi piacerebbe che ci dicessi qualcosa sulla tua idea di contro-storia o di storia alternativa del cinema.

RAPPAPORT Penso che la cosa che mi interessa di più nei miei saggi sia parlare di film e persone che in qualche modo sono caduti nell'oblio. Non sono parte della storia del cinema ufficiale. Intendiamoci, la storia è senza pietà. Tiene conto solo delle cose che si fanno notare, delle cose che hanno successo, delle cose che sono arrivate in cima come la crema in una bottiglia di latte. E così tanto viene dimenticato, buttato via, e non entra a far parte della storia ufficiale. Alla fine il mio è un lavoro da archeologo. Manny Farber parlava di "arte dell'elefante bianco" e di "arte della termite" (M. Farber, *White Elephant Art vs. Termite Art* (1962), in *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, a c. di R. Polito, Library of America, 2016, pp. 533-42). L'elefante bianco è *Licorice Pizza*, o anche peggio di così, *Belfast* (Kenneth Branagh, 2021). Potete anche torturarmi, quel film non lo andrò mai a vedere; potete farmi squartare da quattro cavalli, continuerò a rifiutarmi. Ma questi film entreranno nella Storia. Il film che mi interessano, con l'eccezione ovviamente di quelli di Max Ophüls, non resteranno nella Storia. Io voglio fare una storia sotterranea. Voglio essere la formica che lentamente si fa strada masticando tutta questa roba che è stata gettata via per trovarci qualcosa di valore, o nemmeno di valore, ma qualcosa che è andato perduto. Proprio ora sto lavorando a un progetto su John Dall, di cui non avete mai sentito parlare, ma è il killer principale in *Nodo alla gola* (Alfred Hitchcock, 1948) ed è anche il protagonista del film di Joseph H. Lewis, *La sanguinaria* (1949). È morto a cinquant'anni. Ha fatto due grandi film. Dopo aver recitato in due grandi film, dove però hai



Curtiz, 1942), you don't speak about Humphrey Bogart, you speak about Marcel Dalio, about Conrad Veidt, about all the other actors. I would like you to tell us something about your approach to this counter history or other history of cinema.

RAPPAPORT Well, I think that the thing that I'm most interested in my essays is dealing with movies or people that kind of fell through the cracks. They're not part of official film history. I mean history is merciless, the only things that get noted or what is successful and what has risen to the top like cream in a bottle of milk. And so much is forgotten or tossed aside, that's not part of official history. And basically I'm working as a kind of archaeologist. Manny Farber talked about "white elephant art" and "termite art" (M. Farber, *White Elephant Art vs. Termite Art* (1962), in *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*, ed. by R. Polito, Library of America, 2016, pp. 533-42). The "white elephant art" is *Licorice pizza* or even worse than that, *Belfast* (Kenneth Bran-



fatto lo psicopatico, puoi scordarti per sempre di fare una carriera a Hollywood. È morto a 50 anni, ed era gay, ovviamente. È una ricerca molto interessante e per me fare ricerca in questo caso vuol dire guardare i film, perché chi ha mai scritto qualcosa su John Dall? Nessuno.

INZERILLO Lasciami citare una cosa che dici in *Debra Paget, For Example* (2016): «I ricordi d'infanzia non si discutono. Chi ha deciso che il kitsch, i ricordi, la nostalgia, o i piaceri apparentemente peccaminosi che essi offrono abbiano meno valore nella storia del cinema di, per dire, Ingmar Bergman o Antonioni?». Come in tutto quello che dici, è difficile capire quanto sei ironico e quanto invece ci credi davvero, ma è molto interessante in entrambi i casi.

RAPPAPORT Non penso sia ironico, penso sia un'osservazione molto valida. I ricordi d'infanzia non possono essere sostituiti. E per me non erano neanche ricordi importanti. Debra Paget non significa nulla per me, e nemmeno Rock Hudson. Jean Seberg mi interessava per ragioni personali, ma gli altri non avevano avuto alcun impatto personale su di me. Quando scrivo una frase come quella, penso di star dicendo qualcosa di assolutamente vero e non penso di essere ironico né sarcastico. Una volta uno studioso tedesco mi ha detto: «Ho visto *Debra Paget, For Example* ed è così sarcastico». Sarcastico? Non credo proprio. Non penso sia la parola giusta. Sarcastico mi dà l'idea di un'espressione negativa. Ironico non è negativo. D'altro canto non era un anglofono, per cui magari per lui sarcastico e ironico sono parole molto più vicine in tedesco che non per me.

ISABELLA Hai fatto tre film dedicati agli oggetti, *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014), *The Circle Closes* (2014) e *Two for the Opera Box* (2021), dove ti focalizzi su diversi tipi di oggetti: in *The Circle Closes* gli oggetti sono protagonisti del film, sono magnetici e conducono l'azione, sono le star in un

agh, 2021). You could torture me, I will never go see it; you could have four horses pull me apart, I would still say no. But these movies will be in history. The movies I'm interested in, with the exception (of course) of Max Ophüls movies, will not be in history, and I want to do the subterranean history. I want to be the ant that slowly eats its way through all this crap that everybody has tossed aside and find something of value there, or not even something of value, but something that has been lost. Right now I'm working on something about John Dall, whom you never heard of, but he plays the main killer in *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948) and he also has the lead in Joseph H. Lewis movie *Gun Crazy* (1949). He died at the age of fifty. He made two great movies. After you make two great movies, but in which you're like a psychopath – in both of them –, you can forget your Hollywood career forever. He died at the age of fifty and was gay, of course. It's just very interesting doing research and for me doing research is just looking at the films because who has ever written about John Dall? Nobody.

INZERILLO Let me quote something you say in *Debra Paget, For Example* (2016): «You can't argue with someone's childhood memories, and who has decided kitsch, or memories, or nostalgia, and the seemingly guilty pleasures they offer are less valuable in the film history than, say, Ingmar Bergman or Antonioni?». As everything you say, it's hard to say how ironic you are and how much you deeply believe in this, but it's really interesting in both ways.

RAPPAPORT I don't see it as ironic, I see it as a very valid observation. You can't replace childhood memories. And for me they weren't important memories. Debra Paget means nothing to me, Rock Hudson means nothing to me. I was interested in Jean Seberg for personal reasons, but the others have no personal impact for me. When I write a phrase like that, I think I'm saying something that is absolutely true and I don't think I'm being ironic or sarcastic. Once a German film scholar told me: «I saw *Debra Paget, For Example* and it's so sarcastic». Sarcastic? I don't think so. I don't think that's the right word. Sarcastic to me is like a very negative term. Ironic is not negative. On the other hand, he was not a native English speaker, so maybe sarcastic and ironic are closer in German than I want to know.



certo senso. Invece in *Two for the Opera Box* hai questi oggetti anonimi, di sfondo, negletti, reimpiegati tante volte senza che nessuno se ne accorga. Da dove viene questo interesse per gli oggetti e il materiale di scena? Ho l'impressione che il destino di questi oggetti, che esistono senza che vengano davvero percepiti, sia simile a quello degli attori che spesso ti interessano: anche loro sono spesso sullo sfondo. Nel tuo articolo *The confessions of a movie extra* racconti addirittura la storia di un uomo che diventa una statua, un oggetto di scena sul set de *La bella e la bestia* (1946) di Jean Cocteau.

RAPPAPORT Una delle cose che più rimpiango di quando facevo film di finzione è lavorare con gli attori. Adoro gli attori, adoro lavorare con loro e sono stato molto fortunato a lavorare con molti attori protagonisti della scena del teatro d'avanguardia a New York. Avevano sempre molta voglia di lavorare con me ed era gratificante. Per quanto riguarda i materiali di scena, se guardi un film migliaia di volte il tuo occhio può vagare dentro all'inquadratura senza prestare più attenzione alla trama, anche perché puoi non preoccuparti più della storia, del dialogo, dell'azione sullo schermo. Puoi osservare i dettagli. Ecco cosa intendo quando parlo di scrivere su un film: nessuno presta attenzione a quei dettagli. Per esempio, a proposito di *Two for the Opera Box*: ho visto *Senso* (Luchino Visconti, 1954) forse quindici volte, forse anche di più, e per la prima volta ho notato che Alida Valli indossa guanti in capretto color lavanda. Mi sono detto: «Oddio, non l'avevo mai notato prima!», e penso sia una parte molto importante del film, del fare i film e del vedere i film, essere capaci di prestare attenzione a cazzate del genere, perché sono parte del film, sono lì per un motivo, non sono inutili, non sono senza significato. Per quanto esiterei ad associare loro chissà quale significato non sono tuttavia dettagli privi di interesse, e penso sia parte del mestiere di spettatore prestare attenzione a cose del genere, notare il dettaglio insignificante che però

ISABELLA You made three films about objects – *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014), *The Circle Closes* (2014), and *Two for the Opera Box* (2021) – where you focus on different kinds of objects: in *The Circle Closes* they are protagonists of the film, who magnetize and lead the action, stars in a way. And on the other hand, in *Two for the Opera Box*, you have these background, anonymous and neglected objects, re-employed several times without no one noticing it. Where does this interest in props and objects come from? I have the impression that the fate of these props that exist under radar is somewhat similar to that of the actors you're often interested in: they also appear in the background. In your article *The confessions of a movie extra*, you even tell the story of a guy that becomes a statue, a film prop in Jean Cocteau's *La belle et la bête* (1946).

RAPPAPORT One of the things I miss about not making narrative films is working with actors. I love actors, I love working with them and I've been very fortunate that I've worked with a lot of main actors in the New York avant-garde theater. They were always willing to work with me and that was very gratifying. As for the props, if you see a movie over and over and over again your eye can wander all over the frame and not pay attention to the plot anymore, you don't have to worry about the plot or the dialogue or the action on screen, you can pick up all the details. This is what I mean about when you write about a film, like nobody ever pays attention to those details. For example, in *Two for the Opera Box*, I have seen *Senso* (Luchino Visconti, 1954) maybe fifteen times or more than that, and for the first time I noticed that Alida Valli is wearing lavender colored kid gloves. I said: «Oh my God, I've never noticed that before!». And I think this is a very important part of films, film-making and film viewing, to be able to pay attention to crap like that, because it's part of the movie, it's there for a purpose, it's not useless, it's not without meaning. Although I would hesitate to ascribe a meaning to it, but it's not without interest and I think part of the viewer's job is to pay attention to things like that, to notice the slightest detail that probably Visconti said: «Okay, we're not going to shoot until we get the lavender kid gloves».

Actually I know of a story, but about Delphine Seyrig, in which she said: «We're not going to shoot until we get the right color yellow gloves for me». I think these



fece dire a Visconti: «Ok, non giriamo finché non troviamo i guanti in capretto color lavanda». Conosco un'altra storia simile, che riguarda invece Delphine Seyrig, in cui lei dice: «Non giriamo finché non troviamo i guanti gialli giusti per me». Penso che queste cose siano importanti, lo sono mentre i film vengono fatti e dovrebbero esserlo anche mentre vengono visti. Per quanto riguarda *Two for the Opera Box*: nessuno che io conosca, e questo include persone che hanno visto un sacco di film e li hanno rivisti tante volte, per giunta gli stessi film che ho visto io, nessuno ha mai notato che è sempre ripetutamente lo stesso set. Penso sia straordinario: è lì in bella vista, nessuno tenta di nascondere, non stanno facendo finta che non sia lì, è lì e tu non lo noti perché non stai prestando attenzione. E perché? Perché non vedi il legame fra *Spettacolo di varietà* (Vincente Minnelli, 1953) e *Il bruto e la bella* (Vincente Minnelli, 1952)? È straordinario, c'è un tipo di cultura cinematografica per la quale ci sono persone che guardano film migliaia di volte, ne conosco molti e probabilmente anche voi, e a queste parti importanti dei film non si presta affatto attenzione come invece si dovrebbe.

ISABELLA Be', Visconti aveva sicuramente quella cura ossessiva per i dettagli e sappiamo come questi dettagli fossero tutti intenzionali. Ma per quanto riguarda *Two for the Opera Box*, tu ti focalizzi su oggetti che continuano a riapparire in film diversi senza che nessuno se ne accorga, non hanno quasi il permesso di avere una loro identità precisa, sono dimenticati. Ora, c'è un'analogia qui con quello che succede con gli attori: da un lato hai le stelle del cinema, la cui immagine è stata spesso intenzionalmente e meticolosamente costruita, cucita dagli studios. Dall'altro lato hai quei tipi di cui parli spesso, che non hanno avuto la stessa fortuna di diventare star. Prendi per esempio Marcel Dalio o [Conrad Veidt](#), che interpretano ruoli che magari non avrebbero scelto, ma che cominciano a cucirsi, a dar loro una forma. E quando

things are important, and they're certainly important in the way films are made and should be equally important in the way films are seen. As for *Two for the Opera Box* nobody I know, and this includes a lot of people who have seen lots and lots of movies over and over and over again, and the same movies that I've seen, nobody noticed that it's the same goddamn set over and over and over again. I think it's extraordinary, this is like in plain sight, they're not trying to hide it, they're not trying to pretend it's not there, it's there and you don't notice it because you're not paying attention to it. Why are you not paying attention to it? Why are you not hooking up *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953) with *The Bad and the Beautiful* (Vincente Minnelli, 1952)? To me this is very remarkable, because there is a kind of film culture where people watch movies over and over and over again, and I know who most of them are and so do you probably, and it is an important part of movie making that is not paid nearly as much attention to as it should be.

ISABELLA Well, Visconti certainly had that kind of obsessive attention to details and you know that all the details are intentional. On the other hand, in *Two for the Opera Box* you focus on objects that keep reappearing through different films without anybody noticing it, they're not allowed to have a remarkable identity, they're neglected. Now, there's an analogy here with what happens with the actors: on one side you have film stars, whose image was often intentionally and meticulously constructed, tailored by the studios. On the other hand, you have the guys you're often talking about, who weren't blessed with the chance of being a star. Take for example Marcel Dalio or [Conrad Veidt](#), playing characters that weren't their choice, but that start to stick to them, shaping them. And when talking about this kind of actor, you almost create another person, extracting from a mix of their fictional life and their historical existence, and the latter is often dictated by circumstances that are way beyond individual intentions. So, while digging through gossip, anecdotes and factoids, you're in fact creating a narrative for them, something they were not entitled to.

RAPPAPORT I think it's very interesting because this is a part of the world that will never happen again and I think that I wouldn't say that's what interests me the most. It interests me a lot, but it won't happen again and it can't happen again. The world has



parli di questo genere di attori, quel che fai è quasi forgiare un'altra persona, ricavandola da un miscuglio tra la loro vita sullo schermo e la loro esistenza storica, e quest'ultima è spesso dettata da circostanze che vanno ben oltre le intenzioni. Così, scavando tra pettegolezzi, aneddoti e dicerie, stai in effetti creando una narrazione per loro, qualcosa che non era loro concesso.

RAPPAPORT È molto interessante perché è un aspetto di un mondo che non esisterà mai più, e non direi che è la cosa che mi interessa di più, ma mi interessa molto. E non accadrà più, non potrà più accadere. Il mondo ha cambiato il modo di fare i film: non ci saranno più star, ci saranno solo cinefumetti Marvel, tutte le star andranno nei cinefumetti Marvel per accrescere la loro reputazione, e non so se questo permetterà loro di fare anche film a budget più basso finché le cose funzioneranno così, e ovviamente ci sarà Netflix, per sempre. Per cui sto parlando di qualcosa che credo sia davvero finito, non solo lo "studio system", ma gli studios, dove si potevano costruire interi set per una produzione e girare film su quei set.

INZERILLO Pensi che nel tuo lavoro ci sia qualcosa che ha a che fare con la "redenzione"? È una parola grossa, lo so, ma quello che intendo è che se tu ne scrivi significa che la vita di queste persone non è stata inutile, non è passata inosservata, e mi sembra una cosa molto bella. E ci riporta anche in qualche modo a *The Stendhal Syndrome or My Dinner With Turhan Bey* (2020). Chiedersi dove vanno a finire i primi piani quando nessuno li vede, come fai tu, è una domanda meravigliosa. Anche se stai parlando di note a pie' di pagina o piccole comparse della storia del cinema, il fatto che tu le abbia viste le "salva", in un certo senso. Anche se nessuno ne parlerà più, fra cinquant'anni o anche fra trent'anni. Ed ecco perché volevo collegare questa domanda anche a *The Circle Closes*, un altro grande film, perché mentre lo guardavo e ti sentivo parlare di oggetti mi chiedevo se condividessi anche tu il concetto di cerchio di Douglas Sirk. «Un lieto fine è sempre

changed the process of making movies: there will be no more stars, there will be only Marvel comics, there will be all the stars going into the Marvel comics movies to enhance their reputation, but I don't know that it does or permits them to do lower budget movies for as long as that continues to happen, and there will be Netflix forever. So I think in a way I'm talking about something that's very over and not only the studio system, but the studios, where you could have built an entire set for a theatrical production and shoot the movies on that set.

INZERILLO Do you think there is something that has to do with "redemption" in your work? It's a big word, but what I mean is that if you write about them their life wasn't useless and not noticed, which is something that I found really beautiful. And also has something to do with *The Stendhal Syndrome or My Dinner With Turhan Bey* (2020). Asking ourselves where the close-ups go when nobody sees them, as you do, it's a wonderful question. Even if you think that you are talking about little notes or extras in the history of cinema, the fact that you have seen them "saves" them, in a way. Even if nobody will be talking of this, in fifty years or in thirty years. And that's why I also wanted to relate this question to *The Circle Closes*, because when you speak about objects in this other great movie, I was asking myself if you do share with Douglas Sirk the conception of circles. «A happy ending is always an illusion», says Sirk, it's an end, there is nothing happy about the ending. And all the circles, as they are closed, are nothing but traps.

RAPPAPORT Well, a circle is a trap. Once you're in the circle, you can't get out.

INZERILLO So this is just an illusion or it's something that can give a meaning to their lives and also to their relationship to you as a spectator, as someone who noticed them, who noticed something?

RAPPAPORT Well, I'm very flattered about the way you two guys have been relating to my films. You're much more intellectual than I am, and you approach things very differently than I do. I don't think about these things at all. I go into the cutting room and I say: «I think this might be interesting». And that's all it takes for me. I don't think I'm redeeming Turhan Bey or, to continue about the Turhan Bey movie, that I'm even revealing anything about myself in Turhan Bey. And

un'illusione», diceva Sirk; è una fine, non c'è niente di lieto in una fine. E tutti i cerchi, non appena si chiudono, non sono altro che trappole.

RAPPAPORT Be' sì, un cerchio è una trappola. Una volta che sei nel cerchio, non ne esci più.

INZERILLO Quindi è solo un'illusione, o si tratta invece della possibilità di dare un significato alle loro vite e rendere significativo il loro rapporto con te come spettatore, come qualcuno che li ha notati, che è stato in grado di notare qualcosa?

RAPPAPORT Sono molto lusingato dal modo in cui voi due considerate i miei film. Siete molto più intellettuali di me e il vostro approccio alle questioni è molto diverso dal mio. Io non penso mai a queste cose. Vado semplicemente in sala di montaggio e dico: «Questo potrebbe essere interessante». E mi va bene così. Non penso di star redimendo Turhan Bey né credo, per restare su quello stesso film, di rivelare qualcosa di me attraverso Turhan Bey. La gente potrà dire: «Oh, sta parlando della sua cotta per Turhan Bey!». Non è una cotta, non l'ho mai pensato. È solo che era un gran bell'uomo. Sono un omosessuale che trova Turhan Bey persino troppo bello per contemplarlo. Non andrei neanche mai a letto con lui, è troppo bello. È come la mia relazione con Leslie Cheung: è bellissimo, come una statua cambogiana, è troppo bello per vivere davvero, infatti non poteva essere vero. Voi credete che il mio lavoro ridarà loro una seconda vita? Stronzate: io non sarò ricordato più di quanto lo siano loro. Non sono parte della storia né mai lo sarò. C'è una lunga strada da fare per riportare nella storia coloro che non ne hanno mai fatto parte. Per farvi un esempio, Mitchell Leisen, un regista che io adoro: praticamente dimenticato, non compare mai nei libri di storia. William Wyler, invece, in ogni singolo libro di storia del cinema. Tre oscar e in tutti i libri di storia; Mitchell Leisen *nada*. Ora c'è un certo interesse per i film di Leisen, ma non sarà mai comunque parte della storia. Non potete riscriverli quei fottuti libri, non potete riscrivere le top cento di nessuno ormai.

INZERILLO Non credo di essere d'accordo, la storia del cinema è ancora molto giovane ed è soggetta a cambiamenti.



people say: «Oh, he writes about his crush on Turhan Bey!». It's not a crush. I never thought about it. It's just a thing, like he was a very handsome man. I'm a gay man who finds him too beautiful to even contemplate. I wouldn't even want to sleep with him because he's too beautiful. It's like my relation to Leslie Cheung: he's beautiful like a Cambodian statue, he's just too beautiful to live actually and he didn't. You're making an assumption that my work relating to them is going to give them a second life? Bullshit, I will not be remembered any more than they are. I can't be. I'm not part of history and I will never be part of history. Those who are not part of history have a very long road to hoe if you're trying to get back into history. To give you an example, Mitchell Liesen, a director I love, virtually forgotten, does not appear in history books. William Wyler, in every history book. Three Academy Awards and in every history book. Mitchell Leisen *nada*. Now there is an interest in Mitchell Leisen movies, but he will never be part of history. You can't rewrite those fucking books, you can't rewrite everybody's hundred best lists anymore.

INZERILLO I'm not sure I agree, because the history of cinema it's very young and it changes.

RAPPAPORT Penso che nella storia dell'arte questo sia possibile. Le donne che non sono mai state parte della storia prima ora vengono riscoperte, e questo è molto interessante, ma non penso succeda con i film. Prendi anche un film come *Buongiorno tristezza* (Otto Preminger, 1958), che io reputo un grande film, e per quanto ricordo è stato completamente rimosso, persino quando qualcuno parla di Otto Preminger non menziona mai *Buongiorno tristezza*. Parlano sempre di *L'uomo dal braccio d'oro* (Otto Preminger, 1955). Cosa fai per farlo tornare al suo posto nei libri di storia? E chi li scrive questi fottuti libri, poi? I libri di storia sono su Steven Spielberg e George Lucas, non su di me. La storia è un elemento molto inflessibile, ma amorfo. Non penso si possa apportarvi dei cambiamenti dall'esterno così facilmente. Nemmeno il mio amico Jonathan Rosenbaum può rendere Rivette un regista popolare. Per quanto possa scrivere di Rivette, il pubblico non andrà mai in massa a vedere i suoi film, e se ci vanno diranno: «Ok, ne ho abbastanza», e se ne andranno dopo venti minuti. Persino io non supero quaranta minuti di *Out 1* (Jacques Rivette, 1971). Tutte quelle cavolate su questi e quegli attori, quegli esercizi attoriali che credo neanche allora fossero vere tecniche recitative, insomma guardare tutta quella merda. E l'ho dovuto pure fare di fronte a una delle attrici – è morta ormai – che stava lì dentro. Me ne sono dovuto andare dopo quaranta minuti. Questa roba non coinvolgerà mai l'immaginazione popolare. Dubito che storia sia un termine utile. Di certo ci sono film che non vedo da una vita, e potrebbero essere terribili se li riguardassi ora, ma ci sono film degli anni Settanta che sono meglio di qualsiasi cosa abbiano fatto Spielberg o Scorsese e sono dimenticati, semplicemente spariti. A dire il vero ho due amici su Facebook, anche se uno non lo conosco personalmente, che amano diffondere questa spazzatura, la adorano; e loro hanno fatto alcuni commenti audio per il mio distributore, che distribuisce questi film, e mi ricordo di un commento in particolare a un film di Chabrol, che s'intitola *Le scandale – Delitti e Champagne* (1967) che è completamente inutile, ma il film è tanto più interessante del loro commento. Voglio dire, sono felice dell'opportunità di rivedere quel film, che penso sia molto valido. Ma non penso si possa convincere nessuno: quando l'occasione è passata, è passata. Penso a Chabrol, la sua

RAPPAPORT I think in art history it's possible. Women who have not been part of history before are now being rediscovered, and that's very interesting, but I don't think that happens with movies. And also a movie like *Bonjour tristesse* (Otto Preminger, 1958), which I think it's a great film, and I remember it was dismissed completely, and even when anybody talks about Otto Preminger, they never mention *Bonjour tristesse*. They talked about *The Man with the Golden Arm* (Otto Preminger, 1955). And how do you work that back into history? Who writes these fucking books anyway? The history books are about Steven Spielberg and George Lucas, not about me. So history is a very inflexible, but amorphous term. But I don't think you can work the changes from the outside that easily. Even my friend Jonathan Rosenbaum can't make Rivette into a popular filmmaker. As much as he may write about Rivette, audiences will never flock to Rivette's movies or if they will go see one, they will say: «That's it for me», and they're gone after twenty minutes. Even I couldn't stand for forty minutes of *Out 1* (Jacques Rivette, 1971). All that bullshit about these actors and those actors, the actors' exercises which even then I'm very dubious were used in acting techniques, and to watch all that crap. And I was doing it in front of one of the actresses – who also died – who is in it. I had to leave in forty minutes. This stuff will never capture the popular imagination. I doubt that history is a useful term. Of course these are movies I haven't seen in a million years, and they may be awful if I saw them again but there are movies from the 70s that are better than anything that Spielberg or Scorsese did and they're forgotten, they're just gone. Actually I have two friends both on Facebook, I don't personally know one of them. They love sending these junk, they just adore it, and my distributor distributes those films and they write the audios for them, but one audio that I heard from this Chabrol movie called *Le scandale* (1967) in French and *The Champagne Murders* in English it's totally useless, but the movie is so much greater than the commentary. Well, I mean, I'm glad of the opportunity to see the film again, which I think is a very good film. I don't think you can convince anybody: once it's happened, it's happened. I think



fama sta soffrendo parecchio perché ora è sottovalutato, può essere anche perché nei primi dieci anni dopo la morte la fama cola a picco: è successo con Fassbinder, Preminger, e penso stia succedendo anche a Chabrol. E quindi la storia: non avrei mai dovuto usare la parola storia. È troppo complicato. Oltre al fatto che niente che succede nella storia è reale. Ero solito pensare che la storia non fosse fatta da singoli uomini, ma mi sbagliavo, e lo vediamo oggi: Putin sta facendo la storia. Non sono le forze dell'ex Unione Sovietica, è solo quest'unico pazzo lunatico che sta provocando una guerra di massa come Hitler, la stessa cosa. Io pensavo che gli individui non potessero cambiare la storia, ma non è così. Avevo scritto di questo personaggio storico americano, è una delle mie sceneggiature mai prodotte: *Roy Cohn or how I learned to hate Commies*. Roy Cohn è stato una figura molto importante: fu la spalla di Joseph McCarthy nelle audizioni Army-McCarthy, e lavorò anche per il giudice Kaufman, che era stato giudice nel processo ai Rosenberg. Erano fondamentalmente due signori nessuno, ebrei ovviamente, processati per aver passato segreti sulle armi atomiche ai russi. Roy Cohn – che era ebreo esattamente come il giudice Kaufman – disse: «Date a Ethel Rosenberg la pena di morte e questo li spaccherà in due parti». Niente che lei aveva fatto avrebbe richiesto la pena di morte ma fu giustiziata ugualmente, e questo ha permesso loro di non rivelare nulla di quello che avevano fatto. Come si è scoperto dopo, quello che avevano fatto era molto molto poco, ma era molto importante nel contesto dell'America della repressione. Era un segnale forte che gli anni Cinquanta erano alle porte e che conformarsi era la cosa migliore da fare. E Roy Cohn era ebreo e gay per giunta, anche se negò di essere gay, e da gay morì di aids. Queste storie sono orribili, ma non puoi negare il posto che hanno avuto nella storia. Ma la storia è amorfa. Speri sempre che una singola persona non possa cambiarla, ma alla fine può farlo. E succede ancora e ancora. L'abbiamo visto un po' anche con Trump.

La storia del cinema è la peggiore di tutte. La storia della musica è molto diversa: le persone continuano ad essere riscoperte: nessuno conosceva le opere del bel canto di Maria Callas e Visconti riportate alla luce, o *La Vestale* di Spontini, o le opere di Bellini, Donizetti... Sono andato a vedere questa

speaking about Chabrol, he is suffering a great deal now because he's being devalued, this could also be because the first ten years you're dead your stock goes down, this happened with Fassbinder, Preminger, and I think it's happening with Chabrol right now. So, history, I should never have used the word history. It's just too complex. Besides which, nothing that happens in history is real. I used to think that history was not made by one man, but this is not true, we see this today: Putin is making history. It's not the forces of the former Soviet Union is this one fucking crazy lunatic who is provoking a massive war just as Hitler, the same thing. I felt single individuals can't really change history, but they do. I wrote about this historical American character, this is one of my scripts that never got produced, *Roy Cohn or how I learned to hate Commies*. Roy Cohn was very important: he was an aide to Joseph McCarthy during the Army-McCarthy hearings and he also worked for Judge Kaufman, who was the judge in the Rosenberg trial. They were two basically nobodies, Jewish of course, who were tried for giving atomic weapon secrets to the Russians. Roy Cohn – who is Jewish himself like Judge Kaufman – said: «Give Ethel Rosenberg the death sentence and that will crack them both open». And nothing that she did warranted the death sentence but she was in fact executed, and it did not get them to reveal anything that they did. As it turns out, what they did was very very minor, but it was very important in American repression. It was like a very strong signal that the 50s are here and conforming is the best thing to do. And Roy Cohn was Jewish and gay, denied being gay, died of aids. These stories are horrible, but you can't deny their places in history, but history is such an amorphous thing. You hope that one person can't change it, but one person can. And it happens time and time again. We've seen it a little with Trump.

opera rumena all'Opéra Bastille un paio di settimane fa, *Œdipe* di Georges Enescu, che la scrisse negli anni Trenta: semplicemente magnifica, totalmente dimenticata, mai più prodotta per i palcoscenici internazionali. Con la musica, se si trovano studiosi in grado di disseppellire queste opere e interpreti per dare loro voce, questo può accadere. Ma coi film non ne sono sicuro. Ho scritto di Mitchell Leisen quando è stata fatta la sua retrospettiva. È un regista magnifico, ma come puoi farlo risorgere? Un altro grande è John Stahl, a cui hanno anche dedicato delle retrospettive. Questo manderebbe in vacca il mio argomento? Quello che mi interessa di John Dall è che sta in due grandi film che ti offrono un passaporto per l'immortalità, specialmente *Nodo alla gola*. Ok, vi dico qualcosa di questo nuovo film. La sceneggiatura di *Nodo alla gola* è di Arthur Laurents, che era gay, scrisse *Presi nella morsa* (1949) di Max Ophüls e *Buongiorno Tristezza*; in più scrisse i libretti dei musical *Gypsy*. *A Musical Fable* (1959) e *West Side Story* (1961) – non i testi delle canzoni. Farley Granger era gay. I due avevano una relazione. Hitchcock non si espresse mai a proposito degli omosessuali. Mai mai mai. Avrebbe voluto Montgomery Clift nella parte di John Dall e Montgomery Clift disse: «No, non esiste». Era all'inizio della sua carriera, e quello era un ruolo killer per una carriera. E Hitchcock avrebbe anche voluto Cary Grant per interpretare la parte di Jimmy Stewart, e pure Grant: assolutamente no. Lo sappiamo tutti che questa storia riguarda anche Cary Grant che convive con Randolph Scott per tredici anni. Questi aspetti mi interessano un sacco. Anche il fatto che Hitchcock, che credo se ne infischiasse di chi era gay o meno, faccia questo film e istintivamente convoca tutti questi attori gay per il casting. Non sapeva che Farley Granger fosse gay, non sapeva nemmeno che lo fosse John Dall. Questa è la roba che mi interessa.

INZERILLO E questo tipo di lavoro non può cambiare il modo di vedere le cose?

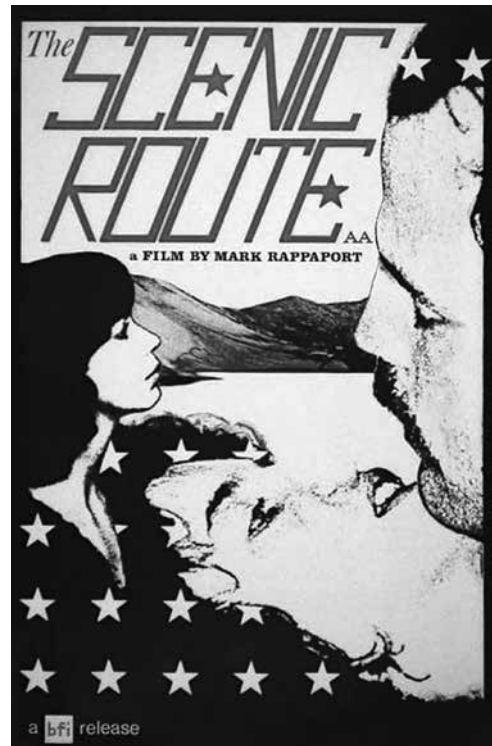
RAPPAPORT Non credo che tutti siano svegli come voi due. Lo spero, ma non è questo il punto. Non è questo il mio obiettivo. Il mio obiettivo è continuare a lavorare.

Io pensavo di star facendo Rock Hudson e Jean Se-

So film history is the worst of them all. Music history is very different: people keep getting rediscovered. Maria Callas and Visconti unearthed *bel canto* operas that nobody ever heard of, *La Vestale* by Spontini, the Bellini's operas, Donizetti... I went to see this Romanian opera at Opéra La Bastille a couple of weeks ago *Œdipe* by George Enesco, who wrote it in the 30s: just amazing, totally forgotten, unproduced on world stages. But with music, if there are enough scholars to dig this stuff out and enough performers to give voice to it, it's possible. But movies, I'm not sure. I wrote about Mitchell Leisen when they had a retrospective here. He is an amazing director, but how do you resurrect these people? Another one is John Stahl, who gets festival retrospectives devoted to him. Is this fucking up the frame? What interests me about John Dall is that he is in two great movies which gives you a passport to immortality, especially *Rope*. Okay, I'll tell you about this new movie. *Rope's* screenplay is by Arthur Laurents who is gay, he wrote Max Ophüls's *Caught* and he wrote *Bonjour Tristesse* and he also wrote *Gypsy*. *A Musical Fable* (1959) and *West Side Story* (1961), the librettos, not the lyrics for the songs. Farley Granger was gay. The two of them were having an affair. Never once did Hitchcock mentioned anything about gays. Never ever ever. He wanted Montgomery Clift to play the John Dall part and Montgomery Clift says: «No, no way». It was at the very beginning of his career, and this was a career killer part. And he wanted Cary Grant to play the Jimmy Stewart part, and Grant: no, no. So I mean, we all know this story is about Cary Grant living with Randolph Scott for thirteen years. This interests me a lot. And also that Hitchcock, who I think could care less about gays, makes this movie and instinctively casts these gay actors. He didn't know that Farley Granger was gay. I don't think he knew that John Dall was gay. That's the kind of stuff that interests me.

INZERILLO And this work of yours cannot change the way to watch those things, in your opinion?

RAPPAPORT Well, I'm not as hopeful that everybody is as smart as you two guys. I hope so, but this is not my point. This is not my goal. My goal is to just keep working.



berg per quattro o cinque persone, e sapevo anche i loro nomi. Si è scoperto che era roba che interessava anche altra gente. Non sono così freak da non riuscire ad affezionarmi alle cose cui si affeziona gli altri. Per cui lasciatemi dire qualcosa a proposito del mio film successivo a quello su John Dall e precedente a quello dello zucchero di *Gigi*. Non ho idea di cosa tratterà, ma so che si intitolerà *The marriage of Greta Garbo and Sergei Eisenstein*. Mischio i loro film insieme, trovo punti di riferimento che li possano unire. Non so se funzionerà, spero di sì. Ma anche no. Qui l'avete sentito per la prima volta e potrebbe anche essere l'ultima.

ISABELLA Quindi continui a lavorare, e questa è la cosa più importante, ma d'altra parte il tuo lavoro ottiene anche dei riconoscimenti ogni tanto, non trovi?

RAPPAPORT Mi hanno dedicato molte retrospettive. Ad Amsterdam due o tre settimane fa hanno proiettato *The Scenic Route*. L'ho visto per la prima volta su grande schermo dopo non so quanti anni (l'ho fatto quarantaquattro anni fa), e penso sia un capolavoro! Ma io chiaramente ho dei gusti molto particolari e degli interessi molto specifici. E quel che interessa

I thought that I was making Rock Hudson and Jean Seberg for four or five people and I knew their names too. But it turned out to be of interest to other people as well. I'm not such a freak that I can't relate to what other people are relating to. So let me tell you about my movie after the John Dall movie and before the *Gigi* sugar movie. I have no idea what this movie is about, except it's called *The marriage of Greta Garbo and Sergei Eisenstein*. So it's like smashing their movies together, finding points of reference where they both join. I don't know if this will work, I hope it will. But it may not be so. So you heard it here first and maybe last.

ISABELLA So, you keep working, and that's the most important thing, but also your work does get some recognition from time to time, don't you think so?

RAPPAPORT I had many retrospectives. In Amsterdam two or three weeks ago they showed *The Scenic Route*. I saw it for the first time on a big screen in I don't know how many years (I made that forty-four years ago), and I think it's a masterpiece! But of course I have very specific tastes and very specific interests, and my interests are not necessarily other people's interests. On the other hand it was very gratifying that a movie I made that long ago held up in a way that I would never have dreamt. At the time, who thought forty-four years in advance? So, I think that in a way the work I do does hold up and will hold up, which is what I always loved about Hitchcock movies: no matter how many times you saw them, they never disappoint, they were always as good as they were the previous time and you cannot say that about that many filmmakers, and you cannot say that about that many films, I mean, you can say it about Hitchcock, you can say it about Welles, you can say it about Max Ophüls, but there are hundreds of filmmakers that every time a movie is re-released everybody says: «Oh, this hasn't aged well», which means that it wasn't very good at the time either and most of the time when I'm seeing these movies I say this isn't very good and it's not going to age well either and it doesn't. So okay, this is an advertisement for myself.

INZERILLO There is a quote from *Mozart in Love*: «I lived

a me non deve per forza interessare agli altri. D'altro canto ho trovato gratificante notare come un film che ho fatto tanto tempo fa abbia retto così bene, non me lo sarei mai sognato. All'epoca nessuno avrebbe pensato che cosa ne sarebbe stato quarantaquattro anni dopo. Penso che in qualche modo il mio lavoro sopravvive e sopravviverà alla prova del tempo, d'altronde è la cosa che ho sempre amato dei film di Hitchcock: non importa quante volte li guardi, non ti deludono mai, sono sempre belli come le volte precedenti. Non lo si può dire di tanti registi né di tanti film. Ma certo puoi dirlo di Hitchcock, di Welles, di Max Ophüls. Ma per centinaia di registi, quando capita che un loro film venga re-distribuito, tutti dicono: «Ah, com'è invecchiato male!» e questo probabilmente vuol dire che non era tanto buono neanche ai suoi tempi. Il più delle volte se vedo questi film e dico che non sono granché, che invecchieranno male, ebbene poi invecchiano male. Ma mi dovete scusare, questa è soltanto autopromozione.

INZERILLO In *Mozart in Love* a un certo punto il protagonista dice: «Ho vissuto per la musica. La musica è tutto. Ho vissuto per l'amore. Anche l'amore è tutto». Se è vero, come dicevi tu stesso all'inizio della nostra conversazione, che è tutto nel tuo primo film (*Mur 19*, 1966), penso che si possa dire che tutti i tuoi film sono film d'amore.

RAPPAPORT Fatta eccezione per *Chain Letters* (1985) (non c'è tanto amore lì), ma è vero. È vero, forse per questo quando ho fatto *The Scenic Route* ho pensato: «Questa è davvero la storia della mia vita», ma non lo so. Ora quando penso che ho detto questa cosa vent'anni fa – il film ha ormai quarantaquattro anni! – mi dico: «Di che cazzo stavo parlando?». Non ho idea di cosa stessi parlando. Forse è solo un pensiero inutile o forse è solo vecchiaia, o forse è senile persino pensare che fosse la storia della mia vita. E se anche fosse la storia della mia vita, non so che personaggio io abbia interpretato.

for music. Music is everything. I lived for love. Love too is everything». If it's true, as you said at the beginning of our conversation, that everything is in your first movie (*Mur 19*, 1966), I think one can say that all of your movies are somehow about love.

RAPPAPORT Except for *Chain Letters* (1985) (there's not too much love in it), it's true. That's true, maybe that's why when I made *The Scenic Route*, I thought: «This is really the story of my life». And now when I think that I said that like twenty years ago – the movie is forty-four years old –, I said: «What the fuck was I talking about?». I had no idea what I meant. Well, maybe it's just a useful forgetfulness or maybe senility, or maybe it's senile even thinking that it was the story of my life. Even if it was the story of my life, I have no idea which character I played.



NOTE DI MARK RAPPAPORT SU ROCK HUDSON'S HOME MOVIES / MARK RAPPAPORT'S NOTES ON ROCK HUDSON'S HOME MOVIES

Mark Rappaport, estate / summer 1993

traduzione italiana / Italian translation Pietro Renda, Tommaso Isabella

Rock Hudson's Home Movies è un collage film, in cui il found footage fa da protagonista. Una storia revisionista del cinema che intende riesaminare i film di Hudson alla luce di quello che oggi noi tutti sappiamo di lui, ossia che era omosessuale e morì di aids. Rock è un paradosso singolare: paradigma della mascolinità sullo schermo cinematografico e omosessuale. Rock Hudson in quanto costruito di finzione diviene un testo che può essere letto e riletto in vari modi, anche se tutte le strade portano a Roma. Rock Hudson era al contempo prigioniero e veicolo di diffusione della politica e degli stereotipi sessuali. È un prisma attraverso il quale è possibile esplorare presupposizioni sessuali, codificazioni di genere e il gioco dei ruoli sessuali nei film di Hollywood e, quindi, per estensione, nell'America degli anni Cinquanta e Sessanta. In un certo senso, è la sessualità di Hudson la vera regista dei suoi film, proprio come il suo non essere dichiarato lo ha reso l'icona che tutta l'America adorava.

Questo l'ho scritto quando il direttore di un festival cinematografico mi chiese di redigere una "dichiarazione d'intenti" (di solito i registi sono le ultime persone a cui credere quando si tratta di parlare di cosa significhino

Rock Hudson's Home Movies is a collage film, in which the found footage is the star. It is revisionist film history that re-examines Hudson's films in light of what we now all know about him – namely, that he was gay and died of aids. Rock is a unique paradox – the paradigm of screen masculinity who also happens to be gay. The fictional construct that was Rock Hudson becomes the text that can be read and re-read in a variety of ways – but all roads lead to Rome. Rock Hudson was a prisoner of, as well as a purveyor of sexual politics and stereotypes. He is a prism through which sexual assumptions, gender-coding, and sexual role-playing in Hollywood movies and, therefore, by extension, America of the '50s and '60s can be explored. In a sense, it is Hudson's sexuality that is the real auteur of his movies – just as his closetedness was the icon all America was worshipping.

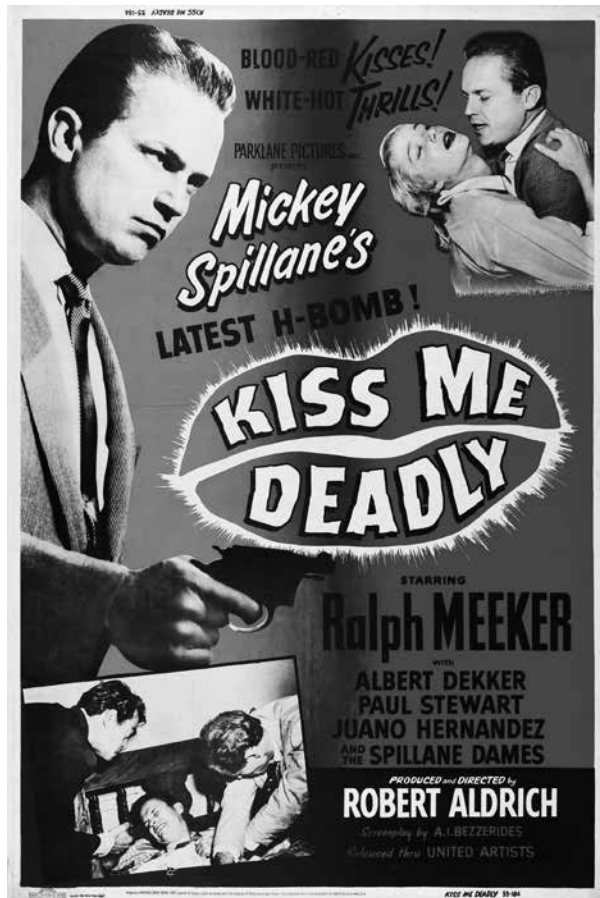
When I was asked by a film festival director for a statement of the "director's intentions" (directors are usually the last people you should believe when it comes to talking about what their films really mean), that's what I wrote. I've been using it as publicity material ever since. So now it's part of the official story. But nothing quite that grand was on my



veramente i loro film). Da allora lo utilizzo come testo di presentazione. Dunque ora fa parte della storia ufficiale. Ma non avevo in mente niente di così magniloquente quando ho iniziato a lavorare a quello che è poi diventato *Rock Hudson's Home Movies*.

Origini

All'inizio degli anni Sessanta, quando i cinema erano ancora cinema – non multiplex, non parti di centri commerciali, non scelte di ripiego, non buchi sotterranei scavati nel terreno sotto il quale la metropolitana sfreccia a tre metri di distanza – c'erano circa una dozzina di sale sulla Quarantaduesima Strada, nate come teatri, che restavano aperte tutto il giorno e proiettavano doppi spettacoli di vecchi film a una clientela non troppo selettiva, che pagava una tariffa minima. Erano posti



mind when I started working on what turned out to be *Rock Hudson's Home Movies*.

Background

In the early '60s when movie houses were still movie houses – not multiplexes, not parts of shopping malls, not afterthoughts, not subterranean holes in the ground where the subway hurtles by ten feet away – there were about a dozen movie palaces, formerly legitimate theaters, on 42nd Street that played old double features to a fairly unselective clientele, charged minimal admission prices, and were open round the clock. This was a place you could catch up on b-movies from a few years back and certainly all the Westerns you ever avoided. At one of these theaters (they had names like Liberty and Victory and Apollo, names which belied their skid row status and suggested days of former glory), I saw

in cui potevi recuperare film di serie B di qualche anno prima e ovviamente tutti i western che avresti sempre voluto evitare. In una di queste sale (avevano nomi come Liberty, Victory o Apollo, nomi che sconfessavano la loro infima estrazione pur rievocando giorni gloriosi), ho visto *Un bacio e una pistola* di Robert Aldrich. Nel film, un'avida giovane psicopatica che ha sempre desiderato sapere cosa contenesse la scatola (quell'oggetto misterioso a cui tutti corrono dietro nel film) si ritrova finalmente sola con la scatola ed è pronta ad aprirla. Scioglie una delle cinghie che la avvolgono e... Dagli oscuri recessi della balconata qualcuno grida: «Non aprirla!». Lei la apre comunque: contiene una specie di bomba atomica. E questa Pandora dei nostri giorni viene incenerita. È difficile descrivere il tono punitivo e compiaciuto con cui la voce in sala a quel punto ha replicato: «Te l'avevo detto di non aprirla!». Questo accadeva prima dei giorni in cui il pubblico avrebbe gridato: «Uccidi quella puttana!» e ben prima dei giorni in cui il pubblico nero avrebbe urlato: «Uccidi quella puttana bianca!». Erano tempi più innocenti.

Oggi

Stanno cercando ancora una volta di trasformare le *grind house*¹ della Quarantaduesima in sale ordinarie. La Walt Disney ha ottenuto dalla città di New York un prestito a basso interesse per un importo pari a ventinove milioni di dollari per restaurare il New Amsterdam, la punta di diamante dei teatri cittadini in cui le Ziegfeld Girls un tempo scendevano scale sontuosamente addobbate per la gioia della buona società newyorkese. La versione teatrale de *La bella e la bestia* (Disney, non Cocteau) è il musical più costoso mai messo in scena a Broadway e molto probabilmente finirà anche con l'essere uno dei più riusciti. Forse in un futuro non troppo lontano ognuna di queste sale inscenerà una versione musicata dal vivo di un film d'animazione Disney di successo. Inutile dire che i produttori teatrali più affermati, che allestiscono produzioni da anni, sono indignati per gli occhi dolci che la città fa alla Disney con questo affare vantaggioso, come se la Disney non avesse abbastanza soldi per permettersi di ricomprare il deficit americano e avanzare ancora qualche spicciolo per un bel secchio di popcorn.

Robert Aldrich's *Kiss Me Deadly*. In the film, a greedy young psychopath of the female variety, who always wanted to know what was in the box, that mysterious thing that everyone in the film is after, is finally alone with the box and is ready to open it. She unties one of the straps. From the recesses of the darkened balcony someone yells out: «Don't open the box!». She opens the box, which contains something like an atom bomb. This modern-day Pandora goes up in flames. It's hard to convey the chastising but self-satisfied tone in which the voice in the theater calls out in response: «I told you not to open it!». This is before the days when audiences would scream out: «Kill the bitch!» and well before the days when black audiences would scream: «Kill the white bitch!». It was a more innocent time.

Today

They are trying to turn the grind houses of 42nd Street into legitimate theaters once again. Walt Disney Productions has been awarded a low-interest loan to the tune of twenty-nine million dollars by the city of New York to restore the jewel-in-the-crown theater, The New Amsterdam, where Ziegfeld Girls once paraded down artfully arranged staircases for New York society. The live version of *Beauty and the Beast* (Disney, not Cocteau) is the most expensive musical ever put on Broadway and will very likely be one of the most successful as well. Perhaps in the not too distant future every one of these theaters will be occupied by a live musical version of a hit animated Disney film. Needless to say, legitimate theater producers, who have been putting on productions for years are outraged at the city's sweetheart deal with Disney, as if Disney doesn't have enough money to retire the American deficit and still have spare change left over for a large bucket of popcorn.

I personally like the idea of moviegoing as a contact sport. When I'm not totally engrossed in a watching a film, I find myself talking back to the screen. Pity the friend who accompanies me. Well, maybe it's just in a whisper, maybe it's just in my head, but there are two sound tracks going on all the time. The one from the film and my running commentary on it. Which makes watching films on tv much more democratic. In the privacy of my living room I can speak my mind aloud and at

Personalmente mi piace considerare l'andare al cinema come una sorta di sport di contatto. Quando non sono pienamente assorbito dalla visione di un film, mi ritrovo a replicare allo schermo. Poveretto l'amico che mi accompagna. Forse è solo un sussurro, forse accade tutto nella mia testa, ma ci sono sempre due piste sonore in parallelo. Quella del film e quella dei miei commenti costanti. Il che rende molto più democratica la visione dei film in tv. Nell'intimità del mio soggiorno posso esprimere la mia opinione ad alta voce e allo stesso livello di decibel del film che sto guardando. L'invenzione del videoregistratore ha trasformato questo approccio attivo alla critica cinematografica in uno sport da camera. Puoi lamentarti dei dialoghi, delle scenografie, degli angoli di ripresa, della recitazione, della trama, restando fedele al tuo ritmo. Se lo volessi (io non l'ho mai voluto) potresti tornare indietro e riscrivere le battute finché è necessario, finché non trovi la risposta perfetta, *le mot juste*. In un certo senso è pressoché l'antitesi del fenomeno di *The Rocky Horror Picture Show*, dove la sceneggiatura è riverita alla stregua delle Sacre Scritture. Puoi allestirti tutto solo il tuo coro greco, commentando la tragedia di un altro regista. Tu, spettatore agguerrito, puoi intonare l'antistrofe.

1982. Il mistero del cadavere scomparso.

Quando ho visto questo film per la prima volta, ho desiderato esserne io l'autore. Se parliamo di incorporare certi elementi tratti dai film che si amano, fino a renderli consapevolmente parte del proprio lavoro e della propria estetica, nessun film è riuscito ad andare oltre. A parte l'artificio ammirevole alla base della sua realizzazione – ossia cercare di abbinare il decor e l'aspetto visivo di film esistenti con quello che si sta girando – la cosa che trovo più straordinaria è che il film sia stato scritto giocoforza con una mano sulla macchina da scrivere e l'altra sul videoregistratore, con pile di videocassette accatastate nelle vicinanze. È palese che gli sceneggiatori abbiano guardato dozzine di film durante il processo di scrittura, per stabilire quali battute di dialogo potessero essere prelevate, appropriate e intessute nella sceneggiatura che stavano componendo, facendo in modo che potessero riferirsi alle nuove situazioni che andavano inventando – quali inquadrature (e da quali film) potessero essere incorporate all'interno del proprio film e così via. Questo processo creativo in modalità patchwork mi ha molto affascinato. In parte per via della mia esperienza pregressa come montatore e in parte per la mia vocazione estetica di *pasticheur* (ruba a tutti, ma cancella le impronte digitali!), mi è sembrato che il film avesse compiuto



the same decibel level as the film I'm watching. The invention of the VCR turned this active approach to film criticism into an indoor sport. You can gripe about the dialogue, the sets, the angles, the acting, the plotting, at your own pace. If you wanted to (I never did) you could roll back and rewrite your barbs until you got it right, until you found the perfect retort, *le mot juste*. In a sense it's almost the antithesis of *The Rocky Horror Picture Show* phenomenon, where the script is Holy Writ. You can be your own Greek chorus commenting on some other filmmaker's tragedy. You, combative viewer, can be the antistrophe.

1982. Dead men don't wear plaid

When I first saw this movie, I wished that I had made it. As far as incorporating elements from the films one loves and consciously making them part of one's work and esthetic, no film has gone further. What I found most extraordinary about it, aside from the trickery of the actual making of it, trying to match the decor and texture of existing movies with the one that is being made, is that the movie clearly was written with one hand on the typewriter and the other on the VCR, with piles of videocassettes stacked nearby. Clearly, the writers were looking at dozens of movies as they were writing, to see which lines of dialogue could be lifted, appropriated, and woven into the script they were fashioning and still have them refer to the new situations they were devising – which shots from which films could be incorporated into their own film and so on. This kind of patchwork process appealed to me greatly. Partly because of my background as a film editor and partly because of my esthetic as a *pasticheur* (steal from everyone, but wipe the fingerprints off!!), I found the film an extraordinary step in the direction of, well, something or other – a valentine to the genres you love coupled with a sobering awareness that to try to duplicate them would be ludicrously anachronistic.

I liked the idea that an existing text could be pulled apart, detached from its intended context, and re-woven into a new text with its meanings changed or shifted, leaving its actual essence untampered with. I liked also the idea that clearly the filmmakers



un passo straordinario verso, beh, verso qualcosa, o qualcosa d'altro: un omaggio ai generi che si amano coniugato alla lucida consapevolezza che tentare di replicarli sarebbe ridicolmente anacronistico.

Mi piaceva l'idea che un testo esistente potesse essere smontato, distaccato dal contesto originario e infine ricucito in un nuovo testo, acquisendo significati diversi o trasposti, lasciandone però intatta la vera essenza. Ammiravo come gli autori stessero chiaramente pensando mentre erano all'opera (*vogliono* che le cuciture restino visibili) e come i loro processi di pensiero si percepissero sullo schermo in tutta la loro nudità. Era il 1982, un decennio prima che qualsiasi giornalista-scribacchino impiegasse con scarsa contezza parole come "postmodernista" e "decostruzione" per descrivere qualsiasi cosa, dagli spot della birra ad Almodóvar fino ai *Flintstones*. Va detto che quelle parole, a causa del loro impiego smodato ed estenuante, hanno oggi perso il loro significato, ma immaginate nel 1982 quale shock sia stato scoprire che un film come *Il mistero del cadavere scomparso* fosse realizzato a Hollywood, un regno in cui questo genere di polisillabi non è ammesso senza un visto speciale. Ma allora cosa era davvero questo film, se i suoi registi non disponevano del vocabolario adatto a descriverne il processo alla base? Forse si stavano solo accordando allo spirito del tempo. Dopotutto il postmodernismo descrive un processo. Non è una formula utile alla creazione. La decostruzione è fatta a posteriori dallo spettatore, non preventivamente dal pubblicitario. Ebbene, *Zeitgeist* o meno, è certo che gli sceneggiatori non avrebbero potuto concepire un'idea simile senza la disponibilità di videoregistratori e videocassette dei film da cui hanno attinto. Dieci anni prima un film del genere sarebbe stato impensabile. Dieci anni dopo, c'è ancora qualcuno che non lo faccia?

Nel 1984 mostro alcune parti del film a una classe in cui insegno. Uno degli studenti, un piantagrane recalcitrante sin dall'inizio del semestre, alza la mano e dice: «E quindi? È un film stupido».

were thinking as they were making their work (they *want* the seams to show), and you can see their thought processes nakedly on the screen. This was back in 1982, a decade before every hack journalist would casually use words like "post-modernist" and "deconstruction" to describe everything from beer commercials to Almodóvar to *The Flintstones*. Just as those words have lost, through mind-numbing overuse, their meaning, so was the shock of the seeing a movie like *Dead Men Don't Wear Plaid* made in Hollywood, a realm in which such polysyllabic words have to get special visas. So what was the film, then, if the makers didn't have the vocabulary to describe the process? Perhaps they were just plugging into the zeitgeist. After all post-modernism describes a process. It is not a formula for making work. Deconstruction is done after the fact by the spectator, not beforehand by the publicist. Well, *Zeitgeist* or no, it's certain that the writers could not have come up with such a concept without the availability of VCRs or VHSs of the movies they drew on. Ten years earlier, it would have been unthinkable that such a movie would even be thought of. Ten years later is there anyone who is not doing it?

In 1984, I show parts of the film to a class I'm teaching. One of the students, a recalcitrant troublemaker from the beginning of the semester, raises his hands and says: «So what? It's stupid».

Four years ago, I am staying at a friend's house in La Jolla, California. In addition to the lovely weather and the beachfront house, he has cable tv, which I didn't, at the time. While channel-surfing (this would *have* to be the right word because right outside the house is *the* prime surfing spot in San Diego), I see a low-budget '50s film about runaway teenage bad girls on a reform school-type work farm. At the bottom of the screen are the silhouettes of what are clearly movie-theatre seats. Facing the screen, watching the image just as we the spectators are, is a young man, flanked by what looks like a talking gum-ball machine and some low-rent space-age robot that looks like it's built out of spare kitchen appliance parts. (Sometimes there is also a talking vacuum cleaner who also partakes in the chatter.) The three of them are heckling the actors on the screen and rewriting the dialogue as well as blasting holes in the implausibilities of what we see on the screen. «Oh, boy!» I think. «This is for me». But after the initial delight that such a thing exists at all, the charm wears off. A little bit of this stuff goes a long way. There are lots of

Quattro anni fa ero a casa di un amico a La Jolla, in California. Oltre al bel tempo e alla casa sulla spiaggia disponeva della tv via cavo, che all'epoca io non avevo. Facendo zapping tra i canali, o per meglio dire *surfando* tra uno e l'altro (dato che lì, proprio davanti a casa, c'è il posto migliore per fare surf a San Diego), mi sono imbattuto in un film a basso budget degli anni Cinquanta su delle *bad girls* adolescenti in fuga dal campo di lavoro di un riformatorio. Nella parte inferiore dello schermo compaiono le sagome di quelle che sono, con ogni evidenza, le poltrone di un cinema. Di fronte allo schermo, a osservare le immagini – proprio come facciamo noi spettatori – c'è un giovane, affiancato da quello che sembra un distributore di chewing gum parlante e da un robot futuristico di modesta fattura che sembra assemblato con ricambi per elettrodomestici da cucina. (Di tanto in tanto anche un'aspirapolvere parlante prende parte alla discussione.) I tre infastidiscono gli attori sullo schermo e riscrivono i dialoghi, stroncando buchi e passaggi improbabili dell'azione che vediamo sullo schermo. «Cavolo!», penso. «Sembra fatto apposta per me». Ma dopo la gioia iniziale per il solo fatto che una cosa del genere possa esistere il fascino svanisce. Se ne ha presto abbastanza. Ci sono tanti colpi bassi e il tenore dell'umorismo non si discosta da quello dei tempi del liceo o di quando, sotto effetto di droghe, tutto ciò che si dice sembra esilarante. Va ancora in onda e si intitola *Mystery Science Theater 3000*. Per lo più guardano film horror messicani e film di mostri giapponesi doppiati in inglese. Il punto? Tutti sono dei critici. Inoltre, nessun film è così inutile da non poter essere riciclato e commentato.

L'anno successivo ho deciso di abbonarmi anch'io alla tv via cavo. Una notte, dopo mezzanotte, mentre passavo svogliatamente da un canale all'altro (a New York abbiamo un paio di canali di accesso pubblico che programmano materiali osé abbastanza espliciti per telespettatori nottambuli insonni e/o arrapati), una trasmissione catturò la mia attenzione. Spezzoni di film, di Hollywood e non solo (per lo più porno, a dire il vero), disposti a casaccio senza un'apparente direzione narrativa: tutti gli spezzoni sono accomunati dalla presenza di giovani uomini in differenti stadi di svestizione e si fa presto a capire che la sensibilità alla base della selezione è una predilezione per adolescenti maschi in slip bianchi della Fruit of the Loom – una combinazione che di per sé non mi interessava tanto quanto l'uomo che ogni settimana imbastiva quello show. Non lo si vede mai, ma si può sentire la sua voce

predictable cheap shots and the humor, such as it is, is the kind of stuff you came up with when you were in high school. Or when you were on drugs and thought that everything you said was hilarious. It's still on the air and it's called *Mystery Science Theater 3000*. Mostly they have Mexican horror movies and Japanese monster movies dubbed into English. The point? Everybody's a critic. Also, no piece of film is so worthless that it can't be re-cycled and commented upon. The following year I decide to get basic cable myself. One night, after midnight, as I was idly dialing from one channel to another (in New York, we have a couple of public access channels that program fairly explicit sexual material for restless and/or horny late-night viewers), there was a show



commentare ciò che stiamo guardando, ininterrottamente, con un'ironia distaccata ma mai disinteressata. Ancora una volta, in un primo momento, mi era sembrata una trovata fantastica e ho seguito lo show per diverse settimane. Il programma in questione è *CCTV: Closet Case tv* e il conduttore invisibile è Rick X, a quanto pare un insegnante di inglese presso un'università locale che, per proteggere il suo lavoro, ha adottato questo pseudonimo². Per depistare la censura, ha chiamato il canale Christian Community tv, ma dubito che qualcuno ci caschi. Pare vada in onda da sedici anni, ma l'ho scoperto soltanto adesso. Forse dovrei uscire più spesso.

Sulla stessa linea

Con la proliferazione di talk show nella televisione americana in cui familiari contrariati possono parlare di chi ha fatto cosa a chi, in cui le donne possono litigare coi fidanzati che le tradiscono con le loro amiche, dove le persone transessuali possono parlare di quanto si sentano femminili, elargendo al pubblico in studio suggerimenti su come soddisfare un uomo, di fronte a un'audience composta da milioni di invisibili, era inevitabile che accadesse. Un canale via cavo ancora in fasce ha prodotto il suo spettacolo di maggior successo, *Talk Soup*. Il format è di una semplicità unica. Il conduttore dalla parlantina sciolta mostra spezzoni dai *migliori* scambi andati in onda nei talk show televisivi di quel particolare giorno e li commenta. Insomma, non occorre sorbirsi tutti gli atti dell'opera – puoi goderti solo i bocconi più succulenti. Il programma ha così tanto successo che ha generato una progenie ancora più diabolica, *Pure Soap*, in cui vengono letti e commentati i riassunti delle trame (così cari agli studenti universitari che si preparano per gli esami) insieme a degli estratti delle *soap opera* di quel giorno. Sembra *tutti* stiano facendo questo: commentare la cultura popolare mentre di fatto si contribuisce a crearla – il serpente che si mangia la coda. Tutti vogliono decostruire quel che è fin troppo facile da decostruire. È diventato un passatempo nazionale. Di recente ho sentito di un film per la tv intitolato *Deconstructing Sarah*. Non ho idea di cosa tratti, ma il solo fatto che quella parola possa farsi strada nei palinsesti televisivi, presupponendo che gli spettatori sappiano cosa significhi, dovrebbe far riflettere i professionisti della teoria critica sulla facilità con cui le idee complesse possono essere popolarizzate e svilite. A dirla tutta, negli anni Settanta c'era

that caught my attention. Clips from movies, Hollywood and otherwise (mostly pornos, actually), arranged haphazardly with no apparent narrative direction to it – all the clips are of young men in various states of undress and it soon becomes clear that the guiding sensibility is a predilection for male teenagers in white Fruit of the Loom briefs, a combination that does not interest me nearly as much as it does the man who slaps the show together every week. We never see him but we hear his voice commenting endlessly with a distanced but not disinterested irony about what we're watching. At first, again, I think this is great, and for several weeks running make sure to watch the show. It is called *CCTV – Closet Case tv* – and the unseen host is Rick X, apparently an English teacher at a local university who, to protect his job, has adopted this *nom de television*. To throw the censors off his trail, he calls it Christian Community tv, but I don't think anyone is fooled. Apparently he's been on the air for sixteen years but I've only just caught wind of it. Maybe I should get out more.

Along the same lines

With the proliferation of talk shows on American television in which disgruntled family members can talk about who did what to whom, where women can argue with their boyfriends who cheat on them with their girlfriends, where transsexuals can talk about how womanly they feel and give the studio audience tips on how to please a man, in front of an audience of unseen millions, it was bound to happen. One of the fledgling cable channels produced their most successful show yet, *Talk Soup*. The format is simplicity itself. The smart-aleck host presents clips from and comments on the *best* exchanges on that particular day's tv talk shows. In other words, you don't have to sit through the whole opera – you can just have the highlights. The show is so successful that it spawned more unholy progeny, *Pure Soap*, in which plot synopses (so dear to the hearts of college students cramming for exams) and clips from that day's soap operas are given and commented upon. It seem that *everyone* is doing it, commenting on popular culture while creating it at the same time – the snake eating its tail. Everyone is into deconstructing the all too obviously deconstructible. It's become a national pastime. Recently there was a made-for-tv movie called *Deconstructing Sarah*.

una sfilza di porno soft-core con velleità d'eleganza e titoli da "mignolo all'insù", sulla falsariga di *The Coming of Clarissa* [La venuta di Clarissa] e *The Taking of Melanie* [La presa di Melanie]. Per qualche ragione, un elemento importante di questo sotto-sottogenere era l'uso del gerundio abbinato ad un nome femminile d'alto bordo. Suppongo che le due cose insieme avrebbero dovuto conferire un tocco di classe a un genere vituperato.

Le spiritosaggini del conduttore di *Talk Soup* gli sono valse l'assegnazione di un talk show tutto suo trasmesso da una grande emittente; un programma in cui le celebrità sono invitate a promuovere i loro film appena usciti o le tournées in corso, tutto all'insegna dell'intrattenimento, informando così un pubblico già fin troppo ben informato sulle attività delle celebrità. In altre parole, allo stato attuale la cultura sta girando a vuoto, nutrendosi ininterrottamente di se stessa e producendo sempre più scorie. Programmi tv *su* programmi tv, intrattenimento sull'intrattenimento: un medium auto-proliferante incapace di interrompere la replicazione delle cellule tumorali. Ma il problema, come sempre, è: nel cortile di chi andremo a seppellire il plutonio? Tutto quello che so è che, in futuro, quando ognuno in America avrà il proprio talk show su uno di quei cinquecento canali via cavo che si suppone tutti noi stiamo aspettando con impazienza, anch'io ne voglio uno.

Se ritieni che le invenzioni meccaniche non abbiano alcuna relazione politica con i tempi in cui sono state prodotte, puoi saltare la prossima sezione. Senza entrare nei dettagli, alcuni anni fa sono stato piuttosto male. Diciamo che sono stato costretto a letto per due anni e mezzo. Di tanto in tanto mi capitava di sentirmi meglio, anche se purtroppo mai veramente bene, ma non tardavo ad avere una ricaduta e dovevo restare due o tre giorni a letto. Prima di questo periodo, avevo cominciato a registrare film con il mio videoregistratore e avevo creato una collezione di alcuni dei miei film preferiti, nonché, come succede a tutte le collezioni di film o libri, di molti altri che non avevo mai visto. Non potevo fare altro durante il giorno, se non guardare film. Non potevo lavorare, non potevo leggere, non potevo scrivere (anche stare seduto era un'attività troppo faticosa, pensare era impossibile). A volte ero persino troppo malato anche per

I have no idea what it's about but the fact that that *word* itself can work its way into the tv listings, with the expectation that viewers will know what it means, should give practitioners of critical theory pause as to how easily complex ideas can be popularized and debased. Actually, in the '70s there was a slew of would-be elegant soft-core pornos with pinky-in-the-air titles along the lines of *The Coming of Clarissa*, and *The Taking of Melanie*. For some reason, an important element to this sub-sub-genre was the use of the gerund in conjunction with an upper crusty woman's name. I guess the two together was supposed to bestow a touch of class on a reviled genre.

The host of *Talk Soup* was rewarded for his successful wisecracks with his own major network talk show where celebrities are invited to plug their current movies or concert tours, all in the guise of entertainment, while informing an already much too well-informed public about celebrity activities. In other words, the culture, such as it is, running on empty, is feeding on itself endlessly and producing more and more debris. Tv shows *about* tv shows, entertainment about entertainment – it's a self-proliferating medium which can't prevent the cancerous cells from replicating. But, the problem, as always, has been in whose backyard do you bury the plutonium? All I know is, in the future, when everyone in America has their own talk show on one of the five hundred cable channels that we're all eagerly supposed to look forward to, I want one, too.

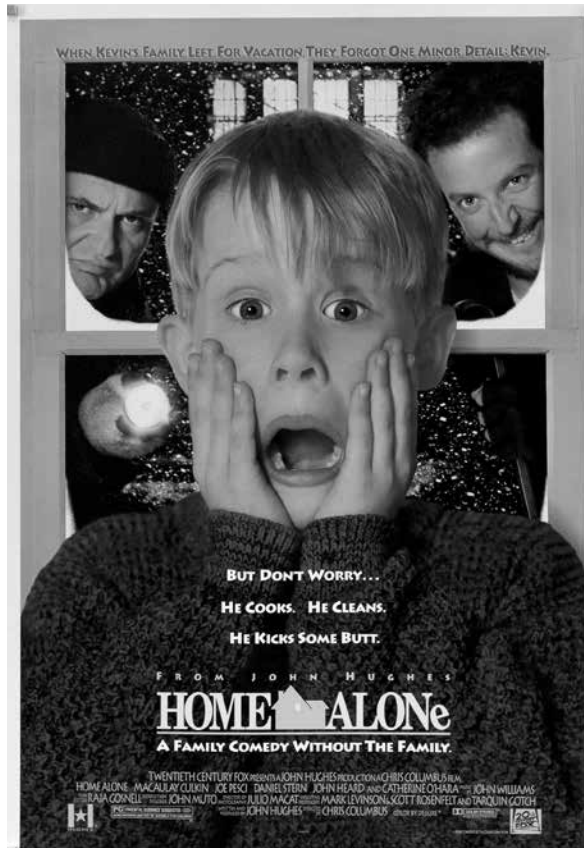
If you believe that mechanical inventions have no political relation to the times in which they're invented, skip the next section. Without getting into the details, several years ago I was quite ill. For the period of two and a half years, I was virtually bed bound. I would feel ok for a while, but never really well, and then would relapse and have to spend two or three days in bed. I had been, prior to that time, taping movies on my VCR and had a library of some of my favorite films, as well as, like all libraries, film *or* book, many items that I had never looked at. It was the only thing I could do during the day – watch films. I couldn't work, I couldn't read, I couldn't write (even sitting up was too strenuous an activity, thinking was impossible). Sometimes I was too sick even to watch tv. Yes, *that* sick!! Often I would tape whatever junk was on at night and watch

guardare la tv. Sì, stavo proprio *così male!* Spesso registravo qualsiasi schifezza passasse di notte per poi guardarne una parte il giorno successivo. Altre volte, nelle giornate migliori, quando stavo abbastanza bene da poter camminare, andavo al videonoleggio più vicino, a pochi isolati di distanza, e poi rientravo stremato reggendo una pila di videocassette con le quali avrei riempito le mie giornate, nell'attesa di sentirmi meglio. A un certo punto mi sono trovato a pensare alle corrispondenze pertinenti e casuali tra l'invenzione e la diffusione capillare dei videoregistratori e delle videocassette e la simultanea proliferazione a livello mondiale dell'aids e di altre malattie del sistema immunitario. In passato la morte era molto più rapida e le persone non si ponevano la questione di passare il tempo in modo piacevole nel periodo che separava l'inizio della malattia dal momento della loro morte. A quei tempi l'intervallo tra i due era in genere più breve, mentre le malattie croniche a lungo decorso rappresentano sicuramente la tendenza del futuro. Durante le mie innumerevoli visite, molti medici mi dicevano che nel decennio successivo (ossia questo decennio) ci si sarebbe dovuti aspettare un incremento notevole di malattie del sistema immunitario – niente di così tragico e terribile come l'aids, ma si sarebbero comunque diffuse molte altre disfunzioni del sistema immunitario, fortemente legate allo stile di vita che siamo tutti costretti a condurre. Se in seguito queste malattie siano comparse o meno, non saprei. Di certo non sono state registrate nei resoconti ufficiali. Tuttavia, conosco personalmente molta gente che soffre o ha sofferto di malattie a lungo decorso, molta più di quanta ebbero modo di conoscerne le persone della mia età, fino a vent'anni prima. E con l'assottigliamento dello strato di ozono e la conseguente maggiore esposizione ai raggi ultravioletti, possiamo aspettarci di assistere alla proliferazione di tumori e malattie del sistema immunitario rispetto a quanto abbiamo riscontrato in passato. L'aids è stato solo la prima avvisaglia di una diffusione fuori controllo dei virus, che diventano via via più resistenti agli antibiotici da cui dipendevamo per mettere fuori combattimento i microbi alieni che ci invadevano. Se scarafaggi, ratti e piccioni prenderanno il controllo della terra, dal canto loro virus senza nome e ancora in via di sviluppo decimeranno le popolazioni in modi ancora inimmaginabili. Non si tratta né di vaneggiamenti da giorno del giudizio né di una profezia malthusiana. Mentre la razza umana si è indebolita con gli antibiotici, gli alimenti confezionati, l'inquinamento atmosferico e gli ambienti cancerogeni, altri organismi, simili a quelli che causano l'aids, si vanno rafforzando. Va bene, sono partito per la tangente. Dopotutto,

part of it the next day. Or sometimes, on a good day, that is, if I felt well enough to walk, I'd go to the nearest video store, just a few blocks away, come back and collapse with a pile of videos to fill up my days, while waiting to get better. At one point it occurred me – how convenient and coincidental that the invention and widespread dispersal of VCRs and VHSs coincides simultaneously with the worldwide spread of aids and other immune system disorders. In earlier times, death was much quicker and people didn't expect to be amused between the time they got sick and the time of their death. The interval between the two, then, was usually shorter but long-term chronic illnesses are definitely the wave of the future. In my visits to many, many doctors I was told by several of them that they expected in the next decade (that's this decade now) to see an explosion of immune system disorders – nothing quite as dramatic or as horrible as aids, but many more immune system dysfunctions as a result of the lives all of us are forced to live. Whether or not these diseases have subsequently appeared, I don't know. They certainly have not been written about in the papers of official record. I do, however, personally know a lot of people who are or were quite sick with long-term ailments, many more than people my age knew, say, twenty years ago. And with the depletion of the ozone layer and subsequently much more exposure to ultraviolet rays, we can expect to see proliferations of many more cancers, and immune systems disorders than we have seen in the past. aids is just the beginning of viruses running amok, becoming stronger than the antibiotics that we used to depend on to knock out the alien microbes that invaded us. If the roaches, rats, and pigeons will take over the earth, so will as yet unnamed and still-developing viruses decimate populations in ways that are still unimagined. This is neither doomsday ranting nor Malthusian prophesying. As the human race has been weakened by antibiotics, by processed foods, by polluted atmospheres and cancer-producing environments, so other organisms such as whatever it is that causes aids grow stronger. Ok. Let me get off this particular tangent. After all, I only took biology in high school, so I can't even claim to know what I'm talking about. However, the paranoia of having an illness that had no identifiable source or even, at the beginning, a *name* made me realize that VCRs *had* to be invented to becalm an already subdued ever-growing army of weak and debilitated people – but for what purpose? From committing mass suicide? From feebly voicing their discontent with the medical *status quo* of the way medicine is practiced and diseases treated? A disabled segment of society soothed into further passivity by

ho studiato biologia solo al liceo, quindi non posso nemmeno affermare di sapere di cosa sto parlando. Tuttavia, la paranoia di avere una malattia priva di una causa identificabile – o addirittura, all’inizio, di un nome – mi ha fatto capire che i videoregistratori dovevano essere stati inventati per placare un esercito già sottomesso e in continua crescita di persone deboli e debilitate, ma a quale scopo? Per scongiurare un suicidio di massa? O per impedire la flebile esternazione del loro malcontento per lo status quo sanitario, per il modo in cui la medicina viene praticata e le malattie trattate? Un segmento debilitato della società ha trovato sollievo abbandonandosi a una forma ulteriore di passività attraverso i film di Walt Disney, *Die Hard* e *Terminator 2*, almeno fin quando il supporto magnetico sul nastro della videocassetta non si è consumato. I videoregistratori sono stati progettati, se non intenzionalmente, perlomeno di default, per alleggerire il peso a familiari e consorti e distrarre i malati dalla loro condizione apparentemente disperata. Un po' di pane, e un sacco di circo – noleggia un paio di cassette e domattina ti sentirai meglio. Forse *Home Alone* [Mamma, ho perso l'aereo, in originale "A casa da solo"] è il titolo profetico di quella che un giorno potrebbe essere chiamata l'era concomitante dell'aids e dei videoregistratori, quando una popolazione costretta a letto ha trovato conforto nel ronzio delle videocassette più noleggate. Anche se non siamo più in grado di partecipare alla nostra stessa vita, questo non può impedirci di continuare a tenerci aggiornati sulla cultura popolare usa e getta. È evidente che la religione non è l'unico oppio dei popoli. E per quanto Benjamin avrebbe potuto prevedere gli usi e le applicazioni del videoregistratore, di certo non avrebbe potuto farlo Marx. Ricordo che all'epoca ero incredibilmente grato per l'invenzione del videoregistratore, il baby-sitter elettronico.

Nel periodo in cui ero malato (poiché la malattia, protraendosi così a lungo, si è rivelata, di fatto, un'esperienza che ha modificato il corso più recente della mia vita e altresì il mio lavoro), non riuscivo a fare tanto esercizio. Decisi quindi di acquistare una cyclette. Dato che l'attività in sé era terribilmente noiosa, associavo un film alla pedalata quotidiana di venticinque minuti. Una volta stavo guardando *Il dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Victor Fleming (1941), un film che non avevo mai visto prima e che mi colpì per la sua perversione disinvolta e senza censure, soprattutto considerando che



watching Walt Disney movies, *Die Hard*, *Terminator 2* until the magnetic stock wears off the surface of the vinyl tape. VCRs were designed, if not by intent, certainly by default, to take the burdens off family members and loved ones and distract one from the seeming hopelessness of one's own ailment. A little bread, lots of circuses – rent two videos and you'll feel better in the morning. Perhaps *Home Alone* is the prophetic movie title of what may one day be called the concurrent age of aids and VCRs, a bed-bound population being comforted to the hum of best-selling rental video hits. Even when you can no longer participate in your own life, that shouldn't prevent you from keeping up-to-date with disposable popular culture. It seems clear that religion is not the only opiate of the masses. But although Benjamin might have predicted the uses and applications of the VCR, Marx certainly couldn't have. I remember, at the time, being incredibly grateful at the time for the invention of the VCR, the electronic babysitter.



era stato prodotto dalla Mgm. In una scena che mostra una fantasia di Hyde, Spencer Tracy tiene legate alla sua carrozza la brava ragazza Lana Turner e la ragazzaccia Ingrid Bergman proprio come se fossero cavalli che frusta allegramente. Ma questa è un'altra storia. C'è una sequenza in cui Lana trascina Spencer in un museo e gli indica una replica di dimensioni ridotte di una famosa scultura (badate bene, questo accadeva ben prima che i negozi di souvenir dei musei facessero la loro comparsa diventando una delle loro principali fonti di introiti). Lana spiega che l'originale si trova al Louvre e si chiama Vittoria Alata [*Nike di Samotracia*]. Senza lasciarsi sfuggire l'occasione, Spencer replica scherzosamente: «A che serve essere vittoriosi se non si ha una testa?». Lana risponde per le rime: «A che mi serve farmi una cultura se poi non tu mi ascolti?». Be', questo sì che è parlare con franchezza, non vi pare? Ricordo anche distintamente che aggiungeva: «Mi piace conoscere l'arte. Ti offre qualcosa di cui parlare». Ma non sono mai riuscito a ritrovare quella battuta, anche se ho rivisto il film due volte. Che fossi in preda alle allucinazioni per il caldo e



While I was sick (since it lasted so long, it was, *de facto*, a transforming experience in my recent life and, also, in my work), I was too sick to exercise. I decided to buy an exercise cycle. Because the activity itself was so excruciatingly boring, I would watch movies for the twenty-five minutes a day that I cycled, when I actually did it. At one point, I was watching Victor Fleming's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941), a film I'd never seen before and which impressed me with its nonchalant and uncensored kinkiness, especially since it was made by Mgm. In one Hyde fantasy scene, Spencer Tracy has good girl Lana Turner and bad girl Ingrid Bergman strapped to his coach as horses while he is gleefully whipping them. But that's another story. There's a scene in which Lana drags Spencer off to a museum and points to a pint-sized replica of a famous sculpture (this was, mind you, well before the days museum gift shops existed and became one of the main sources of direct income for museums). Lana explains that the original is in the Louvre and it's called Winged Victory. Spence, without missing a beat, quips: «What's the point of being victorious if you haven't got a head?». Lana snaps back: «What's the sense of my acquiring culture if you're not going to pay attention to me?».

per il mio battito cardiaco accelerato per via del mio pedalare frenetico? In ogni caso, quel giorno, è nata l'idea per *Rock Hudson's Home Movies*.

Pensai che sarebbe stato interessante mettere insieme una raccolta, con dei piccoli commenti, di scene che avessero a che fare con l'arte e gli artisti così come sono rappresentati nei film hollywoodiani, esplorando gli atteggiamenti contraddittori con cui gli artisti e l'arte sembrano essere venerati e al contempo vituperati – quasi nello stesso respiro/ fotogramma. L'idea mi entusiasmò e cominciai ad annotare qualcosa come una ventina di titoli che mi vennero subito in mente e dai quali avrei potuto estrarre delle scene. Sull'onda dello stesso entusiasmo ho scribacchiato rapidamente ancora altre idee, che esaminavano le modalità di rappresentazione nei film tradizionali, e una di queste era quella che sarebbe divenuta *Rock Hudson*. Il progetto di *Rock Hudson* mi sembrava quello più urgente da realizzare, perché significava affrontare questioni di genere, giochi di ruolo, omosessualità e aids. Inoltre, mi interessava l'idea di un'autobiografia inventata, "fittizia", perché garantiva una struttura solida da cui sviluppare temi svariati, consentendomi al tempo stesso di mantenerli coesi.

A quel punto della mia vita, vari progetti erano sfumati o stavano per sfumare. Dopo un periodo relativamente lungo trascorso in un discreto stato di salute tornai a stare male, per circa due mesi. In quel momento ho pensato che ci sarebbero state buone probabilità che non sarei più stato fisicamente in grado di lavorare come avevo fatto negli anni precedenti, che avrei potuto non avere mai più la forza di fare un altro film. Ho pensato che fare un film compilativo di questo tipo fosse qualcosa che mi avrebbe richiesto un coinvolgimento lavorativo piuttosto contenuto. Si trattava in sostanza di trasferire delle sequenze da un videoregistratore a un altro e poi montarle. Semplice. Non lo è stato affatto. Uno dei progetti pianificati era un video sulla rappresentazione della malattia nei film. Le donne vengono sempre rappresentate come ipocondriache e bisbetiche, anche quando sono affette da disturbi gravi. Gli uomini invece soffrono, perlopiù in silenzio o, ancora meglio, non si ammalano affatto. Tengono duro finché non schiattano. Se hanno malattie mentali, e nei film accade raramente, si tratta il più delle volte di amnesia. Se siete interessati a ulteriori teorie e congetture, posso fornire un ampio elenco di titoli su richiesta.

Presentai una proposta del progetto redatta frettolosamente – dal titolo provvisorio *Fbi Warning/Couch Potato Videos*³ (più avanti Couch Potato Productions sarebbe diventato

Well, that pretty much lays it on the line, doesn't it? I also distinctly remember her saying: «I like knowing about art. It gives you something to talk about». But I could never find that line again, even though I went through the movie two times. Was I hallucinating from the heat and my accelerated heartbeat as a result of my frantic exercising? In any case, on that day, the idea for *Rock Hudson's Home Movies* was born. I thought it would be interesting to put together a compilation, with some kind of minimal commentary, of scenes about art and artists as they are represented in Hollywood movies, exploring the contradictory and conflicting attitudes in which artists and art seem to be revered but yet reviled – almost within the same breath/frame. I got excited about the idea and jotted down about two dozen titles which quickly came to mind, from which I could extract scenes.

I also excitedly scribbled down half a dozen other ideas, examining modes of representation in mainstream films, one of which turned out to be *Rock Hudson*. It seemed more urgent to do *Rock Hudson* because it meant dealing with gender issues, role-playing, homosexuality, and aids. Also, the idea of an invented, "fictitious" autobiography interested me. It provides a structure on which to hang a variety of different themes and still permits you to keep them cohesive.

At that point in my life, various projects had fallen through, or were in the process of falling through. I had also been quite sick, again, after a relatively long period of fair health, for about two months. I thought, at that time, that there was a strong possibility that I might never be physically capable of working again the way I had in earlier years, that I might never have the strength to do another feature. I thought that this kind of compilation was something that could be done as a mildly low-level work involvement. I could more or less transfer scenes from one VCR to another VCR and then edit them. Simple. It wasn't. One of the proposed projects was a video about illness as it's depicted in films. Women are always depicted as hypochondriacs and complainers, even when they have serious ailments. Men suffer, mostly silently, but better yet, they don't get sick at all. They carry on and then drop dead. If they have mental illnesses, and they rarely do in films, it's mostly amnesia. If you want more theories and surmises, an extensive list of film titles is available on request.

I submitted a hastily drafted proposal of the project, provisionally titled, *Fbi Warning/Couch Potato Videos* (Couch Potato Productions subsequently became the name of my company), to Bill Horrigan, the director of Media Arts at The Wexner Center of the Arts in Columbus Ohio, a small, private museum that is attached to Ohio State University, one of the

il nome della mia azienda) – a Bill Horrigan, direttore della sezione arti multimediali presso il Wexner Center of the Arts di Columbus (Ohio), un piccolo museo privato annesso all'università dell'Ohio, una delle più grandi d'America. Anche se lo spazio espositivo è piuttosto piccolo per gli standard museali, il dipartimento di Arti multimediali stava accumulando una grossa mole di apparecchiature video, in parte per via dell'affiliazione universitaria. Bill mi disse: «Certo, vieni pure qui e usa tutto quello che ti serve». Mi sono recato al museo e ho iniziato a usare l'attrezzatura ancora prima che gli fosse stata data una collocazione o che venisse collegata, molto prima che i laboratori video progettati per ospitare l'attrezzatura fossero allestiti.

Adesso che mi sento molto meglio, dovrei aggiungere, a mo' di nota a piè di pagina a quanto scritto sopra, che non vedo il mio futuro limitato a progetti su piccola scala come quello su Rock Hudson. Quando parlo di piccola scala non lo dico per sminuire il lavoro. Mi riferisco soltanto al fatto che un progetto simile presuppone che io rimanga seduto davanti a una macchina per il montaggio, con pochissime altre persone coinvolte nella realizzazione effettiva del progetto e con relativamente pochi soldi da destinare all'intero lavoro. La cyclette ha trovato sede permanente dentro l'armadio.

Dopo aver completato *Rock Hudson's Home Movies* un amico mi disse che all'inizio degli anni Ottanta, nell'epoca in cui il videoregistratore cominciava a diffondersi, a Londra era nato un movimento chiamato *scratch videos* dove le persone creavano i propri montaggi per poi mostrarli. Non ne avevo mai sentito parlare prima e di certo non ne avevo mai visti.

Questa introduzione dedicata al come e al perché ho realizzato *Rock Hudson's Home Movies* potrebbe forse sembrare prolissa, ma ritengo che la genesi di un'idea non si risolve sempre in una linea retta. Non credo avessi un'idea specifica di cosa volevo fare quando ho cominciato a lavorare al video/film (in diversi paesi è stato distribuito come film in pellicola, in altri è stato mostrato nel suo formato video originale). Avevo scritto degli appunti, circa trenta pagine di divagazioni sciolte, non troppo dissimili nel tono e nello stile da quelle che state leggendo adesso. Ma quando è arrivato il momento di dedicarmi al montaggio vero e proprio mi sono reso conto che il testo che avevo scritto era troppo



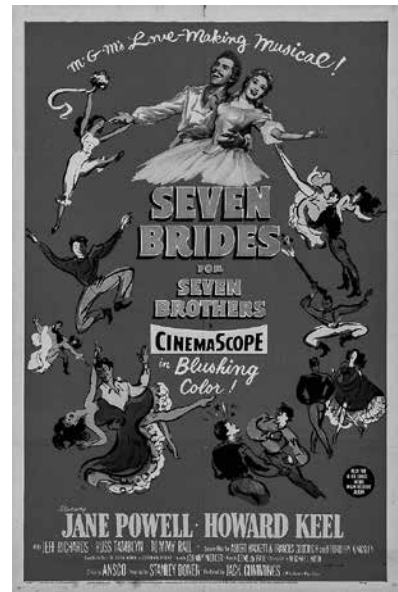
largest universities in America. Even though the museum is tiny by almost any museum standards, the Media Arts department was in the process of amassing tons of video equipment, partly because it is affiliated with the university. Bill said: «Sure come out and use whatever we've got». I went out there and started using the equipment even before most of it was there or hooked up, and way before the video studios designed to house the equipment had been built.

I should add, just as a footnote to the above, now that I am completely better, I don't see my future as limited to such small-scale projects as *Rock Hudson*. When I say "small-scale", I do not say it to deprecate the work. I am only referring to the fact that what it entails is just me sitting in front of an editing machine, with very few other people involved in the actual making of the project, and relatively little money to spend on the whole work.

The exercycle resides permanently in my closet.

After I finished *Rock Hudson*, a friend told me that there was a movement in London at the time that the VCR first became popular, in the early '80s, of "scratch videos", in which people made their own compilations and showed them. I'd never heard of it before and certainly had never seen any.

Perhaps this is a long-winded introduction as to how and why I came to make *Rock Hudson's Home Movies*. But it seems to me that the genesis of an idea is not always a straight line. When I first started doing the video/film (in several countries, it's been released as a film – other places have shown it in its original video format), I don't think I had a specific notion of what I wanted to do. I had written some notes – about thirty pages of loose rambles, not unsimilar in tone or style to what you're reading now. But when it came time to do the actual editing, I realized that everything I had



lungo e non avrebbe mai potuto trovare posto tra o con gli spezzoni che volevo utilizzare. Mi accorsi però che, con l'ausilio di un microfono, potevo *parlare* nel secondo canale audio mantenendo il suono originale dei filmati sul primo canale. Che scoperta! Sarei riuscito a scrivere senza carta, penna o macchina da scrivere! Che spasso! Il commento estemporaneo avrebbe potuto introdurre lo stacco di montaggio successivo, suggerendo così un altro modo di strutturare l'insieme di inquadrature seguenti. Era davvero una rivelazione, un'esperienza liberatoria – scrivere senza lettere o tastiera, scrivere in uno stile di apparente spontaneità. Non volevo che il testo avesse un taglio accademico. Non sono un gran lettore di teoria critica (mi ci sono dedicato soltanto nel periodo in cui insegnavo, perché sentivo il bisogno assillante di apparire più intelligente dei miei studenti), e di certo non volevo mutuarne il gergo – pieno di vocaboli ed espressioni che nessuno utilizza mai nella vita reale, ma da cui le persone sembrano dipendenti non appena iniziano a scrivere. Né volevo che fosse destinato solo a quel (piccolo) pubblico che era stato segretamente iniziato all'*argot* dettato dalla moda. Volevo che fosse accessibile a un pubblico più ampio – e volevo soprattutto che fosse piacevole. (Man mano che invecchio, mi rendo conto sempre di più che c'è molto da dire a proposito dei film senza dover rinunciare alla piacevolezza. E questo è diventato uno dei miei obiettivi impliciti nella creazione di nuove opere).

Ma, in realtà, *Rock Hudson's Home Movies* è figlio di quindici o venti anni di teoria critica. Non sarà debitore di teorie o articoli specifici, ma rimane comunque debitore di approcci teorici di cui la nostra cultura è inevitabilmente imbevuta:

written was way too long and could never fit in in between or with the clips I wanted to use. I realized, though, that I could, with a microphone, *speak* into the second audio channel while keeping the sound from the actual film clips on the first channel. What a discovery! To be able to write without paper, pen, or typewriter! What fun! The spur-of-the-moment remark would lead into another cut, which would suggest another way of structuring the next cluster of shots. It was an incredibly liberating realization and experience, writing without letters or a keyboard, writing in a style of seeming spontaneity. Nor did I want the piece to have an academic flavor. I'm not much of a reader of critical theory (the only times I immersed myself in it was when I was teaching because I felt a nagging need to sound smarter than my students), and I certainly didn't want to use the jargon – replete with a vocabulary no one ever seems to use in real-life but to which people seem addicted as soon as they start writing. Nor did I want it to be only for that (tiny) audience that was secretly initiated into fashion-driven argot, either. I wanted it to be accessible to a wider audience and, above all, entertaining. (As I get older, I realize more and more that there is a great deal to be said for films that can genuinely entertain. So this has become one of my unspoken goals in the creation of new work.)

But, in reality, *Rock Hudson's Home Movies* is a child of fifteen or twenty years of critical theory. It may not be indebted to specific articles or theories but it certainly is indebted to theoretical approaches that have subsequently reached deeply into our culture – questions of gender-stereotyping, feminist and gay concerns about modes of representation, what an image means, and the different ways in which an

questioni relative agli stereotipi di genere, l'interesse di matrice femminista e gay per le modalità di rappresentazione, per il significato di un'immagine e i diversi modi in cui è possibile interpretare un'immagine o delle parole, o un'immagine *combinata* a delle parole. Né *Rock Hudson's Home Movies* sarebbe stato pensabile prima dell'invenzione di quel dispositivo, quintessenza del surplus di capitale incanalato verso il tempo libero: il videoregistratore. In questo senso sono ben lieto di averlo realizzato. Mi sono sempre considerato una persona piuttosto lineare, legata a forme tradizionali. Mi è piaciuto poter utilizzare le nuove tecnologie reinventando i fini per i quali erano state originariamente progettate; e lavorandoci ho capito che il video è un formato molto più clemente e rilassato rispetto alla pellicola per una forma personale e capricciosa come il saggio. Comporre un "saggio" girando in pellicola sembra richiedere, almeno di questi tempi, una grande quantità di lavoro (e di denaro) per qualcosa che troverà un pubblico relativamente ristretto disposto a guardarlo. Ma soprattutto, quando affermo che *Rock Hudson's Home Movies* non avrebbe potuto essere realizzato soltanto dieci anni prima, intendo dirlo nel senso che prima non esisteva un vocabolario adatto a dare voce alle questioni affrontate in questo lavoro. Prima della liberazione femminile, ricordo che andavo al cinema con quella che allora era mia moglie, e parlavamo di come venivano trattate le donne (di certo non usavamo la parola "rappresentate") nei film di Hollywood dell'epoca, in contrapposizione ai film, per dire, di Ophüls o Mizoguchi. Ma quando capitava di vedere sullo schermo qualcosa che faceva accapponare la pelle, anche solo venticinque anni fa, non c'era modo di formularlo in maniera chiara e comprensibile. Magari il fastidio rimaneva a uno stadio nebuloso, magari lasciava un nodo allo stomaco. Avrete forse visto *Sette spose per sette fratelli* di Stanley Donen da bambini. Se ne avete modo, provate a rivederlo oggi e osservate quanto saranno più precise le vostre reazioni. In realtà *Sette pupe per sette stalloni* parrebbe un titolo più appropriato, sicuramente più in linea con le prospettive odierne. Ma questo accadeva prima dell'emancipazione delle donne, prima del multiculturalismo, prima della liberazione dei gay. Capitava di vedere sullo schermo un'immagine spregiativa o degradante e la si accettava o, peggio ancora, non si reagiva o nemmeno lo si notava, proprio come il pubblico bianco non disapprovava né si accorgeva delle caratterizzazioni razziste di neri o asiatici nei film degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. (Così come oggi ignorano le rappresentazioni offensive degli arabi nei film americani. Evidentemente sono i cattivi preferiti

image or words, or an image *combined* with words can be read. Nor could *Rock Hudson* have been made before the invention of that quintessential surplus capital leisure time appliance, the VCR. In that sense, I am very pleased with having made it. I always thought of myself as very linear and locked into traditional forms. It pleased me to be able to use newer technologies and reinvent the purposes for which they were originally designed – in the course of which I realized that video is a much more gracious and relaxed format than film for something as personal and cranky as an essay. Creating an "essay" on film, at least these days, seems like a great deal of work (and money) for something that has such a relatively small audience willing to watch it. But most of all, when I say that *Rock Hudson* could not have been made even ten years earlier, I mean in the sense that earlier a vocabulary had not been in place to articulate the concerns the piece deals with. Before the days of women's liberation, I remember going to films with my then wife, and we would talk about how women were treated (we most certainly did *not* use the word "represented") in Hollywood films of the time as opposed to the films of, say, Ophüls or Mizoguchi. But if you saw something on the screen that made your skin crawl, even twenty-five years ago, there was no way to question it in a way that was clear and understandable. Perhaps it bothered you in some kind of nebulous way, perhaps it left a knot in your stomach. Maybe you saw Stanley Donen's *Seven Brides For Seven Brothers* as a kid. Try watching it, if you can, again today and see how much more specific your responses will be. Actually, *Seven Brides For Seven Brothers* seems to be a more accurate title, certainly more in keeping with today's perspectives. But that was before women's lib, it was before multiculturalism, it was before gay lib. You saw a derogatory or degrading image on the screen and you accepted it or, worse yet, didn't respond to it or even notice it, just as white audiences didn't object or notice racist depictions of blacks or Asians in '30s, '40s and '50s films. (Just as they ignore derogatory portrayals of Arabs in American films today. They are clearly the villains of choice in post-Opec, pro-Israeli America). Or you would just explain it away as, well, that's the way the world is. There wasn't a vocabulary in place to even *object*. The words "sexism" and "male chauvinism" hadn't been born yet although the postures they describe were fully in place. Perhaps heightened consciousness is what I'm talking about. Twenty years of feminism and gay activism has to count for

nell'America post-Opec e filo-israeliana).

O ci si sarebbe limitati a spiegarlo con qualcosa del tipo: "così va il mondo". Non esisteva neanche un vocabolario per *obiettare*. Le parole "sessismo" e "maschilismo" non erano ancora nate, sebbene i meccanismi che descrivono fossero pienamente all'opera.

Forse quel che intendo è che ora c'è una maggiore consapevolezza. Vent'anni di femminismo e attivismo gay devono pur contare qualcosa. Una volta che un problema viene sollevato, non può più essere relegato all'invisibilità, tranne forse per coloro che nutrono un interesse parecchio perverso per la negazione. *Rock Hudson's Home Movies* è certamente il risultato di quello *Zeitgeist*.

Durante la realizzazione del film oltre alla questione della rappresentazione, soprattutto nel caso dei ruoli di genere – maschile/femminile, etero/gay ecc. – è stato altrettanto importante poter *visionare il materiale* di cui avevo scelto di occuparmi in tutta la sua concretezza. Quando leggi un articolo scritto da qualcuno sulla rappresentazione in un film, bisogna fare affidamento sui propri fievoli ricordi (se lo si è visto e se rimane qualche ricordo) nonché sulla descrizione di quanto quel *qualcuno* ha visto. Se ricorre a vari esempi, è *lui* a creare le connessioni per il lettore. Nel formato da me adottato si porta la fonte davanti allo spettatore. Anche se la scena è estrapolata dal suo contesto, l'autenticità di ciò che viene presentato, di ciò che si vede e si ascolta, è indiscutibile. Gli attori *stanno* recitando quelle stesse battute con la loro intonazione. La macchina da presa rimane lì dove è stata posizionata, mettendo in risalto o meno un attore anziché un altro. Tutti questi elementi e molti altri sono lì per essere notati da chiunque li osservi. Non si è vincolati alla barriera, aggiuntiva e inaffidabile, dell'impressione di una fonte indiretta in merito a qualsiasi cosa questa creda di avere visto. Inoltre, uno dei problemi principali connessi all'appropriazione di materiale nei video o nei film è la liquidazione di eventuali diritti d'autore, una questione legale che assumerà un'importanza crescente nel prossimo decennio. È possibile analizzare la cultura popolare senza ricorrere alle immagini che tutti conosciamo? La Disney sembra pensarla così. Sebbene si tratti di un'azienda che ha reso i suoi prodotti onnipresenti, non è *ancora* possibile utilizzare nessuno dei suoi animaletti da cortile protetti da copyright, persino sullo sfondo, senza corrispondere ai creatori una somma esorbitante di denaro. Non usare mai materiali Disney sullo sfondo, anche se hanno invaso il nostro pianeta da un capo all'altro, è così diventata una delle prime regole da imparare per ogni direttore artistico. La

something. Once an issue is raised, it can never be made invisible again, except perhaps for those with a very perverse interest in denial. *Rock Hudson* is certainly a product of that *Zeitgeist*.

As important for me in making *Rock Hudson* as the issue of representation, especially in the areas of gender role-playing, masculine/feminine, straight/gay, etc., is actually being able to *see the footage* you've chosen to deal with. When someone writes an article about representation in film, you have to rely on your dim memories (that is, *if* you've seen it and *if* you remember it at all) and on their description of what *they* were seeing. If they are describing several examples, *they* are making the connections for the reader. In my format, you bring the source to the spectator. Even if the scene is out of context, the authenticity of what is presented, what is seen and heard is undeniable. The actors *are* saying the lines they're saying with their own intonations. The camera is positioned where it is positioned, favoring or not favoring one actor and not another. All these elements and many more are there for any viewer to see. You are not subject to the additional, and unreliable, barrier of a secondary source's impression of whatever it was they think they saw.

Also, one of the major issues in appropriation in video or film is clearance of copyrights, a legal issue that I believe will become one of increasing importance in the next decade. Is there a way to critique popular culture without using the images that we all know? Disney seems to think so. For a company that has made its merchandise so unavoidably ubiquitous, you *still* can't use any of Disney's copyrighted barnyard animals, even in the background of a film, without paying the creators an exorbitant amount of money. So that has become one of the first rules every movie art director learns – never use Disney artifacts in the background, even though they have invaded our planet from pole to pole. The Mickey and Minnie crowd are *never* seen on a t-shirt or a poster in any film, even though their images appear in virtually every child's bedroom in the western world. Clearly, Disney product is as sacrosanct as God's face – it dare not be shown.

But the only way to confront popular culture in a critique of it is by presenting it in the form which it first presented itself, not by a second-hand description of it.

My excuse would be, in a court of law, is that these images have corrupted us and it's our turn at bat. Images have been presented to us, shaping our perceptions of the way we learn about the world from the time we were very young to



comitiva di Topolino e Minnie non compare mai su una maglietta o sulle locandine, benché le loro immagini facciano capolino nelle camerette di ogni bambino nel mondo occidentale. Evidentemente la merce Disney è sacrosanta come il volto di Dio: nessuno osa mostrarla.

Tuttavia soltanto presentando la cultura popolare nella forma in cui si è presentata per la prima volta – e non ricorrendo a una sua descrizione di seconda mano – è possibile sottoporla all'analisi critica.

In tribunale mi difenderei dicendo che queste immagini ci hanno corrotto e che adesso è arrivato il nostro turno. Le immagini ci sono state presentate, modellando la nostra percezione, il modo in cui impariamo a conoscere il mondo, da quando eravamo molto piccoli a oggi. E così continuerà a essere fino al giorno della nostra morte. Sostenere che i film riflettono la realtà è sempre stata una mezza verità, nel migliore dei casi. Riflettono l'idea della realtà che hanno i dirigenti di alcune case di produzione, il che non è necessariamente la stessa cosa. Facendo un ulteriore passo avanti, direi che riflettono l'idea della realtà che un dirigente ritiene possa essere abbastanza appetibile e abbastanza familiare per un pubblico pagante sufficientemente ampio. Se il rapporto tra schermo e spettatore è un'infinita sala di specchi che riflette aspettative, idee preconcepite, falsi miti e l'annesso desiderio di sostenerli, in un modo o nell'altro il ciclo deve essere andato in cortocircuito. Si devono scagliare dei sassi contro questa galleria di specchi che riflettono all'infinito: lo schermo, il pubblico, il pubblico, lo schermo... Suppongo che dietro alla realizzazione di *Rock Hudson's Home Movies* ci fossero alcune di queste sollecitazioni, così come un desiderio di fare una sorta di dichiarazione, per

the present moment. And will continue until the day we die.

To say that films reflect reality has always been a half-truth at best. They reflect some studio head's idea of reality, which is not necessarily the same thing. To take it even a turn further, they reflect an idea of a reality that a studio head thinks will be palatable enough and familiar enough to a large enough audience that will pay to see it. If the relationship between screen and spectator is an endless hall of mirrors reflecting expectations, received ideas, false myths and the desire to embrace them, in one way or another the cycle must be short-circuited. Rocks must be hurled into this gallery of endlessly reflecting mirrors – the screen, the audience, the audience, the screen...

These, I suppose, were some of the impulses behind making *Rock Hudson's Home Movies*, as well as a desire to make some kind of statement, however ineffectual, about aids and aids-related deaths.

I had, at the time I started doing *Rock Hudson*, seen it as a five-finger exercise, something to do in between the bigger projects while waiting for the money to materialize. I am currently doing with [Jean Seberg](#) what I did with Rock Hudson. And some time in the future, I plan to take on Howard Hughes. As in *Rock Hudson*, I will be using the structure of a fictitious autobiography (that nevertheless has real underpinnings) to examine, simultaneously, contemporary social attitudes and mores and explore the peculiar ways that private lives are revealed in an unashamedly public medium. I sift through dozens of films looking for details that illuminate a

quanto senza conseguenze, a proposito dell'aids e dei decessi correlati all'aids.

Nella sua fase iniziale consideravo *Rock Hudson's Home Movies* un diversivo, qualcosa a cui dedicarmi per inframezzare i progetti più grandi in attesa che si materializzassero i soldi. In questo momento sto facendo con **Jean Seberg** quello che ho fatto con Rock Hudson. E in futuro ho intenzione di affrontare Howard Hughes. Come in *Rock Hudson's Home Movies*, userò la struttura dell'autobiografia fittizia (che tuttavia poggia su basi reali) per esaminare, al contempo, atteggiamenti e costumi sociali contemporanei ed esplorare i modi peculiari in cui le vite private vengono rivelate attraverso un mezzo spudoratamente pubblico. Setaccio dozzine di film alla ricerca di dettagli che illuminino un'immagine più ampia, come se il film definitivo di Jean Seberg dovesse ancora essere realizzato. La ricerca della scena o dell'inquadratura rivelatrici è parte del processo di una storia revisionistica del cinema in cui tutti i film sono manufatti in uno scavo archeologico densamente stratificato. È una serie di film/video che esplora gli atteggiamenti ideologici che i film commerciali veicolano in modo subliminale al di là della loro storia, delle star, della scenografia e del biglietto d'ingresso: messaggi e presupposti valoriali che persistono molto tempo dopo che la trama è stata dimenticata.

Forse non è di buon gusto citare se stessi ma, scrivendo queste righe, ho cercato qualcosa che avevo scritto quasi dieci anni fa. Un anno dopo aver acquistato il mio videoregistratore, Barbara Kruger mi ha invitato a scrivere un articolo su un argomento a mia scelta, purché fosse collegato alla televisione, per una raccolta di saggi che stava curando dal titolo *Guide Tv*⁴.

Attendo con ansia il giorno in cui [l'uso del videoregistratore] contribuirà a creare nuove opere ibride. I registi includeranno nelle loro opere scene tratte da vecchi film, per commentare o contraddire il film in fase di realizzazione, come una sorta di lavoro parallelo. Si potranno realizzare i propri film a partire dalla propria collezione. Prevedo che un giorno si potrà montare tramite il videoregistratore. Stai guardando *Magnifica ossessione* di Sirk con una Jane Wyman cieca. A un certo punto stacchi

larger picture, as if the ultimate Jean Seberg movie is yet to be made. The search for the revealing scene or shot is part of the process in revisionist film history in which all films are artifacts in a densely layered archeological dig.

It's a series of films/videos that explores ideological attitudes that commercial films subliminally offer above and beyond the story, the stars, the scenery, and the price of admission – messages and value assumptions that linger on long after the plot is forgotten.

Perhaps it's not in the best of taste to quote oneself but, in the process of writing this, I looked up something I had written almost ten years ago. A year after I bought my VCR, Barbara Kruger invited me to write an article about anything I wanted to, as long as it related to television, for a collection of essays she was compiling called *Tv Guides*.

I look forward to the day when (the use of the VCR) will contribute to creating new hybrid works. Filmmakers will use scenes from older films in their works commenting on or contradicting the film being made, a kind of parallel work. One will be able to make one's own films out of one's collection. Someday I foresee being able to make cuts on your own VCR. You are watching Sirk's *Magnificent Obsession* with a blind Jane Wyman. You interrupt to cut in a scene from *Wait Until Dark*, about a blind woman with a different set of problems. Then a scene from *Johnny Belinda*. Jane Wyman again, again handicapped, but now she is mute. Cut to *The Spiral Staircase*, a film about a mute woman in jeopardy... There will be a whole new sub-genre of VCR-generated films.

I wrote this in 1985 and made *Rock Hudson's Home Movies* in 1992. I didn't realize I had been thinking about the possibility of this kind of work quite as long as I obviously had.

About a year after *Rock Hudson's Home Movies* was made, in one of the performance spaces in New York, a young cartoonist was showing a 15-minute VHS called *Elmer Fudd's Home Movies*. It was a compilation of scenes from Warner Brothers cartoons of Bugs Bunny and Elmer Fudd flirting with

su una scena da *Gli occhi della notte* che parla di una donna cieca con una diversa serie di problemi. Poi una scena da *Johnny Belinda*. Di nuovo Jane Wyman, di nuovo una donna con una disabilità, ma stavolta è muta. Stacco su *La scala a chiocciola*, un film su una donna muta in pericolo... Nascerà un sottogenere completamente nuovo di film creati generati tramite il videoregistratore.

Scrivo queste cose nel 1985 e ho completato *Rock Hudson's Home Movies* nel 1992. Non mi ero reso conto di aver pensato alla possibilità di un lavoro di questo tipo per tutto quel tempo, ma evidentemente era così.

Circa un anno dopo *Rock Hudson's Home Movies*, in uno degli spazi performativi di New York, era in mostra un video di quindici minuti di un giovane fumettista dal titolo *Elmer Fudd's Home Movies*. Era una raccolta di scene tratte dai cartoni animati della Warner Brothers in cui Bugs Bunny e Taddeo flirtavano tra di loro, Bugs che bacia Taddeo sulle labbra (all'inizio Taddeo è disgustato, ma poi ci prende sempre gusto) – uno dei due *en travesti*, nella speranza di ingannare l'altro – in una parola, ci sono molte scene di travestimento, inversioni di genere e sbaciucchiamenti omosessuali (per il momento sorvoliamo sulle implicazioni interspecie), che sebbene non fossero appositamente progettate per confondere i bambini, d'altro canto non danno loro un'idea chiara di come il mondo eterosessuale immagina che queste cose funzionino. A ogni modo, mi fa molto piacere che nelle note di programma *Elmer Fudd's Home Movies* fosse descritto come un'opera «nel solco di *Rock Hudson's Home Movies*». Per parafrasare il finale del brillante e sottovalutato romanzo di Melville *L'uomo di fiducia*, da ciò potrebbe nascere ancora qualcos'altro...

each other, Bugs kissing Elmer on the lips (at first, Elmer is disgusted, but he always finds he likes it), one or the other of them *en travestie*, hoping to fool the other one – in a word, it has lots of scenes of cross-dressing, gender-switching and same-sex (for the moment, let's ignore the inter-species implications) smooching although not exactly designed to confuse young children, not quite giving them a clear idea of how the heterosexual world imagines it functions, either. In any case, I was quite pleased that in the program notes, *Elmer Fudd's Home Movies* was described as «in the tradition of *Rock Hudson's Home Movies*».

To paraphrase the very end of Melville's brilliant and underrated novel, *The Confidence Man*, something more may yet come of this...

note italiane / Italian notes

1 Sale cinematografiche in cui si proiettano film di *exploitation* (ndt).

2 Nell'originale l'autore utilizza l'espressione *nom de television*, richiamando la locuzione francese *nom de plume* (lett.: nome di penna), coniata in ambito anglofono – che ricorre anche alla locuzione *pen name* – per indicare lo pseudonimo assunto da un autore nella pubblicazione di una sua opera (ndt).

3 "Fbi Warning" si riferisce all'avvertimento che compare tipicamente all'inizio dei supporti *home video* statunitensi per dichiarare la protezione del copyright dell'opera e il relativo divieto di riproduzione e duplicazione al di fuori dell'uso domestico. "Couch potato" (letteralmente "patata da divano") nello *slang* americano indica una persona che passa molto tempo sul divano a guardare la televisione.

4 *Tv Guides: A collection of thoughts about television*, a c. di B. Kruger, Kuklapolitan Press, 1985.



OLTRE LA CURVA / ROUND THE BEND

Mark Rappaport

ottobre / october 2008

traduzione italiana / Italian translation Pietro Renda

Nel romanzo breve di Flannery O'Connor, *La saggezza nel sangue*, uno dei personaggi arriva nella grande città e vede un edificio dall'aspetto istituzionale che riporta, cesellato nel granito e a spesse lettere romane, la maestosa parola "MVSEVM". Come se fosse scritta in una lingua di un altro pianeta, questa parola sconosciuta, fatale e portentosa gli fa venire i brividi lungo la schiena. Non sa cosa significhi, ma qualcosa nel suo corpo risponde con un'intensità primordiale, sconvolgente, viscerale. È una parola magica che risuona nel suo sangue più scuro. Forse tutti noi nella nostra vita abbiamo dei "mvsevm", parole magiche che ci confondono ma che suggeriscono e promettono significati molto più grandi e terribili di quelli che hanno comunemente. La mia era un cinema chiamato Oceana.

Oceano, ovviamente, era una parola abbastanza familiare, se ne potevano contenere i misteri, anche se non era possibile comprenderne o apprezzarne la vastità. Dopotutto, il cinema era a solo un isolato dall'oceano e l'oceano era qualcosa che vedevamo pressappoco ogni giorno. Ma Oceana, tuttavia, era qualcos'altro; pronunciata in modo diverso, come se fosse un continente sommerso e sconosciuto, un'altra galassia, una placca tettonica più antica del tempo stesso. Era un nome che suscitava fantasticherie. A legarlo all'oceano era un nesso estremamente esile. Ed era anche un nome più mitico, primordiale, indecifrabile. Era un mondo minaccioso di migliaia di segreti e oscurità inesplorate. Una parola che risaliva dal più profondo degli abissi oceanici, una parola salmodiata da

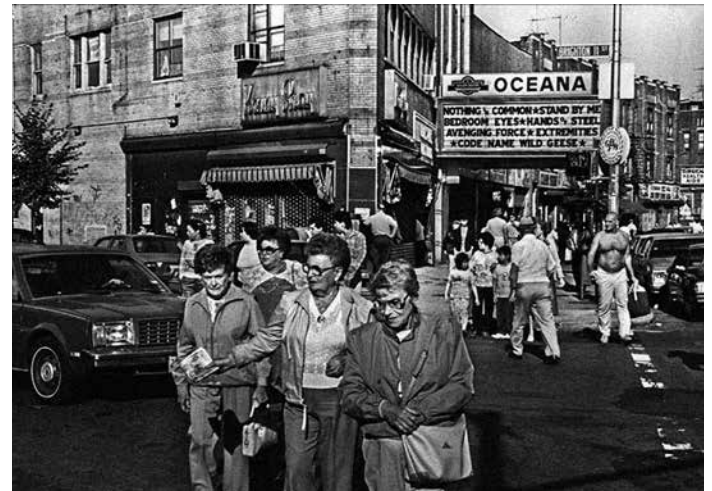
In Flannery O'Connor's short novel, *Wise Blood*, one of the characters comes to the big city and sees an official-looking building that has on it, chiseled in granite, in thick Roman letters, the awe-inspiring word, "MVSEVM". This unfamiliar word, fateful and portentous, as if written in a language from another planet, sends chills up his spine. He doesn't know what it means but something in his body responds to it with a primal, stomach-churning, visceral intensity. It's a magical word that relates to something in his darkest blood. Maybe we all have "mvsevms" in our lives, magical words, the meanings of which confound us but suggest and promise meanings much greater and much more dire than the ones they actually have. Mine was a movie theater called Oceana.

Ocean, of course, was a familiar enough word, whose mysteries could be contained, even if its vastness could not be understood or appreciated. After all, the theater was a mere one block away from the ocean and the ocean was something we saw almost every day. But Oceana, however, was something else, pronounced differently, as if it were an undiscovered continent beneath the sea, another galaxy, a tectonic plate that was older than time itself. The name induced reveries. It had only the slightest relation to the ocean. It was more mythic, primeval, more unknowable. It was a brooding world of thousands of secrets and unknown darkneses. It's a word that came from the deepest part of the ocean floor, incanted by a Russian bass, summoned up by his sonorous bass, from the bowels of the earth. Perhaps I can be

un contrabbasso russo che, con le sue note tonanti, la faceva riemergere dalle viscere della terra. Forse posso essere accusato di mancanza di curiosità. È solo ora, decenni dopo, che cerco di scoprire a cosa potesse riferirsi Oceana. Ma senza fortuna. Non si riferisce a niente. È una parola inventata. La cosa più vicina è Oceano, il dio greco a capo del fiume infinito che cinge il mondo. Come le altre sale del quartiere, l'Oceana era a un isolato di distanza dall'oceano e proprio vicino alla linea ferroviaria sopraelevata, anch'essa a un isolato dall'oceano e a esso parallela. Delle tre sale del quartiere era quella che più intimidiva per via delle sue dimensioni: era stata costruita come uno di quegli enormi cinema tipici degli anni Trenta ed era troppo grande e cavernosa per un ragazzino solitario raggomitato in una poltrona, confinato nella sezione dei bambini, un'area a loro rigorosamente riservata, collocata sul lato sinistro della sala, nella parte anteriore, e sorvegliata da una matrona dall'aspetto severo che indossava un'uniforme bianca da infermiera, nel caso qualcuno avesse avuto intenzione di svenire o necessitasse improvvisamente di un ricovero. O di essere sculacciato. Mentre il treno della metropolitana correva parallelo all'oceano e compiva un'ampia curva dietro l'ansa, dirigendosi a nord verso La Città (sì, scriviamolo in maiuscolo, proprio come fanno in *Aurora*), lentamente, lentamente si rivelava l'enorme cartellone pubblicitario sul lato dell'Oceana, annunciando un film che sarebbe stato proiettato nei giorni a venire, probabilmente la settimana successiva. Erano locandine molto elettrizzanti che cambiavano ogni settimana, promettendo un mondo nuovo e strabiliante, suggerendo tesori immensi e sconosciuti. E anche i nomi erano così misteriosi. Erano titoli che, per quanto ci provassi, non riuscivo a capire. Avevo circa cinque o sei anni, e sebbene conoscessi alcune delle parole, il significato dei titoli e lo strano modo in cui le parole erano messe insieme non avevano molto senso per me. *T-Men* contro i fuorilegge, *La città nuda*, *Per te ho ucciso*, *Schiavo della furia*, *L'urlo della città*, *La quercia dei giganti*. Anche se riuscivo a capire le parole in sé, non capivo le bizzarre combinazioni che le univano. *Forza brutta*, *La legione dei condannati*, *I quattro rivali*, *Suggestione*, *Valeria l'amante che uccide*, *Doppio gioco*. Oggi, trascorsi quelli che sembrano essere un milione di anni, mi chiedo cosa ci facessi sempre a bordo di un treno a soli cinque o sei anni. Certo, erano altri tempi, ma sono abbastanza sicuro che allora fossi solito viaggiare in metropolitana da solo. Perlomeno è così che lo ricordo. E prendevo sempre posto nel primo vagone del treno, poiché lì avrei potuto vedere il cartellone non appena fosse

accused of a lack of curiosity. It's only now, decades later, that I try to find out what Oceana refers to. No luck. It doesn't refer to anything. It's a made-up word. The closest anything comes to it is Oceanus, the Greek god who was in charge of the endless river that girdles the world. Like the other movie theaters in the neighborhood, the Oceana was one avenue block away from the ocean and right near the elevated train line that was also one block away from the ocean and parallel to it. It was the most forbidding of the three neighborhood theaters because of its scale – it had been built as one of those movie palaces in the 30s and it was too big and cavernous for a little kid sitting by himself huddled in the huge theater, confined to the children's section – a rigidly designated area at the left side of the theater in the front, policed by a severe-looking matron in a nurse's white uniform, in case anyone was planning to faint or suddenly required hospitalization. Or needed spanking. As the El, parallel to the ocean, made a wide curve around the bend, heading north to The City (yes, let's capitalize it – just as they do in *Sunrise*) slowly, slowly, the huge billboard on the side of the Oceana would be revealed, announcing a movie that would show at some future date, probably next week. These were very exciting posters, which changed every week, promising a new, undreamt-of world, suggesting untold and unknown treasures to come. And the names were so mysterious, too. They were titles which, no matter how hard I tried, I couldn't understand. I was about five or six years old, and even though I knew some of the words, the meanings of the titles and the strange way in which the words were put together didn't make much sense to me. *T-Men*, *The Naked City*, *Kiss the Blood Off My Hands*, *Raw Deal*, *Cry of the City*, *Tap Roots*. Even if I understood the words themselves, I didn't understand the peculiar combinations in which they were arranged. *Brute Force*, *Rogue's Regiment*, *Road House*, *The Saxon Charm*, *The Velvet Touch*, *Criss Cross*. Now, after what seems to be a million years later, I have no idea what I was doing riding on the trains all the time at the age of five and six. Of course, those were different times, but I'm pretty sure I was riding on the subways alone. At least, this is the way I remember it. And I would always be in the first car of the train, so I could see the billboard as soon as it appeared, with my nose pressed against the window, eagerly anticipating the new revelation, looking at it intently as the train approached it, passed it, and pulled away, leaving it far behind. I was unable to stop the train to examine the billboard more thoroughly. It came and it went with the same measured speed every time, the train moving slowly out of the station, taking a very

apparso, il naso premuto contro il finestrino, attendendo con impazienza la nuova rivelazione, guardando con attenzione mentre il treno si avvicinava, passava e infine si allontanava, lasciandolo alle spalle. Non fui mai in grado di fermare il treno per esaminare più a fondo il cartellone. Andava e veniva ogni volta con la stessa velocità misurata, il treno usciva lentamente dalla stazione e imboccava una curva molto ampia per immettersi su un binario posto a novanta gradi rispetto alla piattaforma da cui era partito. C'erano così tante informazioni da acquisire, assorbire e memorizzare che non potevo farlo abbastanza velocemente. Quando rientravo, di ritorno dalla Città, lo slancio non era lo stesso. Per prima cosa sapevo già quale fosse il titolo e l'emozione dell'esperienza iniziale non poteva essere replicata, sebbene in fondo ci sperassi. Il lustro del nuovo era svanito. E inoltre il treno era molto più lontano dalla locandina, di ben tre binari. Ma a quel punto avevo un atteggiamento più critico nei confronti del cartellone pubblicitario che avrei scorto dopo la curva. Venendo dalla Città diventava soltanto un altro luogo parallelo ai binari di quel treno che mi portava sempre più vicino a casa. Penso che gran parte dell'eccitazione avesse a che fare con il linguaggio, la lingua inconsueta che annunciava quell'evento ancora sconosciuto. Anche ripetere le parole nella speranza che qualche significato si rivelasse faceva parte del rituale. Era come l'infanzia di Guido in 8½. Guido, i suoi fratelli, sorelle e cugini che si spaventano vicendevolmente e si divertono nel pronunciare "Asa Nisi Masa" più e più volte, sperando di evocare spiriti magici. Benché all'epoca non mi fosse mai venuto in mente, avrei potuto chiedere ai miei genitori il significato di quei titoli. Ma non avrebbe funzionato. I miei genitori erano entrambi immigrati e, anche se il loro inglese permetteva loro di affrontare la vita quotidiana, non erano mai capaci di spiegare con chiarezza anche le cose semplici, tanto meno i titoli che implicavano giochi di parole o slogan tortuosi e gergali. O, forse, mi sono semplicemente goduto il mistero di una comprensione imperfetta. Sarebbe del tutto plausibile. Anche la conoscenza esclusiva di questo evento imminente era un segreto mio e solo mio. Già allora sapevo che nessun altro sarebbe stato interessato a quelle nuove, incantevoli informazioni quanto me. Avrei dovuto aspettare diversi anni prima che i nomi dei titoli mi fossero più chiari. Mi ricordo anche di un altro pensiero che avevo allora: com'era possibile che in due o tre parole questi titoli potessero trasmettere idee tanto complesse (qualunque esse fossero), di certo allora non potevo saperlo). Sicuramente il linguaggio non è inesauribile nelle sfumature di significato che può creare. Non resteranno presto a corto di



wide turn on the track that would be ninety degrees from the platform it departed. There was so much information to take in and absorb and memorize, I couldn't do it quickly enough. When I returned, coming back from The City, the charge wasn't the same. First of all, I already knew what the title was, and the excitement of the initial experience couldn't be duplicated, even if you hoped it would be. The luster of the new had worn itself out. And also, you were much further away from the poster, by three train tracks. But critical to experiencing the billboard on the wall of the movie theater was approaching from around the bend. Coming from The City, it was just another site parallel to the train tracks that brought one that much closer to home. I think a great deal of the excitement had to do with language – the unfamiliar language which announced the as-yet-unknown event. Saying the words over and over again in the hope that some meaning would reveal itself was also part of the ritual. It was like Guido's childhood in 8½. Guido and his brothers and sisters and cousins frightening themselves and each other, and enjoying every second of it, by saying "Asa Nisi Masa" over and over again, hoping to conjure up magic spirits. Although it never occurred to me at the time, I might have asked my parents what the titles meant. But that wouldn't have worked. My parents were both immigrants and, even if their English was adequate enough to deal with daily life, they were never able to explain even simple things very clearly, much less titles that involved puns or twisty, slangy catch phrases. Or, maybe, I just enjoyed the mystery of not quite understanding. That's entirely possible, too. Also the exclusive knowledge of this upcoming event was my secret and mine alone. Even then I knew that no one else would have been as interested in the delicious new information as I was. I would have to wait for several years for the names of the titles to become clearer to me. I also remember having another thought at the time – how was it possible that in two or three

titoli, considerato che le scorte di parole e possibilità devono essere limitate? Evidentemente mi sbagliavo. Continuano a inventarsene di nuovi e sembra che non smetteranno mai. Anni dopo, quando avevo undici o dodici anni, doveti prendere lo stesso treno per raggiungere la scuola media che frequentavo e che si trovava a diverse miglia di distanza. Ebbene, nel vedere le nuove locandine non ricordo di avere provato quella forte emozione che avevo avvertito qualche anno prima e per di più non ricordo nessuno dei titoli. Forse la magia era sparita perché la mia conoscenza della lingua era più acuta. O forse il fenomeno delle pubblicità cinematografiche sembrava più banale e privo delle misteriose qualità di cui sembrava dotata solo pochi anni prima. Ognuno di questi titoli diventava una sorta di talismano magico che avrebbe evocato certamente non il film, ma una serie di associazioni di ciò che il film avrebbe potuto essere. Non vedevo questi film alla loro uscita né ricordo di essere stato particolarmente interessato a vederli. Il titolo stesso e la grafica delle locandine erano per me una ricompensa sufficiente. Promettevano un mondo magico con il quale il film non sarebbe mai stato in grado di misurarsi. Il film stesso avrebbe reso il titolo banale. Nonostante rappresentassi con ogni evidenza il consumatore tipo, finendo puntualmente con l'essere "sedotto" dal titolo, ero tuttavia ben lontano dall'essere un vero consumatore, dal momento che non riusciva a convincermi tanto da andare a vedere il film. Altro che pubblicità efficace. Lo stesso valeva per le fotografie di scena mostrate in eleganti vetrine poste dinanzi ai cinema e negli atri. E le locandine. E i trailer, che chiamavamo "Coming Attractions". Forse il mio interesse di bambino per questi artefatti si è rivelato profetico. L'idea delle immagini mi ha affascinato così tanto che adesso realizzo fotomontaggi usando proprio i fotogrammi dei film, anche se non quelli che mettevano davanti ai cinema, i quali non erano mai tratti dai film, ma venivano scattati appositamente per scopi pubblicitari. Eppure c'è una cosa che ho imparato standomene fuori dai cinema a studiare attentamente quei fotogrammi come se rivelassero indizi su un crimine da risolvere, ed è stata non tanto costruire film che permettessero di capire in che modo tutte quelle immagini disparate si combinarsero tra loro, quanto immaginare qualcosa di più grandioso e incomprensibile di qualunque sequenza potesse apparire su uno schermo. L'attesa diventava un'attività valida di per sé, con i suoi dolci piaceri, un'attività che non richiedeva il dover cercare l'opera che questi oggetti rappresentavano. Forse c'era un Marcel Proust controintuitivo acchioccolato dentro di me. Per me era proprio l'attesa la cosa più importante. Tutti

words, these titles could convey such complex ideas (whatever they were – I certainly didn't have clue at the time). Certainly language isn't exhaustible and infinite in the shades of meaning it wants to create. Wouldn't they run out of titles sometime soon because surely the stock of words and possibilities must be limited? Clearly I was wrong. They're still doing it and there seems to be no end in sight. Several years later, when I was eleven and twelve, I had to take the same train to a junior high school several miles away. I don't remember at all having the same sharp thrill in seeing the new posters that I had had a few years earlier and I don't remember any of the titles. Maybe the magic was gone because my grasp of the language was keener. Or maybe the phenomenon of the movie advertisements seemed more mundane and devoid of the mysterious qualities they seemed endowed with just a few years earlier. Each of these titles became a sort of magic talisman that would conjure up, certainly not the movie – but a set of associations of what the movie could possibly be. I never saw any of these movies at the time of their initial release, nor do I remember being especially interested in seeing them. The title itself and the artwork on the poster were reward enough for me. They suggested a magical world that the movie would never be able measure up to. The movie itself would have rendered the title banal. Even though I was clearly an ideal consumer-in-training, having been successfully "hooked" by the title, I clearly was on the wrong road to being a *real* consumer, since it didn't encourage me to follow through and actually go see the movie. So much for the efficacy of advertising. The same was true of movie theater stills displayed in elaborate vitrines in front of the theaters and in lobbies. And posters. And trailers, which we called Coming Attractions. Maybe my interest as a child in these artifacts was prophetic. The whole idea of movie stills has been such a fascinating one to me, I actually now make photomontages using frames from movies, although not the ones that they used to put out in front of the theaters, which were never taken from the films themselves but which were shot strictly for publicity purposes. But one thing I did learn, standing outside of a movie theater and poring over the stills as if they revealed clues to a crime that needed solving, if not exactly how to make up your own movie to figure out how all these disparate images went together, imagining something grander and more incomprehensible than whatever might have appeared on the screen. It also made the act of anticipation itself a valid activity, yielding its own sweet pleasures, without the necessity of having to seek out the work which these artifacts represented.

sapevano e davano per certo che l'opera stessa non avrebbe mai potuto emulare le aspettative che suscitava. Placare la sete che provocava. Il desiderio di possedere l'oggetto veniva consumato dagli oggetti che lo rappresentavano. Se solo il giovane Marcel fosse stato così saggio, non avrebbe dovuto subire una delusione dopo l'altra ogni volta che pregustava una nuova esperienza, sia che desiderasse veder recitare la grande attrice, Berma, e rimaner deluso dal fatto che fosse, dopotutto, solo un'attrice che pronunciava comuni parole di un'opera teatrale che lui conosceva a memoria o, cosa ancora più importante, che si imbarcasse in un nuovo amore. Forse era tutto solo una metafora – ma di cosa, era difficile da capire: il treno che partiva pigramente dalla stazione e girava con altrettanta lentezza oltre la curva, la locandina vista da lontano ma che non poteva mai essere veramente esaminata o memorizzata, il passare del tempo mentre si cerca di afferrare l'anello della giostra, la locandina che arretra, sempre più lontano, fino a scomparire alla vista. Qualche altra corsa in treno e poi sarebbe scomparsa, rimpiazzata da un altro blocco misterioso piombato da un'altra galassia, come il monolite in *2001: Odissea nello spazio*. Per anni, questi film con i loro titoli un tempo misteriosi sono stati segnali quasi feticistici a cui mi sono aggrappato, dal momento che mi rifiutavo di vedere i film che li accompagnavano; come se vedere i film in un certo senso dissipasse il potere magico che a quel tempo i titoli esercitavano su di me. Forse vedere quei film avrebbe spezzato l'incantesimo che i titoli avevano creato, anche se fantasmi come questi non possono essere messi a tacere così facilmente. Questi segnali e talismani della nostalgia hanno una vita propria e non dovrebbero essere messi da parte. Perché, in ogni caso, si dovrebbe pretendere che lo siano? Erano feticci e, allo stesso tempo, i depositari di una certa nostalgia, tanto misteriosi e saturi di significati inarticolati e di desideri ineffabili quanto "Rosabella".¹ Siamo tutti nostalgici di alcuni aspetti della nostra infanzia. Appartengono a noi e a nessun altro e ci appartengono come nient'altro potrà mai più appartenerci. Forse è per questo che dobbiamo resistere con così tanta risolutezza. Proprio di recente, nell'ultimo decennio circa, ho iniziato a cercare alacremente molti di questi film, come se ci fosse un codice che, una volta decifrato e compreso, potesse insegnarmi qualcosa. Tutto quello che ho scoperto è che alcuni di quei film sono davvero molto belli e li annovero tra i miei preferiti, anche se ciò è quasi irrilevante, vero? Il fatto che li prediliga non ha nulla a che vedere con le associazioni estrinseche che suscitano.

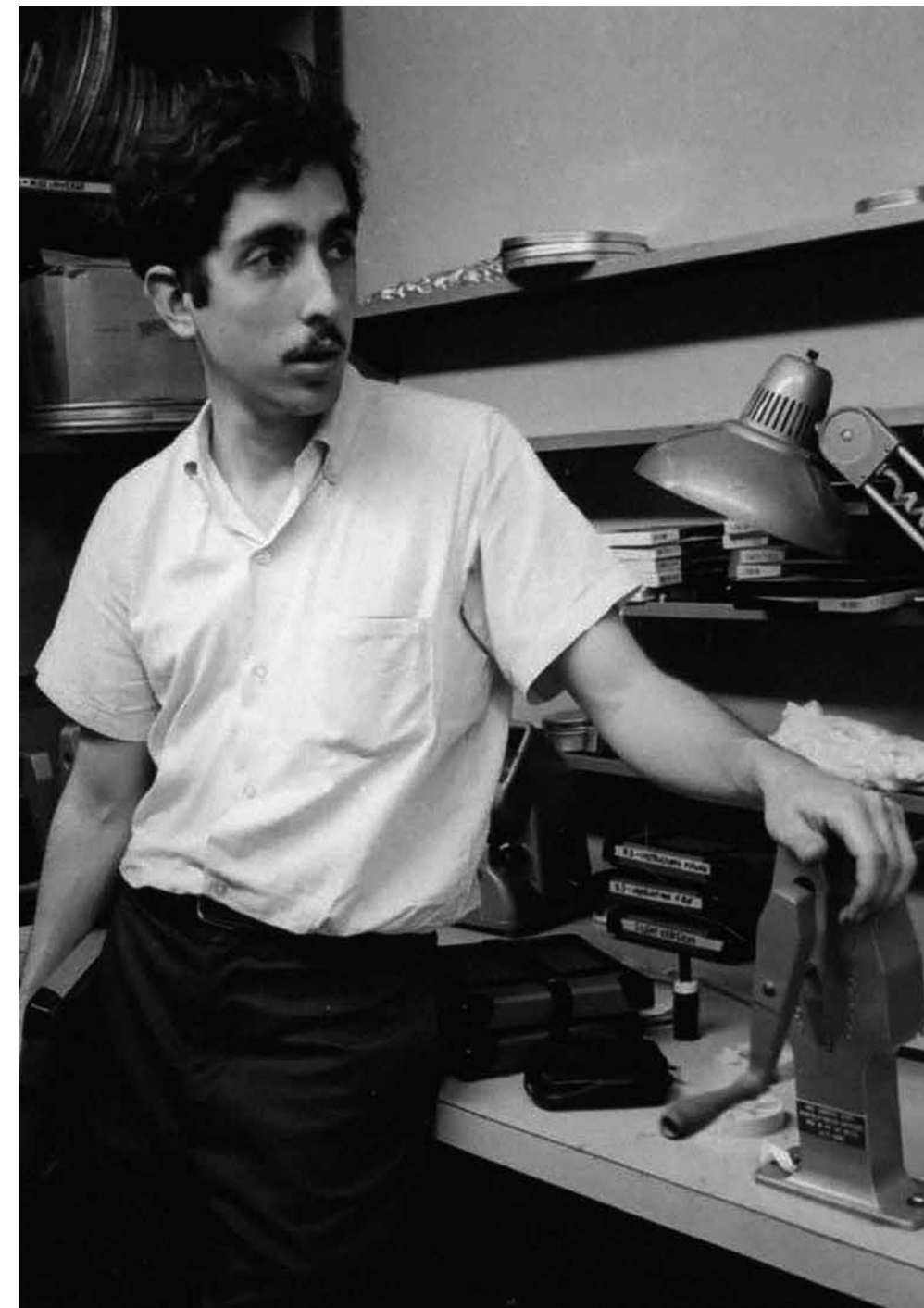
Maybe there was a counter-intuitive Marcel Proust crouching inside of me. For me, the anticipation was the be-all and end-all. It was accepted and assumed that the work itself could never emulate the expectations it aroused. It could never slake the thirst it provoked. The desire to possess the object was consumed by the objects representing it. If only young Marcel had been so wise, he wouldn't have had to suffer disappointment after disappointment each time he looked forward to a new experience – whether it was wanting to see the great actress, Berma, perform and being disappointed that she was, after all, only an actress saying familiar words in a play he knew by heart, or, even more importantly, embarking on a new love. Maybe it was all just a metaphor – but for what, it was hard to figure out – the train starting out slowly from the station and going slowly round the bend, the poster seen from a distance but which could never really be examined or memorized, the passage of time as one tries to grab the ring on the merry-go-round, the poster receding further and further into the distance till it can't be seen any more. Only a few more trains rides left, then it would be gone, replaced by another mysterious tablet dropped off from another galaxy, like the slab in *2001: A Space Odyssey*. For years, these movies with their once-mysterious sounding titles were almost fetishistic signposts that I clung to, not seeing the movies that went with them, as if seeing the movies would somehow eviscerate the one-time magical power that the titles had over me. Maybe seeing the films themselves would break the spell that these titles cast over me, although these ghosts can't be put to rest quite that easily. These signposts and talismans of nostalgia have a life of their own and shouldn't be shunted aside. Why, in any case, would one want them to be? They were fetishes and at the same time, repositories of some sort of nostalgia, as mysterious and as saturated with unarticulated meanings and ineffable longings as "Rosebud." We're all nostalgic for certain aspects of our childhood. They belong to us and no one else and they belong to us as nothing else ever again can. Maybe that's why we have to hold on so tightly. Just recently, in the last decade or so, I began actively seeking out many of these movies, as if there was a code that could be cracked and once I understood it, something could be learned. All I discovered was that some of the movies are very good indeed and they have become favorites of mine – although that's almost irrelevant, isn't it? My fondness for them has nothing to do with their extra-curricular associations. Now it occurs to me, just as I'm writing this – the going round

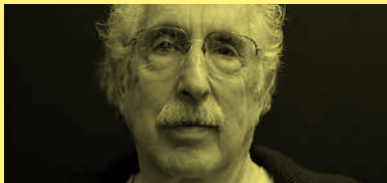
Ora, proprio mentre sono intento a scrivere, mi viene in mente che andare oltre la curva, la nuova locandina che appare per poi sottrarsi alla vista prima di potersene ritenere paghi, potrebbe benissimo essere una metafora dei film stessi e dell'esperienza cinematografica. I film, quelli davvero belli, non possono mai essere afferrati completamente: che uno accorci le distanze o che si ritragga, la prospettiva cambia comunque. Non puoi possederli. Ti possiedono. Puoi solo guardarli mentre gli passi accanto, assorbendone qualcosa ma non molto, senza essere mai in grado di possederli davvero, se non trattenendone un ricordo indistinto o una sensazione sfocata delle atmosfere che hanno plasmato. Forse puoi ricordare una battuta qui e lì, alcuni sviluppi della trama, uno sguardo sul volto di un attore, la struttura e la conformazione di una ripresa, l'angolazione della macchina da presa, l'impressione di una sequenza, qualche passaggio musicale canticchiabile, certi dettagli visivi, ma non molto di più. Non puoi mai possederlo davvero. Non puoi reimmaginare l'andamento o il ritmo, non puoi ricordare l'ordine delle inquadrature, non puoi rievocare l'eccitazione o le emozioni che ha ispirato, o qualsiasi altra cosa, in verità. Prova a ricostruirlo, prova per quanto possibile e non verrà fuori che una nuvola di fumo. Tanto vale sforzarsi di ricordare la fragranza di un profumo incantevole, il sapore di una pietanza prediletta, la sensazione di neve sulla tua pelle o un'onda inebriante che ti si infrange contro in una rovente giornata estiva in spiaggia, per quanto ciò possa farti sentire bene. Oppure provare a rivivere la sensazione di velocità di un treno mentre procede oltre la curva.

note italiane / Italian notes

¹ Il nome misterioso che identificava lo slittino del magnate Charles Foster Kane in *Quarto Potere* (Welles, 1941).

the bend, the new poster coming into view and then receding before one has had one's fill of it – might well be a metaphor for movies themselves and for the movie-going experience. Movies, the very good ones, can never be fully grasped – one is either approaching or pulling away but the perspective is always changing. You can't own them. They own you. You can only look at them as you pass by, absorbing something but not very much, never able to really possess them, merely coming away with an indistinct snatches of memory of them or a vague feeling of the ambiances they created. Maybe you can remember a line here, a line there, parts of the plot, a look on an actor's face, the texture and design of a shot, a camera angle, the feeling of a scene, a couple of hummable bars of music, a few visual details, but not very much more. You can never really own it. You can't re-imagine the pacing or the rhythm, you can't remember the order of the shots, you can't summon up the excitement or the emotions it inspired, or anything else, for that matter. Try to reconstruct it, try as hard as you can and you will come up with a puff of smoke. You might as well try forcing yourself to remember the smell of a lovely perfume, the taste of a favorite food, the feeling of snow on your skin, or a delicious wave smashing against you on a blistering summer's day at the beach, for all the good it will do you. Or try recreating the sensation of the speed of a train as it goes round the bend.





screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
cast
Anita Ekberg
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

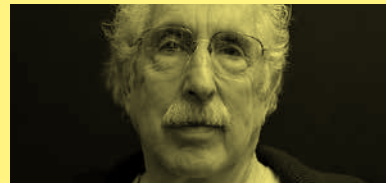


BECOMING ANITA EKBERG

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2014 / 17' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Anita Ekberg debutta all'inizio degli anni Cinquanta: una bionda giunonica che fa perdere la testa agli uomini, una sex symbol esplosiva che, nei film diretti da Frank Tashlin, arriva a guadagnarsi il ruolo di comprimaria della coppia Lewis-Martin. Ma è con i venti minuti più importanti della sua carriera ne *La dolce vita* (1960) che si trasforma in "dea del sesso", creatura mitologica immersa nella Fontana di Trevi. Dai tempi di *Hollywood o morte!* (1956) interpreta se stessa, ma è soltanto in *Boccaccio '70* (1962) che può finalmente diventare Anita Ekberg, un'attrice di fama internazionale. "Diventare Anita Ekberg" implica allora il rimanere immobilizzata in una posa fotografica che amplifichi la sua aura di dea immortale – nell'illusione che sia possibile fermare il tempo – e, parimenti, non essere più in grado di calzare i sandali divini e abbracciare la propria natura mortale.

Anita Ekberg makes her debut in the early 1950s: a Junoesque blonde who makes men lose their minds, an explosive sex symbol who, in the films directed by Frank Tashlin, manages to earn the role of supporting actress for the Lewis-Martin duo. But it is with the most important twenty minutes of her career in *La dolce vita* (1960) that she becomes a "sex goddess", a mythological creature immersed in the Trevi Fountain. Since *Hollywood or Bust!* (1956) she plays herself, but it is only in *Boccaccio '70* (1962) that she can finally become Anita Ekberg, an internationally renowned actress. "Becoming Anita Ekberg" then implies being immobile in a photographic pose that amplifies her aura of immortal goddess – in the illusion that it is possible to stop time – and, likewise, no longer being able to put on the divine sandals, and thus acknowledging to be a mortal creature.



screenplay
Mark Rappaport
cinematography
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

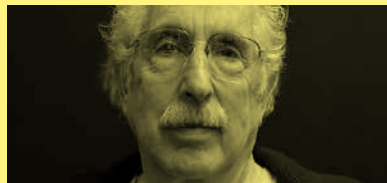


BLUE STREAK

Mark Rappaport / Stati Uniti 1971 / 16' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Il secondo movimento della *Suite orchestrale n. 3 in re maggiore* di Bach accompagna tre piani sequenza, punteggiati da parole riferite alla sessualità, di donne e uomini nudi all'interno di una stanza, alternati ad altri tre piani sequenza *en plein air* in cui delle voci fuori campo raccontano con dovizia di dettagli delle esperienze sessuali. *Blue Streak*, una dei primi lavori di Mark Rappaport, è una dichiarazione d'intenti, un manifesto programmatico di un autore che contesta la netta separazione tra: cultura alta e cultura bassa; linguaggio aulico, medico, scientifico e linguaggio quotidiano, gergale, volgare; maschile e femminile; umano e animale. E allo stesso tempo è una reinterpretazione personalissima e sovversiva del blue movie. Un invito a tenere in considerazione che ciò si sta cercando possa trovarsi nei luoghi apparentemente più impensabili.

The second movement of Bach's *Orchestral Suite n. 3 in D major* accompanies three long takes, punctuated by words referring to sexuality, of naked women and men inside a room, alternating with three other long takes *en plein air* in which off-screen voices tell of sexual encounters in great detail. *Blue Streak*, one of Mark Rappaport's first works, is a declaration of intent, a programmatic manifesto by an author who challenges the clear-cut distinction between: high culture and low culture; courtly, medical, scientific language and informal, slang, vulgar language; masculine and feminine; human and animal. And at the same time it is a very personal and subversive reinterpretation of the blue movie. An invitation to always take in mind that what you are looking for may actually be found in the most unimaginable places.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
Samuel Ostrove
cast
Samuel Ostrove
Chris Olsen
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

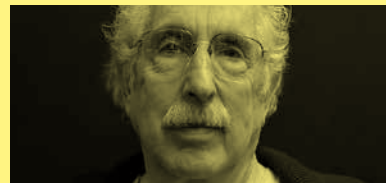


CHRIS OLSEN. THE BOY WHO CRIED

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2016 / 17'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Ognuno vive la propria età aurea in una fase differente dell'esistenza, senza che sia possibile averne tempestiva contezza. Chris Olsen è stato un attore fin da quando era in fasce e ha raggiunto la sua età dell'oro tra gli otto e i dieci anni, collaborando con alcuni tra i più grandi registi attivi a Hollywood negli anni Cinquanta, da Ray e Boetticher, da Cukor a Minnelli, da Hitchcock a Sirk. Guardando retrospettivamente alla sua infanzia, cerca di rintracciare il filo conduttore della sua carriera, il tratto distintivo che gli ha fruttato più apprezzamenti. Chris Olsen, un bambino dall'aspetto comune che sapeva piangere al momento giusto e in maniera convincente, l'incarnazione di un pianto simbolico che preannuncia la morte del patriarcato soffocante e la nascita di un uomo consapevole della propria fragilità che non prova vergogna per le proprie lacrime.

Everyone lives his own golden age in a different stage of life, without it being possible to have timely awareness of it. Chris Olsen has been an actor since he was a baby and reached his golden age between eight and ten years old, working with some of the greatest directors in Hollywood in the 1950s, from Ray and Boetticher, from Cukor to Minnelli, from Hitchcock to Sirk. Looking back at his childhood, he tries to trace the common thread of his career, the distinctive trait that has earned him the most appreciation. Chris Olsen, a common-looking boy who knew how to cry at the right time and in a convincing way, the embodiment of a symbolic crying that heralds the death of the suffocating patriarchy and the birth of a man aware of his own frailty and who feels no shame for his own tears.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
Caroline Simonds
cast
Debra Paget
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

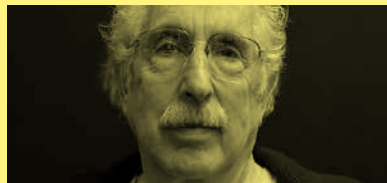


DEBRA PAGET, FOR EXAMPLE

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2016 / 37'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

In poco più di dieci anni di carriera Debra Paget ha collaborato con grandi autori, è stata legata alla 20th Century Fox da un contratto esclusivo e ha cercato di eludere i ruoli stereotipati spesso assegnatle dando prova delle sue doti attoriali, per poi infine eclissarsi al volgere degli anni Sessanta. *Debra Paget, For Example* è il ritratto di un'attrice promettente, una starlet mai divenuta diva, un corpo sacro e profano, un volto da “Madonna addolorata” e la somma “Principessa del kitsch”: un tassello importante dell'opera di Rappaport che continua a sovvertire il canone cinematografico imperante e questionare la sua autorità nonché a ripensare la storia del cinema come arte della digressione e della fulgida ri-scoperta di ciò che è stato dimenticato, sottostimato o relegato all'irrelevanza.

In just over a decade, Debra Paget collaborated with great directors and soon became a contract player at 20th Century Fox. She tried to circumvent the stereotypical roles often assigned to her, and eventually disappeared with a certain hint of mystery at the turn of the 60s. *Debra Paget, For Example* is the portrait of a promising actress, a starlet who never became a diva, a sacred as well as profane body, the master at the “sorrowful Madonna looks” and the sumptuous “Princess of kitsch”: an important piece of the work by Rappaport who continues to subvert the cinematic canon while questioning its authority, as well as rethinking the history of film as an art of digression and brilliant re-discovery of what has been neglected, underestimated or relegated to irrelevance.



screenplay
Mark Rappaport

cinematography
Mark Daniels

editing
Mark Rappaport

sound
Tony Volante

cast
Jean Seberg
Mary Beth Hurt

producer
Coleen Fitzgibbon
Mark Rappaport

contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

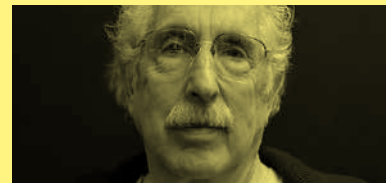


FROM THE JOURNALS OF JEAN SEBERG

Mark Rappaport / Stati Uniti 1995 / 97' / v.o. sott. it.

Jean Seberg è la prima attrice moderna, il volto emblematico della Nouvelle Vague. Come la Sabrina wilderiana, Seberg lascia gli Stati Uniti per completare la propria formazione a Parigi e poi fare ritorno in patria, dove tuttavia ha già collaborato con Otto Preminger. Pur prendendo le mosse dalle confessioni post mortem che intrecciano carriera e vita privata, le sue parole si soffermano sui momenti più bui della storia americana – tra violenza guerrafondaia e discriminazione – coinvolgendo altre celebri personalità, da Vanessa Redgrave a Jane Fonda, da Ivan Mozzuchin a Clint Eastwood. I suoi primi piani in *Fino all'ultimo respiro* mostrano un volto che fa appello direttamente allo spettatore, gli occhi adombrati di colei che è divenuta immortale prima di morire, di colei che ha concluso il racconto della propria vita su dei puntini di sospensione.

Jean Seberg is the first modern actress, the most emblematic face of the Nouvelle Vague. Like Wilder's Sabrina, Seberg leaves the US to complete her education in Paris soon to return to her country, where she has already collaborated with Otto Preminger. While starting from the post mortem confessions that intertwine career and private life, her words dwell on the darkest moments in American history – between warmongering violence and discrimination – involving other famous personalities, from Vanessa Redgrave to Jane Fonda, from Ivan Mozzuchin to Clint Eastwood. Close-ups of her in *Breathless* show a face that appeals directly to the viewer, the shadowed eyes of someone who became immortal before dying, of someone who finished her life story on suspension points.



screenplay
Mark Rappaport

sound
Mark Rappaport

voice
Alexander Graeff
Matthis Dollwet
Mark Rappaport

cast
Hans Heinrich von Twardowski
Martin Kosleck

producer
Mark Rappaport

contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

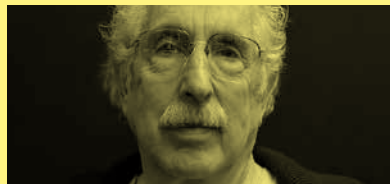


MARTIN UND HANS

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2021 / 37' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Martin Kosleck e Hans Heinrich von Twardowski lasciano la Germania hitleriana e vivono una relazione sentimentale duratura. Martin è ebreo, Hans è omosessuale. Martin ottiene il suo primo ruolo importante nel 1934 con *Le armi di Eva* di Dieterle, un illustre connazionale emigrato negli Stati Uniti. Hans ha invece all'attivo importanti collaborazioni, da Murnau a Lang passando per Wiene, che risalgono alla grande stagione del cinema muto tedesco. Ma mentre Hans cerca di smarcarsi da ruoli preconfezionati dedicandosi al teatro, Martin rimane sempre più imbrigliato nelle parti del nazista di turno o del sospettato dall'accento insolito. Seguendo i destini sentimentali e le sorti attoriali dei due esuli, *Martin und Hans* costituisce un ulteriore, ingegnoso capitolo nella complessa opera di scrittura revisionistica della storia del cinema compiuta da Mark Rappaport.

Martin Kosleck and Hans Heinrich von Twardowski leave Hitlerian Germany and live a long-lasting relationship. Martin is Jewish, Hans is homosexual. Martin got his first major role in 1934 in *Fashions* of 1934 by Dieterle, a famous compatriot who emigrated to the United States. Hans, on the other hand, had important collaborations, from Murnau to Lang and Wiene, which date back to the great era of German silent cinema. But as Hans tries to break free from ordinary roles by dedicating himself to the theatre, Martin is increasingly bridled in the parts of the Nazi or of the suspect with an unusual accent. Following the sentimental destinies and the actorial fortunes of the two exiles, *Martin und Hans* is a further, ingenious chapter in Mark Rappaport's complex revisionist writing of the history of cinema.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
cast
Danielle Darrieux
James Mason
Charles Boyer
Martine Carol
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)ubiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)ubiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

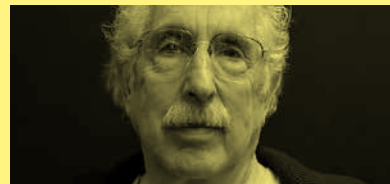


MAX & JAMES & DANIELLE...

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2015 / 17' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Quanti altri capolavori avrebbe realizzato Max Ophüls se non ci avesse lasciato a soli cinquantaquattro anni?, si chiede Rappaport in quest'opera che esterna tutta la sua ammirazione per il grande cineasta tedesco. E, soprattutto, in quali altri modi avrebbe potuto far apprezzare il talento e la garbata eleganza dei suoi attori prediletti, James Mason e Danielle Darrieux? *Max & James & Danielle...* è una lettera d'amore per un cinema d'altri tempi, per un mondo che non esiste più o che, forse, non è mai esistito; uno sguardo incantato e una riflessione sullo stile che non si riduce mai in una banale ricorrenza tematica, ma che rivela come un autore vede il mondo e come le sue creature lo abitano e si muovono al suo interno, danzando in sintonia con la macchina da presa, sempre mobile e palpitante come l'animo umano.

What if Ophüls have lived longer and not died at the age of fifty-five? How many other masterpieces he would have made?, asks Rappaport in this work that expresses all his admiration for the great German filmmaker. And, above all, in what other ways could he have made us appreciate the talent and the graceful elegance of his favorite actors, James Mason and Danielle Darrieux? *Max & James & Danielle...* is a love letter for a cinema of yesteryear, for a world that no longer exists or that, perhaps, has never existed; an enchanted gaze and a reflection on style that is never reduced to a trivial thematic recurrence, but something which reveals how an author sees the world and how his creatures inhabit it and move within it, dancing in harmony with the camera, always mobile and vibrant like the human soul.



screenplay
Mark Rappaport
cinematography
Mark Daniels
editing
Mark Rappaport
sound design and mix
Linda Goodheil
sound
Christopher Argento
cast
Eric Farr
Rock Hudson
producer
Coleen Fitzgibbon
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)ubiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)ubiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

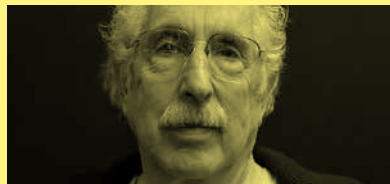


ROCK HUDSON'S HOME MOVIES

Mark Rappaport / Stati Uniti 1992 / 63' / v.o. sott. it.

Separare nettamente la propria vita privata da quelle dei personaggi interpretati per un attore può rivelarsi un'impresa ardua. Ancora di più quando questa duplicità nasconde, dietro il piglio mascolino da dongiovanni impenitente bramato dalle donne, un omosessuale che lavora nella Hollywood superficiale conservatrice degli anni Cinquanta. Sfruttando al massimo le possibilità offerte dalla manipolazione delle videocassette, in *Rock Hudson's Home Movies* Rappaport analizza con sagace umorismo i frammenti dei film più celebri nei quali il grande divo ha preso parte, riuscendo a trasformarli in intimi scampoli di pellicola trafugati da un archivio di filmini di famiglia, lasciando emergere la personalità della quale, come personaggio pubblico, era stato deprivato: una personalità che solo la morte e il cinema che diventa pratica d'archivio possono riassegnare.

For an actor, clearly separating his private life from those of the characters he plays, can prove to be a difficult task. Even more so when this duplicity hides, behind the masculine look of an unrepentant ladies' man coveted by women, a homosexual who works in the superficially conservative Hollywood of the 1950s. Making the most of the possibilities offered by the manipulation of VHS, in *Rock Hudson's Home Movies* Rappaport analyses with shrewd humour the fragments of the most famous films in which the great actor took part, managing to transform them into intimate scraps of film stolen from an archive of home movies, letting thus emerge the personality of which, as a public figure, had been deprived: a personality that only death and the cinema that becomes archival practice can reassign.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
voice
Mihailo Stanisavac
cast
Mihailo Stanisavac
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

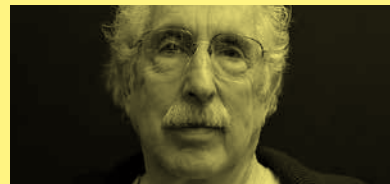


SERGEI / SIR GAY

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2016 / 36' / v.o. sott. it.

Da giovanissimo, Sergei M. Eisenstein si diletta a firmare i suoi schizzi ricorrendo a un gioco di parole tanto esplicito quanto ricercatamente barocco come "Sir Gay" e dando vita, di fatto, all'alter ego del geniale regista sovietico – un'immagine rifratta intrisa di un perturbante surrealismo à la Cocteau – la cui presenza è sempre distinguibile, in filigrana, in ogni sua opera. Un viaggio eccentrico nel cinema di Eisenstein alla ricerca di gesti allusivi, suggestioni omoerotiche e accensioni passionali tutt'altro che "ortodosse"; un'incursione eretica che contesta l'idea di un'opera fiaccata da cascami ideologici e appesantita da una seriosità paradossale. Una controstoria del cinema concepita a partire da uno sguardo deviante capace di tratteggiare il difforme in seno alla forma.

From a very young age, Sergei M. Eisenstein amused himself by signing his sketches with a pun as explicit as sophisticatedly elaborate like "Sir Gay" and, in fact, by giving life to the alter ego of the brilliant Soviet director – a refracted image imbued with a perturbing surrealism à la Cocteau – whose presence is always distinguishable, between the lines, in each of his cinematic works. An eccentric journey into Eisenstein's cinema in search of allusive gestures, homoerotic enticements and burning passions that are anything but "orthodox"; a heretical intrusion that disputes the idea of an oeuvre weakened by ideological sternness and weighed down by a paradoxical seriousness. A counter-history of cinema conceived starting from a deviant gaze capable of outlining the deformity within the form.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Shawn Conrad
Chris Howard
cast
Dan Butler
Don Ameche
Johnny Arthur
Lucille Ball
Noah Beery Jr.
Eric Blone
Humphrey Bogart
Marlon Brando
Walter Brennan
Montgomery Clift
Claudette Colbert
Gary Cooper
Joan Crawford
John Dall
Bette Davis
James Dean
Alian Delon
W.C. Fields
Judy Garland
Cary Grant
Rock Hudson
Jerry Lewis
Tyrone Power
Elizabeth Taylor
John Wayne
producer
Coleen Fitzgibbon
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

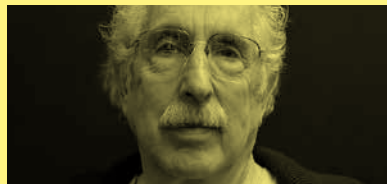


THE SILVER SCREEN: COLOR ME LAVENDER

Mark Rappaport / Stati Uniti 1997 / 101' / v.o. sott. it.

La storia del cinema hollywoodiano trova una nuova forma narrativa attraverso l'accostamento di un incredibile mole di spezzoni tratti da film prodotti tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta. Un viaggio – puntellato dalle osservazioni sagaci e dalle battute briose dell'anfitrione Dan Butler – sulle tracce di allusioni e doppi sensi che fanno riferimento all'omosessualità. Si passa dalla sua accettazione tacita e dalle spiritose scenette "a tema" degli anni Trenta alla derisione più aspra dell'immediato dopoguerra, un'epoca in cui i ruoli di genere si irrigidiscono anziché predisporre a una maggiore flessibilità; dalla parodia del corteggiamento eterosessuale al flirt apertamente gay. E se è possibile inviare più messaggi contemporaneamente e fare quindi l'occholino a pubblici differenti, il cinema americano ha fatto dell'elusione dell'autocensura imposta dal codice Hays un'arte tanto sotterranea quanto dirompente.

The history of Hollywood cinema finds a new narrative form through the juxtaposition of an incredible amount of clips taken from films produced between the 1930s and 1960s. A journey – underpinned by the keen observations and spirited jokes of host Dan Butler – on the trail of innuendos and double meanings that refer to homosexuality. We move from its unspoken acceptance and the witty "themed" skits of the 1930s to the harshest derision of the postwar period, when gender roles hardened rather than becoming more flexible; from parody of heterosexual courtship to openly gay flirts. And if it is possible to send multiple messages at the same time and, consequently, wink at different audiences, Hollywood cinema has made of the avoidance of self-censorship imposed by the Hays code an art that is as underground as it is disruptive.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
cast
Joan Crawford
Turhan Bey
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

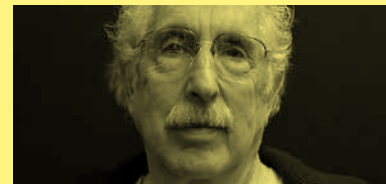


THE STENDHAL SYNDROME OR MY DINNER WITH TURHAN BEY

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2020 / 17' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Viaggiando per Firenze, Stendhal fu sopraffatto dalla bellezza che si annidava in ogni suo angolo, fino a starne male. La *Nascita di Venere*, il *David* di Michelangelo possono provocare quella che la psicologa Graziella Magherini ha definito Sindrome di Stendhal, riferendosi proprio al celebre precedente storico. Rappaport scandaglia i risvolti sensuali di questo disagio psicologico, rievocando lo spasmo estatico (quasi onanistico) della ripetizione, soffermandosi sul tipo di inquadratura che più connota il cinema classico hollywoodiano: il primo piano. Quello di Joan Crawford in *Perdutamente* è per lui destabilizzante quanto la statuaria rinascimentale, quelli del giovane Turhan Bey lo fanno cadere in deliquio. Al di là dell'ammirazione di matrice intellettuale, è il corpo a nutrirsi, a irrorarsi, a infervorarsi e, al contempo, a sperimentare la senescenza.

Traveling around Florence, Stendhal was overstimulated by the beauty that lurked in every corner, until he felt woozy. The *Birth of Venus*, Michelangelo's *David* can provoke what the psychologist Graziella Magherini has defined the Stendhal Syndrome, referring precisely to this famous historical precedent. Rappaport explores the sensual aspects of this psychological distress, recalling the ecstatic spasm (almost onanistic) of repetition, focusing on the most distinctive type of shot in classical Hollywood cinema: the close-up. Joan Crawford's close-up in *Humoresque* is for him as destabilizing as the Renaissance statuary, those of the young Turhan Bey make him swoon. Beyond the admiration that revolves around the intellect, it is the body that finds nourishment, that is irrigated and aroused and, at the same time, starts to experience senescence.



screenplay
Mark Rappaport
cinematography
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

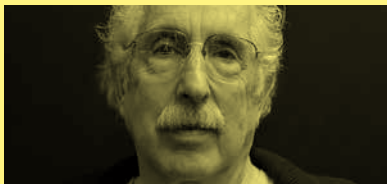


TATI VS BRESSON: THE GAG

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2016 / 21' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

1954: una fotografia ritrae cinque dei più importanti registi francesi (Renoir, Becker, Clouzot, Tati e Bresson) a una cerimonia di premiazione. Di che cosa avranno mai parlato? Quali suoni hanno accompagnato il momento catturato dall'immagine? A partire da questa suggestione, *Tati vs Bresson: The Gag* analizza il rapporto che i due cineasti intrattengono con il suono e l'immagine – e con la loro combinazione multiforme – lasciando emergere una comunanza tanto profonda quanto sorprendente tra vis comica e drammatica, gag policentriche e appiattimento pluridimensionale. Un altro viaggio, punteggiato da preziose deviazioni, che si muove da uno spunto specifico per abbracciare l'intera storia del cinema, rivelando imprevedibili consonanze, grazie a una curiosità illuminata capace di smarcarsi dai luoghi comuni e dai placidi e ligi approdi della storiografia.

1954: a photograph portrays five of the most important French directors (Renoir, Becker, Clouzot, Tati and Bresson) at an awards ceremony. What did they ever talk about? What sounds accompanied the moment captured by the image? Starting from this suggestion, *Tati vs Bresson: The Gag* analyses the relationship that the two great filmmakers have with sound and image – and with their manifold combination – leaving out a deep and surprising commonality between vis comica and vis drammatica, polycentric gags and multidimensional flattening. Another journey, punctuated by precious detours, which moves from a specific starting point to embrace the entire history of cinema, revealing unpredictable consonances, thanks to an enlightened curiosity capable of breaking free from commonplaces and placid and loyal approaches to historiography.



screenplay
Mark Rappaport
editing
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Mark Rappaport
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

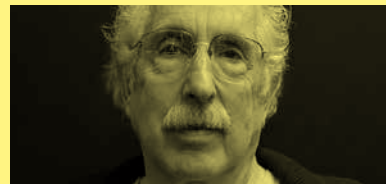


THE VANITY TABLES OF DOUGLAS SIRK

Mark Rappaport / Stati Uniti 2014 / 11' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

«Vanità delle vanità, tutto è vanità»: con questa citazione si apre e si chiude l'Ecclesiaste, e dalla stessa prende avvio la disamina di Rappaport incentrata sul ruolo dei tavoli da trucco – e soprattutto degli specchi – nel cinema del maestro indiscusso del melodramma, Douglas Sirk. La costruzione ridondante del monito biblico non si appiattisce qui in una metaforica immagine allo specchio, in quanto transitoria, inaffidabile e vanesia. Sedute al “tavolo della vanità” stanno le donne, a volte prigioniere di un microcosmo fittizio dal quale è impossibile fuggire, ma che altre volte è soglia attraverso cui accedere a falde temporali divergenti, che sia quella di un passato che riaffiora o quella di un futuro che potrebbe scompaginare le loro vite. Uno sguardo concreto ai film, un'analisi che si sofferma sugli oggetti che riempiono e danno forma alle inquadrature.

«Vanity of vanities, all is vanity»: this statement opens and ends the Ecclesiastes, so as Rappaport's investigation does, focusing on the role of vanity tables – and, above all, of mirrors – in the cinema of the undisputed master of melodrama, Douglas Sirk. However, the redundant construct of the biblical admonition does not flatten out in a metaphorical mirror image, inasmuch as it is transient, unreliable and vain. Seated at the "vanity table" are the women, sometimes prisoners of a fictitious microcosm from which it is impossible to escape, but that other times is a threshold through which to access divergent temporal strata, whether it is that of a past that resurfaces or that of a future that could overturn their lives. A concrete look at the films, an analysis that focuses on the objects that fill and shape the shots.



screenplay
Mark Rappaport
sound
Mark Rappaport
voice
Seamus Morrison
cast
Will Geer
Seamus Morrison
producer
Mark Rappaport
contact
marrap@noos.fr

Mark Rappaport

Nato a New York nel 1942, è un regista e scrittore indipendente. Ha frequentato il Brooklyn College, dove si è laureato nel 1964. Ha lavorato come montatore prima di dedicarsi al suo primo lungometraggio, il film sperimentale *Casual Relations* (1974). Negli anni Novanta ha iniziato a lavorare in maniera intensiva con il materiale d'archivio, realizzando film come *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) e *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). Il suo interesse per il romanzo vittoriano, il melodramma e la storia dell'arte è ravvisabile in alcuni dei suoi cortometraggi, tra cui *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) e *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Dal 2005 vive e lavora a Parigi. Molti dei suoi articoli sono stati pubblicati sulle riviste di cinema francesi *Trafic*, fondata da Serge Daney, e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction sia in francese – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – sia in inglese – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College and graduated in 1964. He worked as an editor before making his first feature, the experimental film *Casual Relations* (1974). Throughout the 90s he started working intensively with found footage, making films such as *Rock Hudson's Home Movies* (1992), *Exterior Night* (1993), *From the Journals of Jean Seberg* (1995) and *The Silver Screen: Color Me Lavender* (1997). His interest in the Victorian novel, melodrama and art history can be seen in some of his short films, including *Becoming Anita Ekberg* (2014), *The Vanity Tables of Douglas Sirk* (2014) and *Debra Paget, For Example* (2016), *Sergei/Sir Gay* (2016). Since 2005 he lives and works in Paris. Many of his articles have been published in the French film magazines *Trafic*, founded by Serge Daney, and *Cinéma*. He has also published collections of his fictional and non-fictional essays in both French – *Le spectateur qui en savait trop*, 2008 – and English – *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014).



WILL GEER: AMERICA'S GRANDPA

Mark Rappaport / Stati Uniti-Francia 2018 / 31' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Will Geer è stato un attivista e agitatore politico, inserito nella lista nera durante l'era McCarthy, e il rassicurante “nonno d'America” nella serie tv *Una famiglia americana*; un socialista militante, strenuo difensore dei diritti gay, e il capostipite di una delle famiglie più amate della nazione, i cui progenitori sono interpretati da due celebri abitanti di Sodoma (lui stesso) e Gomorra (Ellen Corby). Ma Will Geer è anche un attore che ha collaborato con grandi registi come Mann, Preminger e Frankenheimer e che, attraverso i film, ha contestato, riflesso e sovvertito la storia moderna americana, pervertendo lo schema dell'establishment che lo aveva imbavagliato per corroderlo dall'interno, turbandolo con il suo volto di uomo “nato per essere anziano”, un adorabile vecchietto dallo sguardo sornione proprio di chi ha costruito un mondo nuovo.

Will Geer was a political activist and agitator, blacklisted during the McCarthy era, as well as the reassuring “America's grandpa” in the tv series *The Waltons*; a militant socialist, a staunch defender of gay rights, and the forefather of one of the nation's most beloved families, whose progenitors are played by two celebrated residents of Sodom (Geer himself) and Gomorrah (Ellen Corby). But Will Geer is also an actor who has collaborated with great directors such as Mann, Preminger and Frankenheimer and who, through films, has challenged, reflected and subverted modern American history, perverting the rules of the establishment that had gagged him, in order to corrode it from the inside, unsettling it with the face of a man who was “born to be old”, an adorable little old man with a sly look of a man who has built a new world.

**CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY
OPHÜLS/PREMIER**





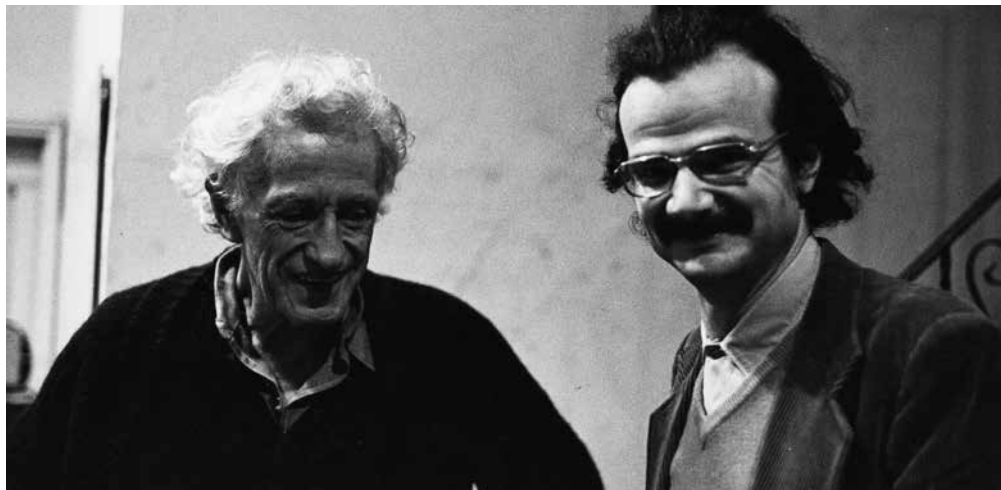
GHOST STORIES

Pierre Eugène

traduzione italiana / Italian translation Andrea Inzerillo

Trent'anni fa, pochi mesi prima di morire di aids, il critico cinematografico Serge Daney venne filmato da Pierre-André Boutang per una serie di tre trasmissioni televisive diffuse il 4, l'8 e il 15 maggio 1992 a un orario da grande pubblico e sin da allora divenute celebri con il titolo di *Itinéraire d'un ciné-fils* [Itinerario di un cine-figlio]. Passando in tv, il *porteur* che era Daney decideva consapevolmente di abbandonare il registro riservato alla scrittura e di entrare, come diceva, «nella luce», di mettere a rischio la propria immagine per esporre sullo schermo il corpo chiacchierone di un cinefilo smagrito a causa di una malattia a quell'epoca così crudelmente riconoscibile. Il suo discorso interminabile, di incredibile vivacità, scandito dall'accensione di una sigaretta che piroettava sulla punta delle sue dita, si rivolgeva a un pubblico che eccedeva tanto quello che aveva di fronte (Régis Debray, quasi muto, lasciava parlare Daney) quanto gli spettatori del tempo seduti davanti alla televisione. Daney sapeva che quelle tre ore di parole che intrecciavano il racconto della sua vita e la storia del cinema (parallelamente alle conversazioni di *Lo sguardo ostinato* con Serge Toubiana, pubblicate postume) avrebbero assunto per le generazioni future la forma di un testamento intellettuale. Non è certo un caso se nel secondo numero di *Trafic* (primavera 1992), la rivista che aveva fondato alla fine del 1991 con un gruppo di amici – un piccolo organismo collettivo di scrittura che si sarebbe sviluppato dopo la sua scomparsa –, si interrogava sul personaggio cinematografico, sulla sua esistenza rispetto agli altri medium – romanzo, teatro,

Il y a trente ans, quelques mois avant de mourir du sida, le critique de cinéma Serge Daney fut filmé par Pierre-André Boutang dans une série de trois émissions télévisées diffusées les 4, 8 et 15 mai 1992 à une heure de grande écoute, depuis devenues célèbres sous le titre *Itinéraire d'un ciné-fils*. En passant à la télévision, le *porteur* qu'était Daney assumait de quitter le registre réservé de l'écriture, d'entrer, comme il disait, « dans la lumière », de risquer son image pour exposer à l'écran un corps bavard de cinéphile amaigri par une maladie alors si cruellement reconnaissable. Sa parole interminable, d'une incroyable vivacité, scandée par l'allumage d'une cigarette virevoltant à bout de doigts, s'adressait à un public qui excédait aussi bien celui qui lui faisait face (Régis Debray, quasi muet, laissant parler Daney) que les spectateurs d'alors devant leurs postes de télévision. Daney savait que ces trois heures de parole entrelaçant le récit de sa vie et l'histoire du cinéma (en parallèle des entretiens de *Persévérance* avec Serge Toubiana qui seront publiés posthumes) prendraient pour les générations futures la forme d'un testament intellectuel. Ce n'est sans doute pas un hasard si dans le second numéro de *Trafic* (printemps 1992), la revue qu'il avait fondée fin 1991 avec des proches (un petit organisme collectif d'écriture propre à se développer après sa disparition), il s'interrogeait sur le personnage de cinéma, son existence par rapport aux autres médiums (roman, théâtre, opéra) et son indépendance par rapport à l'auteur, l'acteur ou le scénario. Devant les personnages secondaires prolétaires et travailleurs

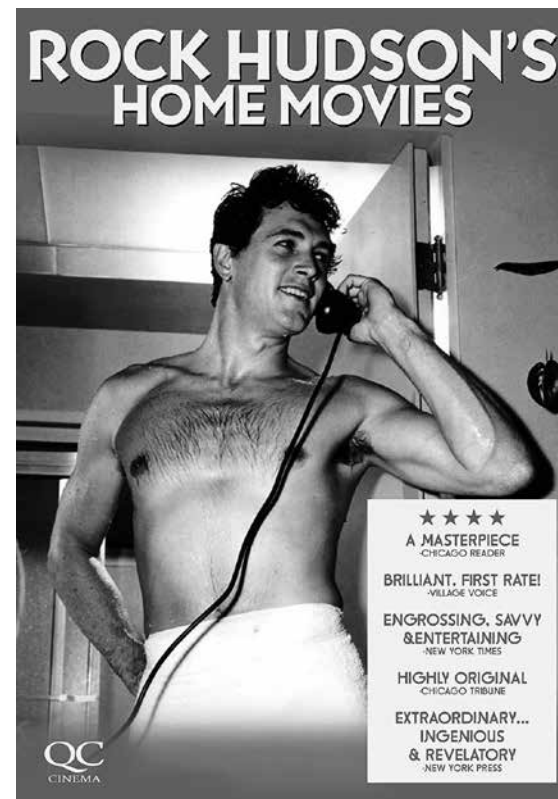


opera – e sulla sua indipendenza rispetto all'autore, all'attore o alla sceneggiatura. Davanti ai personaggi secondari proletari e lavoratori che popolavano il *Van Gogh* di Maurice Pialat (1992), Daney trovava la sua bella definizione del personaggio cinematografico, che non fa «che passare» e non ha «che questo da fare». Questo «passante» che si vede solo in occasione del suo passaggio allo schermo possiede, fuori campo, una vita immaginaria, potenzialmente illimitata. Ho la sensazione che Daney, davanti alla propria morte resa ineluttabile dall'aids, con il tempo che gli restava («un po' di tempo per crepare», come diceva Hervé Guibert), scriveva sul personaggio cinematografico pensando già al suo futuro fantasma, all'incarnazione del suo pensiero attraverso una figura spettrale più o meno fittizia, mitologica, leggendaria. Mostrando il suo corpo in pasto alla telecamera di *Itinéraire d'un ciné-fils* («Ho dato il mio corpo alla scienza», aveva in effetti dichiarato dopo le riprese, rifiutando di vedere il pre-montaggio), Daney lasciava che la finzione della sua immagine si dispiegasse al di fuori di lui e la offriva allo spettatore. Pur mantenendo, da bravo personaggio cinematografico, delle zone di oscurità che lo avrebbero reso inafferrabile. Alla fine della sua vita Daney spiega in un'intervista che per lui esistono due tipi di cinefili: quelli che si identificano spontaneamente con l'inquadratura, al posto della macchina da presa (era il suo caso), e quelli che si identificano con i corpi – il percorso di una vita da cinefilo consiste nel passare da una parte all'altra. Alla fine degli anni Settanta, dopo essere passato dalle rimozioni desideranti del militantismo politico, Daney si mette a riflettere sempre più proprio su questi «corp-enigma» dei film. Nel dicembre 1980 pubblica sui *Cahiers du cinéma* un testo su *Lampi sull'acqua – Nick's Movie*

qui peuplaient le *Van Gogh* di Maurice Pialat (1992), Daney trovava la sua bella definizione del personaggio di cinema : il ne fait « que passer » et n'a pas « que ça à faire ». *Ce passant* qui n'est donné à voir que dans son passage à l'écran, possède hors-champ une vie imaginaire, potentiellement illimitée. Mon sentiment est que Daney, devant sa mort rendue inéluctable par le sida, avec le temps qui lui restait (« un peu de temps pour crever », comme disait Hervé Guibert), écrivait sur le personnage de cinéma en pensant déjà à son futur fantôme, l'incarnazione de sa pensée à travers une figure spectrale plus ou moins fictive, mythologique, légendaire. En exposant son corps en pâture à la caméra d'*Itinéraire d'un ciné-fils* (« J'ai donné mon corps à la science », avait-il en effet déclaré après le tournage, en refusant de voir le pré-montage), Daney laissait la fiction de son image se déployer hors de lui et l'offrait au spectateur. Tout en se gardant en bon personnage de cinéma des zones d'obscurité qui le rendraient insaisissable. À la fin de sa vie, Daney explique dans un entretien qu'il y a pour lui deux types de cinéphiles : ceux qui s'identifient spontanément au cadre, à la place de la caméra (c'est son cas), et ceux qui s'identifient aux corps – le chemin d'une vie de cinéophile consistant à aller d'un bord à l'autre. À la fin des années 1970, après être passé par les refoulements désirants du militantisme politique, Daney se met justement à réfléchir de plus en plus sur ces « corps-énigmes » dans les films. En décembre 1980, il publie dans les *Cahiers du cinéma* un texte à propos de *Nick's Movie* de Wim Wenders (1980). Dans ce film qui a choqué à l'époque par son caractère macabre, vampirique, Wenders répond à une demande de Nicholas Ray de filmer son corps de vieillard maigre, malade, cerné par la mort et peut-être une certaine démence. Le film devient un

di Wim Wenders (1980). In questo film, che all'epoca ha shockato per il suo carattere macabro e vampiresco, Wenders risponde alla richiesta di Nicholas Ray di filmare il suo corpo di vecchio smagrito e malato, assediato dalla morte e forse da una qualche demenza. Il film diventa un gioco ambiguo e complice tra esibizionismo documentario e torbida finzione, profondamente enigmatico per lo spettatore. Scrivendo sul film, Daney ci vede un «risultato della famosa politica degli autori» in un senso molto particolare. Dopo gli anni Sessanta lo studio system hollywoodiano va in frantumi, i grandi registi classici faticano sempre più a fare film e sono quasi incapaci di farli al di fuori del «sistema». Nello stesso momento i giovani registi della modernità (e in particolare quelli della Nouvelle Vague) ereditano un cinema classico moribondo. Cosa fanno? Invece di riprendere semplicemente le influenze stilistiche o tematiche di quei fratelli maggiori che ammirano, invece che farvi riferimento dal punto di vista formale, citano «fisicamente» quei registi facendoli «figurare» come «corpi nei loro film»: Godard con Lang ne *Il disprezzo*

jeu ambigu et complice entre exhibitionnisme documentaire et trouble fiction, profondément énigmatique pour le spectateur. Écrivant sur le film, Daney y voit un « aboutissement de la fameuse politique des auteurs », dans un sens très particulier. Après les années 1960, le système des studios hollywoodiens se fissure, les grands cinéastes classiques ont de plus en plus de mal à faire des films, et ils sont quasi incapables de le faire hors du « système ». Au même moment, les jeunes cinéastes de la modernité (notamment la Nouvelle Vague) héritent d'un cinéma classique moribond. Que font-ils ? Au lieu de simplement assumer les influences stylistiques ou thématiques de ces aînés qu'ils admirent, au lieu d'y faire référence formellement, ils citent *physiquement* ces cinéastes en les faisant *figurer comme corps dans leurs films* : Godard avec Lang dans *Le Mépris* (1963), Luc Moullet avec Samuel Fuller dans *Brigitte et Brigitte* (1966), Pasolini avec Welles dans *La Ricotta* (1963)... *Nick's Movie* prolonge cette tradition « moderniste » jusqu'au sépulcre, « survivance du cinéaste comme corps sans emploi, comme *guest star* hagarde, comme fantôme ». Dans *Nick's Movie* le lien entre Wenders et Ray est pris dans un double enjeu indéterminable et interminable, explique Daney, entre alliance et filiation, entre fiction et documentaire, entre héritage et trahison. Cette posture intenable de Wenders, dit Daney, est celle du « ciné-fils ». Un mot qu'il reprendra ensuite pour se qualifier lui-même dans ses textes jusqu'à *Itinéraire d'un ciné-fils*. Mark Rappaport, né deux ans avant Daney, dont Sicilia Queer retrace cette année la filmographie, s'inscrit également dans cette histoire d'une modernité gérant à sa manière l'héritage du cinéma classique. Son œuvre amorce un tournant en 1992 avec *Rock Hudson's Home Movies*. Si Daney appréciait le travail de Rappaport (il évoque brièvement *Scenic Route* et *The impostors* dans un article), il semble qu'il n'a pas pu voir avant son décès ce premier opus d'une longue série où le cinéaste refaçonne avec humour, élégance et émotion un drôle d'*histoire(s)* du cinéma » avec comme principal véhicule des corps d'acteurs. Tressant ensemble des morceaux de films au fil d'un récit fantasmagique, il retourne à cette part cinéphilique populaire, assez méprisée par la critique de cinéma dite « sérieuse » : les fictions sur la vie des stars, l'appropriation subjective de leur histoire intime qui projette non sans mauvaie foi sur les images des films d'autres images, fantasmagiques, venues de la parole. « Quand je ne suis pas entièrement absorbé par le film, je me surprends à converser avec l'écran. [...] deux bandes son défilent en même temps. Celle du film et mon commentaire en continu », racontait Rappaport en 1994 dans un texte sur son



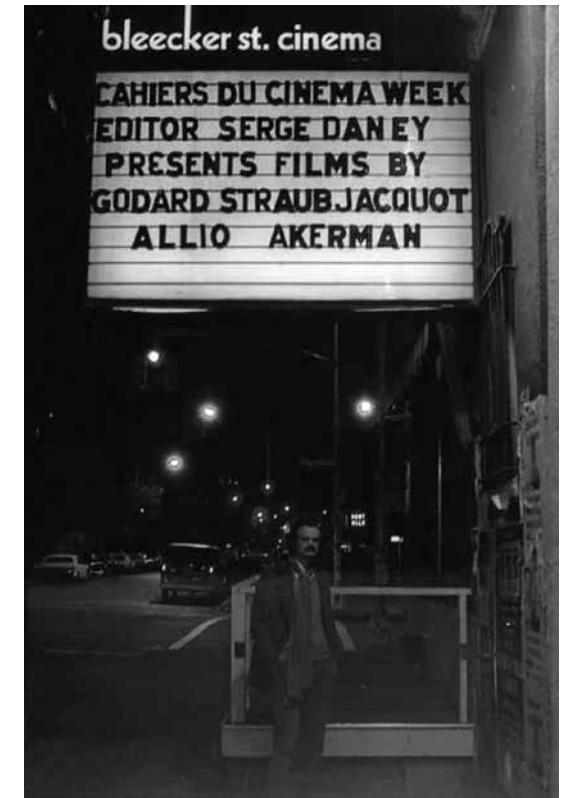
(1963), Luc Moullet con Samuel Fuller in *Brigitte et Brigitte* (1966), Pasolini con Welles ne *La Ricotta* (1963)... *Nick's Movie* porta questa tradizione "modernista" fino al sepolcro, «sopravvivenza del regista come corpo inoccupato, come *guest star* stralunata, come fantasma». In *Nick's Movie* il nesso tra Wenders e Ray è preda di una posta in gioco duplice, indeterminabile e interminabile, spiega Daney, tra sodalizio e filiazione, tra finzione e documentario, tra eredità e tradimento. Questa posizione insostenibile di Wenders, dice Daney, è quella del «cine-figlio». Un termine che riprenderà in seguito per definire sé stesso nei suoi testi fino a *Itinéraire d'un ciné-fils*.

Mark Rappaport, nato due anni prima di Daney e di cui il Sicilia Queer ripercorre quest'anno la filmografia, si iscrive anch'egli in questa storia di una modernità che gestisce a proprio modo l'eredità del cinema classico. La sua produzione ha una svolta nel 1992 con *Rock Hudson's Home Movies*. Se Daney apprezzava il lavoro di Rappaport (evoca rapidamente *The Scenic Route* e *The Impostors* in un articolo), sembra che non abbia potuto vedere prima della sua morte questa prima opera di una lunga serie in cui il regista rimodella con senso dell'umorismo, eleganza ed emozione una strana «*histoire(s)* del cinema» che ha come principale veicolo il corpo degli attori. Intrecciando insieme dei pezzi di film con il filo di un racconto fantasmatico, Rappaport ritorna a quella parte cinefila popolare piuttosto disprezzata dalla cosiddetta critica cinematografica "seria": le finzioni sulla vita delle star, l'appropriazione soggettiva della loro storia intima che proietta non senza mala fede sulle immagini dei film altre immagini, fantasmatiche, provenienti dalla parola. «Quando non sono interamente preso dal film, mi sorprende a conversare con lo schermo. [...] Due sonori sfilano contemporaneamente: quello del film e il mio commento continuo», raccontava Rappaport nel 1994 in un testo sul suo Rock Hudson pubblicato sulla rivista *Trafic*. Come nei suoi formidabili testi sul cinema, il commento e la memoria di Rappaport assumono una soggettività deliziosamente "egoista", che tira la storia del cinema verso l'appropriazione personale. Entrambi eterosessuali, a turno attori e registi nel loro film comune, Wenders e Ray respingono fuori campo il desiderio e la sessualità. Tra "padre" e "figlio", pensano, non è quello il problema. Rappaport invece fa della sessualità gay di Hudson un motore fantasmatico che risuona con la sua esperienza. È piuttosto un cine-fratello (nel senso di sodalizio) che si confronta con un cine-fratello di desiderio. Come mostra bene l'inizio del suo film: Rock Hudson che dice "io" è mostrato *en abyme* "come lo spettatore che desidera" un altro attore (John

Rock Hudson publié dans *Trafic*. Comme dans les formidables textes qu'il a écrits sur le cinéma, le commentaire et la mémoire de Rappaport assument une subjectivité délicieusement « égoïste », qui tire l'histoire du cinéma vers l'appropriation personnelle. Hétérosexuels tous les deux, tour à tour acteurs et cinéastes dans leur film commun, Wenders et Ray refoulent le désir, la sexualité hors-champ. Entre « père » et « fils », pensent-ils, là n'est pas le problème. Rappaport, de son côté, fait de la sexualité gay d'Hudson un moteur fantasmatique qui résonne avec sa propre expérience. Il est plutôt un ciné-frère (au sens communautaire) faisant face à un ciné-frère de désir. Comme le montre bien le début de son film : *Rock Hudson* qui dit « je » est montré en abyme *comme le spectateur désirant* d'un autre acteur (John Hall), dont il tombe amoureux à douze ans. Le désir se boucle ainsi dans une commune cinéphilie.

Le lendemain de la mort d'Hudson des suites du sida, le 3 octobre 1985, Daney écrivant sa nécrologie, évoquait son « image de grand garçon placide et sûr ». « C'est peut-être parce qu'il ne fut pas tout à fait une star que Rock Hudson », ajoute Daney, « atteint du sida, eut l'honnêteté de dire qu'il était malade et qu'il fallait lutter contre cette maladie. » En effet, Hudson fut l'une des premières personnes connues à avouer sa maladie à la télévision et risquer pour de bon son *image* de « bon gars de l'Amérique » au profit d'une autre « starification » paradoxale, infamante à l'époque, d'homosexuel atteint du sida. Dans *Rock Hudson's Home Movies*, malgré son humour et ses provocations, Rappaport a un tact admirable : il ne montre pas une seule fois les images de la confession d'Hudson à la télévision, pas les photos de son corps émacié peu avant son décès. Devant les images du vieux cinéma classique, il choisit pour le représenter « au présent » un jeune comédien souriant qui ne lui ressemble d'ailleurs pas du tout. Pas par pudibonderie ou dégoût de la maladie, mais tout simplement parce que Rappaport, en analysant le « corps glorieux » et carnavalesque d'Hudson, son corps de cinéma, montre précisément que ses multiples rôles ont fonctionné comme autant de masques, de déguisements (cowboy, médecin, faux vieillard...), et que la révélation d'une sexualité toujours restée *off* faisait moins apparaître le « vrai » individu qu'elle ne donnait la vérité même du spectacle : « En un sens, c'est la sexualité de Hudson qui est le véritable auteur de ses films – tout comme son homosexualité cachée fut l'icône que toute l'Amérique vénéra », écrit-il de son film. « Le corps de l'acteur traverse le cinéma, il en est l'histoire véritable », écrivait Daney sur *Nick's Movie*. *Rock Hudson's Home Movies*, qui semble prendre sa suite, résonne

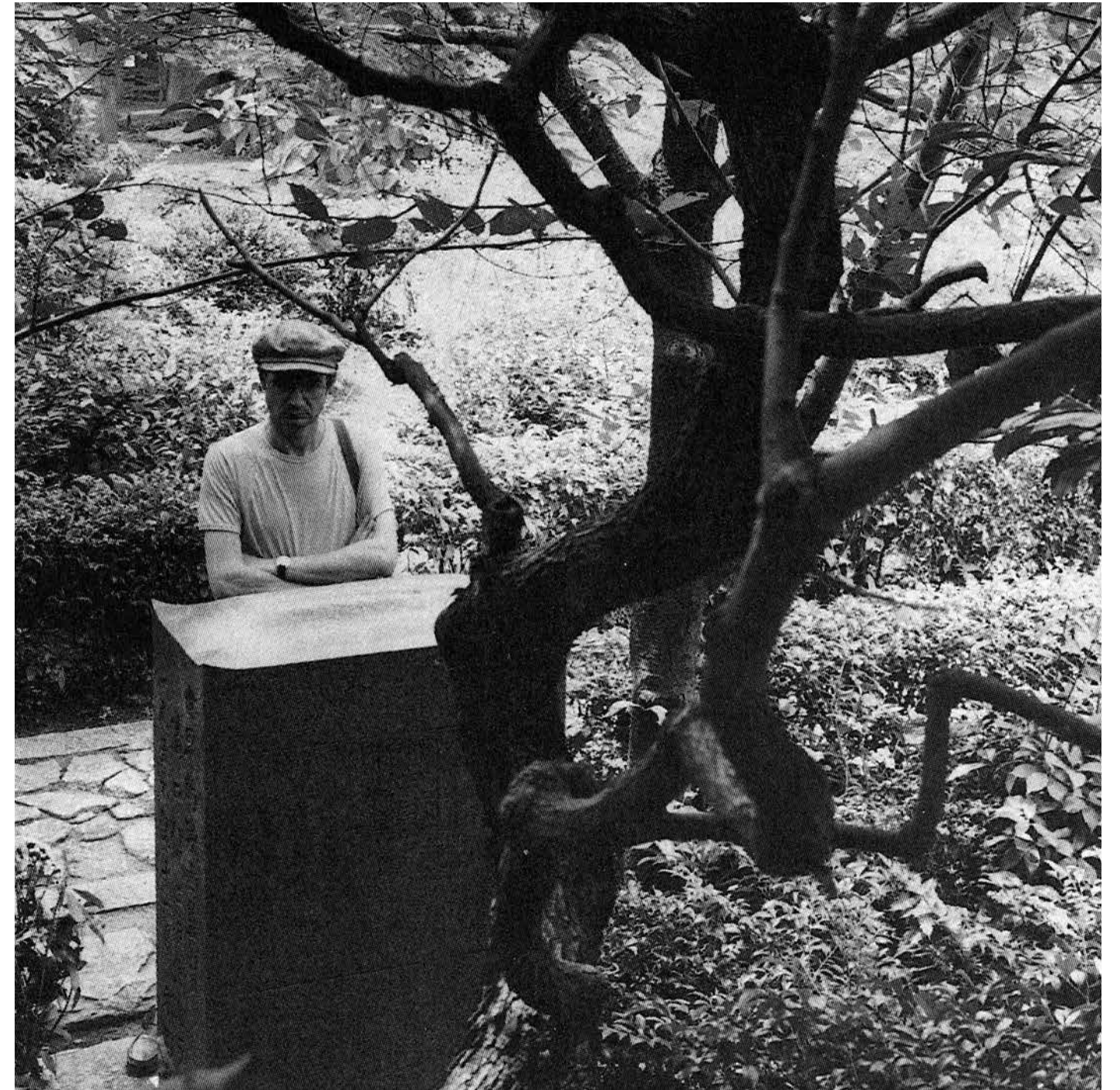
Hall), di cui si innamora quando ha dodici anni. Il desiderio trova così compimento in una cinefilia comune. All'indomani della morte di Hudson a causa delle conseguenze dell'aids, il 3 ottobre 1985, scrivendo il suo necrologio Daney evocava la sua «immagine di ragazzona calma e sicuro». «Forse è perché non è stato a tutti gli effetti una star che Rock Hudson», aggiunge Daney, «colpito dall'aids, ha avuto l'onestà di dire che era malato e che bisognava lottare contro questa malattia». In effetti Hudson fu una delle prime persone celebri a confessare la sua malattia in televisione e a rischiare per sempre la sua "immagine" di "bravo ragazzo d'America" a vantaggio di un'altra paradossale "starificazione", all'epoca piuttosto infamante, quella di omosessuale colpito dall'aids. In *Rock Hudson's Home Movies*, nonostante l'umorismo e le provocazioni, Rappaport ha un tatto ammirevole: non mostra mai le immagini della confessione di Hudson in televisione, né le foto del suo corpo emaciato poco prima della morte. Di fronte alle immagini del vecchio cinema classico sceglie, per rappresentarlo "al presente", un giovane attore sorridente che peraltro non assomiglia affatto a Hudson. Non per verecondia o per disgusto nei confronti della malattia, ma semplicemente perché analizzando il "corpo glorioso" e carnevalesco di Hudson, il suo corpo cinematografico, Rappaport mostra precisamente che i suoi molteplici ruoli hanno funzionato come altrettante maschere, travestimenti (cowboy, medico, falso vecchio...), e che la rivelazione di una sessualità sempre rimasta *off* faceva apparire meno l'individuo che non la verità stessa dello spettacolo: «In un certo senso, la sessualità di Hudson è la vera autrice dei suoi film – così come la sua omosessualità nascosta fu l'icona che tutta l'America venerava», scrive del suo film. «Il corpo dell'attore attraversa il cinema, ne è la vera storia», scriveva Daney su *Nick's Movie*. *Rock Hudson's Home Movies*, che sembra esserne il seguito, richiama stranamente *Itinéraire d'un ciné-fils*, uscito nello stesso momento. Quando Daney, con le sue ultime forze, evoca una vita passata attraverso le immagini e si prepara a passare definitivamente dall'altro lato. Questi tre modi diversi di "dare corpo" alla cinefilia mostrano fino a che punto essa ha a che fare con una dimensione fantomatica, e cioè con un'esistenza che si prolunga ben al di là del presente della proiezione, si trasforma nella memoria, perturba, fa sognare. Rappaport evoca nel suo testo su Rock Hudson una risposta che era certo di aver sentito nel *Dottor Jekyll* e *Mr. Hyde* di Victor Fleming (1941), e che in realtà non si trova in quel film. Daney avrebbe avuto con Jean-Claude Biette l'allucinazione relativa a un'altra frase, nel *Sepolcro indiano* di Fritz Lang (1959):



étrangement avec *Itinéraire d'un ciné-fils*, sorti au même moment. Lorsque Daney, avec ses dernières forces, évoque une vie passée à travers les images et se prépare à passer définitivement de l'autre côté. Ces trois manières différentes de « donner corps » à la cinéphilie montrent à quel point celle-ci a à voir avec une dimension fantomatica, c'est-à-dire une existence qui se prolonge bien au-delà du présent de la projection, se transforme dans la mémoire, perturbe, fait rêver. Rappaport évoque dans son texte sur Rock Hudson une réplique qu'il était sûr d'avoir entendu dans le *Docteur Jekyll et Mr. Hyde* de Victor Fleming (1941), et qui ne s'y trouve pas. Daney aurait halluciné avec Jean-Claude Biette une autre phrase, dans *Le Tombeau hindou* de Fritz Lang (1959) : « la déesse lit dans les cœurs ». À chaque fois, une réplique, une parole. La biographie imaginaire d'Hudson par Rappaport, qui retraverse les « passages choisis » (comme il dit) du cinéma hollywoodien, est aussi celle d'un bonimenteur du cinéma des premiers temps, qui n'hésite pas à changer le sens des images qu'il montre par sa parole. En ce sens,

«La dea legge nei cuori». Ogni volta una risposta, una parola. La biografia immaginaria di Hudson realizzata da Rappaport, che riattraversa i «passi scelti» (come dice lui) del cinema hollywoodiano, è anche quella di un imbonitore da cinema delle origini, che non esita a cambiare il senso delle immagini che mostra attraverso la parola. In questo senso, parlare di "identificazione" con un personaggio cinematografico risulta essere un po' misero. Derrida diceva che «il cinema aveva bisogno di essere inventato per colmare un certo desiderio di rapporto con i fantasmi». Daney, Rappaport, Wenders, Ray ci insegnano che di fronte ai personaggi cinematografici la cinefilia resta un tentativo di dialogo con dei corpi spettrali che occupano il nostro tempo, ci consentono ogni specie di genealogia immaginaria e così di scrivere anche, sotterraneamente, la nostra storia.

parler d'« identification » à un personnage de cinéma s'avère bien pauvre. Derrida disait que « le cinéma avait besoin d'être inventé pour combler un certain désir de rapport aux fantômes ». Daney, Rappaport, Wenders, Ray nous apprennent que face aux personnages de cinéma, la cinéphilie reste une tentative de dialogue avec des corps spectraux qui viennent occuper notre temps, nous permettre toutes sortes de généalogies imaginaires et écrire aussi, soterrainement, notre histoire.





LA REGOLA DEL GIOCO / LA RÈGLE DU JEU

OTTO PREMINGER, *TEMPESTA SU WASHINGTON*
(*ADVISE AND CONSENT*)

/ OTTO PREMINGER, *TEMPÊTE À WASHINGTON*
(*ADVISE AND CONSENT*)

Serge Daney

Visages du cinéma, n°2, mars 1963

traduzione italiana / traduction italienne Andrea Inzerillo

«È rimanendo abbastanza a lungo
sulla superficie iridata che comprendiamo
il valore della profondità»
— Gaston Bachelard

Concediamolo ai suoi detrattori, il cinema di Otto Preminger è freddo, e per di più non offre alcun appiglio alla critica letteraria. Nessuno di quei giochetti che si è soliti attribuire alla regia, bensì uno sguardo implacabile e amaro. Chi non avesse già percepito sin dai tempi di *Laura* l'ambiguità di quello sguardo non riuscirà a persuadersi della bellezza di *Tempesta su Washington* e ancor meno a misurare il cammino percorso. Dire che *Tempesta su Washington* sta a Preminger come *La nuova storia del clan Taira* sta a Mizoguchi non convincerebbe quelli che hanno snobbato *Sainte Jeanne*; rinunceremo pertanto a questo futile proselitismo per dedicarci esclusivamente al piacere di parlare di un uomo che amiamo e che è oggi il più grande regista americano vivente. Certo, sono film freddi, ma si dimentica un po' troppo che la freddezza è anche l'arma del pudore, ed è proprio il termine che meglio si adatta a un uomo che ha avuto così tante belle occasioni di far piangere Margot, filmando le miserie degli ebrei o Giovanna al rogo.

Discolpare Preminger dal peccato di freddezza e di secchezza significherebbe nello stesso tempo scoprire la novità e

« C'est en se tenant assez longtemps
sur la surface irisée que nous comprendrons
le prix de la profondeur. »
— Gaston Bachelard

Concédonsons-le à ses détracteurs, le cinéma d'Otto Preminger est froid et, de plus, n'offre aucune prise à la critique littéraire. Nul de ces trucs qu'il est convenu d'appeler mise en scène, mais un regard implacable et amer. Celui qui n'aurait pas ressenti dès *Laura* l'ambiguïté de ce regard ne saurait être persuadé de la beauté de *Tempête à Washington* et pourrait encore moins mesurer le chemin parcouru. Dire que *Tempête à Washington* est à Preminger ce que *Le Héros sacrilège* est à Mizoguchi ne saurait convaincre ceux qui auraient boudé *Sainte Jeanne*; aussi renoncerons-nous à ce prosélytisme futile pour nous livrer au seul plaisir de parler d'un homme que nous aimons et qui est actuellement le plus grand cinéaste américain vivant.

Bien sûr, ces films sont froids, mais on oublie un peu trop que la froideur est aussi l'arme de la pudeur, et c'est bien le mot qui convient à un homme qui eut si belles occasions de faire pleurer Margot, en filmant les misères des Juifs ou Jeanne au bûcher.

Or, disculper Preminger du péché de froideur et de sécheresse serait en même temps découvrir la nouveauté

l'importanza del suo contributo e avrebbe evitato a un buon numero di ciechi di essere sorpresi dalla volontà dell'autore di fare un adattamento di *Exodus*, decisione che poteva sorprendere soltanto chi crede che la freddezza significhi rifiuto della sensibilità. Nessuno più di lui ha mai avuto maggiore pietà nei confronti degli esseri umani, delle loro lacerazioni e delle loro sventure, ma purtroppo per alcuni questa pietà non si è espressa attraverso uno sconvolgimento sentimentale. E se Preminger ha un suo posto tra i più grandi è perché pur dotando i suoi personaggi di un'autenticità e di una verità che raramente hanno eguali, egli osa poi sacrificare quell'esistenza alla quale avremmo così volentieri – e così ingenuamente – dato la nostra adesione alla sola espressione di un pensiero al servizio del quale l'attore dovrà diventare personaggio, e l'oggetto simbolo.

Tiranno sul set, Preminger aveva il dovere di essere pessimista nei suoi temi per soddisfare pienamente le nostre critiche ossessionate dalla simmetria e sempre alla ricerca di formule. La sua visione del mondo è troppo complessa per rimanere a un livello così basilare, ma è pur vero che il primo movimento dell'autore è quello di constatare l'abiezione dei mondi che si preoccupa di descrivere.

Mondi simili o piuttosto paralleli, sette, corpi, ambienti di ogni sorta sottomessi al processo ineluttabile del degrado e della morte. Dal mondo della droga a quello della politica non c'è che il passo che porta dal particolare al generale, dall'evento alla genesi. Come Mizoguchi nei suoi ultimi film parla più degli schiavisti che degli schiavi, dei ruffiani che delle prostitute, Preminger si dirige in modo del tutto naturale verso quelli che si è soliti definire come i grandi temi, con stupore di coloro che, non vedendoci l'esito ultimo di un pensiero, credono di scoprirvi un'astuzia supplementare.

Più che di mondi qui bisogna parlare di ambienti, e la migliore qualità dell'ambiente è la clausura. Idea banale, certo, ma primo punto fondamentale di quella che sarà la *mise en scène* legittimando nello stesso tempo l'importanza concessa alle scene d'interni nel corso di un'opera particolarmente ricca di palazzi, castelli, appartamenti, sale da gioco, tribunali e altri spazi chiusi.

Siamo così in grado di comprendere meglio il ruolo e l'importanza di *Tempesta su Washington*, secondo film di Preminger sulla politica dopo Exodus, di cui è tuttavia

et l'importance de son apport et aurait évité à bon nombre d'aveugles d'être surpris par la volonté de l'auteur d'adapter *Exodus*, décision qui ne pouvait surprendre que ceux pour qui est froideur le refus de la sensiblerie. Nul plus que lui n'a eu pitié des hommes, de leurs déchirements et de leurs malheurs, mais malheureusement pour certains, cette pitié ne s'est exprimée par un bouleversement sentimental. Et si Preminger peut prendre place parmi les plus grands, c'est que dotant ses personnages d'une authenticité et d'une vérité rarement égalées, il ose ensuite sacrifier cette existence à laquelle nous aurions si volontiers, et si naïvement, apporté notre adhésion à la seule expression d'une pensée au service de laquelle l'acteur devra devenir personnage, et l'objet symbole.

Tyran sur le plateau, Preminger se devait d'être pessimiste dans ses thèmes pour satisfaire pleinement nos critiques hantés par la symétrie et toujours à la recherche de formules. Sa vision du monde est trop complexe pour en être restée à un niveau aussi primaire, mais il est bien vrai que le premier mouvement de l'auteur est de constater l'abjection des mondes qu'il s'attache à décrire.

Mondes semblables ou plutôt parallèles, sectes, corps, milieux de toutes sortes soumis au processus inéluctable de la dégradation de la mort. Du monde de la drogue à celui de la politique, il n'y a que le pas qui mène du particulier au général, de l'événement à la genèse. De même que dans ses derniers films Mizoguchi parle moins des esclaves que des esclavagistes, des prostituées que des proxénètes, Preminger se dirige tout naturellement vers ce qu'il est convenu d'appeler les grands sujets, au grand étonnement de ceux qui n'y voyant pas l'aboutissement d'une pensée croient y déceler une ruse supplémentaire.

Plus que de mondes, c'est de milieux qu'il convient de parler ici, et la meilleure qualité du milieu est la claustration. Idée banale certes, mais qui est le premier jalon et le fondement de ce que sera la mise en scène tout en légitimant l'importance accordée aux scènes d'intérieur tout au long d'une œuvre particulièrement riche en palais, châteaux, appartements, salles de jeu, tribunaux et autres endroits fermés.

Nous sommes ainsi mieux à même de comprendre la place et l'importance de *Tempête à Washington*, deuxième film de Preminger sur la politique, après *Exodus* dont il est pourtant

l'inverso. Qui l'entomologia ha la meglio sull'epopea pur senza escluderla, perché queste sono le due vocazioni dell'arte premingeriana.

Tempesta su Washington è semmai *Anatomia di un omicidio* al quadrato: di quel film ha l'humour, l'esattezza e soprattutto la precisione documentaria.

Pochi artisti sono rispettosi della realtà come Preminger, che ha avuto l'unico torto di non tagliare delle *tranche de vie* nel modo consueto: quello di rappresentarne gli aspetti più miserabili. Non si capisce per quale ragione il realismo dovrebbe essere appannaggio di certi temi e non potrebbe esercitarsi nei confronti della vita giudiziaria o politica. Anche chi ne contesta il valore artistico riconosce l'eccellenza del documento. Non c'è dubbio che *Exodus* e *Tempesta su Washington* siano stati per molti oggetto di scoperta. L'arte di Preminger è, di primo acchito, quella dell'analisi, visto che il suo scopo è mostrare un meccanismo in azione (in questo caso la sceneggiatura diventa una semplice messa in situazione); nasce da un'ambizione quasi scientifica la cui base è l'osservazione, per cui qualsiasi trucco condanna l'impresa al nulla.

Quest'arte non è quella della liberazione, non è in sintonia con il mondo ma cerca disperatamente quel punto di distanza a partire dal quale si costruiscono architetture grandiose. Un mondo chiuso, un ambiente chiuso si definiscono tanto per la preoccupazione dell'ordine quanto per il desiderio di astrarsi dalla realtà; le norme della giustizia, i dogmi di una religione, i meccanismi di una politica sono i frutti dell'intelligenza ma ridotti a se stessi diventano segni e si limitano a sussistere, mentre se ne perde il senso; così il processo si sostituisce alla giustizia. Se c'è un termine svuotato di senso in *Anatomia di un omicidio* è proprio quello di giustizia, e d'altra parte come potrebbe esistere visto che non sapremo mai se Barney Quill ha violentato Laura Manion (Lee Remick)? Pertanto il film assume un valore esemplare; un meccanismo girerà a vuoto, chi saprà usarlo al meglio trionferà.

Come non pensare quindi che questi ambienti siano le cornici di un gioco le cui regole sono le leggi. Tutta l'opera di Preminger sarebbe una messa in scena dell'"homo ludens" caro a Huizinga. A volte i limiti sono sfumati e la regola si ammorbidisce (*Anatomia di un omicidio*, *Buongiorno tristezza*), altre volte, al contrario, l'invenzione e la libertà quasi scompaiono (*Corte marziale*, *Tempesta su Washington*). La recitazione propone e propaga strutture astratte,

l'inverse. L'entomologie l'emporte sur l'épopée sans l'exclure puisque telles sont les deux vocations de l'art premingerien. *Tempête à Washington*, c'est plutôt *Autopsie d'un meurtre* au carré ; de ce film, il a l'humour, la justesse et surtout la précision documentaire.

En fait, peu d'artistes sont aussi respectueux du réel que Preminger, il a seulement eu tort de ne pas couper ses tranches de vie dans le sens habituel : celui du misérabilisme. On voit mal comment le réalisme serait l'apanage de certains sujets et ne pourrait s'exercer sur la vie judiciaire ou politique. Ceux-là même qui contestent la valeur artistique reconnaissent l'excellence du document. Il n'est pas douteux qu'*Exodus* et *Tempête à Washington* aient été pour beaucoup motifs à découvertes.

L'art de Preminger est, de prime abord, celui de l'analyse, son propos étant de montrer un mécanisme en action (auquel cas le scénario devient alors simple mise en situation) ; il relève d'une ambition quasi scientifique dont la base est l'observation, tout trucage condamnant l'entreprise au néant. Cet art n'est pas celui de la libération, non pas au diapason du monde mais cherchant désespérément ce point du recul à partir duquel s'échafaudent de grandioses architectures. Un monde clos, un milieu fermé se définissent autant par un souci d'ordre que par la volonté de s'abstraire du réel ; les normes de la justice, les dogmes d'une religion, les mécanismes d'une politique sont les fruits de l'intelligence mais réduits à eux-mêmes ils deviennent signes et subsistent alors que la signification s'est perdue ; ainsi le procès se substitue-t-il à la justice. S'il est un mot vide de sens dans *Autopsie d'un meurtre*, c'est bien celui de justice, et d'ailleurs, comment pourrait-elle exister puisque nous ne saurons jamais si Barney Quill a violé Laura Manion (Lee Remick) ; dès lors, le film prend une valeur exemplaire ; un mécanisme va s'exercer à vide, celui qui saura le mieux l'utiliser triomphera.

Dès lors comment ne pas penser que ces milieux sont les cadres d'un jeu dont les règles sont les lois. Toute l'œuvre de Preminger serait une mise en scène de l« homo ludens » cher à Huizinga. Tantôt les limites s'estompent et la règle s'assouplit (*Autopsie d'un meurtre*, *Bonjour Tristesse*) tantôt, au contraire, l'invention et la liberté sont près de disparaître (*Condanné au silence*, *Tempête à Washington*). Le jeu propose et propage des structures abstraites, des images de mondes fermés et préservés où peuvent s'exercer d'idéales concurrences. Structures qui deviennent autant de modèles

immagini di mondi chiusi e preservati in cui possono svolgersi concorrenze immaginarie. Strutture che diventano modelli per i comportamenti e per le istituzioni non sono applicabili al reale che esse negano, ma costituiscono altrettante anticipazioni di un universo regolato che dovrebbe sostituire l'anarchia universale. Sarebbe facile trovare in Preminger questi "giochi di società" o queste "giostre intellettuali".¹ Il gioco fornisce sempre l'immagine dell'ambiente puro, autonomo, nel quale la regola rispettata volontariamente da tutti non favorisce né danneggia nessuno. Ma se qualcuno ignora o oltrepassa la regola scoppia il dramma; il gioco non esiste se non se ne rispettano le leggi; se vengono rifiutate è in gioco l'esistenza stessa dell'ambiente.

Perché, parallelamente a questi universi regolati, a questi organismi ripiegati su se stessi (a immagine di quel cerchio, figura premingeriana per eccellenza), ci sono esseri che, secondo l'espressione di Françoise Sagan, attribuiscono alle cose «la loro esatta importanza». Ridotti a un'irrimediabile solitudine, essi conservano di fronte agli accidenti della realtà una rettitudine, un'intransigenza che non si adatta bene alle convenzioni di un gioco. Costoro appartengono a un'altra razza, quella dei puri, quelli ancora capaci di dedicarsi a una causa; dall'Alexis di *Scandalo a corte* che sogna di salvare il suo paese a Robert Leffingwell che non pensa ad altro che a salvare il proprio.

Personaggi straziati ma limpidi, mossi da un bisogno di donarsi e retti da una lucidità piuttosto rara.

Il dramma nasce nel momento preciso in cui si scontrano con quell'universo regolato dall'immobilità, da un conservatorismo angusto (Seab Cooley), soddisfatto (Gullion in *Corte marziale*) o imbecille (Stogumber), mondo in cui non si può concepire nulla che deroghi alle regole di un cerimoniale, al mistero di un rito.

Non sorprende che, in queste condizioni, Preminger sia stato attratto dalla *Santa Giovanna* di Shaw per farne uno dei suoi film più limpidi. Di che si tratta? La corte del delfino (Richard Widmark), un mondo decadente, ripiegato su se stesso e sui suoi giochi, lotta per salvaguardare la sua esistenza mentre una giovane contadina sogna di respingere l'invasore e di far incoronare il delfino.

Questa intelligenza pratica e routinaria e questo idealismo attivo, incompatibili tra di loro, alimentano un conflitto vitale e mortale.

pour les conduites et les institutions, elles ne sont pas applicables au réel qu'elles nient, mais constituent autant d'anticipations d'un univers réglé qu'il convient de substituer à l'anarchie universelle.

Il serait aisé de recenser chez Preminger ceux « jeux de sociétés » ou « joutes intellectuelles »¹. Le jeu procure toujours l'image du milieu pur, autonome, où la règle respectée volontairement par tous ne favorise ni ne lèse personne.

Mais que quelqu'un ignore ou outrepassa la règle et le drame éclate ; le jeu n'existe pas si l'on n'en respecte les lois ; qu'on les refuse et c'est l'existence même du milieu qui est en jeu.

Car, parallèlement à ces univers règlementés, ces organismes repliés sur eux-mêmes (à l'image de ce cercle, figure premingerienne pas excellence), il existe des êtres qui, selon l'expression de Françoise Sagan, accordent aux choses « leur exacte importance ». Réduits à une irrémédiable solitudine, ils conservent face aux accidents du réel une rectitude, une intransigeance qui s'accommodent mal des conventions d'un jeu. Ceux-ci sont d'une autre race, celle des purs, de ceux encore capables de se donner à une cause ; de l'Alexis de *Scandale à la cour* qui rêve de sauver son pays au Robert Leffingwell qui ne songe qu'à servir le sien.

Personnages meurtris, mais clairs, mus par un besoin de se donner et régis par une lucidité assez rare.

Le drame naît au moment précis où ils se heurtent à cet univers réglé qui est celui de l'immobilisme, d'un conservatisme étroit (Seab Cooley), satisfait (Gullion dans *Condamné au silence*) ou imbécile (Stogumber), monde où rien ne peut se concevoir qui déroge aux règles d'un cérémonial, au mystère d'un rituel.

Rien de surprenant que, dans ces conditions, Preminger ait été attiré par la *Sainte Jeanne* de Shaw pour en faire un de ses films les plus limpides. De quoi s'agit-il ? La cour du dauphin (Richard Widmark), monde décadent, replié sur lui-même et sur ses jeux, lutte pour sauvegarder son existence tandis qu'une jeune paysanne rêve de repousser l'invasore et de faire couronner le dauphin.

Incompatibles, cette intelligence pratique et routinière et cet idéalisme actif alimentent un conflit vital et mortel. La mise



WITH PAUL HUBERT, EDWARD ANDREWS, WILL GEER, BETTY WHITE, TOM HELMHOFF, HILLARY EAVES, BENE PAUL, MICHELLE MONTAL, PAUL STEVENS, RUSSELL BROWN, MALCOLM ATTERBURY. SCREENPLAY BY WENDELL HAYES, BASED ON THE NOVEL BY ALLEN SHURY. MUSIC BY JERRY FIELDING. PHOTOGRAPHED BY PHILIPPOFF BY SAM LEVITT. PRODUCTION DESIGNED BY TYLE WHEELER. A COLUMBIA PICTURES RELEASE. PRODUCED & DIRECTED BY OTTO PREMINGER.



en scène devient moyen de coercition, le procès un piège, le cercle un traquenard ; cercles de plus en plus étroits autour de Jeanne (cf. la farandole de *Bonjour Tristesse*, moment précis où Anne (Deborah Kerr) est « piégée »), qui brisera les premiers mais finit au milieu d'une populace déchaînée. L'ordre est sauvé mais Jeanne lui survivra.

C'est aussi par une machination que Cécile (Jean Seberg) provoque la mort d'Anne ; c'est par un subterfuge que Mouche (Eleanor Parker) retient Frankie Maclean (Frank Sinatra) dans *l'Homme au bras d'or*.

Dans tous les cas, il s'agit d'une mise en scène dont le but est de limiter le plus possible l'autonomie, la liberté de l'acteur. Quoi d'étonnant si Preminger s'est si souvent attaché au procès ? N'est-il pas par définition une mise en scène destinée à faire disparaître l'initiative personnelle en fixant à l'avance déplacements et déclarations ?

Allo stesso modo il sistema politico americano, il funzionamento di un organismo di governo dovevano fatalmente interessare il nostro autore. *Tempesta su Washington*, a differenza di *Exodus*, si presenta come un'osservazione, un documento, uno sguardo su un meccanismo che si dispiega davanti ai nostri occhi. Meccanismo la cui complessità e importanza non sfuggono a nessuno e soprattutto non a Seab Cooley (Charles Laughton), che ne è simbolo e custode, attento a smascherare chiunque, non rispettandone le regole, mette a rischio il gioco. Ora, ci sono due modi per rinnegare il gioco: o rifiutandolo o alterandone le leggi. Ne consegue una frode, un trucco che falsa il gioco e minaccia l'ambiente che di esso aveva fatto la sua legge. Pertanto l'organismo deve eliminare l'elemento estraneo la cui volontà è di interferire. Cécile deve mandare a morte Anne. Seab Cooley deve fare di tutto per estromettere Leffingwell (Henry Fonda) dalla carica di Segretario di Stato. La critica che viene mossa a Leffingwell è quella di essere un intellettuale e di non aver mai collaborato con il Congresso. Infatti, come Giovanna, sente il bisogno di dedicarsi a una causa, di occupare una posizione per la quale è più qualificato. Ma appartiene a quella razza di idealisti che prendono una distanza sufficiente per giudicare le cose e provare a trasformarle. Per eliminarlo, Cooley ricorre a una macchinazione (la deposizione di Gelman), sapendo benissimo che Leffingwell non potrà basare la sua carriera su una bugia.

Ma come spesso accade con Preminger, un'azione ha delle ripercussioni inaspettate; la determinazione del presidente (Franchot Tone) raggiunge, come per rimbalzo, il senatore Brigham Anderson (Don Murray) che può credersi per un attimo padrone della situazione prima di trovarsi costretto allo stesso dilemma e scegliere la stessa soluzione: la rinuncia piuttosto che la doppiezza. Quanto al giovane Van Ackerman (George Grizzard), la cui sfrenata ambizione ha spinto Brig al suicidio, non eviterà l'ostracismo dei suoi colleghi; il suo errore non è tanto quello di aver rifiutato di piegarsi al gioco quanto di aver cercato di affrettarne le leggi, di infrangerne le strutture a suo favore. Poiché si spinge sempre troppo oltre, poiché non è capace, a differenza di Cooley, di discernere cosa è gioco e cosa non lo è, apparirà spesso ridicolo, ricordando un altro fanatico: lo Stogumber di *Santa Giovanna*. È, infine, lo stesso atteggiamento che condanna il presidente, colpevole di aver approfittato della sua posizione per introdurre uno sconosciuto, minacciando così la solidità dell'edificio che rappresenta. La sua morte pone fine alla sua impresa, rimandando tutti indietro e confermando il trionfo di Cooley. Come alla fine di

De même le système politique américain, le fonctionnement d'un organisme gouvernemental devaient fatalement intéresser notre auteur. *Tempête à Washington*, à la différence d'*Exodus*, se présente comme un constat, un document, un regard porté sur un mécanisme qui se déroule comme un constat, un document, un regard porté sur un mécanisme qui se déroule sous nos yeux. Mécanisme dont la complexité et l'importance n'échappent à personne et surtout pas à Seab Cooley (Charles Laughton), qui en est le symbole et le gardien, attentif à démasquer celui qui, n'en respectant pas les règles, menace le jeu.

Or, il existe deux façons de rejeter le jeu, soit en refusant, soit en altérant ses lois. Il en résulte une supercherie, un trucage qui faussent le jeu et menacent le milieu qui en avait fait sa loi. Dès lors l'organisme se doit d'éliminer l'élément étranger dont la volonté est de s'immiscer. Cécile doit conduire Anne à la mort. Seab Cooley doit tout faire pour évincer Leffingwell (Henry Fonda) du poste de Secrétaire d'État. Ce que l'on reproche à Leffingwell, c'est d'être un intellectuel et de n'avoir jamais coopéré avec le Congrès. En fait, comme Jeanne, il éprouve le besoin de se donner à une cause, d'occuper un poste pour lequel il est le plus qualifié. Mais il appartient à cette race d'idéalistes qui ont assez de recul pour juger les choses et envisager de les transformer. Pour l'éliminer, Cooley a recours à une machination (la déposition de Gelman), sachant très bien que Leffingwell ne pourra fonder sa carrière sur un mensonge.

Mais comme souvent chez Preminger, une action suscite des répercussions inattendues ; l'acharnement du président (Franchot Tone) atteint, comme par ricochet, le sénateur Brigham Anderson (Don Murray) qui peut se croire un instant maître de la situation avant d'être acculé au même dilemme et de choisir la même solution : le renoncement plutôt que la duplicité. Quant au jeune Van Ackerman (George Grizzard), dont l'ambition effrénée a conduit Brig au suicide, il n'évitera pas l'ostracisme de ses collègues ; son erreur n'est pas tant d'avoir refusé de se plier au jeu que d'avoir essayé d'en brusquer les lois, d'en briser les cadres en sa faveur. Parce qu'il va toujours trop loin, parce qu'il ne sait pas, comme Cooley, discerner ce qui est de ce qui n'est pas le jeu, il sera souvent ridicule, rappelant un autre fanatique : le Stogumber de *Sainte Jeanne*. Enfin, c'est la même attitude qui condamne le président, coupable d'avoir profité de sa position pour introduire un inconnu, menaçant ainsi la solidité de l'édifice qu'il représente.

Sa mort met un point final à son entreprise, renvoyant chacun dos à dos et confirmant le triomphe de Cooley. Comme à la fin

Santa Giovanna, l'ordine è salvo e tutti coloro che l'hanno sfidato sono scomparsi.

Ma riprendendo i temi precedenti e aprendo nuove prospettive ci appare un'idea che ha una grande importanza, l'idea della messa in scena.

C'è ovviamente Cooley, che calcola da bravo tattico il momento in cui la deposizione di Gelman (Burgess Meredith) avrà più effetto, ma c'è anche Cécile, istigatrice di un dramma di cui fissa i luoghi e dirige gli attori.

A questo proposito, Preminger ha realizzato con *Anatomia di un omicidio* il film più complesso ed esemplare della sua intera carriera. Questo film, il cui tema non è né la giustizia né la società americana bensì la messa in scena, diventa, allo stesso modo degli ultimi film di Lang, riflessione del creatore sulla sua arte e confessione appena mascherata del regista. Abbiamo detto della somiglianza tra Paul Biegler (James Stewart) e lo stesso Preminger, ma ci sembra che qui non ci sia una coincidenza fortuita bensì un vero e proprio autoritratto che ci illumina sia sul film che sul regista. Di cosa parla Biegler? Piegarsi interamente a una realtà che gli è esterna, portarla nel contesto di un processo e «nell'ordine finale che dà alle apparenze» trarne la verità, quella che ha scelto di dimostrare. Si noti che accetta il caso Manion senza sapere di cosa si tratti; come non pensare al regista per il quale ogni film è una nuova avventura? Sottoporre la propria attività a qualcosa di preesistente, in un caso un omicidio, nell'altro un romanzo, ecco l'arte dell'avvocato o del cineasta: non inventare *ex-nihilo*, ma ottenere certi effetti attraverso certi procedimenti, ovvero mettere in scena. Un compito che richiede tanta più abilità e finezza quanto più esso è soggetto alle regole di un gioco incessante; un tribunale ha le sue leggi (che, come nota gentilmente il giudice Weaver, cambiano da stato a stato) che devono essere rispettate se si vuole vincere. Una costrizione simile rende ancor più ammirevole la vittoria finale di Biegler; il suo gioco era mediocre, eppure ha saputo sfruttare al meglio ogni carta, che è il privilegio del grande regista. Si è parlato molto di fascino a proposito di Preminger, non fosse altro che per il fatto che l'ipnotismo era uno dei suoi temi preferiti, ma il lavoro del grande regista non è precisamente quello di affascinare? Si tratterà per Biegler di far interpretare il tenente a Manon (Ben Gazzara), a Laura e a Mary Pilant (Kathryn Grant) un ruolo per cui non erano preparate. Mentre da controlli incrociati sappiamo quanto sia violento il tenente, Biegler lo farà

de *Sainte Jeanne*, l'ordre est sauf et tous ceux qui le défiaient ont disparu.

Mais découlant des thèmes précédents et ouvrant de nouvelles perspectives, nous apparaît une idée qui revêt une grande importance, celle de la mise en scène.

Il y a bien sûr Cooley, calculant en bon tacticien le moment où la déposition de Gelman (Burgess Meredith) fera le plus d'effet, mais il y a aussi Cécile, instigatrice d'un drame dont elle fixe les lieux et dirige les acteurs.

À cet égard, Preminger a réalisé avec *Autopsie d'un meurtre* le film le plus complexe et le plus exemplaire de son œuvre. Ce film dont le sujet n'est ni la justice ni la société américaine mais la mise en scène devient, au même titre que les derniers films de Lang, réflexion du créateur sur son art et confession à peine déguisée du cinéaste.

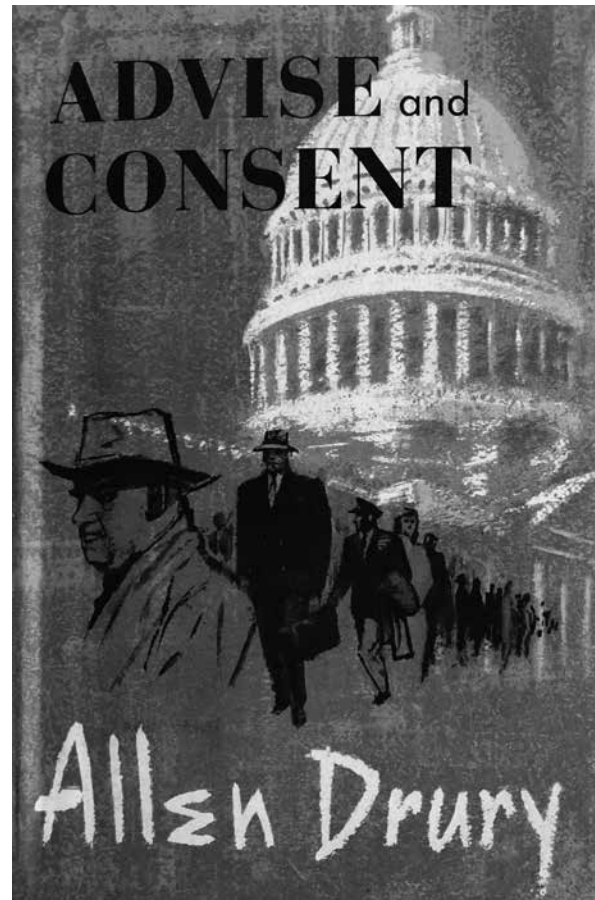
On a dit la ressemblance entre Paul Biegler (James Stewart) et Preminger lui-même, mais il nous semble qu'il y ait là non pas une coïncidence fortuite mais un véritable autoportrait qui nous éclaire et sur le film et sur le cinéaste. Quel est le propos de Biegler ? Se plier entièrement à une réalité qui lui est extérieure, la faire entrer dans le cadre d'un procès et « dans l'ordre final qu'il donne aux apparences », en tirer sa vérité, celle qu'il a choisi de démontrer. Remarquons qu'il accepte l'affaire Manion sans savoir en quoi elle consiste ; comment ne pas penser au cinéaste pour qui chaque film est une nouvelle aventure ? Soumettre son activité à quelque chose de préexistant, là un meurtre, ici un roman, tel est l'art de l'avocat ou celui du cinéaste ; non pas inventer *ex-nihilo*, mais obtenir certains effets par certains procédés, c'est-à-dire mettre en scène. Tâche qui requiert d'autant plus d'habilité et de la finesse qu'elle est soumise aux règles d'un jeu incessant ; un tribunal a ses lois (qui, comme le remarque avec bonhomie le juge Weaver, changent d'un État à l'autre) qu'il convient de respecter si l'on veut gagner.

Une telle contrainte rend encore plus admirable la victoire finale de Biegler ; son jeu était médiocre, il a pourtant su tirer le meilleur parti de chaque carte, ce qui est le privilège du grand metteur en scène. On a beaucoup parlé de fascination à propos de Preminger, ne serait-ce que parce que l'hypnotisme fut un de ses thèmes favoris, mais le propre du grand metteur en scène n'est-il pas de fasciner ?

Il s'agira pour Biegler de faire jouer au lieutenant Manon (Ben Gazzara), à Laura et à Mary Pilant (Kathryn Grant) un rôle pour lequel ils n'étaient pas préparés. Alors que par



sembrare calmo e misurato. Ci si ricordi delle scene in cui gli spiega letteralmente il suo "ruolo", facendogli indovinare l'unico atteggiamento che può scegliere. Quanto a Laura, farà di lei ciò che non è: una brava moglie, una donna modello, la dirige anche nel modo di vestire, anche solo per ottenere un effetto suggestivo facendola scompigliare in pieno pubblico. Infine, deve convincere Mary Pilant a testimoniare, dunque a recitare. Si ammira anche la maestria con cui dosa e calcola gli effetti che vuole ottenere, il più delle volte attraverso l'umorismo, ridicolizzando testimoni e avversari, e soprattutto attraverso il colpo di scena che ha la meglio sulla decisione finale². Dal momento che ha saputo come affrontare le regole del gioco (e il giudice è sempre lì per decidere cosa è permesso e cosa non lo è), Biegler ha ottenuto la più difficile delle vittorie. Ma non è un merito analogo quello che riconosciamo a Preminger? Come il suo eroe, deve innanzitutto esercitare la sua arte su qualcosa che gli è antecedente ed esterna (qui un bestseller di Robert Traver), perché si tratta di raggiungere il pubblico più ampio possibile. Rispettando le esigenze



recoupements nous savons à quel point le lieutenant est violent, Biegler le fera apparaître come calme et mesuré. Qu'on se souvienne des scènes où il lui explique littéralement son « rôle », lui faisant deviner la seule attitude qu'il puisse choisir. Quant à Laura, il en fera ce qu'elle n'est pas : une bonne épouse, une femme modèle, il la dirige jusque dans sa manière de s'habiller, ne serait-ce que pour obtenir un effet saisissant en la faisant se décoiffer en pleine audience. Enfin, il lui fait convaincre Mary Pilant de témoigner, donc de jouer. Qu'on admire également la maîtrise avec laquelle il dose et calcule les effets qu'il désire obtenir, le plus souvent par l'humour, ridicolisant témoins et adversaires, et surtout par le coup de théâtre qui emporte la décision². Parce qu'il a su composer avec les règles du jeu (et le juge est toujours là pour trancher ce qui est permis de ce qui ne l'est pas), Biegler a remporté la plus difficile des victoires. Mais n'est-ce pas un mérite analogue que nous riconosciamo à Preminger ? Comme son héros, il doit d'abord exercer son art sur quelque chose qui lui est antérieur et extérieur (ici un

del film commerciale, poi della megaproduzione, potrebbe sprofondare nella volgarità, ma la sua grandezza (e quella di tutti i grandi americani) è di aver saputo come tirarsi fuori da una situazione difficile e aver fatto in modo che quelle esigenze diventassero suoi temi, che il suo film diventasse un'opera d'arte.

Ma il film è esemplare in questa meditazione sulla messa in scena che vi si può scorgere. La creazione oltrepassa sempre il creatore, che può controllarla solo per un momento, segnara con la sua impronta prima di vederla andare via. Non sapremo mai la verità sullo stupro di Laura Manion, e i protagonisti di questo dramma rimangono misteriosi per tutto il film. Per qualche tempo hanno "recitato" una versione di questo dramma, quella che gli imponeva il loro regista, ma tutto accade come se la loro realtà profonda fosse segreta, insospettata eppure ardente. Coloro per i quali *Anatomia di un omicidio* è un film glaciale saranno sorpresi che qui lo si consideri commovente, ma non è forse vero che anche il ghiaccio brucia? Perché l'arte di Preminger inizia là dove finisce quella di Biegler; c'è Laura all'improvviso sola e miserabile, accasciata sui gradini della sua roulotte di fronte allo stupore di Biegler che scopre improvvisamente il volto dietro la maschera; c'è la rabbia del tenente, non finta e quasi commovente, davanti alle rivelazioni del suo compagno di cella; c'è Parnell (Arthur O'Connell) catturato tra gli sguardi di Maida (Eve Arden) e di Biegler, che si chiede se riuscirà a lasciare andare la bottiglia. Attimi in cui il tempo sembra fermarsi quando la verità degli esseri, fino ad ora intravista e intuita, prorompe per pochi istanti, quegli istanti precisi in cui non c'è più artificio ma realtà, non più gioco ma vita. Il destino di Biegler, come quello di Preminger, è un'impresa destinata al fallimento. Gli esseri riuniti per pochi istanti come pedine di una scacchiera sfuggono sempre al loro ruolo, si allontanano da chi li stava dirigendo: i coniugi Manion partono senza pagare gli onorari, Biegler se ne stupisce appena. Questo compito eterno può sembrare molto frustrante. Non c'è dubbio che gli preferiamo la pesca o la musica jazz, ma ha qualcosa di esaltante. Conoscere e dominare le regole del gioco, identificare e dirigere i giocatori, significa imporre per qualche tempo l'impronta del demiurgo, realizzare per qualche secondo la vocazione dell'artista. Più di chiunque altro, Preminger ha avvertito la fuga delle cose, la complessità degli esseri e la necessità di dominare

best-seller de Robert Traver), car il s'agit de toucher le public le plus vaste possible. Respectant les exigences du film commercial, puis de la superproduction, il pourrait sombrer dans la vulgarité, mais sa grandeur (et celle de tous le grands américains) est d'avoir su tirer son épingle du jeu, d'avoir fait en sorte que ces exigences deviennent ses thèmes, que son film devienne œuvre d'art.

Mais là où le film est exemplaire, c'est dans cette méditation sur la mise en scène que nous y devinons. La création dépasse toujours le créateur qui ne peut la contrôler qu'un instant, la marquer de son empreinte avant de la voir s'éloigner. Nous ne saurons jamais la vérité sur le viol de Laura Manion, et les protagonistes de ce drame demeurent mystérieux tout au long du film. Pendant quelque temps, ils ont « joué » une version de ce drame, celle qui leur imposait leur metteur en scène, mais tout se passe comme si leur réalité profonde était secrète, insoupçonnée et pourtant brûlante. Ceux pour qui *Autopsie d'un meurtre* est un film glacial s'étonneront de le voir considéré ici comme émouvant, mais la glace ne brûle-t-elle pas aussi ? Car l'art de Preminger commence où finit celui de Biegler ; il y a Laura soudain seule et misérable, s'affaissant sur les marches de sa roulotte devant l'étonnement de Biegler découvrant tout à coup le visage derrière le masque ; il y a la colère du lieutenant devant les révélations de son compagnon de cellule, non pas feinte et presque touchante ; il y a Parnell (Arthur O'Connell) pris entre les regards de Maida (Eve Arden) et de Biegler, se demandant s'il pourra lâcher la bouteille. Moments où le temps semble s'arrêter où la vérité des êtres, jusqu'ici entrevue, devinée, éclate pour quelques instants, ces instants précis où il n'y a plus artifice mais réalité, non plus le jeu mais la vie. La destinée de Biegler, comme celle de Preminger, est une entreprise vouée à l'échec. Les êtres réunis pour quelques moments comme les pions d'un damier échappent toujours à leur rôle, s'éloignent de celui qui les dirigeait : le couple Manion part sans régler les honoraires, Biegler s'en étonne à peine. Cette tâche sans fin a de quoi désespérer. Nul doute qu'on lui préfère la pêche ou la musique de jazz, mais elle a quelque chose d'exaltant. Connaître et dominer les règles du jeu, cerner et diriger les joueurs, c'est imposer pour quelque temps l'empreinte du demiurge, c'est réaliser pour quelques secondes la vocation de l'artiste.

le apparenze per farle entrare in strutture astratte. Ma con un giusto capovolgimento delle cose, percepisce il pericolo che c'è nel sostituire il segno al significato. È questo dramma che ha alimentato quest'opera magistrale su cui aleggia l'amarezza di un'intelligenza nostalgica.

Lista dei migliori dieci film dell'anno 1962

1. *Tempesta su Washington* (Otto Preminger)
Le strane licenze del caporale Dupont (Jean Renoir)
3. *Hatari !* (Howard Hawks)
I quattro cavalieri dell'Apocalisse (Vincente Minnelli)
L'urlo della battaglia (Samuel Fuller)
6. *Questa è la mia vita* (Jean-Luc Godard)
La lussuria (Jacques Demy)
8. *Operazione terrore* (Blake Edwards)
9. *Il re dei re* (Nicholas Ray)
10. *Sfida nell'Alta Sierra* (Sam Peckinpah)

note

1. Le carte (*La magnifica preda, L'uomo dal braccio d'oro, Santa Giovanna, Buongiorno tristezza, Tempesta su Washington*), la roulette (*Buongiorno tristezza*), i dadi (*Porgy and Bess*), la campana (*Santa Giovanna*), la pesca (*Anatomia di un omicidio*), gli scacchi (*Exodus*).

2. Questo colpo di scena è merito di Biegler e non di Preminger, come potrebbe far credere la versione proiettata a partire dalla seconda esclusiva, versione amputata dai distributori di una scena capitale: l'escursione di Parnell a Sault-Sainte-Marie.

Plus qu'aucun autre, Preminger a ressenti la fuite des choses, la complexité des êtres et la nécessité qu'il y a de dominer les apparences pour les faire entrer dans des structures abstraites. Mais par un juste retour des choses, il perçoit le danger qu'il y a de substituer le signe au sens. C'est ce drame qui a alimenté cette œuvre magistrale sur laquelle plane l'amertume d'une intelligence nostalgique.

Liste des dix meilleurs films de l'année 1962

1. *Advise and Consent* (Otto Preminger)
Le Caporal épinglé (Jean Renoir)
3. *Hatari !* (Howard Hawks)
The Four Horsemen of the Apocalypse (Vincente Minnelli)
Merrill's Marauders (Samuel Fuller)
6. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard)
La Luxure (Jacques Demy)
8. *Experiment in Terror* (Blake Edwards)
9. *King of Kings* (Nicholas Ray)
10. *Guns in the Afternoon* (Sam Peckinpah)

note

1. Les cartes (*Rivière sans retour, L'homme au bras d'or, Sainte Jeanne, Bonjour Tristesse, Tempête à Washington*), la roulette (*Bonjour Tristesse*), les dés (*Porgy and Bess*), la marelle (*Sainte Jeanne*), la pêche (*Autopsie d'un meurtre*), les échecs (*Exodus*).

2. Ce coup de théâtre est le fait de Biegler et non de Preminger, comme pourrait le faire croire la version projetée à partir de la seconde exclusivité, version amputée par les distributeurs d'une scène capitale: l'excursion de Parnell à Sault-Sainte-Marie.





Max Ophüls

Pseudonimo di Maximilian Oppenheimer, nasce in Germania nel 1902. È regista e co-sceneggiatore della maggior parte dei suoi lavori, da *Yoshiwara. Il quartiere delle geishe* (1937) a *Lettera da una sconosciuta* (1948), da *Il piacere e l'amore* (1950) a *Lola Montès* (1955). Ha lavorato fra Germania, Francia e Italia. La Seconda guerra mondiale lo costrinse a emigrare negli Stati Uniti nel 1941, dove realizza quattro lungometraggi fra il 1947 e il 1949. Viene premiato a Venezia nel 1934 per *La signora di tutti* e nel 1950 con il premio alla miglior sceneggiatura per *Il piacere e l'amore*. Per questo e per *Il piacere* (1952) riceve anche due candidature agli Academy Awards americani. Il Festival Internazionale del Cinema di Berlino gli conferisce un premio alla carriera postumo nel 1966. Dal 1980 dà il nome al Max Ophüls Preis Film Festival di Saarbrücken, sua città natale.

Pseudonym of Maximilian Oppenheimer, he is born in Germany in 1902. He is the director and co-writer of most of his works, from *Yoshiwara* (1937) to *Letter from an Unknown Woman* (1948), from *La Ronde* (1950) to *Lola Montès* (1955). He has worked in Germany, France and Italy. The Second World War forced him to emigrate to the United States in 1941, where he made four feature films between 1947 and 1949. He was awarded in Venice in 1934 for Everybody's Woman and in 1950 with the Prize for Best Screenplay for *La Ronde*. For *La Ronde* and *Le Plaisir* (1952) he also received two nominations for the American Academy Awards. The Berlin International Film Festival awarded him a posthumous Award for his body of work in 1966. Since 1980 Max Ophüls Preis Film Festival in Saarbrücken, his hometown, is named after him.

screenplay
Max Ophüls
Marcel Achard
Louise de Vilmorin
Annette Wademant
cinematography
Christian Matras
editing
Borys Lewin
music
Georges Van Parys
Oscar Straus
sound
Antoine Petitjean
cast
Danielle Darrieux
Charles Boyer
Vittorio De Sica
Jean Debucourt
Jean Galland
Mireille Perrey
Paul Azais
Lia Di Leo
producer
Ralph Baum
contact
ifcinema.
institutfrancais.com



I GIOIELLI DI MADAME DE... / THE EARRINGS OF MADAME DE...

Max Ophüls / Francia 1953 / 99' / v.o. sott. it. e ing.

Louise de... è una donna ricca ed elegante della Francia di fine Ottocento. Ama i suoi gioielli, ma deve decidere quale vendere per ripagare in gran segreto un debito. Di tutti quelli che possiede sceglie di vendere gli orecchini che le ha regalato il marito, André de... Ma quando André scopre la verità, e il fato restituisce gli orecchini a Louise tramite la storia d'amore extraconiugale con il barone Donati, il destino tragico interrompe bruscamente il nuovo sogno d'amore. Un classico intramontabile di Max Ophüls, un melodramma barocco di amore e intrecci sullo sfondo della Francia della *belle époque*, fra balli, duelli e un senso ottocentesco dell'onore che va lentamente infrangendosi contro la crudele incontrollabilità dei sentimenti.

Louise de... is a rich and elegant woman in the late 19th-century France. She loves her jewels, but she has to decide which one to sell to secretly repay a debt. Of all those she owns, she chooses to sell the earrings that her husband, André De... gave her as a gift. But when André discovers the truth, and fate returns the earrings to Louise through the extramarital love affair with Baron Donati, tragedy abruptly interrupts the new dream of love. A timeless classic by Max Ophüls, a baroque melodrama of love and plots set during French *belle époque*, amidst dances, duels and a 19th-century sense of honour that breaks up against the cruel uncontrollability of feelings.



Otto Preminger

Nato nel 1905 nel vecchio Impero Austro-Ungarico a Wischnitz – oggi, Vyzhnytsia in Ucraina –, è stato regista di cinema e di teatro, produttore e attore. Ha diretto più di trentacinque film, dal 1931 al 1979, attraversando per intero la Golden Age of Hollywood e portando tematiche tabù negli Stati Uniti come stupro e omosessualità sul grande schermo. Candidato al miglior film ai 32° Academy Awards del 1960 con *Anatomia di un omicidio* (1959) e al premio per la miglior regia agli stessi premi per *Vertigine* (1944) e *Il cardinale* (1963), riceve l'Orso di Bronzo al Festival Internazionale del Cinema di Berlino per *Carmen Jones* (1954) nel 1955. Muore nel 1986, dopo aver girato il suo ultimo film *Il fattore umano* nel 1979.

Born in the old Austro-Hungarian Empire in 1905 in Wischnitz – today Vyzhnytsia in Ukraine –, he was a film and theatre director, producer and actor. He directed more than thirty-five films, from 1931 to 1979, spanning the entire Golden Age of Hollywood and bringing taboo themes such as rape and homosexuality on the big screen. Nominated for Best Motion Picture at the 32nd Academy Awards in 1960 with *Anatomy of a Murder* (1959) and for Best Director at the same awards for *Laura* (1944) and *The Cardinal* (1963), he received the Bronze Bear at the Berlin International Film Festival for *Carmen Jones* (1954) in 1955. He died in 1986, after making his last movie, *The Human Factor*, in 1979.

screenplay
Wendell Mayes
cinematography
Sam Leavitt
editing
Louis R. Loeffler
music
Jerry Fielding
sound design and mix
Leon Birnbaum
sound
William Hamilton
Harold Lewis
cast
Henry Fonda
Charles Laughton
Don Murray
Walter Pidgeon
Peter Lawford
Gene Tierney
Paul Ford
George Grizzard
Franchot Tone
Betty White
producer
Otto Preminger
contact
artedisi@aol.com
primuller@aol.com



TEMPESTA SU WASHINGTON / ADVISE & CONSENT

Otto Preminger / Stati Uniti 1962 / 138' / v.o. sott. it.

C'è tumulto a Capitol Hill, sede del Senato americano: Robert A. Leffingwell è stato nominato Segretario di Stato dal Presidente degli Stati Uniti, e deve ricevere il consenso maggioritario dai senatori di ogni singolo stato. Le due controparti, a favore e contro, si scontreranno in una battaglia politica estrema che non esclude ricatti e minacce, col rischio che tutto sfoci in tragedia. Il dramma politico come occasione per illustrare l'agone del potere: conflitti, segreti e trasformismo regnano sovrani fra le fila del Senato statunitense. Ghiotta occasione per Otto Preminger per eseguire una successione larghissima e stratificata di ritratti poco accondiscendenti e crudeli, che rendono sempre più complesso comprendere cosa sia giusto e cosa sia sbagliato.

There is turmoil in Capitol Hill, home of the US Senate: Robert A. Leffingwell has been appointed Secretary of State by the President of the United States, and must receive majority consent from the senators of each state. The two counterparts, in favour and against, will clash in an extreme political battle that does not exclude blackmail and threats, with the risk that everything ends in tragedy. Political drama as an opportunity to illustrate the battlefield of power: conflicts, secrets and transformism reign supreme in the ranks of the US Senate. A rich opportunity for Otto Preminger to perform a very large and layered succession of uncomfortable and cruel portraits, which make it increasingly difficult to understand what is right and what is wrong.

RETROVIE ITALIANE
PIER PAOLO PASOLINI





A SUA IMMAGINE (E NOSTRA). IL CORPO ESPOSTO DI P.P.P. / IN HIS IMAGE (AND OURS). THE EXPOSED BODY OF P.P.P.

Umberto Cantone

traduzione inglese / English Translation Alessandra Meoni

Cento anni dalla nascita e quasi cinquanta dall'*affaire* ancora irrisolto del suo assassinio. Oggi più che mai confrontarsi con il valore e la persistente influenza dell'impresa artistica e intellettuale di Pier Paolo Pasolini significa mettere in rilievo la cruciale questione del corpo nelle sue opere. A patto di connettere tale questione a quella del *suo* corpo e delle innumerevoli rappresentazioni in vita e *post mortem*. E questo perché abbiamo imparato che la maggior parte delle analisi che riguardano la dimensione etica e la qualità estetica dei suoi libri e dei suoi film, finiscono inevitabilmente per restituirci Pasolini come *exemplum* barthesiano di scrittore dotato di «un corpo chiaramente carnale» pubblicamente esposto. Un corpo che è in grado di connotare, è stato più volte dimostrato, il *corpus* di una delle più straordinarie esperienze autoriali del nostro Novecento.

A prenderne atto non sono solamente le più sofisticate ricognizioni e riletture della sua opera, ma anche l'odierno *Midcult* che ha assorbito il mito Pasolini elevandolo a simbolo di ciò che più ci manca, ossia la figura forte del poeta intellettuale che è in grado d'incarnare con autobiografica coerenza la metafora del «corpo gettato nella lotta», per di più facendone un marchio esistenziale e culturale di diversità.

E anche se tale processo non è riuscito a neutralizzare il fascino elettivo, «alto» di questo mito, ha senz'altro contribuito a trasformare la figura e l'esperienza di Pasolini nel simulacro sociologico di una idolatria utile soprattutto a far lievitare il paradigma arte/vita. Un paradigma a cui va attribuito il merito

A hundred years after his birth and almost fifty since the still-unsolved affair of his murder. Today more than ever, dealing with the value and persistent influence of Pier Paolo Pasolini's artistic and intellectual performance means highlighting the crucial question of the body in his works. Provided we link this question to that of *his* body and the countless live and *post-mortem* representations. And this is because we have come to learn that most of the analyzes concerning the ethical dimension and the aesthetic quality of his books and films inevitably end up returning Pasolini to us as the Barthesian *exemplum* of a writer endowed with «a good fleshy body» publicly exposed. A body that is able to connote, it has been repeatedly demonstrated, the *corpus* of one of the most extraordinary authorial experiences of our twentieth century. Not only the most sophisticated reconnaissance and reinterpretations of his work acknowledge this. It is also today's *Midcult* that has absorbed the Pasolini myth, elevating it to a symbol of what we miss most, i.e., the strong figure of the intellectual poet who is able to embody the metaphor of the «body thrown into the fight» with autobiographical coherence, making it an existential and cultural mark of diversity.

And even if this process could not manage to neutralize the elective, «high» charm of this myth, it has certainly contributed to transforming Pasolini's figure and experience into the sociological simulacrum of an idolatry useful above all to raise the art/life paradigm. A paradigm that has beyond doubt the

di aver assicurato la lunga tenuta di questo mito, resistendo alla furia dei liquidi tempi presenti.

In più, osserviamo con sempre maggiore sgomento quanto *l'immagine* pasoliniana si presti a venire utilizzata ogni qualvolta s'intenda conferire un accettabile spessore all'*immagine* di coloro che il frantumato immaginario nostro contemporaneo propone come i "miti d'oggi". Pasolini è ancora un brand assai efficace per quel logoro assioma «l'arte come vita uccide ancora» che tanto insospetti a tempo debito Arbasino, quando mise ironicamente a confronto la tragica fine dell'amico/rivale Pier Paolo con quelle di Winckelmann, Byron, Puskin.

La recente occasione del centenario, poi, non ha mancato di fornire ampie verifiche sulla solidità dell'*exemplum* Pasolini, una delle quali ha visto la sua icona finire nella galleria delle copertine cult della nuova serie della rivista *Linus* diretta da Elisabetta Sgarbi, a precedere le altre dedicate, nei numeri successivi, ai Beatles e, significativamente, all'ex attore e attuale presidente dell'Ucraina in guerra Zelensky, un altro che si è ritrovato mediaticamente esposto mentre gettava il proprio corpo sul campo.

Per ciò che concerne il corpo di Pasolini da utilizzare come grimaldello di una teoria che fornisce organicità alla sua fluviale e metodica (ma pure disordinata e discontinua) produzione artistica, uno dei rischi più fuorvianti che corrono biografi e critici è quello di privilegiare come chiave esegetica il traumatico evento del suo omicidio (una fine da martire la cui versione ufficiale è fin da subito apparsa artatamente inverosimile proprio perché tipicamente pasoliniana).

Ad avvertirci di questo rischio ha provveduto colui che del poeta bolognese è attualmente il maggiore esperto in Italia (da curatore dell'opera omnia nei Meridiani di Mondadori), lo scrittore Walter Siti, di cui lo scorso aprile Rizzoli ha pubblicato *Quindici riprese*, un'antologia che comprende cinquant'anni di suoi studi pasoliniani. Siti condivide con Italo Calvino la tesi che attribuisce alla "prontezza del corpo" la qualità primaria che fece di Pasolini uno dei più convincenti "descrittori di battaglie" della nostra letteratura. La *joie de vivre* pasoliniana ci viene presentata, negli scritti di Siti, intrisa di arroganza adolescenziale e predatoria voracità sessuale. Ma ci viene anche spiegato che essa fu invalidata da una «postura psichica che ne portava all'eccesso i presupposti». Una tendenza all'automitografia condizionata da una persistente percezione di spossessamento e di scissione che alimentò, soprattutto nell'estrema fase della vita, la sua adesione a un angoscioso sentimento di vuoto.

Uno dei modi più convincenti per interpretare tale «desolante condizione di diseredato» è quella di connetterla al rapporto

merit of having made this myth last, resisting the fury of the liquid current times.

In addition, we observe with increasing dismay how Pasolini's proves to be suitable to be used whenever the purpose is to give an acceptable depth to the image of those that our contemporary shattered imaginary proposes as "today's myths". Pasolini is still a very effective brand for the «art as life kills again» worn-out axiom that made Arbasino so suspicious in due course, when he ironically compared the tragic end of his friend/rival Pier Paolo with those of Winckelmann, Byron, Pushkin.

The recent occasion of his centenary did not fail to extensively confirm the solidity of the Pasolini *exemplum*. Just think of when his image was used for one of the several cult covers of *Linus*, an Italian magazine directed by Elisabetta Sgarbi. After Pasolini, these covers have been dedicated to other remarkable names, such as the Beatles, and, significantly, to the former actor and current president of Ukraine Zelensky, another who found himself exposed to the media while throwing his body into the fight.

However, using Pasolini's body as the picklock of a theory that provides organicity to his fluvial and methodical (but also disordered and discontinuous) artistic production, can be tricky. Specifically, one of the most misleading risks that biographers and critics may run is to privilege the traumatic event of his murder as an exegetical key (a martyr's lot whose official version immediately appeared artfully improbable, precisely because so Pasolinian).

Writer Walter Siti warns us of such a risk. In Italy, Siti can be considered the greatest expert on the Bolognese poet. He curated Pasolini's complete work in the Meridiani Mondadori and has recently published *Fifteen Takes (Quindici riprese)* with Rizzoli Editore, an anthology including fifty years of his studies on Pasolini. Siti shares with Italo Calvino the thesis that ascribes to "body readiness" the primary quality which turned Pasolini into one of the most convincing "battle descriptors" of our literature. In Siti's writings, Pasolini's *joie de vivre* is described as imbued with adolescent arrogance and predatory sexual voracity. However, Siti explains also how such exultation was invalidated by a «psychic posture that led its presuppositions to an excess». A tendency to self-mythography conditioned by a persistent perception of dispossession and splitting that fueled, especially in the extreme phase of his life, his devotion to an anguished feeling of emptiness.

One of the most convincing ways to interpret this «desolating condition of dispossessed» is to connect it to the conflictual

conflittuale che Pasolini ebbe con la propria omosessualità, negli anni giovanili elaborata come una vera e propria minaccia. Emblematica è, in tal senso, la sua lettera a Silvana Mauri del febbraio 1950 dove confessò un travaglio che lo aveva portato «a soffrire il soffribile» rispetto al proprio orientamento sessuale avvertito come estraneo, addirittura «nemico».

Sembra dunque che in Pasolini sia stata la problematica accettazione di sé ad avere motivato un irrefrenabile, e altrettanto problematico, desiderio di farsi accettare. Un desiderio che non gli impedì di assumere quelle posizioni polemicamente eretiche e intellettualmente provocatorie che ne fecero, nel campo della cultura, il principale capro espiatorio del potere politico e giudiziario nell'Italia democristiana e criptofascista dagli anni Cinquanta ai Settanta, attraverso una persecuzione in vita la cui cronaca è tutta nei trentatré processi subiti.

Forse è in conseguenza di tale persecuzione (a cui egli comunque seppe reagire con combattivo orgoglio), o semplicemente per esprimere pubblicamente la profonda mitezza del proprio carattere, che Pasolini intraprese, alimentandolo sempre febbrilmente ma con pazienza, un fittissimo dialogo con la comunità intellettuale e la società civile, con i suoi lettori e spettatori. Un impegno che seppe accendere per qualche tempo il suo utopismo pedagogico, una vocazione rivolta sia ai suoi ragazzi (prede e complici), sia a quel popolo che egli amò idealizzare come *élite* antiborghese prima di costatarne l'antropologica, e per lui ributtante, corruzione e omologazione.

Fu poi un'altra traumatica constatazione, quella che da giovane lo condusse a riconoscere il proprio deficit di eccellenza come poeta (quando si definì un «Rimbaud senza genio»), ad avere attizzato la sua vena di sperimentatore (lui che detestava l'avanguardia contemporanea) e inventore di inedite ibridazioni e forme nuove in letteratura, come nel cinema e nel teatro. Guai però a valutare singolarmente ognuno di questi *objets* pasoliniani. Sostenendo che la vera opera di Pasolini è l'insieme delle sue opere, dai cui interstizi emerge l'identità dell'autore, Siti individua nel personaggio che dice "io" l'elemento più potentemente evocativo, l'impronta più persistente del suo stile. Un personaggio che volle sempre stare alla ribalta ma solo per proporsi come esempio di coraggiosa impudicizia intellettuale, e che gestì con eccezionale virtuosismo il proprio lucido abbandonarsi alle «visioni musicali» della realtà del proprio tempo.

Tra le originali caratteristiche della magnifica retorica di Pasolini la più rilevante consiste nell'essere riuscito a proporsi

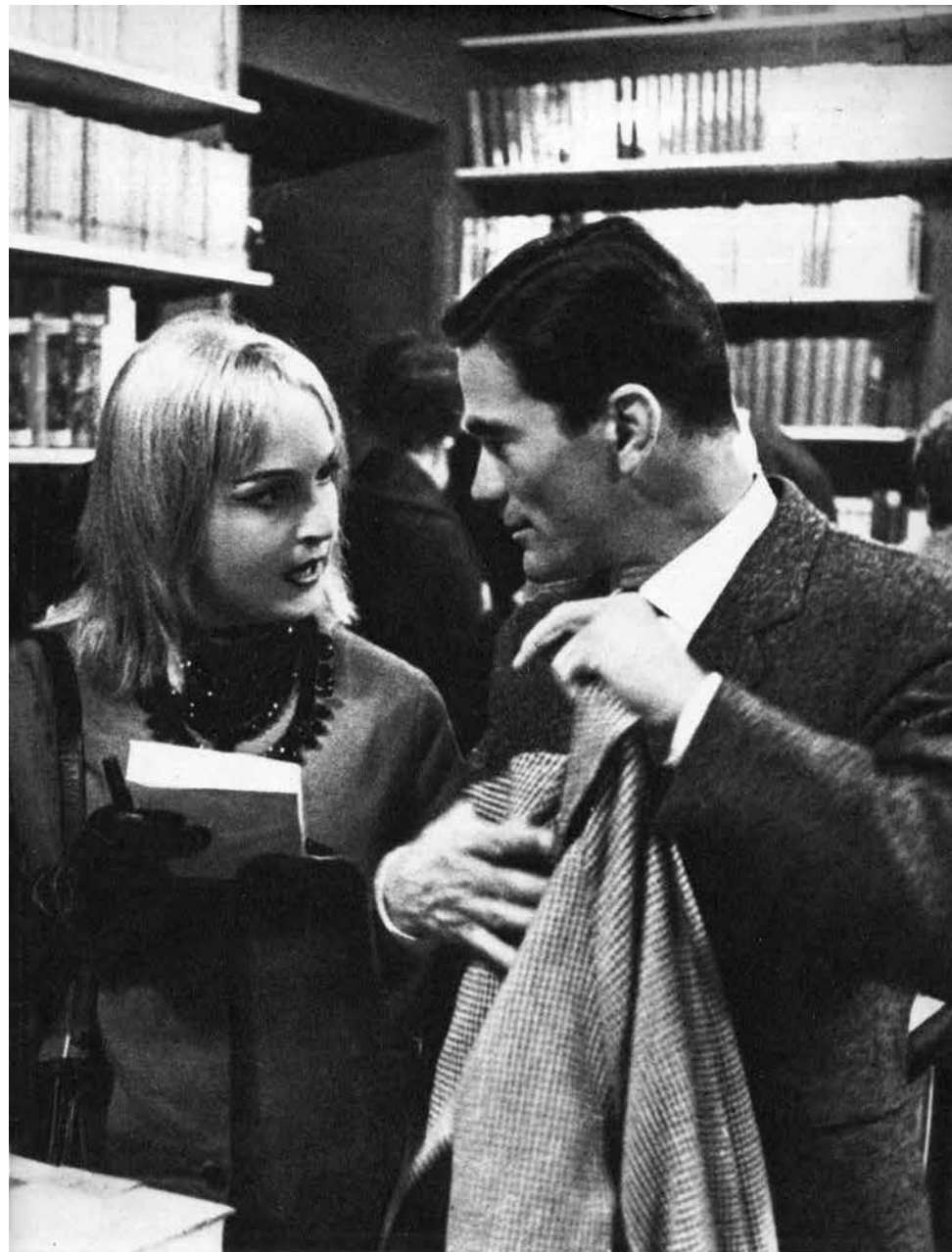
relationship that Pasolini had with his own homosexuality, which – when young – he saw as a real threat. Emblematic, in this sense, is his February 1950 letter to Silvana Mauri. Here he confessed his travail in "suffering the sufferable" with respect to his sexual orientation, which he perceived as a stranger, even an «enemy».

Such problematic self-acceptance is therefore what has probably pushed Pasolini towards an irrepressible, and equally problematic, desire to be accepted. A desire that did not prevent him from assuming those polemically heretical and intellectually provocative positions that eventually made him the main scapegoat of political and judicial power in the Christian Democrat and crypto-fascist Italy of the 1950s through the 70s. A real persecution process well chronicled by the thirty-three trials Pasolini had to go through.

Probably as a consequence of this persecution (which he nevertheless fought with combative pride), or simply to publicly show his good-natured personality, Pasolini chose to engage in a sometimes frenzied, still patient and constructive dialogue with the intellectual community, the civil society, his readers, and his audience. Pasolini's commitment ignited for some time his pedagogical utopianism, a vocation addressed both to his kids (prey and accomplices), and to those he took pleasure in idealizing as an anti-bourgeois elite before coming to realize their anthropological, and for him repulsive, corruption and homologation.

When still young, Pasolini traumatically recognized his lack of excellence as a poet (he called himself a «Rimbaud without genius»). However, despite his contempt for contemporary avant-garde, this very self-recognition stirred up his experimenting and creative disposition, which led him to try out unprecedented hybridizations and new forms in literature, cinema, and theater. But beware of assessing each of these Pasolinian *objets* individually. By claiming that Pasolini's true work is the ensemble of his works, from whose interstices the identity of the author emerges, Siti identifies in the character who says "I" the most powerfully evocative element, the most persistent imprint of Pasolini's style. A character who always wanted to be in the limelight but only to present himself as an example of courageous intellectual shamelessness, and who managed with exceptional virtuosity his own lucid abandonment to the «musical visions» of the reality of his time.

Among the many original features of Pasolini's magnificent rhetoric, the most relevant consists in having managed to propose himself (and to be preserved) as one of the last intellectual artists endowed with a charismatic mystical *côté*, marxistically entangled in reality but also able to detect, at



LA LETTERATURA SQUILLO

Laura Betti, «cantante intellettuale», e Pierpaolo Pasolini, a una manifestazione della «cultura» marxista.

(e a tramandarsi) come uno degli ultimi artisti intellettuali dotati di un carismatico *côté* mistico, invischiato marxianamente nella realtà ma pure capace di rilevarne visionariamente, e a volte profeticamente, il *sensu in più*. Un coraggiosissimo scambio simbolico, il suo, che attivò utilizzando la scandalosa novità del proprio corpo e della propria voce, da offrire al suo pubblico come sintomo di una diversità (prima di tutto sessuale, ma non solo) divisiva e sovversiva, a segnare gli anni in cui si ritrovò a operare, quelli cruciali che videro svolgersi prima l'illusione e poi la disillusione dell'ideologia rivoluzionaria.

Uno dei suoi atteggiamenti filosofici più incisivi consistette – ha scritto una volta Giuseppe Perrella nella rivista *Fiction* (n. 2 del 1977) – nel provocare «il balzo dialettico incessante dal corpo al pensiero e dal pensiero al corpo», sempre mantenendo la propria azione artistica e intellettuale dentro la contraddizione (profondamente pop) del rapporto tra arte e merce. E questo singolare, innovativo processo fu attuato non mancando mai di ridefinire, all'interno della meccanica di ogni operazione cinematografica, lo spazio sociale in cui si produce lo sguardo dello spettatore e il consumo stesso di cinema: il cinema-cinema che a quel tempo si consumava in sala e che riusciva ancora a essere medium nodale.

Questo caratterizzò filosoficamente l'azione di quel Pasolini che da scrittore e intellettuale decise di votarsi al mestiere di cineasta. Fu l'adesione a un linguaggio e ai suoi dispositivi che gli permise di formulare una nuova teoria di realismo attivando «una via d'uscita dall'impasse ideologica» attraverso una valorizzazione (che non temette di assecondare un ritorno allo spiritualismo) dei corpi-lavoro dei propri attori, insieme al loro farsi dimensione attiva e al tempo stesso nascosta del pensiero. «Il corpo dell'attore – si legge in quel fondamentale laboratorio critico pasoliniano che rimane *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi* (Theorema edizioni, 1981) dello stesso Perrella e di Michele Mancini – vive dell'ambiguità tra la vita e il cinema, si fa bordo, non-luogo, un *vedere attraverso* da cui interrogare i mutamenti storici e antropologici. Il corpo viene allora reinvestito nel cinema come eterogeneo sociale, il concreto da cui aprire un sapere che è un sentire, una capacità di sguardo su un'interiorità sociale e culturale che interessa la Storia e al tempo stesso il Mito e il Sacro».

Nel misurarsi con la flagranza e la sostanza ideale (finalmente oltre l'ideologia) dei corpi-attori, questo cinema mette in gioco tradizionali criteri di realismo e verosimiglianza insieme a molti paradigmi che a quel tempo opponevano pratiche basse e alte. Nei film pasoliniani il corpo che si fa pensiero impone dunque la *trivialità* del cinema non più dissimulata dall'autore e dall'arte, in grado di assumere «una precisa funzione in un

times in a visionary, prophetic way, an *extra meaning*. An intrepid symbolic exchange, his, which he activated using the scandalous novelty of his body and his voice, to be offered to his audience as a symptom of a dividing and subversive diversity (first of all sexual, but not only), to mark his crucial times, when at first illusion developed followed by the disillusionment of the revolutionary ideology.

Giuseppe Perrella once wrote (*Fiction*, n. 2, 1977) that one of Pasolini's most incisive philosophical attitudes consisted in provoking «the incessant dialectical leap from body to thought and from thought to body» while keeping his own artistic and intellectual activity within the (deeply pop) contradiction of the relationship between art and commodity. And this unique, innovative process was carried out never failing to redefine, within the mechanics of each cinematographic operation, the social space in which the spectator's gaze and the consumption of cinema are produced: the cinema-cinema which, at that time, was consumed in the auditorium and still managed to be a nodal medium.

This characterized philosophically the action of that Pasolini who, as a writer and intellectual, decided to devote himself to being a filmmaker. It was the adherence to a language and its devices that allowed him to formulate a new theory of realism by activating «a way out of the ideological impasse» through an enhancement (also from a spiritual point of view) of his actors' bodies, together with their becoming an active and at the same time hidden dimension of thought.

In the fundamental Pasolinian critical laboratory that is *Pier Paolo Pasolini. Bodies and places* (*Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, by G. Perrella and M. Mancini, Theorema, 1981) we can read: «The actor's body lives on the ambiguity between life and cinema, it becomes an edge, a non-place, a *seeing through* from which questioning historical and anthropological changes. The body is then reinvested in cinema as a social heterogeneous, the concrete from which to open a knowledge that is a feeling, an ability at gazing into a social and cultural interiority that affects History and at the same time the Myth and the Sacred».

In dealing with the evidence and ideal substance (finally beyond ideology) of the bodies-actors, this cinema brings into play traditional criteria of realism and verisimilitude together with many paradigms that at that time opposed low and high practices. In Pasolini's films the body that becomes thought, therefore, imposes the triviality of cinema which is no longer disguised by the author and by art, capable of assuming «a precise function in a work of expanding the limits of fiction and of the fiction-reality relationship itself». A strategy that,

lavoro di ampliamento dei limiti della fiction e dello stesso rapporto fiction-realtà». Una strategia che aveva orientato, a partire dall'esordio di *Accattone* (1961), la straordinaria esperienza di esplorazione delle zone più impervie, periferiche e misere dei tanti sud italiani e del mondo. Trasformare in gesto cinematografico il gesto di se stesso poeta significa, per Pasolini, dare forma al *fare anima* di quei corpi e luoghi, per riformularne visualmente la mitologia e confonderla, in un meditato e abbagliante gioco di specchi, con quella degli archetipi della classicità non solo occidentale.

Fu proprio nella penultima tappa del suo tortuoso percorso di cineasta, per due dei film di quella *Trilogia della vita* con cui volle celebrare la mistica dell'eros "innocente" attraverso la flagrante esibizione della realtà «arcaica» dei corpi unitamente alla «vitale violenza dei loro organi sessuali», che Pasolini compì l'estremo atto di fiducia nel valore del corpo esponendo il proprio, di corpo, davanti alla macchina da presa. Ne *Il Decameron* (1971) è un pittore discepolo di Giotto (ruolo per il quale aveva pensato di coinvolgere l'amico poeta Sandro Penna), e ne *I racconti di Canterbury* (1972) è lo stesso autore di quel capolavoro letterario, lo scrittore Geoffrey Chaucer.

Evidente è l'autoreferenzialità di queste esposizioni di attore nei propri film. Un «corpo in più», osserva Perrella nel già citato numero di *Fiction*, che evidenzia, mettendo in gioco la responsabilità dell'autore, l'esigenza di «ristabilire storicamente la bipolarità attore/regia che lavora il film e su cui si supportano i processi di valorizzazione nell'operazione cinematografica complessiva». Esibendo la propria presenza allusiva (e fortemente ambigua per il suo ombroso vitalismo) in quanto scissione tra corpo e racconto, Pasolini utilizza simbolicamente il proprio corpo in un gesto concettuale, che anima lo spirito di questa *Trilogia*, utile a ribadire una stilistica pretesa di straniamento nel chiamare in causa (almeno utopisticamente) il pubblico di questi film perché possa assumere il ruolo di narratore collettivo.

Tutto ciò prima dello sprofondamento in una disillusione che condurrà alla clamorosa abiura della *Trilogia* stessa (frutto di un personale trauma amoroso ma anche conseguenza del successo commerciale di questi ultimi suoi film che svelò la tolleranza sospetta della società dello spettacolo) con la quale Pasolini "corsaro" decreterà, nel fatale 1975 di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, l'asservimento dell'amato arcaico mondo perduto alla società dei consumi, al nuovo fascismo capace di cancellare la differenza antropologica tra le classi, all'apocalisse culturale. Un'apocalisse contro la quale egli sostenne fino all'ultimo, pur dichiarandosi senza speranza,

starting from the debut of *Accattone* (1961), had guided the extraordinary experience of exploring the most inaccessible, peripheral, and miserable areas of the many Italian Souths and of the world. Transforming the gesture of himself as a poet into a cinematographic gesture means, for Pasolini, giving *shape to the soul* of those bodies and places, to visually reformulate their mythology and confuse it, in a meditated and dazzling game of mirrors, with that of the archetypes of not only western classicism.

In the last stage of his winding journey as a filmmaker – and specifically in two of the films of that *Trilogy of Life* with which he wanted to celebrate the mystique of "innocent" eros through the flagrant display of the «archaic» reality of bodies together with the «vital violence of their sexual organs» – Pasolini performed the extreme act of trust in the value of the body by exposing his own body in front of the camera. In *The Decameron* (1971), he is the pupil of Giotto (the role of whom he had thought to give to his poet friend Sandro Penna), and in *The Canterbury Tales* (1972), he plays the author of the literary masterpiece, the writer Geoffrey Chaucer.

The self-referential nature of these exhibitions in his films is evident. An «extra body», observes Perrella in the aforementioned issue of *Fiction*, who highlights, by putting the author's responsibility into play, the need to «historically re-establish the actor/director bipolarity of a film and on which the enhancement processes in the overall cinematographic operation rely». By putting his allusive (and strongly ambiguous for his shadowy vitalism) presence on display as the split between body and story, Pasolini symbolically uses his own body in a conceptual gesture that animates the spirit of this *Trilogy*, and proves to be useful to reaffirm a stylistic claim of estrangement in calling into question (at least utopianly) the audience of these films so that they can take on the role of collective narrator.

All this before sinking into a disillusionment that will lead to the sensational abjuration of the *Trilogy* itself. His recantation was indeed the result of a personal love trauma but also the consequence of the commercial success of his latest films which – revealing the suspicious tolerance of the entertainment society – led Pasolini "corsair" to decree, in the fateful 1975 of *Salò, or the 120 days of Sodom*, the enslavement of the beloved archaic lost world to the consumer society, to the new fascism capable of erasing the anthropological difference between classes, to the cultural apocalypse. An apocalypse against which he claimed, to the last and despite feeling hopeless, that he wanted to continue to fight by not ceasing to invest in the mystique (steeped in



IL BARDO DELL'ITALIA «COSÌ» - Pierpaolo Pasolini



NUOVI FUSTI
Pierpaolo Pasolini ed Elsa Morante al « premio Strega »

di voler continuare a lottare non smettendo d'investire sulla mistica (intrisa di autobiografismo) del suo personaggio di testimone tormentato.

Se Pasolini non fosse stato strappato troppo presto alla sua indomita operosità, probabilmente avrebbe continuato a utilizzare la propria autobiografia come *punctum* perturbante da incistare con il furore di sempre nel corpo stesso delle sue opere proiettate in un passato ancora avido di futuro. Proprio in nome di questa ipotesi la sua morte violenta in quel 2 novembre fu vissuta come un lacerante *detour* culturale e politico. A noi testimoni della sua influente sparizione spetta ancora il compito di elaborare la sua posterità contro voglia rilevando motivi e figure di quel corpo/mente che seppe farsi *opera-mondo*.

Puntare sulla messinscena del proprio io come doppio fu una delle ossessioni dell'ultimo Pasolini che aveva cominciato a controllare in modo pressante l'esecuzione delle rappresentazioni del proprio personaggio pubblico. Nel gestire il proprio rapporto privilegiato con quello che doveva diventare il suo ultimo fotografo, Dino Pedriali, per degli scatti raffiguranti se stesso al lavoro da utilizzare come illustrazioni del suo estremo romanzo in progress *Petrolio*, il Pasolini delle ultime settimane dell'ottobre 1975 si comportava come un novello Erasmo da Rotterdam, il teologo e umanista assunto a esempio per il modo in cui seppe gestire la propria immagine pubblica, un metodo che lo conduceva, tra l'altro, a fornire indicazioni maniacalmente vincolanti ai propri ritrattisti.

Per quelle foto di se stesso all'opera, il poeta-regista aveva stabilito modalità di realizzazione (il fotografo doveva riprenderlo a distanza e, per alcune pose, totalmente nudo) e location (la propria casa di Sabaudia e la propria fortezza-casale di Chia). Il risultato di quelle istantanee, che Pedriali volle rendere pubbliche solo nel 1978, non è per niente artificioso, e anzi risulta magnificamente flagrante. Se è vero che si tratta indubbiamente di fotografie d'autore, è pure vero che esse lo sono in quanto esprimono la capacità di Pedriali di rappresentare Pasolini così come egli voleva essere visto. Come osserva acutamente Marco Belpoliti nel recente *Pasolini e il suo doppio* (Guanda, 2022), «il voyeurismo di Pasolini su sé stesso è trapassato nelle fotografie di Pedriali, che ne risulta il perfetto interprete. Perciò queste immagini sono una testimonianza straordinaria di come Pasolini si vedeva (o voleva farsi vedere); ci dicono qualcosa d'inedito su di lui – o almeno di particolare e di unico».

La singolare capacità del personaggio Pasolini è dunque quella di rappresentarsi e di farsi rappresentare in modo trasparente e sincero come un doppio metaforico dotato di

autobiography) of his character as a tormented witness. Had not Pasolini been snatched from his indomitable industriousness too soon, he would probably have kept using his autobiography as a disturbing *punctum* to be thrust with the usual fury in the very body of his works projected into a past yet greedy for a future. Precisely in the name of this hypothesis, his violent death on that November 2 was experienced as a lacerating cultural and political *detour*. As witnesses of his influential disappearance, we still have the task of unwillingly elaborating his posterity by detecting motifs and figures of that body/mind that was able to become *opera-mondo* (a work that was a world).

Focusing on staging his Self as an alter ego was one of the obsessions of the last Pasolini who had begun to control in a pressing way the performance of the representations of his own public figure. Throughout the last weeks of October 1975, Pasolini had the chance to enjoy a close and privileged relationship with Dino Pedriali, a photographer who had to take a few shots of Pasolini at work to be used as illustrations of his extreme novel in progress *Petrolio*. During that time, the writer behaved just like a new Erasmus of Rotterdam, the theologian and humanist who has become an example for the way he used to manage his public image, giving obsessive, imperative instructions to his portrait painters.

For those photos of himself at work, the poet-director had agreed upon accurate shooting methods (from a distance, sometimes completely naked) and locations (his own house in Sabaudia and his own fortress-farmhouse in Chia).

The result of those snapshots, which Pedriali chose to publish only in 1978, is by no means artificial, indeed it is magnificently bold. If it is true that these are undoubtedly fine-art shoots, it is also true that they are so as they express Pedriali's ability to represent Pasolini as *he* wanted to be seen. As Marco Belpoliti keenly observes in his recent *Pasolini and his double* (Pasolini e il suo doppio, Guanda, 2022), «Pasolini's voyeurism toward himself has passed into the shoots by Pedriali, who proves to be a brilliant interpreter of it. Hence, these images are an extraordinary testimony of how Pasolini saw himself (or wanted to be seen); they tell us something new about him – or at least special and unique».

The special ability of the Pasolinian character is therefore to represent himself and to have himself represented in a transparent and true way as a metaphorical double with an irresistible charismatic aura of vital *maudit* that lends itself to multiple, often opposite interpretations, each capable of putting to the test those who formulate them.

An eloquent testimony in this sense is his acting performances

una irresistibile aura carismatica da vitale *maudit* che si presta a molteplici, e spesso opposte, interpretazioni, capaci ognuna di mettere alla prova coloro che le formulano.

Una testimonianza eloquente in tal senso sono le sue prove d'attore per opere di cui non firma la regia. Prima delle sue partecipazioni alla *Trilogia* e della ieratica apparizione nel suo *Edipo re* (1967), egli accettò di recitare per il vecchio amico Carlo Lizzani in due film dove incarna con notevole convinzione personaggi di rivoluzionari: il Gran sacerdote di *Requiescant* (1967), che diventa capopopolo dei campesinos durante la Rivoluzione messicana, e Leandro il monco, focoso e livoroso idealista malvivente ne *Il gobbo* (1960), ispirato alle vicende dell'ex partigiano bandito Giuseppe Albano detto il Gobbo del Quarticciolo.

È noto che l'esperienza in quest'ultimo ruolo contribuì a fornire materiale iconografico ai suoi persecutori durante uno dei tanti episodi di linciaggio mediatico: alcuni articoli, che riportarono con clamore la cronaca di una denuncia calunniosa nei suoi confronti (culminata in una sentenza di condanna in primo grado senza alcuna prova) per una rapina a mano armata in una stazione di servizio al Circeo, vennero strumentalmente illustrati da foto di scena proprio di questo film dove Pasolini/Leandro imbraccia un mitra. Come mostrano le illustrazioni a corredo di queste note, l'immagine del corpo di Pasolini si predispose pure a essere oggetto privilegiato di un vero e proprio assalto polemico da destra che puntava con toni ostentatamente omofobici ad alimentare lo scandalo della diversità sessuale esibita da quella che veniva identificata come la casta degli intellettuali protetti a sinistra da una nomenclatura culturale dominante individuata come ideologicamente nemica. Bollettino di questa persecuzione mediatica, che assunse accenti talmente beceri e bigotti da apparire fin da allora grotteschi, fu *Il Borghese* il cui n.1 arrivò nelle edicole nel marzo 1950.

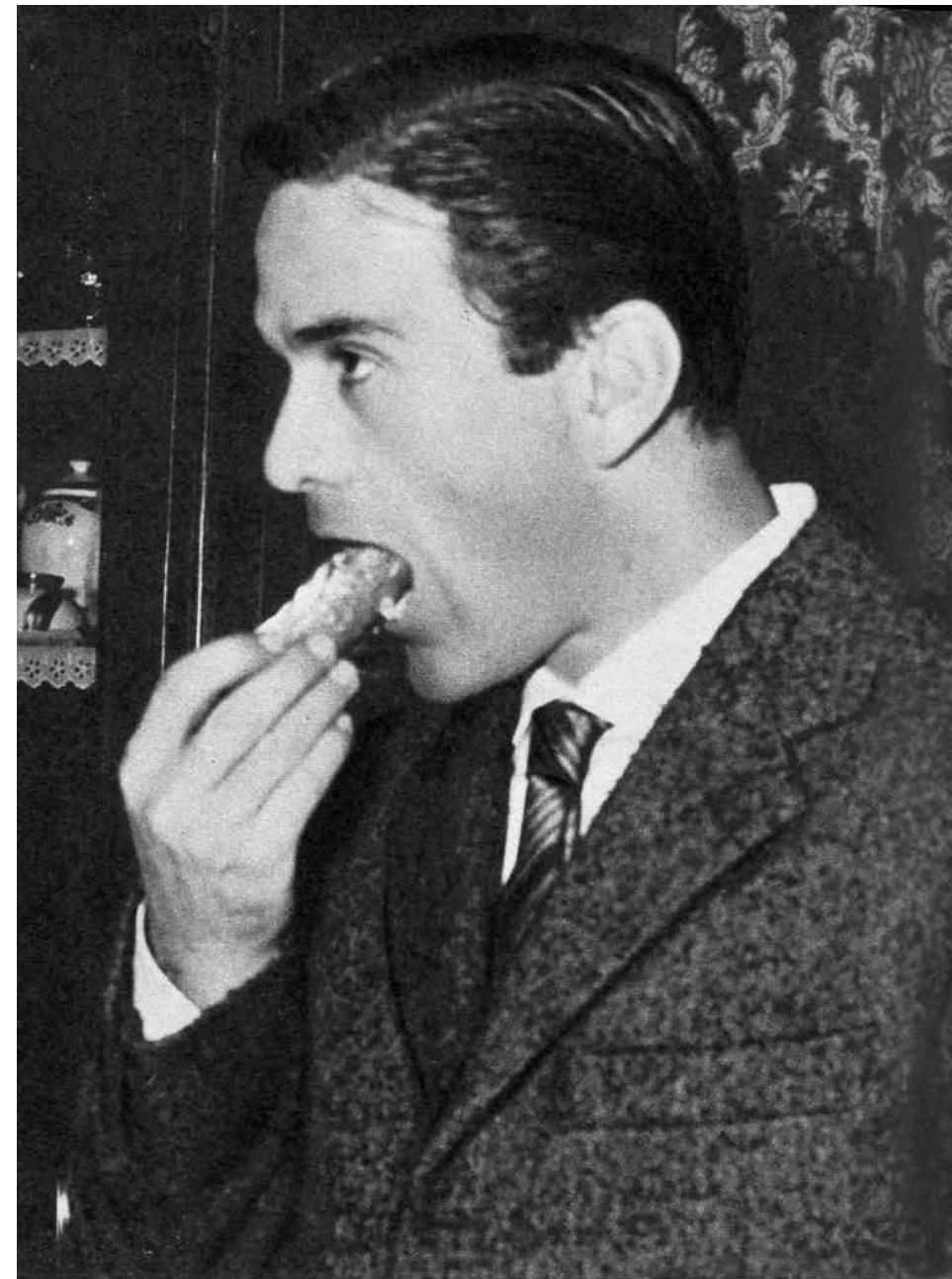
Diretta da un Leo Longanesi che ne disegnava le vignette di copertina (ma che aveva già perso la brillantezza dei suoi anni migliori, con alle spalle l'esperienza, assai più significativa, del periodico *Omnibus* e, prima ancora, del settimanale letterario *L'italiano*), la rivista fu propugnatrice di un «conservatorismo sfiduciato e violento» (la definizione è di Mario Soldati), e contò solo inizialmente sull'apporto di collaboratori autorevoli (da Savinio a Prezzolini, da Jünger a Pannunzio, e poi Montanelli e un giovane Spadolini).

A partire dal giugno 1953 venne inaugurato un inserto fotografico commentato da didascalie satiriche animate da uno sprezzante e ottuso qualunquismo. La breve antologia che proponiamo la dice lunga sulle qualità di questi affondi

in works he does not direct. Before the *Trilogy* and his hieratic appearance in his *Oedipus Rex* (1967), he agreed to play for his old friend Carlo Lizzani in two films where, with remarkable confidence, he embodies revolutionary characters: the High priest of *Requiescant* (also known as *Kill and Pray*, 1967), who became the leader of the Campesinos during the Mexican Revolution. And Leandro the one-armed, a fiery and spiteful idealist criminal in *The Hunchback of Rome* (1960), inspired by the events of the ex-partisan outlaw Giuseppe Albano known as "il Gobbo del Quarticciolo" (the Hunchback from Quarticciolo).

It is common knowledge that this latter role contributed to providing iconographic material to his persecutors during one of the many media lynching episodes. Some newspaper articles, reporting with clamor the chronicle of a slanderous complaint against him for an armed robbery in a service station at Circeo (for which Pasolini was eventually sentenced with no evidence), instrumentally displayed pictures from the film where Pasolini/Leandro is holding a machine gun. As the pictures accompanying these notes show, the image of Pasolini's body was also the privileged object of a real polemical assault from the right-wing that aimed with ostentatiously homophobic tones to feed the scandal of sexual diversity exhibited by what was identified as the intellectual caste protected by the left-wing dominant cultural nomenclatura identified ideologically as an enemy. Bulletin of this media persecution, which took on such vulgar and bigoted accents as to appear grotesque even at that time, was *Il Borghese* (*The Bourgeois*), first issued in March 1950. Directed by Leo Longanesi, who drew the cartoon covers (but who had already lost the brilliance of his best years, after the much more significant experience of the periodical *Omnibus* and, before that, of the literary weekly *L'italiano*), *The Bourgeois* advocated a «disheartened and violent conservatism» (as Mario Soldati described it), and only at first counted on the contribution of authoritative collaborators (from Savinio to Prezzolini, from Jünger to Pannunzio, and then Montanelli and a young Spadolini).

Starting from June 1953, a photographic insert with satirical captions animated by contemptuous and obtuse indifference was launched. The short anthology we are proposing speaks volumes about the qualities of these jabs winking at the taste of the «most illiterate people and the most ignorant bourgeoisie». The people and the bourgeoisie of a *Belpaese* where, however, it was still worth fighting a battle of desire that knew then how to push dialectic forward, how to be politically "against". Luigi Bartolini, the writer of the novel



CON L'AIUTO DEL PCI, MOLTI PREMI LETTERARI PER PASOLINI
Il campione della lingua



PASOLINI E LA SIGNORA MORAVIA - L'ispirazione letteraria

DIAL PRESS

che ammiccavano al gusto del «popolo più analfabeta e della borghesia più ignorante». Il popolo e la borghesia di un *Belpaese* nel quale, però, valeva ancora la pena di combattere una battaglia del desiderio che allora sapeva come attivare una dialettica, e posizionarsi politicamente «contro». Quel Pasolini che *Il «chi è» del Borghese* (in una voce redatta da Luigi Bartolini, lo scrittore di *Ladri di biciclette*) presentava come uno che «andava a scuola di lingue nei bordelli della periferia di Porta Portese dove esiste un pubblico canile anche pei letterati arrabbiati», era il Pasolini che aveva appena cominciato a elaborare l'immagine perturbante del proprio corpo e della propria voce perché il suo pubblico potesse riconoscersi carnalmente e persino eroticamente in essa. Era ancora sideralmente lontano il tempo delle abiure e del partito preso sulla «scomparsa delle lucciole» che «al termine della notte» avrebbe decretato, come scrive Georges Didi-Huberman nel suo *Survivance des lucioles* (risposta all'apocalittica polemica pasoliniana), «la fine di quella *danza del desiderio che dà vita a una comunità*, quella stessa che Pasolini avrebbe diretto nell'ultima scena di *Salò*; quella stessa che forse cercava ancora sulla spiaggia di Ostia poco prima che sopraggiungessero i fari dell'auto che fece scempio del suo corpo».

Bicycle Thieves, wrote a piece for *Il «chi è» del Borghese* (a collection of writings by the several editors and readers of *The Bourgeois*) where he presented Pasolini as someone who «went to language school in the brothels on the outskirts of Porta Portese where there is a public kennel even for angry writers». Well, that Pasolini was the Pasolini who had just begun to elaborate the disturbing image of his own body and voice so that his audience could recognize themselves carnally and even erotically in it. Remotely distant was the time of the abjurations and of the biases toward the «disappearance of the fireflies» that «at the end of the night» would have decreed, as George Didi-Huberman writes in his *Survival of the Fireflies* (his reply to Pasolini's apocalyptic controversy), the end of that very «*dance of community-forming desire* (the very thing that Pasolini was to stage in the very last shot of *Salò*, the very thing that he was still seeking, no doubt, on that beach in Ostia, just before the appearance of headlights on the car that crushed and mangled him)».

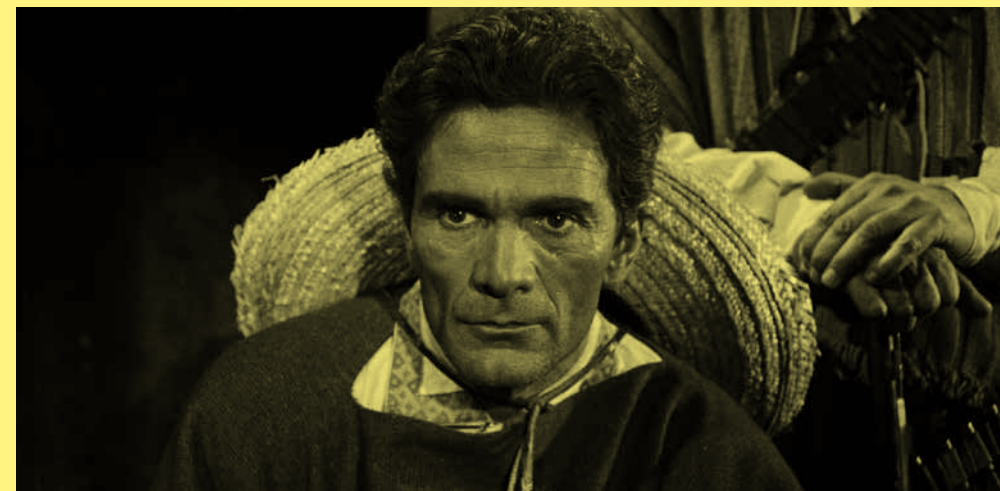


Carlo Lizzani

Nato a Roma nel 1922, Carlo Lizzani ha lavorato come sceneggiatore in film come *Germania anno zero* di Roberto Rossellini (1948), *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada (1949) e *Riso amaro* di Giuseppe De Santis (1949). Ha debuttato come regista con *Achtung! Banditi!* (1951). Il suo film *L'oro di Roma* (1961) esaminava gli eventi intorno alla deportazione definitiva degli ebrei di Roma nel 1943. Per il suo film *Banditi a Milano* (1968) ha vinto un David di Donatello per la miglior regia. Con *Celluloide* (1996) ha ricevuto un altro David di Donatello per la sceneggiatura. È morto nel 2013 mentre preparava il film *L'orecchio del potere*, progetto che coltivava dalla fine degli anni Novanta.

Born in Rome in 1922, Carlo Lizzani has worked as a screenwriter in films such as *Germany, Year Zero* by Roberto Rossellini (1948), *The Mill on the Po* by Alberto Lattuada (1949) and *Bitter Rice* by Giuseppe De Santis (1949). He made his directorial debut with *Achtung! Bandits!* (1951). His film *Gold of Rome* (1961) examined the events surrounding the definitive deportation of the Jews of Rome in 1943. For his film *The Violent Four* (1968) he won a David di Donatello award for best director. With *Celluloide* (1996) he received another David di Donatello for his screenplay. He died in 2013 while preparing for the film *L'orecchio del potere*, a project he had been cultivating since the late 1990s.

screenplay
Adriano Bolzoni
Armando Crispino
Lucio Battistrada
cinematography
Sandro Mancori
editing
Franco Fraticelli
music
Riz Ortolani
sound design
and **mix**
Mario Amari
sound
Pietro Spadoni
cast
Lou Castel
Mark Damon
George Bellow
Ferguson
Pier Paolo Pasolini
Barbara Frey
Rossana Martini
Mirella Maravidi
Franco Citti
Luisa Baratto
Ninetto Davoli
Carlo Palmucci
Nino Musco
Anne Carrer
Lorenza Guerrieri
producer
Carlo Lizzani
executive producer
Nino Crisman
contact
www.mplc.it
gmarchese@mplc.com



REQUIESCANT

Carlo Lizzani / Italia 1967 / 92'

Requiescant è un giovane cresciuto da un predicatore itinerante che lo ha trovato da piccolo dopo un massacro in cui tutta la sua famiglia è rimasta uccisa. Attraversa il paese alla ricerca della sorella adottiva e la trova nella proprietà di George Ferguson, l'uomo che aveva ordinato l'uccisione della sua famiglia per il controllo della terra che le apparteneva. Questo insolito Spaghetti Western diretto da Lizzani si concentra più sul messaggio politico del diritto alla libertà che sulla trama, ma ci regala due personaggi indimenticabili: il pacifista Requiescant (Lou Castel) che si rivela un infallibile pistolero, e il carismatico Ferguson (Mark Damon), un cattivo la cui malvagità, descritta con tratti quasi gotici, domina ogni scena in cui compare.

Requiescant is a young man raised by a travelling preacher who discovered him as a baby after the massacre of his family. He travels across the country searching for his adopted sister and he finds her in the property of George Ferguson, who was the man who ordered the death of the man's family all for the control over the land that belonged to them. This unusual Spaghetti Western directed by Lizzani concentrate on its political message about the right to be free more than on the plot but provides two unforgettable characters: the pacifist Requiescant (Lou Castel) who just happens to be an excellent shot, and the charismatic Ferguson (Mark Damon), a bad guy whose evilness with gothic features dominates every scene he is in.

PREMIO NINO GENNARO
DAVID LEAVITT





PREMIO NINO GENNARO / NINO GENNARO AWARD A / TO DAVID LEAVITT

L'esordio di David Leavitt, avvenuto nel 1984 con la raccolta di racconti *Ballo di famiglia*, ebbe un'eco planetaria. Fu molto letta perfino in Italia, dove la familiarità *mainstream* con l'omosessualità passava attraverso Oscar Wilde (nato nel 1854!), che si studiava, pur castamente, a scuola, e Aldo Busi, che si guardava con qualche fastidio in tv. Gli *Altri libertini* di Pier Vittorio Tondelli (1980) provenivano, appunto, da un altro mondo, insieme *maudit* e provinciale, percepito come corpo estraneo. Il moderatismo italiano preferì farsi insegnare «l'amore che non osa dire il suo nome» da un ragazzo americano che, sebbene giovanissimo, conosceva già dove mettere le mani.

Nel giro di pochi anni la sua scrittura ha contribuito in maniera decisiva alla creazione dell'immaginario queer tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, affrontando la dialettica tra "eccezionalità" e "normalità" nel trattare i temi classici della letteratura borghese: le relazioni amorose e la loro assenza, la famiglia e la sua disgregazione, lo stare al mondo con la malattia, le sfide della creazione artistica. Ricorrendo a un certo distacco emotivo che è presto diventato la sua riconoscibile cifra stilistica, Leavitt ha esplorato l'identità gay come un tratto ordinario di personalità eccezionali, come nel saggio biografico dedicato allo scienziato inglese Alan Turing – un ritratto del genio e un'indagine su una delle più odiose discriminazioni omofobe del recente passato.

Al contempo, Leavitt ha narrato, con ironia, timore e qualche tremore, la controversa integrazione della (presunta)

David Leavitt's breakthrough, which occurred in 1984 with his collection of short works titled *Family Dancing*, rippled throughout the entire world. The book was well read in Italy, where mainstream familiarity with homosexuality went beyond just Oscar Wilde (born in 1854!), whose works one would study, although chastely, in school, and Aldo Busi, who one would see, rather irritatingly, on tv. The *Altri Libertini* by Pier Vittorio Tondelli (1980) originated, indeed, from another world, both wretched and provincial, and was perceived as a foreign body. Italian moderatism preferred to be taught «the love that dare not speak its name» by an American boy who, although very young, already knew where to put his hands.

Within a few years, his writing had contributed significantly to the creation of queer imagery between the 1980s and 1990s, addressing the dialectic between "exceptionalism" and "normality" in dealing with classic themes of bourgeois literature: relationships and lack thereof, family and its fragmentation, the life of the sick, the challenges of artistic creation. Resorting to a certain emotional detachment that soon became his recognizable stylistic hallmark, Leavitt explored gay identity as an ordinary trait of exceptional personalities, as in the biographical essay dedicated to the British scientist Alan Turing – a portrait of a genius and an investigation into one of the most odious homophobic discriminations of the recent past.

At the same time, Leavitt narrated, with irony, fear and some trembling, the controversial integration of the (alleged)

eccezionalità dell'omosessualità nella “normalità” sociale attraverso il coming out, come ha fatto nel suo primo, notevole romanzo, *La lingua perduta delle gru* (1986). Questa integrazione, nata come fatto letterario, diventata cultura condivisa e approdata, infine, ai diritti, è lo snodo cruciale della letteratura post-gay di cui ha scritto sul New York Times: «Quando cominciai a scrivere, definire cosa fosse un romanzo gay era abbastanza facile: una storia in cui l'omosessualità dell'eroe o dell'eroina erano, inevitabilmente, il centro drammatico della trama. [...] Oggi la narrativa gay sta lasciando sempre più spazio alla narrativa post-gay, a romanzi e racconti i cui autori, piuttosto che fare dell'omosessualità del personaggio il fulcro attorno a cui ruota la trama, la danno per scontata, la considerano come parte di qualcosa di più grande o semplicemente la ignorano».

Che l'omosessualità cessasse di essere “problema” per diventare parte di qualcosa di più grande, disperdendosi energeticamente nel flusso della vita, era forse anche un desiderio di Nino Gennaro, come appare nei suoi ultimi, struggenti video e come è testimoniato da ogni atto del suo vivere oltre l'ortodossia, anche della stessa omosessualità. Per formazione, indole e stile, difficilmente potrebbero trovarsi due scrittori così diversi come David Leavitt e Nino Gennaro, che operano in contesti di siderale distanza, con strumenti espressivi e obiettivi “politici” e poetici incomparabili. Tuttavia, proprio in ragione di presupposti così radicalmente diversi, l'accostamento di due dei percorsi più esemplari come quelli di Leavitt e Gennaro, nel quadro delle azioni del Sicilia Queer filmfest, evidenzia quanto epocale sia la parabola che dagli anni Ottanta a oggi conduce alla mutazione degli immaginari legati all'omosessualità. Una mutazione mossa in maniera rilevante proprio a partire dall'impulso dato dalle arti del racconto e della rappresentazione – letteratura, cinema, teatro... – ma che non sarebbe stata possibile senza la pervicace volontà di indagare l'innominabilità di quel mostro sociale che per la sola ragione di esistere è capace di mettere in dubbio l'impalcatura dell'opportuno.

Leavitt e Gennaro riconoscono e fanno la fatica di far emergere la potenza della perturbazione sociale operata dall'omosessualità e la mettono al centro delle dinamiche della drammaturgia, non solo come ultima opportunità inesplorata del racconto ma come agente per la creazione di mondi, dentro e oltre quello che abitiamo. Riportando l'omosessualità nell'ambito di ciò che è rappresentabile, al lapidario *aut-aut* di Nino – «o sei felice o sei complice» – i libri di David rispondono invitando almeno una generazione di lettori a provare a essere felice.

exceptionality of homosexuality into social “normality” through one's coming out, as he did in his first, noteworthy novel, *The Lost Language of Cranes* (1986). This integration, which started out as a literary phenomenon, before becoming common culture and then finally legally recognized, is the crucial turning point of post-gay literature, about which he wrote in The New York Times: «When I started writing, a gay novel, at least, was fairly easy to define. In it the hero or heroine's homosexuality stood by necessity at the dramatic center of the plot. [...] More and more, gay fiction is giving way to post-gay fiction: novels and stories whose authors, rather than making a character's homosexuality the fulcrum on which the plot turns, either take it for granted, look at it as part of something larger or ignore it altogether».

That homosexuality should cease to be a “problem” in order to become part of something greater, dispersing itself energetically into the flow of life, was perhaps also one of Nino Gennaro's desires, as is shown in his final, poignant videos and as is witnessed by every act of his living beyond orthodoxy, including that of homosexuality itself. In terms of background, character and style, it would be difficult to find two writers as diverse as David Leavitt and Nino Gennaro, who operate in contexts of sidereal distance, with incomparable expressive tools and “political” and poetic objectives. However, precisely because of such radically different assumptions, the juxtaposition of two of the most exemplary paths such as those of Leavitt and Gennaro, within the framework of Sicilia Queer filmfest actions, highlights just how epochal the parable is, which from the 1980s to the present day has led to the change of imagery related to homosexuality. A change that has been significantly driven by the impulse of the arts of storytelling and representation – literature, cinema, theatre – but which would not have been possible without the stubborn will to investigate the “unmentionability” of that social monster that for the sole reason of existing is capable of questioning the structure of normalcy. Leavitt and Gennaro recognize and make the effort to draw out the power of social disruption created by homosexuality and place it at the centre of the dynamics of dramaturgy, not only as the last unexplored opportunity of storytelling but as an agent for the creation of worlds, within and beyond the one we inhabit. By bringing homosexuality back into the realm of representability, and Nino's blunt ultimatum – «either you are happy or you are an accomplice» – David's books respond by urging at least one generation of readers to try to be happy.

BASTA UN ATTIMO / IT COULD ALL CHANGE

David Leavitt

traduzione italiana / Italian translation Teresa Martini

Nei primi anni Ottanta, quando feci il mio coming out in famiglia, il mondo era un posto più piccolo. I generi erano due, maschile e femminile, e due gli orientamenti, gay o etero. (A quel tempo le persone bisessuali venivano per lo più liquidate come bugiarde o inaffidabili). Dei due orientamenti, inoltre, uno era considerato normale, l'altro anormale. In un certo senso questa dicotomia rendeva il coming out, se non un processo facile in sé, almeno formalmente più semplice. «Mamma, papà, sono gay», dissi ai miei genitori seduti dall'altro lato del tavolo della nostra cucina, in California, all'inizio dell'estate del 1981 – giocoforza, un'ammissione di anormalità, dato che chi mai deve dichiarare di essere etero? –, ammissione che provai a compensare aggiungendo che il coming out era anche il tema di un mio racconto che stavo per pubblicare su The New Yorker, rivista che mia madre leggeva con religioso rispetto dalla prima all'ultima pagina. Insomma, un contentino per addolcire almeno in parte il boccone amaro, perché un figlio che si dichiara gay per molti genitori non è solo una brutta notizia. È una pessima notizia. D'altra parte, per me, il figlio, il coming out ha avuto l'enorme vantaggio di permettermi di rivendicare il mio ruolo da outsider, in barba a tutte le più restrittive convenzioni sociali e familiari da cui, in virtù del fatto di essere apertamente gay, ora venivo necessariamente escluso. Come outsider, ricordo di essermi detto allora, che avrei potuto vivere più liberamente, in modo più creativo, con più coraggio e sfrontatezza. In quegli anni, la maggior parte dei gay e delle lesbiche rifiutavano il

In the early 1980s, when I came out to my family, the world was a narrower place. There were two genders, male and female, and two sexualities, gay and straight. (In those years bisexuality was generally dismissed as either a lie or a refusal to make a commitment). Of the two sexualities, moreover, one was normal, the other abnormal. In many ways this made coming out, if not an easier process, at least a simpler one. «Mom, Dad, I'm gay», I said to my parents across our kitchen table in California early in the summer of 1981 – an admission, by necessity, of abnormality, since who ever has to come out as straight? – for which I tried to compensate by adding that coming out was the subject of a story I was about to publish in The New Yorker, a magazine my mother read religiously, cover to cover: some good news to alleviate the bad news, at least partially, for at that time for a child to come as gay was, for most parents, not just bad news, but very bad news. On the other hand, for me, the child, coming out had the huge advantage of allowing me to stake my claim as an outsider, spurning the restrictive social and familial conventions from which, by virtue of being gay, I was necessarily excluded. As an outsider, I remember telling myself back then, I could live more freely, more creatively, more daringly. In those years, most gay men and lesbians repudiated marriage as an institution both stultifying and paternalistic – and why not? Had many of us not witnessed the collapse of our own parents' marriages, if not into divorce than into a sort of *status quo* mutual contempt that masqueraded as love? Marriage

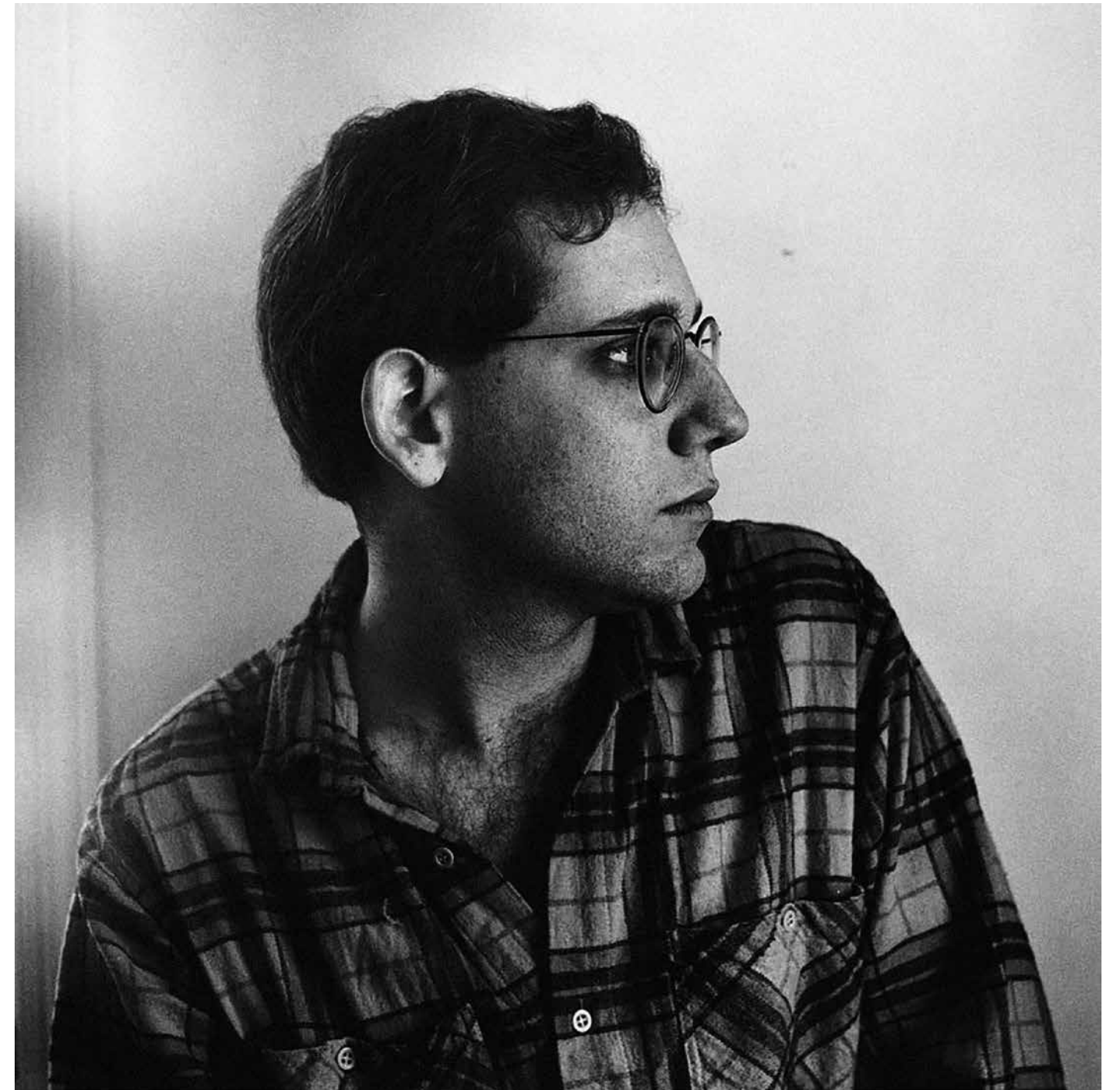
matrimonio in quanto istituzione mortificante e paternalista – e perché no? Molti di noi non avevano forse assistito al crollo del matrimonio dei propri genitori che quando non sfociava in un divorzio, finiva spesso per trasformarsi in uno *status quo* di reciproco disprezzo mascherato da amore? Il matrimonio non era qualcosa che volevamo o di cui sentivamo il bisogno, almeno fino a quando non è iniziata l'epidemia di aids. Improvvisamente molti uomini gay si ritrovarono a dover fronteggiare il divieto di far visita in ospedale ai partner con cui avevano vissuto per venti o trent'anni perché legalmente non erano loro il "parente prossimo" dei loro partner. Il "parente prossimo" erano i genitori del loro partner. Se il diritto al matrimonio divenne, in quel momento, una delle nostre ragioni di lotta, non fu tanto perché ci interessava il matrimonio come istituzione – perché ambivamo ad aver accesso alla cappella della cerimonia nuziale che ci era stata così a lungo interdetta –, quanto piuttosto perché se due uomini erano legalmente sposati e uno dei due veniva a mancare, l'altro avrebbe potuto restare nell'appartamento che avevano condiviso anche se il contratto di affitto non era registrato a suo nome. Ripensando a quegli anni dal punto di osservazione privilegiato del 2022 sono tanto sorpreso per ciò che non è ancora cambiato, quanto per ciò che invece è cambiato. Prendiamo per esempio le rigide definizioni binarie di genere: maschile e femminile, gay ed etero. Roba vecchia. Oggi il genere viene considerato come uno spettro, un intervallo con maschile e femminile agli estremi e, nel mezzo, una gamma infinita di possibili variazioni: maschio, femmina, né maschio né femmina, uomo nel corpo ma donna nello spirito, donna nel corpo ma uomo nello spirito, e così via. Per quanto riguarda la sessualità, benché anch'essa stia in uno spettro – Alfred Kinsey lo ha dimostrato già nel lontano 1948 –, nella seconda metà del Ventesimo secolo la pressione sociale ad autodefinirsi in modo rassicurante nei confronti della società ha fatto sì che la grande maggioranza delle persone che vivevano in equilibrio (precario) e senza rete di protezione al centro di quella corda tesa da Kinsey si sentirono obbligate ad assumere una posizione di facciata. Ecco, in questo ambito c'è stato un cambiamento, la cui portata io stesso posso misurare guardando le classi in cui insegno: ci sono molte persone che usano il pronome singolare *loro* invece di *lui* o *lei* e altre che si definiscono non come gay, etero o bisessuale, ma come pansessuale, ambisessuale, genderqueer o *neutrois*. Per persone della mia generazione, questo grado di fluidità – di proporzioni oceaniche – può essere sconcertante, motivo per cui spesso consiglio loro di confrontarsi con le persone più giovani, per le quali le

was not something we wanted or even felt that we needed, until the aids epidemic started, and gay men found themselves forbidden from visiting their partners of twenty or thirty years in the hospital because legally they were not their partners' "next of kin". The "next of kin" were the partner's parents. If the right to marry became, at this point, one of our rallying cries, it was less because marriage as an institution appealed to us – because we wanted in to the matrimonial chapel from which we had long been debarred – than because if two men were legally married, and one died, the other could keep the apartment they shared even if the lease was not in his name. Looking back on those years from the vantage point of 2022, I'm as struck by how much hasn't changed as by how much has. Let's start with those rigid binaries, male and female, gay and straight. They're old news. Gender we now regard as a spectrum, with male and female at the polar extremes and, in between, an infinite range of variations: both male and female, neither male nor female, a man in body but a woman in spirit, a woman in body but a man in spirit, and on, and on. As for sexuality, although it too exists on a spectrum – Alfred Kinsey demonstrated this as far back as 1948 – such was the pressure, in the latter half of the 20th century, to define oneself for the convenience of others that the vast majority of people who lived balanced (precariously) somewhere in the middle of that Kinseyan tightrope, and with no net to catch them should they fall, felt themselves obliged to take a false position. Well, here too we have a change, the extent of which I myself measure by looking at my students, many of whom use the singular pronoun *they* instead of *he* or *she* and others of whom define themselves not as gay, straight, or bisexual, but as pansexual, ambisexual, genderqueer, *neutrois*. For people of my generation, this degree of fluidity – amounting to an ocean – can be bewildering, which is why I often recommend to my peers that they talk to young people, for whom our generation's more rigid categorizations seem pointlessly restrictive. And what wonderful alloys, what marvelous sexual and social concoctions, these young people have brought into the world! The butch lesbian who falls in love with a straight boy and then decides to transition from female to male – a decision in which her straight male partner supports her (soon him) unfailingly. The pansexual boy whose partner is transgender yet in appearance so androgynous that no one is sure whether the partner is a man in the process of becoming a woman or a woman in the process of becoming a man. We have all this, and as far as I'm concerned, it's as much a cause for celebration as is the legalization, in many countries, of marriage between people of any gender... And yet here I must

categorie più rigide della nostra generazione sembrano inutilmente restrittive. E quali meravigliose combinazioni, quali stupefacenti composti sessuali e sociali ha portato questa gioventù nel mondo! La lesbica mascolina che si innamora di un ragazzo etero e poi decide di affrontare la transizione da donna a uomo, una decisione in cui il suo partner la (presto lo) sostiene strenuamente. Il ragazzo pansessuale con partner transgender ma in apparenza così androgino* che non è chiaro se sia un uomo in procinto di diventare una donna o una donna in procinto di diventare un uomo. Abbiamo tutto questo, e per quanto mi riguarda, è qualcosa da celebrare, così come la legalizzazione, in molti paesi, del matrimonio tra persone di qualsiasi genere... E tuttavia qui mi sento costretto ad aggiungere una nota di pessimismo. Quando con il mio partner da trent'anni abbiamo pensato di sposarci, quattro giorni dopo le elezioni di Trump, abbiamo preso la decisione in quarantott'ore. Lungi dall'aver un matrimonio in grande stile, ci ha sposati un giudice di pace nel municipio della nostra città in Florida, con solo due amici come testimoni. Sei anni dopo, però, l'anniversario che festeggiamo è quello del giorno in cui ci siamo incontrati, non di quello in cui ci siamo sposati. In una certa misura queste scelte la dicono lunga sul nostro atteggiamento personale nei confronti del matrimonio, e non mi permetterei mai di precludere a una persona di qualunque genere il diritto ad avere un matrimonio vecchio stile con i regali, la torta e il bouquet di fiori da lanciare... Allora perché, mentre scrivo questa frase, mi viene un po' da storcere il naso? Perché l'apparizione di Pete e Chasten Buttigieg alla cerimonia di insediamento del Presidente Biden mi ha fatto trasalire e venire le lacrime agli occhi allo stesso tempo? Suppongo che sia il vecchio ribelle che è in me, il giovane che ha visto l'essere gay come un'opportunità per farsi gioco delle cerimonie istituzionali a cui Pete e Chasten (notare che Chasten ha preso il cognome di Pete) hanno scelto di aderire. È la possibilità di essere inclus* in un sistema che per mille anni ci ha intenzionalmente escluso – è davvero questo quello per cui abbiamo lottato negli anni Settanta e Ottanta? Questa è la domanda che mi faccio e a cui mi è difficile dare una risposta. E, naturalmente, c'è qualcos'altro che dobbiamo ricordare. La libertà di cui godono alcun* di noi, la più importante delle quali è il mettere in dubbio le nostre stesse libertà, è qualcosa di cui molti altri esseri umani non godono. In Russia, in Polonia, in Nigeria, per citare solo alcune delle molte nazioni, le persone gay/queer/lgbqt+ (scegliete l'aggettivo che preferite) non hanno alcuna libertà. Vivere apertamente la propria identità sessuale o identità di genere vuol dire rischiare la prigionia, la violenza, e persino di essere vittima di omicidio. E non

interject a note of pessimism. When my partner of thirty years and I decided to marry, four days after Trump's election, we made the decision on forty-eight hours notice. Far from having a fancy wedding, we were married by a justice of the peace in the town hall of our hometown in Florida, with two friends as witnesses. Six years later, the anniversary we celebrate is of the day we met, not the day we married. To some extent these decisions belie our personal attitude toward marriage, nor would I ever begrudge anyone of any gender the right to have a big old-fashioned wedding with presents and a cake and a bouquet of flowers to be thrown... So why, even as I write this sentence, do I grimace a little? Why is it that the appearance of Pete and Chasten Buttigieg at President Biden's inauguration made me wince even as it brought tears to my eyes? I suppose it's the old rebel in me, the youngster who saw being gay as an opportunity to flout the institutional ceremonies that Pete and Chasten (note that Chasten has taken Pete's last name) have chosen to buy into. Is the chance to be embraced by a system that for a thousand years willfully excluded us – is this really what we fought for back in the '70s and '80? This is the question I find myself asking, and which I have a hard time answering. And of course, there's something else we have to remember. The freedoms that some of us enjoy, the greatest of which is the freedom to argue about our own freedoms, many others do not. In Russia, in Poland, in Nigeria, to name but a few of many nations, gay/queer/lgbqt+ people (choose your preferred adjective) have no freedoms at all. To be open about their sexual identity or gender identity is to risk imprisonment, brutality, even murder. Nor are the forces of Fascism dormant in the "enlightened" West. To give an example that is very close to home for me, here in my home state of Florida legislation has recently been enacted banning the use of the word gay in public schools. When Disney publicly criticized this legislation, the governor of Florida quickly mobilized his legislature to punish the company by revoking Disneyworld's status as a special tax district. And yes, you've read that right. We're talking about Disney here, about Donald Duck and Mickey Mouse, Space Mountain and Splash Mountain and Cinderella's Castle. The lesson that French Jews learned in 1939 – that rights can be revoked as swiftly as they can be granted – is one of which we, and by we I mean everyone who doesn't happily identify themselves as straight, must be ever mindful. For it could all change. It could all change in a heartbeat.

che nell'Ovest "illuminato" le forze fasciste restino dormienti. Per fare un esempio, nello stato dove vivo, la Florida, è stata recentemente emanata una legge che vieta l'uso della parola gay nelle scuole pubbliche. Quando Disney ha criticato pubblicamente questa legge, il governatore della Florida ha rapidamente messo in moto i suoi lobbisti per punire l'azienda revocando lo status fiscale di distretto speciale a Disneyworld. Sì, avete letto bene. Stiamo parlando della Disney, di Paperino e Topolino, Space Mountain e Splash Mountain e del castello di Cenerentola. La lezione che gli ebrei francesi hanno appreso nel 1939, ovvero che i diritti possono essere concessi e cancellati in un attimo, è una lezione di cui noi, e con noi intendo tutte quelle persone che non si sentono identificate appieno nella categoria etero, devono essere sempre consapevoli. Perché tutto può cambiare. Tutto può cambiare in un attimo.





VITE DI NINO GENNARO / LIVES OF NINO GENNARO

testo a cura di / text curated by Donato Faruolo
traduzione inglese / English translation Pietro Renda
foto / photo Riccardo Liberati, Massimo Verdastro

Dal 2011 il Sicilia Queer filmfest assegna ogni anno un riconoscimento a un/a artista o intellettuale che attraverso la propria opera abbia offerto contributi rilevanti al patrimonio instabile e in perenne autorevisione della cultura queer, all'emersione funzionale di una società delle differenze e all'affermazione dei diritti di ognuno/a. È intitolato a Nino Gennaro, poeta, attore, regista e autore teatrale, avanguardista senza sufficiente seguito di una modalità della militanza civile disagiata e poetica, di un'intellettualità eclettica programmaticamente disallineata. Nino Gennaro nasce a Corleone nel 1948. Si rende noto ai più per un'oratoria vivace e persuasiva e per una naturale riluttanza agli schemi autoritaristici, qualità che emergono nelle sue attività di agitatore culturale e politico entro i confini di una Corleone che, negli anni Settanta, è descritta come imbrigliata in un pervasivo sistema di controllo/protezione/repressione sociale che si estende senza soluzione di continuità dai nuclei familiari alle organizzazioni mafiose, dalla chiesa alla scuola, dai partiti alle forze dell'ordine. Oltre a uno spontaneo interesse, Nino genera tra i suoi concittadini sospetto prima, poi avversione e infine violenta ripulsa. In quegli anni ottiene un piccolo finanziamento per l'apertura di un circolo della Federazione giovanile dei socialisti italiani a Corleone. Nino acquista libri, giornali e riviste – Famiglia Cristiana, Contro l'aborto di classe, Reich, Buttitta, i Beat americani... – su cui intavola discussioni collettive tra giovani e disoccupati alla scoperta delle ragioni di ogni punto di

Since 2011, the Sicilia Queer filmfest assigns every year a prize to an artist or intellectual who, through his/her own work has offered significant contributions to the unstable and permanently under revision heritage of queer culture, as well as to the functional surfacing of a diverse society and to the promotion of everyone's rights. It is named after Nino Gennaro, poet, actor, director and playwright, an off-the-wall avant-garde artist who embodied a disruptive and poetic social conscience, a misaligned and eclectic intellectuality. Nino Gennaro was born in Corleone in 1948. He becomes known for his lively and persuasive elocution and for his natural reluctance to authoritarian schemes; qualities that emerge through his activities as a cultural and political agitator operating within the borders of Corleone, a town that, in the '70s, is described as being harnessed in a pervasive system of social control/protection/repression which extends seamlessly from the family units to the mafia organizations, from church to school, from political parties to law enforcements. Among his fellow citizens, in addition to their spontaneous interest, Nino gives rise to suspicions at first, then aversion and, lastly, violent rejection. In those years, he obtains a small loan for setting up a Socialist Youth Association in Corleone. With that little money Nino buys books, newspapers and magazines of all kinds – from the Catholic press to the most extreme publications, including works by Sicilian poets as well as Beat writers – upon which he engages collective discussions between young and unemployed people, in order to find out the reasons behind people's views

vista su fatti sociali e politici. Quando ciò non è sufficiente, ricorre a cineforum e sit-in di fronte alle scuole, con manifesti colorati autoprodotti, volantaggi “a puntate” e altre acute strategie relazionali per penetrare decennali muri di diffidenza. Schiude così agli occhi dei giovani, educati all’immobilità del contingente, la prospettiva passata – e quindi potenzialmente futura – di una Corleone diversa, orgogliosa e combattiva: parla loro di Placido Rizzotto, segretario della Camera del lavoro di Corleone, tra gli oltre cinquanta sindacalisti uccisi nelle lotte contadine pochi decenni prima; oppure di Bernardino Verro, capo dei Fasci siciliani, sindaco del paese, ammazzato dalla mafia degli agrari nel 1915.

Il desiderio, la volontà, l’immaginazione di un sovvertimento dell’esistente hanno ormai preso campo, e ben presto arrivano anche le contromisure da parte delle famiglie: divieti, segregazioni, roghi di libri, percosse e perfino esorcismi coatti. A farne le spese più di altri è Maria Di Carlo, diciassettenne infuocata da quei discorsi che lasciano intravedere finalmente la prospettiva di una liberazione sociale, sessuale e individuale, e che con Nino comincerà una malvista relazione.

Dopo l’ennesimo sopruso sfociato in violenza da parte del padre, Maria prova a ricorrere inutilmente alle forze dell’ordine. La solidarietà di un’insegnante e le assemblee degli studenti destano l’interessamento del quotidiano *L’Ora*, e costringono alla rottura di quel tacito patto solidale tra la polizia e il notevole padre borghese. Il paese diventa per breve tempo il crocevia di dibattiti pubblici, tra gruppi di femministe e intellettuali venuti da Palermo. Ma i compagni di partito isolano Maria, ritenendo che non si tratti d’altro che di «ciarpame borghese di figlie che litigano con i padri», e molti vedono in Nino il responsabile di ogni disordine. Al conseguente processo, nell’isolamento generale, senza nessuno che si costituisca parte civile in loro favore, Maria e Nino sentono di essere i reali imputati. Nonostante tutto vincono. A costo, però, di un fattuale ostracismo da Corleone.

Si trasferiscono insieme a Palermo nel 1977. Sono gli anni delle facoltà occupate, e la città accoglie con calore e solidarietà quel caso che aveva tenuto banco con straordinaria puntualità storica sui giornali locali. Conducono una vita scarna, pauperista, ma densa di stimoli. Nino Gennaro, che tra le mura urlanti di manifesti politici e murali di quegli anni affigge i suoi tazebao poetici su carta da imballaggio, viene coinvolto dalla rivista *Per approssimazione* di Flaccovio, sfociata anni dopo nelle edizioni Perap che pubblicheranno diversi suoi scritti. Tra questi, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993), e, prestando lo

on social and political issues. Not content with it, he draws upon film clubs and sit-ins in front of the schools, with hand-colored manifestos, leafleting and sharp relational strategies developed to seep through the walls of distrust. He thus opens young people’s eyes, educated to the stagnation of the contingent, to the past – and therefore potentially future – perspective of a different Corleone, proud and combative: he tells them about Placido Rizzotto, secretary of the Corleone Chamber of Labour, among the over fifty trade unionists killed in peasants’ struggles a few decades earlier; or about Bernardino Verro, head of the Fasci Siciliani and town mayor, killed by the agrarian mafia in 1915.

The longing, will and imagination of a subversion of the existing have by now taken place, and it soon elicits the reaction of the families: prohibitions, segregations, book burnings, beatings and even forced exorcisms. As a seventeen-year-old girl, roused by those speeches that let her glimpse at the possibility of a social, sexual and individual liberation, with whom Nino will start an unwelcomed relationship, Maria Di Carlo is the one who will pay the most.

After another repressive reaction of her father, Maria tries in vain to seek help from the police. The solidarity shown by a professor and by the student assemblies catches the attention of the newspaper *L’Ora*, causing the breakdown of that tacit agreement between the police and the notable bourgeois father. For a short while, the town becomes the crossroads of public debates among groups of feminists and intellectuals who comes from Palermo. But her leftist comrades, still aloof from libertarian issues, isolate Maria, since they believe that this is nothing more than «bourgeois junk, a private matter between daughters who quarrel with their fathers», while most of them hold Nino responsible for any disorder and, hence, they consider him as someone to avoid. In the ensuing process, in total isolation, Maria and Nino feel as if they were the actual defendants, and not the accusers. Despite everything, the trial ends with a conviction for injuries and abuse of educational methods. However, this leads to an actual ostracism against them.

Consequently, they move together to Palermo in 1977. Those are the years of occupied faculties, and the city welcomes them warmly as their trial had been followed with an extraordinary historical punctuality on the newspapers. They lead a meagre, pauperistic but stimulating life. Nino – who puts up his poetic dazibao written in wrapping paper on the walls covered up with political manifestos and murals – starts working for the Flaccovio’s magazine *Per approssimazione*, which years later will flow into the Edizioni Perap that will publish several of his writings. Among these, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al*

pseudonimo “Nina”, *Pazza con la bocca* (1995), dichiarazione amorosa di una ragazzina alla sua maestra rinvenuta in circostanze incerte in un quaderno scolastico.

Con i componenti di quella gioiosa comune che va formandosi intorno a Nino nasce la compagnia Teatro Madre, che porta negli appartamenti degli amici suoi testi originali, con torce elettriche come luci di scena e registratori improvvisati per la musica, mischiando i Doors a Bach, Sex Pistols e Mario Merola. Sono vere performance in cui non c’è disgiunzione tra testo e corpo, tra vissuto e costruzione retorica: si mettono in scena la rabbia e la ribellione per quel “mondo dei padri” che li aveva espulsi e dalla cui dimensione affettiva tuttavia non era possibile prescindere. Si ritualizza la liberazione sessuale e lo scardinamento del dispositivo della famiglia come cellula di controllo e interesse, e si canta di un amore senza regole imposte, di un’omosessualità come esperienza di un desiderio indisciplinabile in grado di far deflagrare i paradigmi maschilisti alla base della cultura della mafia, dell’autoritarismo e del conformismo sociale. Il simbolo della compagnia sempre presente in scena è un cuore con una svastica iscritta.

Il 1980 è l’anno dell’omicidio di Giarre: due ragazzi, Giorgio e Toni, nell’impossibilità di vivere apertamente la propria relazione omosessuale, chiedono di essere “suicidati” con due colpi di pistola dal nipote dodicenne di uno dei due. Il paese è al centro delle cronache nazionali, e l’opinione pubblica è costretta a considerare il problema della discriminazione omosessuale. Nino e la sua compagnia partecipano a quelle giornate, tramutando l’aperta ostilità di alcuni in accoglienza e fame di relazioni col mondo.

Dal turbamento di quei giorni nasce a Palermo prima lo storico collettivo Fuori!, poi la prima Arci-gay, con il parroco dissidente don Marco Bisceglia insieme a Massimo Milani, Gino Campanella, Mario Blandi, Franco Lo Vecchio, Salvatore Scardina, Vincenzo Scimonelli, Mario Di Bella e altri. Infine, nel 1982, il primo congresso nazionale di Arci-gay e la prima Festa dell’orgoglio omosessuale alla villa Giulia. Nino resterà un riferimento centrale nella peculiare linea politica palermitana, che ancora oggi connette i diritti delle persone lgbtiq+ con l’universalità della lotta agli autoritarismi, ma conserverà anche in questo caso la propria alterità da ogni struttura. Abbandonata l’attività teatrale, il centro sociale di San Saverio all’Albergheria diventa centrale nelle attività civili a cui Nino partecipa: vi si svolgono cineforum e dibattiti, ma anche un importante esperimento sociale di bilancio partecipativo con la fondazione del Comitato cittadino di informazione e partecipazione.

Nel 1987 Nino si ammala di aids, ma non viene meno al suo

completo, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993) and, under the pseudonym of “Nina”, *Pazza con la bocca* (1995), a girl’s declaration of love to her teacher, found under uncertain circumstances between the pages of a school notebook.

With the members of that joyful commune, slowly forming around Nino, the Teatro Madre theatre company takes shape in order to bring his original texts inside his friends’ apartments, with the aid of flashlights as stage lights and croaking music recorders, blending The Doors with Bach, Sex Pistols with Mario Merola. This results in real performances in which there is no disjunction between text and body, life experiences and rhetorical construction: the anger and the rebellious attitude against that “world of fathers” who had expelled them and whose emotional dimension was impossible to disregard are constantly staged. Sexual liberation and the disruption of the family device are ritualized as a control cell, while a love devoid of imposed rules is praised, as well as homosexuality intended as the experience of an undisciplined desire that can destroy the sexist, male-dominated paradigms at the base of the mafia culture, of authoritarianism and social conformism. The ever-present onstage symbol of the company is a heart with a swastika inscribed.

1980 is the year of the murder of Giarre: two young men, Giorgio and Toni, unable to live openly their homosexual relationship, ask to a twelve-year-old boy – nephew of one of the two – to be executed with two gunshots. The town is constantly in the news and the public opinion is forced to consider the issue of homosexual discrimination. Nino and his company take part in demonstrations, transmuted the open hostility of some into warm reception and hunger for contacts with the outside world. From the turmoil of those days new organizations and experiences emerge in Palermo: the historic Collective Fuori!, the first Arci-gay – with the help of the dissident priest Don Marco Bisceglia as well as of Massimo Milani, Gino Campanella, Mario Blandi, Franco Lo Vecchio, Salvatore Scardina, Vincenzo Scimonelli, Mario Di Bella and many others –, and then finally, in 1982, the first national Arci-gay convention and the first Homosexual Pride at villa Giulia. Nino will remain a pivotal figure within the peculiar Palermitan political line, which, to this day, still relates the rights of lgbtiq+ people to the universality of the struggle against authoritarianism, declaring its own otherness in relation to every system.

Withdrawn from theatrical activities, the community centre of San Saverio all’Albergheria becomes central to the civil activities in which Nino takes part: film clubs and debates, but also a significant social experiment of participatory budgeting by dint

impegno intellettuale, continuando a scrivere testi teatrali, canzoni e opere varie. Riscopre una propria urgenza religiosa, stabilendo un sincretismo laico tra elementi cristiani, buddisti e induisti. Scrive febbrilmente, a mano, centinaia di libretti su piccoli blocchi che è solito regalare agli amici: sono i libretti *Gioiattiva* e *Tra le righe*. Compila inoltre per anni album di appunti anarchici e spontanei in cui accumula fotografie, fotocopie, collage e strisce di photomatic manomesse. In essi la sua immagine non si decanta mai in un'icona, ma è materia fluida e multiforme, sconfessione di ogni prigione identitaria, ma anche reazione poetica e anarchica alle mutazioni del corpo imposte dalla malattia.

Muore a Palermo nel 1995. Il funerale è celebrato laicamente, senza messa, a San Saverio, vicino al centro delle sue ultime attività civili, con la lettura di suoi testi scelti e le musiche che avevano accompagnato le esperienze teatrali.

Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici sono alcuni tra i suoi spettacoli più noti, e continuano a essere interpretati in tutta Italia grazie all'impegno della compagnia di Massimo Verdashro. I suoi scritti sono pubblicati, oltre che da Perap, dalle Edizioni della Battaglia e da Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, a cura di Massimo Verdashro, 2005).

Nel 2010 il comune di Corleone ha deciso di non intitolare un centro sociale a Nino Gennaro «perché gay e drogato». Nel 2011 il Sicilia Queer filmfest istituisce il premio Nino Gennaro. Opera del ceramista palermitano Vincenzo Vizzari di Cittàcotte, la statuetta dal tono cinematografico, glam e popolare al contempo del premio Nino Gennaro nel corso degli anni è stata assegnata a Wieland Speck, creatore della sezione Panorama e del Teddy Award del Festival internazionale del Cinema di Berlino (2011); Eduardo Mendicutti, scrittore e giornalista spagnolo (2012); Vittorio Lingiardi, psichiatra e psicanalista (2013); Ricci/Forte (Gianni Forte e Stefano Ricci), autori e registi teatrali (2014); Paul B. Preciado, filosofo spagnolo (2015); Cirque, Centro interuniversitario ricerca queer (2016); Lionel Soukaz, regista francese (2017); Wolfgang Tillmans, fotografo tedesco (2018); Mykki Blanco, musicista americano (2019); Massimo Milani e Gino Campanella, militanti lgbtq+ (2020), Abdellah Taïa, scrittore e regista (2021). Per la sua dodicesima edizione il Sicilia Queer filmfest assegna il premio allo scrittore David Leavitt.

of the newly formed Citizen's Committee for information and participation.

In 1987 he contracts aids, but his intellectual commitment isn't diminished and he keeps on writing plays, songs and various works. And, throughout his works, elements of a secular and syncretic religiousness – which intertwine Christian, Buddhist and Hindu components – slowly come to light. He feverishly writes, by hand, hundreds of booklets on small blocks that he usually gives to his friends, such as the librettos *Gioiattiva* and *Tra le righe*. For years he also gathers anarchic and spontaneous notes in which photographs, photocopies, collages and photomatic stripes are being altered.

Through these works his image is never treated as an icon, but it remains fluid and manifold, the disavowal of every identity seen as a prison-like condition, as well as a poetic and anarchic reaction to the mutilations of the body caused by the disease. He dies in Palermo in 1995. The funeral is carried out secularly in San Saverio, near the centre of his last civil activities, with the reading of his texts and with a musical accompaniment somehow tied to his theatrical performances.

Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici are some of his most famous plays that still continue to be performed all over Italy, thanks to the support of Massimo Verdashro's company. His writings are published, other than Perap, by Edizioni della Battaglia and Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, edited by Massimo Verdashro, 2005).

In 2010 the municipality of Corleone decides not to name after him a Community Centre «because he was a gay and a drug addict». Consequently, in 2011 the Sicilia Queer filmfest creates the Nino Gennaro Prize.

The Prize – made by the ceramic artist from Palermo Vincenzo Vizzari – is a statuette with a cinematic look, glamorous and popular at the same time; a prize that, over the years, has been assigned to Wieland Speck, creator of the Panorama section and of the Teddy Award of the Berlin International Film Festival (2011); Eduardo Mendicutti, Spanish writer and journalist (2012); Vittorio Lingiardi, psychiatrist and psychoanalyst (2013); Ricci/Forte (Gianni Forte and Stefano Ricci), authors and theatre directors (2014); Paul B. Preciado, Spanish philosopher (2015); Cirque, Interuniversity Centre for queer research (2016); Lionel Soukaz, French director (2017); Wolfgang Tillmans, German photograph (2018); Mykki Blanco, American musician (2019); Massimo Milani and Gino Campanella, militants lgbtq+ (2020), Abdellah Taïa, writer and director (2021). For its 12th edition, Sicilia Queer filmfest awards the prize to writer David Leavitt.



LETTERATURE QUEER





DRAG. STORIA DI UNA SOTTOCULTURA

Eleonora Santamaria
/ Edizioni dell'asino / Roma 2021
in collaborazione con il Dottorato
“Letterature, arti e media: la transcodificazione”
del Dipartimento di Scienze Umane
dell'Università dell'Aquila.

Cos'è una drag queen? Imbottiture, lustrini e parrucche. Un uomo che si traveste da donna per motivi artistici? No, non basta. La drag culture è camp, come *The Rocky Horror Picture Show*, è glamour come David Bowie, pop come Madonna; dirama le proprie radici glitterate nella politica e non è un caso che si associ a Stonewall. Drag è linguaggio e sottocultura, possiamo pensarlo all'interno delle questioni di genere ma non può essere circoscritto lì. Drag è protesta. Drag è politica. È una sfilata che sfoggia l'oppressione al Greenwich Village perché, nonostante tutto, è ancora capace di non prendersi sul serio. *Drag. Storia di una sottocultura* dà voce alle protagoniste, reali o immaginarie, di un fenomeno che esplose di vita. In una realtà complessa, il drag fornisce visioni complesse della realtà.

What is a drag queen? Padding, sequins and wigs. A man who dresses up as a woman for artistic reasons? No, that's not enough. Drag culture is camp, like *The Rocky Horror Picture Show*; it is glamorous like David Bowie, pop like Madonna; it branches its glittery roots into politics, and it is no accident that it's associated with Stonewall. Drag is language and subculture. Drag is protest. Drag is politics. Drag is parading oppression in Greenwich Village because, despite everything, it is still able to not take itself seriously. *Drag. Storia di una sottocultura* [Drag. The story of a subculture] gives voice to the protagonists, real or imagined, of a phenomenon bursting with life. Reality is complex, and drag reflects its diversity unapologetically.



I MITI ALLO SPECCHIO

a cura di **Sara Manuela Cacioppo, Giovanna Di Marco, Ivana Margarese** / Mimesis / Milano 2022

L'antologia *I miti allo specchio* intende restituire la parola a personaggi femminili del mito spesso occultati o marginalizzati, attraverso una pluralità di voci e di esperienze.

Si tratta di figure trasportate verso la modernità attraverso molteplici riscritture. Un guardare se stesse allo specchio, che vive anche del rimando tra chi scrive e chi viene raccontato. Lo specchio non come riflesso del desiderio maschile, ma come dispositivo capace di ampliare lo sguardo. Intento dell'opera è dunque la valorizzazione dell'elemento fluido e generativo del femminile nel mito.

Donne, di diversa età e provenienza, che raccontano di donne attraverso nuovi linguaggi che rischiarano significati “altri”, riassunti nelle parole chiave “alterità”, “metamorfosi” e “pluralità”. I miti si formano per accumulo di varianti e in virtù di un rimosso, che spinge per salire in superficie e ridefinire il proprio destino. Ed è soprattutto a questo rimosso che si vuole dar voce.

Sullo sfondo l'isola di Sicilia, che con le sue dicotomie persistenti, le sue ibridazioni e pluralità storico-identitarie ben rappresenta la femminilità del mito nelle sue fulgide contraddizioni.

The anthology *I miti allo specchio* [Myths in the mirror] intends to give back the word to female mythological characters who are often concealed or marginalised, through a plurality of voices and experiences.

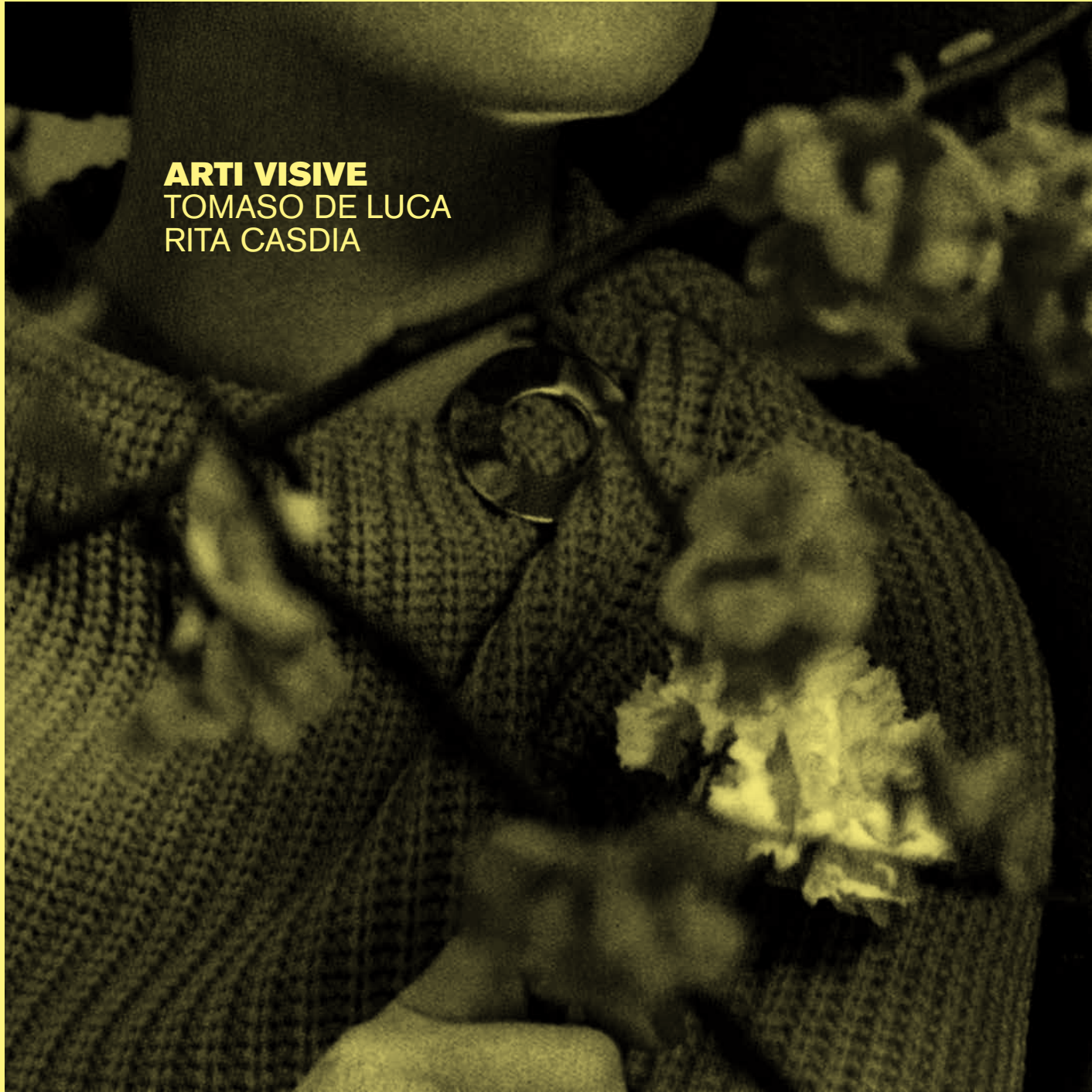
These are figures travelling towards modernity, through multiple rewritings. They look at themselves in the mirror together with the female writers telling their stories. The mirror is not a reflection of male desire, but a device capable of widening the gaze. The aim of this work is to enhance the fluid and generative element of the feminine in myth.

Women of different ages and origins tell about women through new languages that enlighten “other” meanings, summarised in the key words “otherness”, “metamorphosis” and “plurality”.

Myths are formed by the accumulation of variants and by virtue of a repressed that wants to rise to the surface and redefine its own destiny. The book wants to give voice to this repressed.

In the background is the island of Sicily, which with its persistent dichotomies, hybridisations and historical-identity pluralities well represents the femininity of myth in its shining contradictions.

ARTI VISIVE
TOMASO DE LUCA
RITA CASDIA





TOMASO DE LUCA. A WEEK'S NOTICE

**a cura di / curated by Donato Faruolo
project manager Antonio Leone
prodotto da / produced by Sicilia Queer
in collaborazione con / in collaboration with
Haus der Kunst, Düsseldorf – Palermo, ruber.contemporanea
grazie a Fondazione Maxxi, Bulgari, Monitor art gallery
Palermo, Haus der Kunst, Cantieri culturali alla Zisa
29 maggio — 5 giugno 2022 / 29 May — 5 June 2022**

A Week's Notice, installazione video e sonora su tre canali vincitrice del Premio Maxxi Bulgari 2020, trasforma l'architettura domestica in uno spazio disorientante, dove il senso di perdita e di precarietà diventano però elementi generativi di una ricostruzione.

L'opera parte proprio dalla necessità di creare un "finale alternativo" allo spietato fenomeno della gentrificazione dell'aids. Mentre la comunità omosessuale, che tra gli anni Ottanta e Novanta fu la più colpita dall'epidemia, il mercato vedeva in quella strage un'opportunità: mobili e beni personali venivano gettati per strada e gli appartamenti rimessi sul mercato per affittuari più sani e abbienti. Nel tentativo di riconquistare questo spazio perduto, l'artista presenta un'ode al disfacimento dell'architettura, fatto di miniature che volano, crollano e impazziscono, ricercando la bellezza nell'instabilità e facendo del trauma un territorio di creazione.

A Week's Notice, a three-channel video and sound installation that won the Maxxi Bulgari Prize in 2020, transforms domestic architecture into a disorienting space, where the sense of loss and precariousness, however, become generative elements of a reconstruction.

The work starts precisely from the need to create an "alternative ending" to the ruthless phenomenon of aids gentrification. While the homosexual community, which was the hardest hit by the epidemic between the 1980s and 1990s, the market saw that carnage as an opportunity: furniture and personal possessions were thrown out onto the streets and apartments put back on the market for healthier and wealthier renters. In an attempt to recapture this lost space, the artist presents an ode to the disintegration of architecture, made of miniatures that fly, collapse and go mad, seeking beauty in instability and making trauma a territory of creation.



A WEEK'S NOTICE, POST-SCRIPTUM

Tomaso De Luca

traduzione inglese / English translation Alessandra Meoni

1. «it's a museum!»

Un pomeriggio di due anni fa, ero nell'appartamento del mio compagno, Turner. Armeggiava con delle fotografie, estraendole da alcune cartelle colorate e da rotoli di cartone, dimenticati in qualche angolo della stanza dall'ultimo trasloco, quello da Los Angeles a Berlino. Mi disse che voleva incorniciarne alcune per appenderle alle pareti di casa. Mentre le liberava dai loro contenitori per disporle sul tavolo e controllarne lo stato, si soffermava a raccontarmi soggetto, provenienza e autore di ognuna: acquisti, opere d'arte di amici, regali, ritrovamenti. Nessuna foto di famiglia né di se stesso. Seguivo con un certo interesse, immaginandomi la sua vita prima di incontrarci. La California, costellata di belle immagini, che gli scorreva tra le mani.

Enumerando nel suo inventario luoghi e persone, era arrivato alla foto di un ragazzo: petto nudo, mani chiuse a pugno sui fianchi a reggere i pantaloni calati appena sotto il pisello che penzolava felice sui jeans scuri. Mi disse di averla comperata a San Francisco, per un dollaro, in un sex shop chiamato Autoerotica, dove il suo amico Brian aveva lavorato per qualche tempo. A detta di Brian il negozio era una specie di istituzione nel quartiere di Castro, dove il proprietario, Patrick, aveva passato decenni a raccogliere riviste, film porno, poster, cartoline e, appunto, fotografie. Molti erano scatti amatoriali, a volte erotici o semplicemente privati, portati al sex shop da

1. «it's a museum!»

One afternoon, two years ago, I was in my partner Turner's apartment. He was fumbling with photographs, pulling them out of various coloured folders and cardboard rolls, forgotten in some corner of the room since his moved from Los Angeles to Berlin. He told me he wanted to frame a few and hang them on the walls. While freeing them from their containers to place them on the table and check their condition, he paused to tell me about the subject, origin, and author of each one: purchases, works of art from friends, gifts, finds. No family pictures, nor pictures of himself. I followed with some interest, imagining his life before we met. A blossoming constellation of California took form within the glossy photographs as they passed through his hands.

While passing through the places and people in his inventory, he paused on a photo of a young man: bare chest, clenched fists on his hips, holding up his pants, dropped just below his dick, which was dangling happily over his dark jeans. He told me he had bought the picture in San Francisco, for a dollar, in a sex shop called Autoerotica where his friend Brian had worked for some time. According to Brian, the shop was a kind of institution in the Castro neighbourhood. The owner, Patrick, had spent decades collecting magazines, porn films, posters, postcards and, of course, photographs. Many were amateur shots, sometimes staged eroticism, sometimes private, taken

amici, conoscenti o vicini di casa degli uomini che ne erano stati gli autori prima di morire durante gli anni Ottanta e Novanta, per le complicità legate all'aids: San Francisco, lo sapevo, era stato uno degli epicentri del contagio.

Dato il mio interesse crescente per quella storia, Turner aveva scritto a Brian che gli aveva mandato delle fotografie scattate qualche anno prima nel retrobottega di Autoerotica. Si vedevano pile di scatoloni di plastica lattiginosa, che contenevano, oltre a innumerevoli *memorabilia* della San Francisco gay – purtroppo solo maschile – degli anni Settanta, Ottanta e Novanta, altri mucchi di fotografie come quella che mi aveva incuriosito. «It's a museum!» aveva scritto Brian. «I told him many times to keep them, but he just wants to sell». Guardando il cellulare vedevo una diversa costellazione californiana, inaspettata e ben più complessa di quella che avevo cominciato a costruire.

A Patrick le foto vengono vendute o regalate, e lui le rimette immancabilmente tutte in vendita, per un dollaro l'una. Continuano a portargliele anche adesso, quando qualcuno muore o se ne vuole semplicemente liberare. Me l'ha detto circa sei mesi dopo, a gennaio, quando ci siamo incontrati. Sono entrato ad Autoerotica e Patrick stava al bancone, accanto alle stesse scatole di plastica lattiginosa che avevo visto nei messaggi di Brian. Mi sono messo a guardare le foto una a una. Non erano molte, non tante quanto mi aspettavo. Credo che nel frattempo le avesse vendute. Poco dopo di me, sono entrati un ragazzo e una ragazza, probabilmente una coppia. Patrick li ha mandati via in malo modo perché avevano tentato di fotografare l'interno del negozio, nonostante un minaccioso cartello all'entrata intimasse di non farlo. Dopo averli cacciati aveva continuato a grugnire, lamentandosi con un altro avventore di quanto mal sopportasse i weekend – era un sabato – perché arrivavano persone che volevano solo curiosare senza mai comprare nulla, come se fossero in visita a un monumento. O a un museo – ho pensato.

Per tentare di ingraziarmelo, avevo fatto una battuta su “gli insopportabili turisti eterosessuali”. Il suo viso scorbuto aveva abbozzato un sorriso, concedendo un'apertura, quantomeno a una breve conversazione. “Vengo in pace” volevo comunicargli, dato che anch'io ero un turista. Non solo perché era la mia prima volta in California, ma per uno strano imbarazzo che provavo nel guardare gli autoscatti, i ritratti dei modelli, le foto tra amanti, amici, compagni. Nudi, sorridenti, goffi; lo spettro dell'aids, del trauma, della politica efferata

to the sex shop by friends, acquaintances, or neighbours of the original owners, many of whom had died during the 80s and 90s from complications related to aids – San Francisco, I knew, had been one of the epicentres of the infection.

Given my growing interest in the story of Autoerotica, Turner wrote Brian, who sent him photographs taken a few years earlier in the shop's backroom. In the photo were piles of opaque white plastic boxes, all stuffed full of thousands of photos from the 70s, 80s, and 90s, similar to the one that had caught my attention, and countless pieces of *memorabilia*, all of which chronicled the lives of gay men, which, unfortunately, neglects the presence of the lesbian, trans, and other communities who call San Francisco home. «It's a museum!» wrote Brian. «I told Patrick so many times to keep them, but he just wants to sell.» Looking at the photos on my cell phone, I saw a new emerging Californian constellation, unexpected and much more complex than the one much more complex than the one I had started to create.

The photos in these plastic crates are donated or sold to Patrick – who inevitably puts them all up for sale, usually for just a dollar each – with people still bringing him additions to this growing archive, most often when someone dies or decides to clean house. He told me this six months later, in January, when we met. When I entered Autoerotica, Patrick was standing at the counter next to those very same plastic bins I had seen in Brian's messages. As we talked I rummaged through the photos one by one. There weren't as many as I had expected – this living archive had, in the meantime, been picked through by other collectors. While I was thumbing through the bins, a guy and a girl entered, probably a couple. Despite the threatening sign at the entrance forbidding it, they tried to take pictures inside the store. Patrick got mad and roughly chased them away, complaining crankily to another patron about how badly he endured the weekends – it was a Saturday. People used to come just to browse without buying anything as if they were visiting a monument. Or a museum – I thought.

I wanted him to like me, and I made a joke about those “insufferable heterosexual tourists”. His grumpy face hinted at a smile. An opening, at least for a brief conversation. “I come in peace” I wanted to tell him since I too was a tourist. Not just because it was my first time in California, but because of a strange embarrassment I felt in looking at those self-portraits, the portraits of the models, the photos between lovers, friends, companions. Naked, smiling, awkward; the spectre of aids,

del Neoliberalismo degli anni Ottanta (quale politica ci ha poi mai accettati o salvaguardati?). Era una storia che non mi apparteneva.

Ma quale storia mi appartiene, in fondo? Che cosa ero venuto a fare di preciso nemmeno lo sapevo. Avevo quasi ultimato la pre-produzione di *A Week's Notice* e, al mio ritorno in Germania, mi apprestavo a girare il film. Gli avevo fatto qualche domanda generica, senza fargli capire che sapevo già molto di quel posto e che la mia non era una visita casuale, né tantomeno disinteressata. La conversazione procedeva. Messo alle strette da una domanda diretta, gli avevo confessato di essere un artista. Aveva replicato che tanti artisti venivano per le foto: che lui sapesse, ne facevano collage. Ero parzialmente rincuorato di non essere il primo “usurpatore” di quel pezzo di memoria collettiva ma, allo stesso tempo, sapevo di essere l'ennesimo. Avrei voluto spiegargli che non era un'attrazione macabra la mia, che il fascino vintage delle foto non mi interessava, che non cercavo di recuperare “materiale” ma che ero venuto perché avevo bisogno di capire di più, farmi domande su cosa stavo facendo. Sembravano tutte giustificazioni.

Prima di incontrare Patrick mi sono chiesto molte volte perché quelle fotografie non fossero diventate parte di un archivio. Perché non avesse assecondato Brian nell'idea di creare un museo, qualunque cosa volesse dire. Conservare, salvaguardare, ricercare, raccogliere. Essere “memoria storica”. Parte di me crede ancora sia stato un enorme disservizio. Un vuoto. Sempre che sia possibile aggiungere un vuoto a un altro, ben più grande. Quando ho incontrato Patrick ho visto solo un uomo che vendeva cose, tutto qui. Americano fino al midollo in questo senso: «Non c'è nulla da salvare, tutto si può vendere!». San Francisco stessa sembra averci creduto: le strisce pedonali arcobaleno all'incrocio principale di Castro e della Diciottesima lo ribadivano forte e chiaro. L'opera alchemica del Capitale ha trasformato l'epicentro di una lotta civile e culturale nella propria vetrina. Il mondo pacificato, solidale e “umano” che vediamo ci invoglia a credere che la violenza sia evaporata e la crisi, qualunque crisi, sia finita. E se è inevitabile, per la sua sopravvivenza, che il Capitale continui a camuffare le aporie in unità, allora bisogna pensare più velocemente, essere più svegli, più agili. «The machine will try to grind you into dust anyway»¹ diceva Audre Lorde, quindi tanto vale provarci lo stesso.

Il disinteresse di Patrick per il museo ha prodotto però uno strano effetto collaterale: il destino di quelle immagini è

of trauma, of the brutal policy of Neoliberalism of the 1980s (which policy has by the way ever accepted or safeguarded us?). That story didn't belong to me.

But then again, which story does belong to me? What exactly I had come to do, not even I knew. I had almost finished the pre-production of *A Week's Notice* and, upon my return to Germany, I was preparing to shoot the film. I asked him some general questions, without letting on that I already knew a lot about his shop and that mine was not a casual visit, much less a disinterested one. The conversation went on. Cornered by a direct question, I admitted that I was an artist. He replied that many artists came for the photos: he knew, they made collages. I was partially heartened not to be the first “usurper” of that piece of collective memory but, at the same time, I knew I was just another. I wanted to explain that mine was not a macabre attraction, that the vintage charm of the photos did not interest me, that I was not trying to recover “material” but that I had come because I needed to understand more deeply, to ask myself questions about what I was doing. However, all those explanations just seemed like excuses.

Before meeting Patrick, I had often asked myself why those photographs had not become part of an archive. Why he hadn't he agreed with Brian to the idea of creating a museum, whatever that meant. Preserve, safeguard, research, collect. Create a “historical memory”. Part of me still believes it was a huge disservice. A void. Provided it is possible to add one void to a second, much larger one – the void left by the unnamed victims of aids. When I met Patrick, I could only see a man selling things, that's all. American to the core in this sense: «There is nothing to save, everything can be sold!». San Francisco itself seemed to agree: the rainbow crosswalks at the main intersection of Castro and 18th St. confirmed this loud and clear. The alchemical work of Capital has transformed an epicentre of civil and cultural struggles into a consumer-driven spectacle. The sanitized, egalitarian, “humane” world we see on display invites us to believe that violence has evaporated and the crisis, any crisis really, is over. If it is inevitable for its survival that Capital keeps camouflaging aporias into unities, then we need to think faster, be more alert, more agile. «The machine will try to grind you into dust anyway»¹ said Audre Lorde, so we might as well try it anyway.

Patrick's lack of interest in the museum, however, produced a strange side effect: the fate of those images was – and is

stato – ed è – di rimanere nel mondo con un carattere orale, come per i cantori greci. Nessun museo, solo una storia non conservabile, tramandata di dollaro in dollaro o risistemata in un collage. L'anonimato, la *damnatio memoriae* che l'essere queer ha sempre comportato, è la parte più amara. Ma non avevo compreso che questo è anche un archivio aperto, sparpagliato, di cui possiamo prenderci cura, personalmente e collettivamente, tutti. Forse ciò che mi sono ritrovato a fare con *A Week's Notice* non è stata poi una museografia così diversa da questa. Ho capito che, oltre alla storia che ci appartiene in senso stretto, esiste anche una storia a cui si decide di appartenere.

2. it's a malady

Un libro che mi piaceva molto da ragazzo era *La lingua perduta delle gru* di David Leavitt. È la storia, nella New York degli anni Ottanta, di una famiglia a un passo dal perdere la propria casa per via della pressione economica di affitti e vendite di immobili, un cambiamento generato dalla bancarotta del 1975 e risoltosi nel processo di gentrificazione di Manhattan. Mentre padre e figlio, entrambi omosessuali, cercano di trovare un senso alla propria identità in una città flagellata dall'aids, la madre cerca di resistere alle forze invisibili della gentrificazione e del virus, che sembrano toglierle qualunque potere agenziale sulla sua vita. Leavitt, a metà del libro, interrompe il racconto con un capitolo di poche pagine, che parla del bambino gru: negletto dalla madre, impara a "parlare" imitando le gigantesche gru, che si muovono e sferragliano nel cantiere, appena fuori dalla finestra della sua stanza. Il bambino viene preso in carico dai servizi sociali, per poi essere educato e inserito in società. Leavitt si chiede però che ne sia stato del linguaggio-gru che, nel processo di integrazione, è andato perduto per sempre.

Alla fine di agosto del 2019, poco dopo che Turner mi aveva raccontato di *Autoerotica*, ascoltando un talk chiamato *Witness to a Lost Generation*, sento Sarah Schulman dire:

People I knew were literally dying daily weekly regularly. Sometimes they left their apartments and went back to their hometowns to die because there were no medical support structure and their families would take them. Many however were abandoned by their families. Sometimes they were too sick to live alone or to pay their rent and left their apartments to die on friends' couches or in

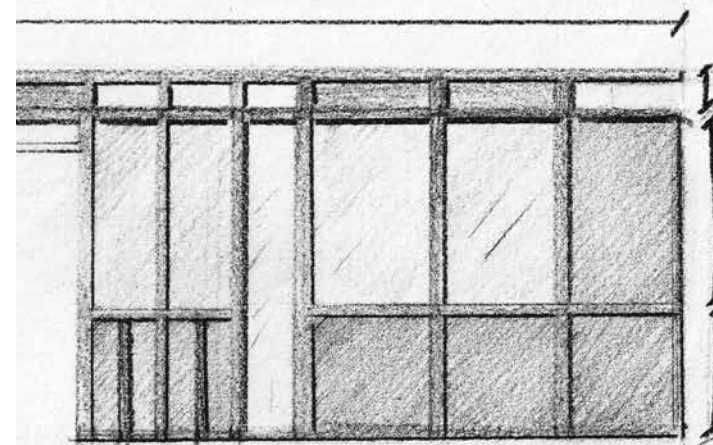
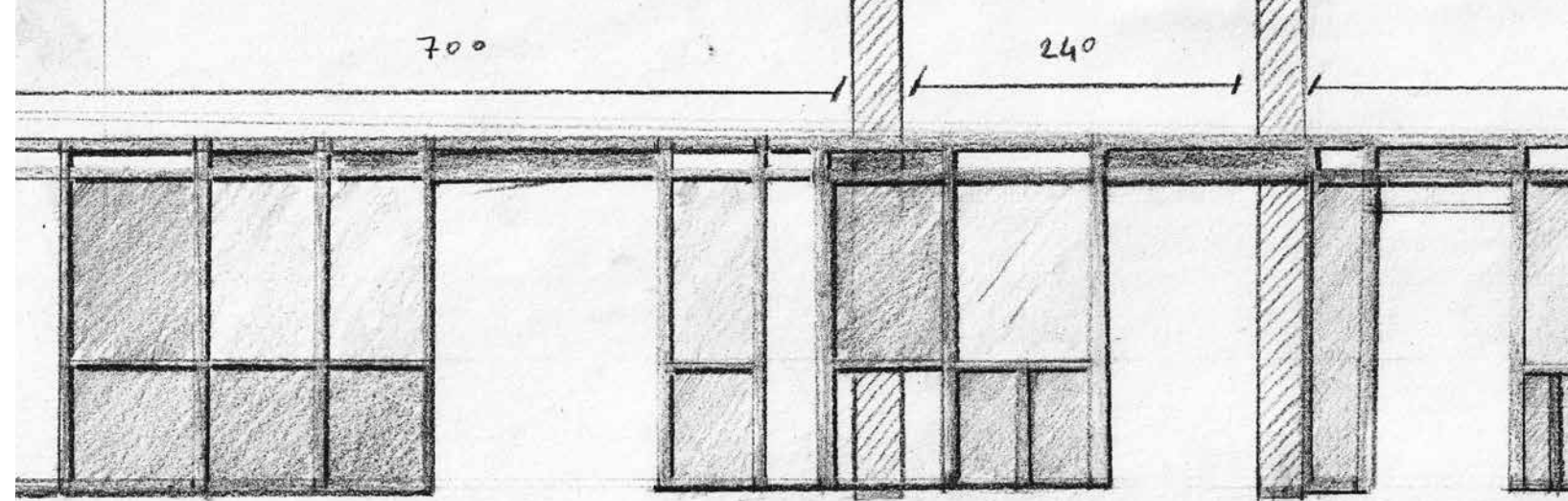
– to remain in the world orally, just as it was with the Greek epics. No museum, just a non-preservable story, handed down from dollar to dollar or rearranged into a collage. The forced anonymity of these men, their *damnatio memoriae*, erased from history for the sin of queerness, leaves the most bitter of tastes. Still, I hadn't realized this is also an open, scattered archive that we can all take care of, personally and collectively. Perhaps what I found myself doing with *A Week's Notice* was not so different from this museography. I've come to understand that, in addition to the history that belongs to us in the strict sense, there can also be a history to which we choose to belong.

2. it's a malady

A book that has stayed with me since childhood is David Leavitt's *The Lost Language of Cranes*. It is the story of a 1980s New York family on the verge of losing their home to the economic pressure of renting and selling real estate after the 1975 bankruptcy of the city, which led to the gentrification of Manhattan. While father and son, both gay men, try to find meaning in their identity in an AIDS-stricken city, the mother tries to resist the invisible forces of gentrification and the virus, which seem to be taking away the power to control her own life. Halfway through the book, Leavitt breaks the story with a chapter of a few pages about the crane-child: neglected by his mother, he learns to "speak" by imitating the wondrous, grand cranes moving and rattling on the construction site, just outside his window. The child is put under social-service care so that he can be educated and eventually integrated into society. Leavitt wonders, however, what happened to the crane-language, forever lost in the integration process.

At the end of August 2019, shortly after Turner told me about *Autoerotica*, while listening to Sarah Schulman's *Witness to a Lost Generation*, I heard her say:

People I knew were literally dying daily, weekly, regularly. Sometimes they left their apartments and went back to their hometowns to die because there were no medical support structure and their families would take them. Many, however, were abandoned by their families. Sometimes they were too sick to live alone or to pay their rent and left their apartments to die on friends' couches or in hospital corridors. Many died in their apartments. It was normal to hear that someone we knew had



hospital corridors. Many died in their apartment. It was normal to hear that someone we knew had died and their belongings are thrown out on the street. I remember once seeing a carton of a lifetime collection of playbills in a dumpster in front of a tenement and I knew that it meant that another gay man had died of aids, his belongings dumped in the gutter.²

Era una descrizione ancora più violenta di ciò che mi ero immaginato quando avevo pensato alle fotografie di San Francisco. Schulman la chiama «gentrificazione dell'aids».

Le morti per aids cominciarono nelle grandi città non a caso. Le persone gay, queer e trans si spostavano dai piccoli centri urbani per andare a vivere nelle metropoli, dove esisteva già una comunità che li poteva accogliere, un lavoro, una vita, forse l'amore. Spesso erano le famiglie a costringerle ad andarsene, incuranti della loro sopravvivenza. Le città erano luoghi complessi, incontrollabili, crogioli di persone diverse, che producevano quindi una diversa politica. Condizioni di povertà, oppressione, antagonismo, differenza erano a stretto contatto tra di loro e in confronto continuo e diretto con la classe dominante. Questa vicinanza presupponeva una socialità di reciproca sussistenza e confronto basata sulle esigenze condivise, un modello che mancava invece alle periferie: ricche, bianche, omogenee e isolate, al cui centro nevralgico era posizionato l'individuo, supportato al più dalla propria famiglia, dalla quale ereditava idee, strutture di potere e persino cromosomi. Quella consolidata anche attraverso la gentrificazione dell'aids, che ha in parte sfaldato il tessuto sociale metropolitano, è stata un'opera di "periferizzazione" delle grandi città.

Quando l'aids comincia a diffondersi, nell'indifferenza generale delle istituzioni, la conta delle morti cresce quotidianamente. Si svuotano così interi quartieri, quelli in cui la comunità lgbtq si era insediata, lasciando case sfitte e senza eredi. Intere zone urbane diventano improvvisamente disabitate, pronte ad essere rimesse sul mercato per proprietari più sani e abbienti. Tristemente, seppur in maniera minore, anche le persone che facevano parte della comunità omosessuale parteciparono al processo di gentrificazione. Gli uomini gay erano i primi a sapere quale casa si fosse da poco liberata perché un conoscente vi era appena morto. Chi non aveva

died and their belongings were thrown out on the street. I remember once seeing a carton of a lifetime collection of playbills in a dumpster in front of a tenement and I knew that it meant that another gay man had died of aids, his belongings dumped in the gutter.²

A much more violent picture than the one I had imagined to be contained within those bins of photographs in San Francisco. Schulman calls it «aids gentrification».

Deaths from aids did not begin in big cities by chance. Gay, queer, and trans people moved from small urban centres to go and live in metropolises, where there could find a welcoming community, a job, a life, and perhaps love. They were more often than not pushed to leave by their own families, who did not really care about their survival. Cities were complex, uncontrollable places, melting pots of different people, which therefore produced different politics. Conditions of poverty, oppression, antagonism, and difference were in close contact with each other and in continuous and direct clash with the ruling class. This closeness entailed a society based on mutual subsistence, dialogue, and shared needs, a model that was lacking in the peripheries: rich, white, homogeneous, and isolated, with the individual crucially towering at the very center, supported by the family from which one inherits ideas, power structures, and even chromosomes. What was consolidated through aids gentrification, which has partially broken up the metropolitan social fabric, was a work of "peripheralization" of large cities.

When, amid the general indifference of the institutions, aids began to spread, its death toll increasing daily. Entire neighbourhoods where the lgbtq community had once settled were left empty, which meant heaps of vacant, heirless properties ready to be put back on the market for healthier, wealthier owners. Sadly, people within the lqtbq community also participated in this gentrification process, albeit to a lesser extent. Gay men were the first to know which house had recently been vacated because an acquaintance had just died there; those who had not contracted the virus and had the ability to invest did. Queer women participated as well, giving rise to the saying – popular at that time on Fire Island, New York – «a man dies and a woman buys», about lesbians buying houses left empty by gay men, who were the ones most affected by the epidemic.

contratto il virus e ne aveva le possibilità, poteva investire. Così come il detto che girava in quegli anni a Fire Island, New York, «a man dies and a woman buys», si riferiva alle donne gay che acquistavano le case lasciate vuote dagli uomini, colpiti in misura maggiore dall'epidemia.

Le compagnie di *real estate* potevano comprare interi palazzi, trasformando poco alla volta i quartieri che ospitavano etnie diverse, minoranze, proletari, borghesi e intellettuali, in quartieri "sicuri" e omogenei. Il processo sembra, tutt'oggi, inarrestabile. Come fa notare giustamente Schulman, quello della gentrificazione non è solo un fenomeno urbano, ma culturale. Rimpiazzare il diverso con l'uguale, continuando a mascherarlo da diverso, dandoci l'illusione di una scelta, è l'ennesimo trucco messo in atto dal Capitale. Sono le strisce pedonali arcobaleno di Castro, per intenderci. Ma non è sempre così sfrontato, né *mainstream*. L'errore sta proprio nel confondere questo processo con qualcosa di apparentemente "popolare". È un'ideologia ben più pervasiva, votata alla progressiva cancellazione, dalla dimensione privata e pubblica, del rischio. Un lugubre "design della prevenzione", dal sapore atrocemente medio-borghese: nel clima di minaccia costante, sentirsi al sicuro significa essere circondati da oggetti che si possano chiamare propri, da pareti solide, da persone esattamente come noi, da identità certe e chiare, quotidianamente praticate e ricordate, per noi stessi e per agli altri. L'avventura viene trasformata in turismo, gli oggetti in assicurazioni, gli affetti in investimenti. «Non c'è nulla da salvare, tutto si può vendere!». È un'ideologia talmente insidiosa da essere considerata normale.

A Berlino, verso fine settembre cominciano le prime giornate ventose. In quel periodo pensavo agli oggetti buttati per strada, a quelli salvati nei cartoni, a quelli che invece sono rimasti presso gli amici delle persone scomparse, che li hanno tenuti con sé, come ricordi. Pensavo ai virus che diventavano invariabilmente politici, sociali, urbanistici. Così come le epidemie di colera di metà Ottocento avevano aiutato Haussmann a riconfigurare la pianta di Parigi, presentando il piano come progetto di sanificazione urbanistica per prevenire ulteriori contagi, anche l'aids, utilizzato in maniera strumentale dalle politiche neoliberali, aveva cambiato radicalmente il mondo. Notavo allo stesso tempo però come la crisi degli anni Ottanta avesse prodotto un nuovo sistema di alleanze, di resistenza politica, di socialità obliqua. Dovendo fronteggiare l'epidemia da soli, nel disinteresse completo dello Stato e con la consapevolezza di essere considerati sacrificabili, vittime di

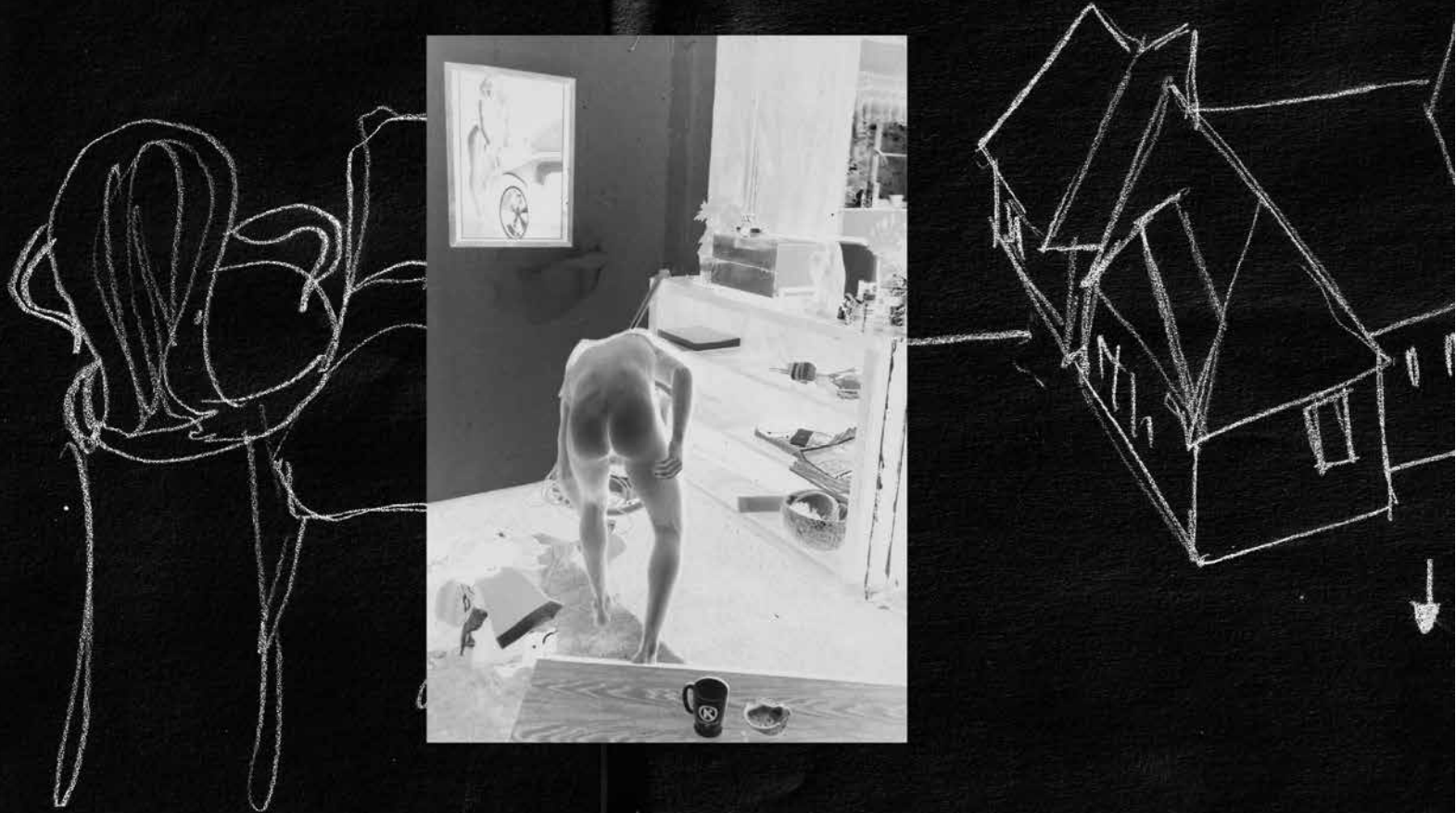
However, the real threat came from real estate companies which could buy entire buildings, gradually turning areas which had been the homes of different ethnic groups, minorities, proletarians, bourgeois, and intellectuals, into "safe" and homogeneous neighbourhoods. The process, which still continues, seems unstoppable. As Schulman rightly points out, gentrification is not just an urban phenomenon, but a cultural one. Replacing the different with the same – while marketing it as different, thus giving us the illusion of a choice – is yet another trick played by Capital. A phenomenon embodied by the sanitized pride flag paved onto crosswalks of the Castro. Yet, gentrification is not always so superficial and brazen, and rarely so evident. The mistake lies precisely in confusing this process with something apparently "popular." It is a much more pervasive ideology, devoted to gradually erasing risk from the private and public dimensions. A gloomy "prevention plan", with an atrociously middle-class flavour: in the climate of constant threat, feeling safe means being surrounded by objects that can be called one's own, by solid walls, by people exactly like us, by certain and clear identities, practiced and reenforced on a daily basis, for ourselves' and others' sake. Adventure is turned into tourism, objects into insurance, affections into investments. «There is nothing to save, anything can be sold!». An ideology so insidious that it manages to pass as banal.

That September, still in Berlin, the first windy days began. At that time, I was thinking of those objects left on the street, of those saved in cardboard boxes, of those the friends of the dead kept as memories. I was thinking of viruses that invariably became political, social, and urban, such as the mid-nineteenth century cholera epidemics had helped Haussmann to reconfigure the structure of the city of Paris, an operation sold as an urban sanitation project to prevent further infections. aids, used similarly in an instrumental manner by neoliberal policies, had seemingly changed the world in a radical way. At the same time, however, I noticed how the crisis of the 1980s had produced a new system of alliances, political resistances, and oblique sociality. Having to face the epidemic alone, totally neglected by the state while aware of their status as expendable, second-class victims, many were pushed to fight back, giving rise to groups like Act Up. aids had subverted the social order, smoothing out class differences and potentially making everyone participate in the injustices previously reserved for the few.

Apocalypse literally means to remove the veil, to reveal. The world had suddenly become incontinent and power was no

PHOTO, PRINT, DRAWING

Inside Dorothy's house, post tornado, at the Land of Oz, an unusual theme park at Beech Mountain, North Carolina



serie b, tanti erano stati spinti a lottare, creando per esempio gruppi come Act Up. L'aids aveva sovvertito l'ordine sociale, appiando le differenze di classe e rendendo potenzialmente partecipi tutti delle ingiustizie riservate prima a pochi. Apocalisse significa letteralmente togliere il velo, rivelare. Il mondo era improvvisamente diventato incontenente e il potere non riusciva più a nascondere dietro al sipario o alla vetrina il disastro, l'aporia. Mi sembrava sempre più evidente come l'episodio delle case descritto da Schulman fosse, in questo senso, emblematico della «macchina» di cui parlava Audre Lorde. Così come le fotografie di San Francisco, con il loro erotismo "storto" e intimo, rappresentavano un rifiuto categorico al contenimento. Se avessi voluto davvero lavorare su questa intricata rete di concause storiche, politiche, filosofiche e personali, avrei dovuto utilizzare il desiderio incontenibile come metodo, più che come soggetto. Forse c'era qualcosa da salvare.

3. it's a house

Come nella New York di David Leavitt, sentivo che i movimenti delle gru meccaniche, il rumore di progresso che producevano, cominciavano ad assumere un proprio linguaggio. Sono cresciuto in città e, da bambino, pareva avessi un profondo amore per le ruspe. Mi sono sempre sembrate inevitabili.

Nella mia mente, con un effetto quasi metonimico, le case e gli oggetti personali avevano rimpiazzato i corpi e le vite delle persone sparite durante l'epidemia. Almeno loro non si potevano ammalare. Avevo cominciato a raccogliere delle immagini, cosa che faccio usualmente mentre studio. È come costruirsi da soli il proprio gioco da tavolo, con pedine, scacchiera e regole, per poi potersi concedere il lusso di ingegnarsi e divertirsi durante la partita. Le immagini ruotavano sempre più intorno a edifici a pezzi: crolli strutturali, catastrofi, incidenti e così via. C'era qualcosa di evidentemente assonante con i materiali che avevo raccolto, ma anche di profondamente mortifero. Succede anche nei *disaster movies* hollywoodiani, che si rifanno a una cospicua "letteratura dell'ansia", dove la distruzione viene osservata con timore e compiacimento, esorcizzando la paura a fronte di una reiterazione invariata degli stilemi della cultura dominante. Non credevo che il mio compito si riducesse a mostrare la ferita, il trauma collettivo che quella storia portava con sé, per farne un monumento. Per quanto le morti per aids siano sempre ricadute sotto una categoria di colpa o responsabilità

longer able to hide the disaster, the aporia, behind a curtain or within the window display. It seemed more and more evident to me how the episode of the houses described by Schulman was, in this sense, emblematic of the «machine» Audre Lorde was talking about. An energetic resonance that come through in those photographs in San Francisco, with their "crooked" and intimate eroticism, fuelling a categorical refusal to containment. If I really wanted to work on this intricate web of historical, political, philosophical and personal causes, I would have to use irrepressible desire as a method, rather than as a subject. Maybe there was something to save.

3. it's a house

Like in David Leavitt's New York, I felt that the movements of the mechanical cranes, the noise of progress they made, were beginning to take on their own language. I too grew up in a city and as a child I had my own keenness for bulldozers. They have always seemed inevitable to me.

In my mind, with an almost metonymic effect, homes and personal items replaced the bodies and lives of the people who had disappeared during the epidemic. At least objects can't get sick. I had started collecting pictures, something I usually do while studying. It is like building your own game, with its pawns, board, and rules – a structure that allows for the freedom of play. These mental images revolved more and more around shattered buildings: structural collapses, catastrophes, accidents, and so on. There was something evidently assonant with the materials I had collected, which was also deeply death-related. Like in Hollywood disaster movies, making full use of conspicuous "literature of anxiety". Here, destruction is observed with horror and complacency, and fear is exorcised by means of the unchanged reiteration of the motifs of the dominant culture. I did not think my task was just to show the wound, the collective trauma that that story brought with it, to turn it into a monument. Although deaths from aids have always fallen under the category of personal guilt or responsibility – or sometimes of "divine punishment" –, although they have never been recognized as "significant", like the death of a soldier killed while defending their home country, or of financiers throwing themselves from a blazing skyscraper, the language of the monument was never one I wanted to adopt. Monumentalising, in my opinion, would have been yet another form of gentrification, not so far from the cursed pedestrian crossing of the Castro. What

personale – o, per altri invece, come una "punizione divina" – e non siano mai state riconosciute "significant", come la morte di un soldato che difende la patria o di un operatore finanziario che si butta da un grattacielo in fiamme, quello del monumento non è un linguaggio che ho mai voluto adottare. Monumentalizzare, a mio parere, sarebbe stata l'ennesima forma di gentrificazione, non così distante dalle maledette strisce pedonali di Castro. Ciò che mi interessava era rivendicare lo spazio che era andato perduto durante e dopo l'epidemia.

Le fotografie raccolte da Patrick, ancor prima di vederle, rappresentavano una prospettiva differente. C'era un'irriducibile reattività, un senso vitalista, anche di fronte alla morte e alle forze invisibili del potere, che ci spostano e ci comandano con violenza ancora maggiore di sismi o tifoni. Mark Fisher scrive:

What happened to produce these ruins, this disappearance? What kind of entity was involved? What kind of thing was it that emitted such an eerie cry? As we can see from these examples, the eerie is fundamentally tied up with questions of agency. What kind of agent is acting here? Is there an agent at all? These questions can be posed in a psychoanalytic register – if we are not who we think we are, what are we? – but they also apply to the forces governing capitalist society. Capital is at every level an eerie entity: conjured out of nothing, capital nevertheless exerts more influence than any allegedly substantial entity.³

Il potere agenziale, per me, andava rimesso in atto, anche in una sua forma alternativa. In fondo i luoghi queer, quelli spazzati via dalla gentrificazione dell'aids, erano già di per sé incongruenti, incompatibili con un modello dominante, con il "design delle prevenzioni" della retorica borghese. Se si esce dal modello rassicurante e unitario della domesticità, se ne può produrre uno che abbia capacità fuori dall'ordinario. Mi era tornata in mente la casa volante di *Il mago di Oz*. Sradicata dalla campagna del Kansas da un tornado, la piccola abitazione rurale, carica di valori e simbologie famigliari, viene trasportata, volteggiando, altrove.

A metà ottobre ero seduto su una panchina lungo il Landwehr Canal, vicino al mio appartamento. Guardavo davanti a me gli edifici immobili e immaginavo che, finalmente, facessero

interested me was to reclaim the space that had been lost during and after the epidemic.

I knew even before seeing them that the photographs Patrick collected could represent a different perspective. There was an irreducible reactivity, a vitalist sense, even while facing death and the invisible forces of power, which move and command us with even greater violence than earthquakes or typhoons. Mark Fisher writes:

What happened to produce these ruins, this disappearance? What kind of entity was involved? What kind of thing was it that emitted such an eerie cry? As we can see from these examples, the eerie is fundamentally tied up with questions of agency. What kind of agent is acting here? Is there an agent at all? These questions can be posed in a psychoanalytic register – if we are not who we think we are, what are we? – but they also apply to the forces governing capitalist society. Capital is at every level an eerie entity: conjured out of nothing, capital nevertheless exerts more influence than any allegedly substantial entity.³

I thought the power of agency had to be put back into action, even if in an alternative form. After all, queer places, those swept away by aids gentrification, were already intrinsically incongruent, incompatible with a dominant model, with the prevention plan the bourgeois rhetoric hankered for. If you leave the reassuring and unitary model of domesticity, you can produce something with extraordinary capabilities. The flying house from *The Wizard of Oz* came to my mind. Swept away from the Kansas countryside by a tornado, the small cottage, loaded with family values and symbols, twirled elsewhere.

It was mid-October. I was sitting on a bench along the Landwehr Canal, near my apartment. While looking at the motionless buildings right in front of me I imagined them doing something weird, at last, like Dorothy's cottage. Edith Piaf's *Non, je ne regrette rien* had begun to play in my headphones. Pathetic, I know.

4. it's not the end

I wanted to trace a brief chronology of the accidents, urges, events, exogenous forces, and desires that led me to create *A Week's Notice*. After watching *The Wizard of Oz* again,

DIE DINGS FÜR SCHNULEN

PAVIMENTO

UFFIC

CASA DAN GRAHAM

five: sum

1m 210
11 81 1
Semi buio + scena

3'36"

Rine buio

buio +
bagnone che
si muove

five: 055

qualcosa di strano, come la casa di Dorothy. Nelle cuffie aveva cominciato a suonare *Non, je ne regrette rien* di Edith Piaf. Lo so, è patetico.

4. it's not the end

Volevo tracciare una breve cronologia delle casualità, volontà, accadimenti, forze esogene e desideri che mi hanno portato a realizzare *A Week's Notice*. Dopo aver rivisto *Il mago di Oz* ho cominciato a raccogliere spezzoni di film che ritraessero case che impazzivano, volavano, cadevano a pezzi, si trasformavano, attingendo da qualunque fonte: scene *slapstick*, serie tv, b-movies, film d'autore. Avevo cominciato a raggruppare un glossario di disfunzioni, incidenti domestici, architetture incontinenti non più in grado di stare al loro posto. Dato che, per le leggi di copyright, utilizzare certe scene sarebbe stato troppo oneroso, ho scelto immediatamente di produrre tutto da solo. In fondo, essendo uno scultore, più che un film mi interessava fare un oggetto fatto di immagini in movimento, o un film sugli oggetti in movimento. Ho ricostruito modellini architettonici in miniatura di ciò che mi interessava riprodurre. Man mano che procedevo, entravano a far parte di questo archivio anche altre architetture, altre domesticità. Luoghi della mia vita, capolavori dell'architettura modernista, opere d'arte di altri artisti, spazi generici dell'architettura civile, uffici, case. Senza nemmeno prevederlo, il lavoro si era aperto ad accogliere qualcosa che superava la descrizione di un momento storico, di un evento sociale o di un'ideologia politica.

I venti modelli sono minuscoli set cinematografici che, nel loro insieme, costruiscono un film che li vede allo stesso tempo come scene e protagonisti, nell'assenza totale di corpi umani. Quelle di *A Week's Notice* sono architetture mobili, improbabili spazi destinati alla distruzione o al volo, al movimento centrifugo e al crollo. Sono oggetti instabili, alla costante ricerca di un equilibrio che puntualmente si dimostra inutile o momentaneo. Le "rovine" del video non sono luoghi da ammirare per la loro decadente bellezza, quanto più personaggi impacciati, buffi, atemporali, inafferrabili. L'architettura, attraverso il movimento, cambia il suo statuto di rappresentazione della morte in vita, diventando invece una strategia di resistenza e liberazione, un'ode al corpo imbarazzante, all'impossibilità dell'eternità, all'apocalisse quotidiana del farsi e disfarsi di un individuo. Per quanto banale possa sembrare, rendere bello questo disfacimento dà la possibilità a chi guarda di pensarsi altrettanto bello nelle proprie aporie.

I began to collect film clips that depicted houses going crazy, flying away, falling apart, being transformed. I drew from any source: slapstick scenes, tv series, b-movies, auteur films. I began collecting a glossary of dysfunctions, domestic accidents, incontinent architectures incapable of fulfilling their purposes. Because of copyright laws, it would have been too expensive to use certain scenes. This is why I immediately chose to produce everything myself. Being a sculptor, I was more interested in creating an object made of moving images, or a film about moving objects, rather than a conventional movie. I built miniature architectural models of what I wanted to stage. As I proceeded, other architectures, other domesticities also became part of this archive. Places from my life, masterpieces of Modernist architecture, works of art by other artists, generic spaces of civil architecture, offices, houses. Without even foreseeing it, my work was open to welcoming something that went beyond the description of a historical moment, a social event, or a political ideology.

The twenty models are tiny film sets. Together they contribute to a film where they are both sets and protagonists in the same moment, with a complete lack of human bodies. The players of *A Week's Notice* are mobile architectures, improbable spaces doomed to destruction or flight, to centrifugal movement, to collapse. They are unstable objects, constantly looking for a balance that regularly proves to be useless or momentary. The "ruins" of the video are not places to be admired for their decadent beauty. Rather, they are awkward, funny, timeless, elusive characters. Through movement, architecture changes its status as a representation of death in life, becoming instead a strategy of resistance and liberation, an ode to the embarrassing body, to the impossibility of eternity, to the daily apocalypse of the individual making and unmaking. As trivial as it may seem, making this decay beautiful gives the viewer the opportunity to think of themselves as beautiful in their own aporias.

As the work progressed, I moved further and further away from my obsequious and nostalgic relationship with ruins: *die Ruinenwerttheorie* (the theory of ruin value), is an architectural concept for which the construction of a building is carried out bearing in mind that, after its collapse, the ruins will be as aesthetically pleasing as the original architecture was. No wonder the theory was dear to Hitler and Mussolini, as it guaranteed to posterity the memory of the "great civilization" they thought they were building. The title *A Week's Notice* is thought of as the total opposite of this idea of eternity:

Man mano che il lavoro procedeva mi sono allontanato sempre più dal rapporto ossequioso e nostalgico con le rovine: *die Ruinenwerttheorie* (la teoria del valore delle rovine), è un concetto architettonico per il quale la costruzione di un edificio viene eseguita tenendo presente che, dopo il suo crollo, le rovine siano esteticamente piacevoli tanto quanto era l'architettura originaria. Non c'è da stupirsi che la teoria fosse cara a Hitler e Mussolini, poiché garantiva ai posteri la memoria della "grande civiltà" che pensavano di star costruendo. Il titolo *A Week's Notice* è pensato come totale opposto a questa idea di eternità: il richiamo alle lettere di licenziamento o di sfratto – il preavviso – denuncia una temporalità che invece sta per finire. Il tempo astratto della settimana incarna perfettamente l'antitesi alla Storia come istituzione, eppure credo manifesti contemporaneamente la possibilità di reagire, di mettere in atto un presente storico. L'ironia e il senso di *eerie* di cui parla Fisher non servono certo a sminuire la tragicità del pericolo, bensì a reagire al panico: davanti alla paralizzante insicurezza si decide di cadere, di crollare, di disfarsi.

Il film è diventato un territorio senza corpi, fatto di oggetti inanimati e architetture, tutti pensati per contenere in sé il proprio disastro. È una rapsodia, più che un monumento, contemporaneamente terrificante e divertente, un ritratto della violenza di quelle forze invisibili del progresso che sembrano non lasciarci scampo, ma anche del loro antidoto. Così come accanto ai fenomeni di gentrificazione si sono sviluppati anche nuovi modi di fare arte e di fare politica, spero, da inguaribile ottimista, che si possano ancora inaugurare alleanze, nuove ricerche e azionismo politico. Perché se la crisi dell'aids avesse significato solo perdita, allora saremmo spacciati. C'è ancora, ne sono sicuro, qualcosa da salvare.

the reference to dismissal eviction letters – the notice – announces a temporality that is about to end. The abstract time of a week perfectly embodies the antithesis to history as an institution, yet I believe it manifests at the same time the possibility of reacting, of putting in place a historical present. Humour and Fisher's sense of the eerie certainly do not diminish the tragic nature of danger, but instead create a reaction to panic: paralyzed by insecurity, one decides to fall, to collapse, to self-annihilate.

The film has become a territory without bodies, made up of inanimate objects and architectures, all designed to contain their own disaster. It is a rhapsody, rather than a monument, terrifying and amusing at the same time. A portrait of the violence of those invisible forces of progress that seem to leave us no way out, but also a portrait of their antidote. Just as new ways of making art and doing politics have developed alongside the phenomena of gentrification, I hope, as an incurable optimist, that new alliances, new research, and new political actions can still be generated. Because, if the legacy of the aids crisis was only loss, then we would be doomed. There is still, I'm sure, something to save.

note / notes

1 Audre Lorde, «The Transformation of Silence into Language and Action», in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, 1984, Crossing Press, NY, 1984.

/ testi parzialmente tradotti in: tr. it. di M. Giacobino e M. Gianello Guida, *Sorella Outsider. Gli scritti politici di Audre Lorde*, Il Dito e la Luna, Milano, 2014.

2 Sarah Schulman, *Witness to a Lost Generation*, transcription of the talk of November 3, 2012, co-presented by Cineworks, Western Front, and Sfu's Vancity Office of Community Engagement.

3 Mark Fisher, *The Weird and the Eerie*, Watkins Media, London, 2016.

/ tr. it. di Vincenzo Perna, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma, 2018.

didascalie / captions

Tomaso De Luca, *A Week's Notice*, 2020
3 video / 20' 15", 19' 32", 20' 35", suono, colore, loop
audio / 29' 01", stereo

opera prodotta con il sostegno di
/ work produced with the support of
Fondazione Maxxi – Museo nazionale delle
arti del XXI secolo (Roma), Bulgari

courtesy

l'artista / the artist,
Fondazione Maxxi – Museo nazionale delle arti del XXI
secolo (Roma), Bulgari, Monitor (Rome, Lisbon, Pereto)

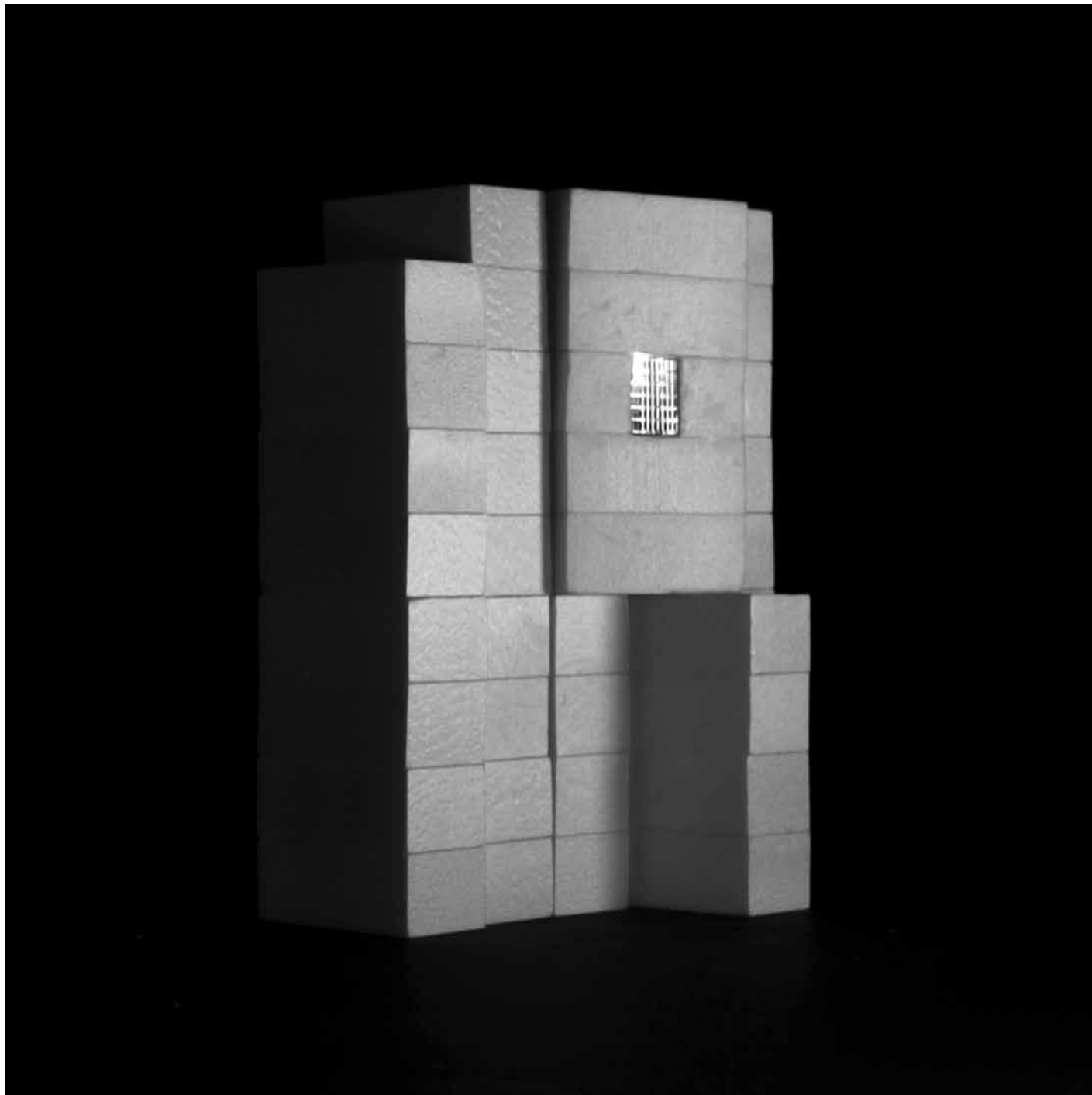
crediti / credits

camera Luigi Ciccaglione, Primo De Santis
editing Luigi Ciccaglione
cinematography, color grading Primo De Santis
music and sound Naemi
photo courtesy Giorgio Benni

biografia / biography

Tomaso De Luca (Verona, 1988) è un artista visivo che vive e lavora a Berlino. Utilizza il disegno, la scultura, l'installazione e le pratiche video per esporre ciò che è sepolto nell'immaginario collettivo: le sue opere si pongono come defezioni al canone modernista, rappresentando strategie di sopravvivenza attiva contro l'isolamento. Il lavoro di De Luca è stato esposto in sedi quali: Quadriennale di Roma (2020); Contemporary Art Centre, Vilnius (2017); Parque Lage, Rio de Janeiro (2015); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (2015); tra le altre. Nel 2013 è stato tra i finalisti della 9ª edizione del Premio Furla e nel 2017 ha ottenuto il titolo di Cy Twombly Fellow presso l'American Academy in Rome. Nel 2021, la sua opera *A Week's Notice* ha vinto la seconda edizione del Premio Maxxi Bulgari.

Tomaso De Luca (Verona, 1988) is a visual artist who lives and works in Berlin. He employs drawing, sculpture, installation, and video practices to expose what is buried in collective imagery: his works stand as defections to the modernist canon, representing active survival strategies against isolation. De Luca's work has been exhibited in venues such as: Quadriennale di Roma (2020); Contemporary Art Centre, Vilnius (2017); Parque Lage, Rio de Janeiro (2015); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (2015); among others. He was among the finalists of the 9th Furla Prize in 2013, and was awarded the title of Cy Twombly Fellow at the American Academy in Rome, in 2017. In 2021, his work *A Week's Notice* won the second edition of the Maxxi Bulgari Prize.



A WEEK'S NOTICE. DEMOLISHED HOUSES, COLLAPSED HOMES

Donato Faruolo

Sembra che il vivere sociale non possa fare a meno di trasfigurare in istituzione la soddisfazione dei nostri bisogni primari, facendoli traslocare dalla dimensione della soddisfazione individuale a quella dell'esigenza collettiva. Così le cure parentali si traducono nell'istituzione della "famiglia", ossia quel nucleo intorno al quale si aggrega un complesso di divieti e di riconoscimenti esercitati dalla collettività per fare in modo che il suo interesse a garantirsi una continuità venga più o meno assicurato. Nutrirsi diventa invece il "pranzo della domenica", quel dispositivo attraverso il quale i membri di quel nucleo si contano reciprocamente e danno prova della coesione necessaria ad assicurare le funzioni sociali attese. Oppure ripararsi diventa la "casa", quella porzione privata dello spazio in cui non solo si cerca ricovero dalle intemperie come si farebbe in una grotta, ma in cui si cerca intimità, protezione, sicurezza e rappresentabilità. Quasi tutte le lingue germaniche, mediante l'utilizzo di distinti vocaboli, esprimono la necessità di distinguere l'edificio come luogo fisico che assicura la funzione tecnica dalle funzioni culturali riconducibili ai valori familiari associati (focolare, *Lari*, *kamidana*...): *house / home*, *haus / heimat*, *hus / hjem*... In alcune lingue il senso istituzionalizzato di "casa" diventa metafora, o perfino coincide, con il concetto di "patria".

Nell'Ottocento la casa diventa per la borghesia il luogo per eccellenza dell'aspirazione all'acquisizione di una rilevanza sociale, facendo scivolare sensibilmente il

It seems that social living cannot avoid to transfigure the satisfaction of our basic needs into an institution, moving them from the dimension of individual satisfaction to that of collective need. Thus, parental care is translated into the institution of the "family", that is, that nucleus around which a complex of prohibitions and recognitions practiced by the community is aggregated to make sure that its interest in securing continuity is more or less assured. Feeding oneself, on the other hand, becomes the "Sunday lunch", that device through which the members of that nucleus count each other and demonstrate the cohesion that is necessary to ensure the expected social functions. Or sheltering becomes the "home", that private portion of space in which one not only seeks protection from the elements as one would in a cave, but in which one seeks intimacy, protection, safety and representability. Almost all Germanic languages, through the use of distinct vocabulary, express the need to distinguish the building as a physical place that ensures technical function from cultural functions traceable to associated family values (hearth, *lari*, *kamidana*...): *house / home*, *haus / heimat*, *hus / hjem*... In some languages the institutionalized sense of "home" becomes a metaphor for, or even coincides with, the concept of "homeland".

In the 19th century, the house becomes for the bourgeoisie the place par excellence of the aspiration to acquire social relevance, sensitively slipping the sense of that instance

senso di quell'istanza che, finché era stata appannaggio aristocratico, non era mai stata *solo* un affare di famiglia. La casa aristocratica non è mai uno spazio costruito su esigenze esclusivamente private – si pensi alla funzione esplicitamente pubblica dei Rolli di Genova – e raramente ci appare “domestica”, familiare. La casa borghese è invece un nido spiccatamente privato frammisto con superiori ambizioni sociali in cui spesso la famiglia prova a celebrare la propria piccola epopea kitsch. I libri che esibiamo nelle librerie, le immagini che appendiamo in cornice, le cose che decidiamo di predisporre su camini e tavolini a favore dello sguardo degli avventori diventano irrinunciabili dichiarazioni di sé. Il sommovimento culturale è tale che in pittura potrebbe essere rappresentato dai due poli di Anton Alexander von Werner e Vilhelm Hammershøi, praticamente coevi ed entrambi grandi descrittori di interni domestici, ma evidentemente sollecitati a dipingere da impulsi nettamente divergenti. In ambito tedesco si conia il termine *Biedermeier* per indicare quella voglia di compiaciuta normalità nell'arredamento che serve a curare le ferite procurate dal tonfo di un altro borghese – Bonaparte – che, sotto l'estetica aulica dell'impero, aveva messo in serio pericolo alcune di quelle certezze sociali. Biedermeier è modesto, misurato, integro, ma anche sempliciotto o ingenuo, in quella formalizzazione dell'*uomo qualunque* germanico (“Meier” è esattamente il signor Rossi tedesco) operata a metà Ottocento in Baviera e poi divenuta di (altro) uso globale.

La cancrena diventa evidente nel Novecento. Karl Marx, con il concetto di misticismo logico, aveva instillato il virus che ucciderà la vita spirituale delle forme. Guido Gozzano tira una mannaia sulle *buone cose di pessimo gusto* che nella casa di nonna Speranza si continuano ad accumulare ed esibire in salotti-sacrario. Il cinema muto di Buster Keaton o Robert Wiene abbatte e distorce in continuazione la casa tradizionale per ottenere effetti comici o orrorifici a partire dalla dilapidazione dei suoi valori di stabilità. Kurt Schwitters trascorrerà una vita nell'assemblamento della sua *Merzbau*, prototipo di casa proto-decostruttivista significativamente distrutta dalle bombe sganciate su Hannover nel 1943. Le Corbusier compirà l'oltraggio di immaginare la casa in chiave spiccatamente funzionalista, con la sua “macchina da abitare” che sottende misticismi tutti riformati. In Unione Sovietica si ragiona sulla secolarizzazione delle pendenze simboliche nelle funzioni domestiche per approdare a forme collettivizzate in cui la casa come travaso di liturgie familiari è considerata un delitto contro la società. Marianne Brandt comincia a disegnare oggetti di oscena semplicità venuti fuori

which, as long as it had been the prerogative of the aristocrats, had never been *just* a family affair. The aristocratic house is never a space built on exclusively private needs – consider the explicitly public function of the Rolli in Genoa – and it rarely appears to us “domestic”, familiar. Instead, the bourgeois home is a distinctly private nest intermingled with superior social ambitions in which the family often tries to celebrate its own kitschy little epic. The books we display in bookcases, the pictures we hang in frames, the things we decide to arrange on fireplaces and tables in favor of the gaze of our hosts become indispensable statements of self. The cultural upheaval is such that in painting it could be represented by the two poles of Anton Alexander von Werner and Vilhelm Hammershøi, practically coeval and both great descriptors of domestic interiors, but evidently urged to paint by distinctly divergent impulses. In German circles, the term *Biedermeier* is coined to denote that desire for complacent normality in furnishings that serves to heal the wounds inflicted by the thud of another bourgeois – Bonaparte – who, under the courtly aesthetics of the empire, had seriously endangered some of those social certainties. Biedermeier is modest, measured, integral, but also simple-minded or naive, in that formalization of the Germanic *uomo qualunque* (“Meier” is exactly the German counterpart for the Italian Mr. Rossi) operated in mid-nineteenth-century Bavaria and later becoming of (other) global use.

Gangrene becomes evident in the 19th century. Karl Marx, with the concept of logic mysticism, had instilled the virus that will kill the spiritual life of forms. Guido Gozzano pulls a cleaver on *the good things of bad taste* that in Grandma Speranza's house continue to accumulate and be exhibited in salon-sacrarios. The silent cinema of Buster Keaton or Robert Wiene continually demolishes and distorts the traditional home for comic or horror effects from the dilapidation of its stability values. Kurt Schwitters will spend a lifetime in the assembly of his *Merzbau*, a proto-deconstructivist house significantly destroyed by the bombs dropped on Hanover in 1943. Le Corbusier will perform the outrage of imagining the house in a distinctly functionalist key, with his “living machine” underlying all-reformed misticisms. In the Soviet Union there is reasoning about the secularization of symbolic values in domestic functions that brings at collectivized forms in which the home as a transference of family liturgies is considered a crime against society. Marianne Brandt begins to design objects of obscene simplicity that have come out of the urgency of refounding a society on the verge of suicide:

dall'urgenza di rifondare una società sull'orlo del suicidio: in mancanza di certezze superiori, per sfuggire all'arbitrio, è necessario che la forma di un paralume sia determinata da nient'altro che dalla tecnica di stampaggio del metallo. È una sorta di esorcismo della casa dall'idea che la sua forma possa essere corrotta dalle esigenze dello spirito, quasi declassato a congettura, a superstizione.

Il rapporto che tiene insieme casa e forme di organizzazione sociale è un ganglio in cui si è consumata una parte relevantissima dei conflitti del Novecento. Nella casa come istituto sociale è passato ogni buon argomento della modernità, come ogni frustrazione per i fallimenti a cui questa aspirazione a una riforma radicale ha condotto. Con insano e forse inedito compiacimento il nostro sguardo contemporaneo indulge sul disfacimento e sull'abbattimento come fenomeno estetico: il crollo delle Torri Gemelle è eletto a immagine fondativa del Ventunesimo secolo; il turismo della catastrofe a Prypjat percorre la città fantasma stroncata dal disastro nucleare, ambientale e politico di Chernobyl'; il monumentale abbattimento del quartiere Pruitt-Igoe a St. Louis acquisisce un'inattesa centralità negli immaginari statunitensi e mondiali, come nel film *Koyaanisqatsi* (1982) di Godfrey Reggio; l'immagine del fallimento e del disfacimento si accanisce sulle icone della modernità, come la Ville Savoye vandalizzata di Xavier Delory (*Sacrilege*, 2014) o quella affondata di Asmund Havsteen (*Flooded Modernity*, 2018); la contemplazione della demolizione delle vele di Scampia a Napoli o delle dighe Begato a Genova, frettolosi tentativi di polverizzare i cadaveri delle nostre utopie, acquista caratteri di impudico feticismo intrisi di una sospetta pulsione di igiene. Oltre ogni propria lucida determinazione esibita, l'architettura diventa – proprio malgrado – il rivelatore di una coscienza instabile e colpevole. Nella sua matrice simbolicamente e antropologicamente profonda, la casa è un impasto denso e insolubile di elaborazioni interrotte e di propositi di elevazione incastrati tra la necessità di dismettere un insopportabile tempo obsoleto e l'impossibilità di conseguire un necessario tempo nuovo.

Non poteva non fiutarne il senso di fertile controverso un artista come Tomaso De Luca. Con *A Week's Notice*, un'opera intrisa delle ansie e delle incertezze dei nostri tempi, pone al centro del discorso proprio la casa come rivelatore di sottili istituti sociali e coscienze politiche irrisolte. Una settimana di preavviso, come la notifica di uno sfratto, è il tempo scarso che ci sembra concesso da qui al crollo del nostro ennesimo equilibrio provvisorio.

in the absence of higher certainties, in order to escape arbitrariness, it is necessary for the shape of a lampshade to be determined by nothing more than the technique of metal stamping. It is a kind of exorcism of the house from the idea that its form can be corrupted by the demands of the spirit, almost downgraded to conjecture, to superstition.

The relationship that holds together home and forms of social organization is a ganglion in which a very significant part of the conflicts of the 20th century have become evident. Into the home as a social institution has passed every good argument of modernity, as has every frustration at the failures to which this aspiration for radical reform has led. With insane and perhaps unprecedented complacency our contemporary gaze indulges in decay and demolition as an aesthetic phenomenon: the collapse of the Twin Towers is elected as the founding image of the 21st century; disaster tourism in Prypjat runs through the ghost town wiped out by the nuclear, environmental and political disaster of Chernobyl'; the monumental demolition of the Pruitt-Igoe neighborhood in St. Louis acquires an unexpected centrality in U.S. and global imaginaries, as in Godfrey Reggio's film *Koyaanisqatsi* (1982); the image of failure and decay rages over the icons of modernity, such as Xavier Delory's vandalized Ville Savoye (*Sacrilege*, 2014) or Asmund Havsteen's sunken Ville Savoye (*Flooded Modernity*, 2018); the contemplation of the demolition of the *vele* of Scampia in Naples or the Begato dykes in Genoa, hasty attempts to pulverize the corpses of our utopias, acquires characters of impudent fetishism imbued with a suspicious drive for hygiene. Beyond its own lucid exhibited determination, architecture becomes – despite itself – the revealer of an unstable and guilty consciousness. In its symbolically and anthropologically profound nature, the house is a dense and insoluble mixture of interrupted elaborations and elevation purposes wedged between the need to divest an unbearable obsolete time and the impossibility of achieving a necessary new time.

An artist like Tomaso De Luca could not fail to perceive the sense of fertile controversy. With *A Week's Notice*, a work steeped in the anxieties and uncertainties of our times, he places at the center of the discourse exactly the house as a revealer of underlying social institutions and unresolved political consciences. *A Week's Notice*, like the notification of an eviction, is the scant time we seem to be given between now and the collapse of yet another temporary equilibrium.

L'opera è un apparato multicanale composto da tre proiezioni video da percorrere nello spazio. Vi si incastrano in partiture sghembe e asincrone tre diverse visuali impossibili da ricomporre in una sinfonia compiuta. Tonfi, graffi, crolli, schiocchi, trascinamenti si alternano e si affastellano sovrapponendosi in maniera sempre casuale, in un paesaggio di rumori che suonano come piccoli, insostenibili segnali di allerta domestica. Come quando la gamba di un vecchio armadio debilitato dai tarli sta per cedere, o un terremoto fa tintinnare i bicchieri in dispensa, o quando forse i ladri hanno fatto effrazione in casa, di notte. Case, mobili, spazi e volumi abitabili che si sfaldano, si incrinano, cedono, tutto in un fuori scala sottilmente inquietante di maquette architettoniche giocate sul filo dell'*unheimlich*, dove l'umano c'è stato, forse è nell'altra stanza, ma cocciutamente rifiuta di rendersi palese ora che abbiamo davvero bisogno di percepirne la presenza. Sembra citare quell'oscuro racconto fotografico di Duane Michaels, *Things are queer* (1973), in cui continui salti di scala a partire dalla visuale di un bagno domestico in miniatura ci fanno sentire tremendamente fuori posto – logisticamente e cognitivamente – in un luogo che avremmo dovuto percepire come familiare e protettivo.

Anche in ognuno dei video di De Luca c'è un attacco deliberato all'aspettativa di confort che leghiamo al concetto di casa, con una serie di fastidi che assomigliano all'irritazione che ci provoca il segno lasciato sul muro da un quadro mancante, la sensazione di precarietà data da un pianoforte calato da un balcone durante un trasloco, il senso di colpa che esercita su di noi un cassetto in cui si sono accumulate minuzie inclassificabili, le sottili disfunzionalità che si ereditano nelle case vissute – una persiana che non si apre, un interruttore che non sappiamo cosa accenda, un rubinetto che si chiude solo praticando una manovra del tutto anti-intuitiva. La casa come periferia del nostro sistema nervoso, emotivo, cognitivo, esistenziale diventa il tramite di una nostra insospettata vulnerabilità.

L'opera nasce, forse, da una serie di piccole irrilevanze che l'artista ha collezionato lungo un percorso di studio e ricerca – che appare parecchio lontano dal brancolare nel buio a casaccio che spesso gli artisti descrivono come "studio e ricerca". Irrilevanze che si fanno indizi fragranti di storie ancora prive di immaginario, raccolti e classificati fino a giungere alla composizione di uno scenario che una volta rivelato non può non imporsi alla coscienza come una realtà nuova, dalla consistenza naturale tipica di ciò che è sempre stato sotto il nostro naso.

The work is a multichannel apparatus composed of three video projections to to be walked through the space. Interlocked there in skewed and asynchronous scores are three different views that are impossible to recombine into an accomplished symphony. Thumps, scratches, collapses, pops, drags alternate and jumble overlapping in an ever random manner, in a landscape of noises that sound like small, unbearable domestic warning signals. Like when the leg of an old closet debilitated by woodworm is about to give way, or an earthquake rattles the glasses in the pantry, or when perhaps burglars have broken into the house at night. Houses, furniture, habitable spaces and volumes crumbling, cracking, giving way, all in a subtly eerie off-scale of architectural maquettes played on the edge of the *unheimlich*, where humans maybe passed through, or perhaps they hide themselves in another room, but stubbornly refuses to make themselves apparent now that we really need to sense their presence. It seems to quote that obscure photographic tale by Duane Michaels, *Things are queer* (1973), in which continuous leaps of scale from the visual of a miniature domestic bathroom make us feel tremendously out of context – logistically and cognitively – in a place we should have perceived as familiar and protective.

In each of De Luca's videos, too, there is a deliberate attack on the expectation of comfort that we attach to the concept of home, with a series of annoyances that resemble the irritation that causes us the mark left on the wall by a missing painting, the feeling of precariousness given by a piano dropped from a balcony during a move, the guilt exerted on us by a drawer in which unclassifiable minutiae has accumulated, the subtle dysfunctionality inherited in lived-in homes – a shutter that won't open, a switch that we don't know what turns on, a faucet that shuts off only by practicing a wholly anti-intuitive maneuver. The home as the periphery of our nervous, emotional, cognitive, existential system becomes the conduit of our unsuspected vulnerability.

The work arises, perhaps, from a series of small irrelevancies that the artist has collected along a path of study and research – which seems quite far from the haphazard groping in the dark that artists often describe as "study and research". Irrelevancies that become fragrant clues to stories as yet unimagined, collected and categorized until they arrive at the composition of a scenario that once revealed cannot fail to impose itself on consciousness as a new reality, with the natural consistency that is typical of what has always been within reach.

L'artista parte dal rinvenimento di una serie di fotografie amatoriali inaspettatamente recise dai propri referenti: sono spesso scene domestiche con frugali sprazzi di giocoso erotismo privato. Da ciò è condotto alla scoperta del trauma che è alla radice di questa piccola diaspora. Giunge allora all'epidemia di aids a San Francisco, che fiacca e disperde la comunità omosessuale negli anni Ottanta e Novanta. Le case si svuotano, e vengono subito fittate dal mercato immobiliare come opportunità di rimettere a capitale brani di città che si erano sottratti all'imperativo di quell'istituto familiare. I marciapiedi di Castro si popolano dei mobili espulsi da abitazioni lasciate vuote dai morti di aids, e tra quei cassette e quelle cianfrusaglie restano impigliati quei pezzetti di vita su carta fotografica che Patrick, il gestore di un negozio di articoli erotici, svende a un dollaro il pezzo. Quelle foto fanno parte, quindi, di una costellazione che d'ora in poi sarà impossibile cogliere con un unico sguardo. Allo strano gesto di Patrick di accanimento a poco prezzo sulla memoria, a quell'atroce determinazione a voler infliggere una nuova dispersione alle tracce di una comunità dispersa, Tomaso De Luca risponde con l'apparato antimumentale di *A Week's Notice*, elegia per le case deistituzionalizzate di una comunità che, se si rifiuta di tramandare il patrimonio economico e immobiliare per linea genetica, allora sembra dover essere privato anche della facoltà di farlo per via culturale.

Si tratta di un'opera che segna una più esplicita e concreta volontà da parte dell'artista di agire sull'impianto che tiene insieme i nostri serbatoi collettivi di immagini, e che fa della ricerca artistica uno strumento comunitario per operare tra falle e rimossi. Attraverso il suo lavoro ci costringe a rivalutare la densità e il peso delle rappresentazioni culturali che ammettiamo entro il discorso della storia, in quel filone tutto contemporaneo che genera immagini semplicemente dal riordino di archivi organizzati per categorie obsolete. De Luca opera su nuove mappe neurali, su nuove maglie di senso, su infrastrutture che rinegoziano le gerarchie che utilizziamo per conferire peso o irrilevanza a un evento, fino a condurre alla necessità di riscrivere ciò che crediamo di sapere sui nostri tempi.

Inaspettatamente Tomaso De Luca richiama al proprio ruolo e all'arte una funzione di cui sembrava ci fossimo definitivamente sbarazzati: quella di elaborare le forme della nostra coscienza sociale in una prospettiva precipuamente artistica, che non ha bisogno di confondere i propri strumenti con quelli del *welfare* o di scimmiettare forme di partecipazione

The artist starts with the discovery of a series of amateur photographs unexpectedly severed from their referents: they are often domestic scenes with frugal flashes of playful private eroticism. From this he is led to the discovery of the trauma at the root of this little diaspora. He then arrives at the aids epidemic in San Francisco, which saps and disperses the homosexual community in the 1980s and 1990s. As homes empty out, they are quickly sniffed out by the real estate market as an opportunity to put back into capital pieces of the city that had eschewed the imperative of that familial institution. The sidewalks of the Castro become populated with the furniture expelled from homes left empty by the aids dead, and among those drawers and junk remain entangled those bits and pieces of life on photographic paper that Patrick, the manager of an erotic store, sells off for a dollar a piece. So it is clear those photos are part of a constellation that will henceforth be impossible to catch with a single glance. To Patrick's strange gesture of cheap overkill on memory, to that atrocious determination to inflict a new dispersion on the traces of a dispersed community, Tomaso De Luca responds with the antimumental apparatus of *A Week's Notice*, an elegy for the deinstitutionalized homes of a community that, if it refuses to pass on economic and real estate heritage by genetic line, then it seems to have to be deprived even of the faculty to do so by cultural means.

This is a work that marks a more explicit and concrete willingness on the part of the artist to act on the system that holds together our collective reservoirs of images, and that makes artistic research a communal tool for operating between leaks and removals. Through his work, he forces us to reevaluate the density and weight of the cultural representations we admit within the discourse of history, in that all-contemporary vein that generates images simply from the rearrangement of archives organized by obsolete categories. De Luca operates on new neural maps, on new meshes of meaning, on infrastructures that renegotiate the hierarchies we use to confer weight or irrelevance to an event, leading to the need to rewrite what we think we know about our times.

Unexpectedly, Tomaso De Luca recalls to his own role and to art a function that we seemed to have definitively gotten rid of: that of working out the forms of our social consciousness from a primarily artistic perspective, without feeling the need to make its own tools resemble those of welfare or parody parademocratic forms of participation in

parademocratica per affermare la propria dignità e la liceità del proprio manifestarsi. Ha un piglio che al contempo rifiuta la metodicità e il determinismo ma anche l'imperativo liturgico della militanza. De Luca lavora essenzialmente sulla forma, senza che ciò comporti il disimpegno o il rifugio nel *particolare*. Il suo lavoro appare invece sideralmente lontano da quella postura artistica che, in questo complesso processo di dismissioni e di archiviazioni novecentesche, ha condotto a un'arte d'ordinanza che risponde alla richiesta di intrattenere, di coinvolgere, di essere efficace, produttiva, e all'occorrenza di lasciarci in pace durante gli aperitivi.

Dalla lavorazione di quest'opera sono intercorse una pandemia globale e lo scoppio di una guerra che promette di cambiare per molto tempo l'orizzonte di quelle che nel nostro salotto europeo sembravano conquiste acquisite. Una circostanza inimmaginabile solo un paio di anni fa che potrebbe far apparire inutilmente insistente il riferimento all'attualità a proposito di *A Week's Notice*. Correremo il rischio di apparire pedanti pur di sottolineare quanto quest'opera sia intrinsecamente sintonizzata su un senso della catastrofe strisciante che abita già da molto tempo nelle nostre casse toraciche, e che per trovarvi dimora non aveva la necessità che i nostri incubi trovassero davvero conferma.

A Week's Notice partiva già da un trauma oscuro e globale e da un sentimento di distruttiva rivalse della verità sulle mistiche sociali: da una parte l'ecatombe provocata dall'aids solo quarant'anni fa, dall'altra la forza di disvelamento che tutto ciò che non è ideologicamente e strutturalmente eterosessuale esercita per il solo fatto di manifestarsi, contraddicendo la spinta conformista della pretesa universalità di molti dei nostri istituti sociali. Ma non è questo a rendere il lavoro di Tomaso De Luca così straordinariamente capace di mettere Calibano di fronte a uno specchio, a costo di scatenarne la rabbia. È il senso universale della fine di un tempo, quel Sacco di Roma che fa apparire l'Umanesimo un discorso elusivo e assolutorio, il Rinascimento un progetto determinista e autoreferenziale. Nei nostri tempi privi di bussola, una verità obsoleta che crolla è una buona notizia, e quasi mai la buttiamo giù per sostituirla con una nuova. Anche se questo provoca dolore, disorientamento, incapacità di visione prospettica, sappiamo che non potremmo fare altrimenti, e ci lasciamo trasportare dal tornado come la casa di Dorothy citata da Tomaso.

order to assert its own dignity and the legitimacy of its own manifestation. It has a panache that simultaneously rejects methodicity and determinism but also the liturgical imperative of militancy. De Luca works essentially on form, without implying disengagement or refuge in the *particulare* (a little private world, a quote from Francesco Guicciardini, 16th century Italian writer). Instead, his work appears sidereally distant from that artistic posture which, in this complex process of 20th century divestment and archiving, has led to an ordinance art that responds to the demand to entertain, to involve, to be effective, productive, and if necessary to leave us alone during aperitifs.

Since the making of this work, a global pandemic and the outbreak of a war have intervened promising to change for a long time the horizon of what in our European living room seemed to be acquired achievements. A circumstance unimaginable only a couple of years ago that might make reference to current events appear unnecessarily insistent about *A Week's Notice*. We will run the risk of appearing pedantic in order to emphasize how intrinsically attuned this work is to a creeping sense of catastrophe that has long since dwelt in our ribcages, and which did not require our nightmares to actually find confirmation in order to find a home there.

A Week's Notice was already starting from a dark and global trauma and a feeling of destructive revenge of truth over social mystiques: on the one hand the carnage caused by aids only forty years ago, and on the other the unraveling force that everything that is not ideologically and structurally heterosexual exerts by the mere fact of manifesting itself, contradicting the conformist thrust of the pretended universality of many of our social institutions. But this is not what makes Tomaso De Luca's work so extraordinarily capable of putting Caliban in front of a mirror, at the cost of unleashing his rage. It is the universal sense of the end of a time, that Sack of Rome that makes Humanism appear an elusive and absolutist discourse, the Renaissance a determinist and self-referential project. In our compass-less times, an obsolete truth collapsing is good news, and we almost never knock it down to replace it with a new one. Even if it causes pain, disorientation, inability to see perspective, we know we could not do otherwise, and we let the tornado carry us like the Dorothy house mentioned by Tomaso.





RITA CASDIA. EDEN

a cura di / curated by Antonio Leone, Paola Nicita
prodotto da / produced by Sicilia Queer
in collaborazione con / in collaboration with ruber.contemporanea
si ringrazia / thanks to Galleria Nuvole – Palermo

Palermo
Riso. Museo d'arte contemporanea della Sicilia
27 maggio — 27 giugno 2022 / 27 May — June 2022

La ricerca di Rita Casdia si concentra principalmente sui meccanismi elementari dei sentimenti, con uno sguardo attento alle dinamiche generate dai legami affettivi. La messa in scena di questi mondi emozionali si snoda attraverso una struttura narrativa spezzata e disinibita dove si condensano citazioni all'iconografia classica, elementi casuali, quotidianità spicciola, riferimenti al vissuto dell'artista e alla sua produzione onirica. La video animazione, il disegno e la scultura sono elementi che coesistono nelle installazioni dell'artista, articolandone l'universo espressivo in funzione della complessità dei contenuti emozionali e simbolici tematizzati.

Il focus delle recenti opere di Casdia è il processo di cambiamento, mutazione, di trasformazione in altro, colto nel suo atto di potenza. Nei lavori in mostra, disegni, video e sculture, l'artista mette in scena un *Eden* di creature in divenire; anatomie che sfuggono alla rigidità della determinatezza mostrandosi in eterna mutazione, soggetti fluidi, non necessariamente in cerca di un approdo, che potrebbe anche non arrivare mai. Come in *Storie*, 2021, cinquanta disegni, (inchiostro al gel su carta, 42 x 29,7 cm), caratterizzati dalla presenza di figure antropomorfe, da colori molto vivaci – nell'inconfondibile stile dell'artista – che compongono un nuovo universo animato da piccole entità in metamorfosi. Sempre legato al tema delle metamorfosi e della rinascita, *Unique double*, 2021, (10 m lunghezza, diametro 90 cm,

Rita Casdia's research mainly focuses on the primary mechanisms of sentiment, observing in detail the dynamics created by emotional ties. The staging of these emotional worlds unwinds through a fragmented and uninhibited narrative structure in which quotations from classical iconography, random elements, everyday life, and references to the artist's experience and her dreamlike production are condensed. Video animation, drawing and sculpture are elements that coexist in the artist's works, articulating her expressive universe in relation to the complexity of their emotional and symbolic contents.

The focus of Casdia's recent works is the process of change, mutation, and transformation into something else, captured in its moment of power. In the works on display, which include drawings, videos, and sculptures, the artist depicts an *Eden* of creatures in the process of becoming anatomies escaping the rigidity of precision by appearing in eternal mutation, fluid entities, not necessarily in search of a haven, which may never arrive.

For example, in *Storie*, 2021, 50 drawings (gel ink on paper, 42 x 29,7 cm), characterised by the presence of anthropomorphic figures and very bright colours – in the artist's unmistakable style – which compose a new universe animated by small entities in metamorphosis. Also linked to the theme of metamorphosis and rebirth is *Unique double* (2021) (length 10 m, width 90 cm; plush, wadding, polymer clay), a large invertebrate archaeological

peluche, ovatta, argilla polimerica), grande reperto invertebrato, un essere simbolico, ancestrale, anch'esso in divenire: un verme rosa, carnoso e morbido a due teste, che l'artista presenta nella sua trasformazione in atto, ancora non compiuta.

Fra i video in mostra anche *Tree Story, 2021* (claymation, 3'20"), video animazione realizzata in stop motion, in cui piccole sculture modellate in plastilina prendono vita per dare forma a meditazioni sulla genesi e il destino degli essere umani e sulla vita.

La mostra, a cura di Antonio Leone e Paola Nicita, è prodotta da Sicilia Queer filmfest in collaborazione con ruber. contemporanea.

Rita Casdia

Nata a Barcellona Pozzo di Gotto, Messina, nel 1977, vive e lavora a Milano. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Palermo in Pittura (2000) e si specializza in Arte e Nuove Tecnologie all'Accademia di Belle Arti di Brera (2006).

Nel corso degli ultimi anni ha esposto in numerosi festival, mostre collettive, e gallerie private, tra cui: Fondazione Pino Pascali (Polignano a Mare), Video.it, Fondazione Merz (Torino), 39° Festival du Nouveau Cinéma (Montreal), Premio Ariane de Rothschild (Milano), 4th Athens Digital Arts Festival (Atene), 17° Backup Kurzfilm Festival (Weimar), *Il mouse e la matita*, Pesaro Film Festival (Pesaro), Filmmaker Festival 35 (Milano), *Solo gli inquieti sanno come è difficile sopravvivere alla tempesta e non poter vivere senza*, Accademia di Belle Arti e Palazzo Ziino (Palermo), *Mind The Gup*, Spazio Marioni (Udine), Galleria Nuvole (Palermo), Galleria Muratcentoventidue (Bari).

Alcune sue opere sono state premiate da Filmmaker Festival, Fondazione Cariplo, Festival Internacional de la Imagen di Manizales, con la menzione speciale per il video *Stangliro*, realizzato grazie al finanziamento della Fondazione Cariplo insieme al Filmmaker Festival di Milano.

find, a symbolic ancestral being, in the process of becoming: a pink, fleshy, soft, two-headed worm, which the artist presents in its transformation, still incomplete.

Among the videos in the exhibition is *Tree Story, 2021* (claymation, 3'20"): a video animation made in stop motion, in which small sculptures modelled in plasticine come to life to give form to meditations on the genesis and destiny of human beings and on life.

The exhibition, curated by Antonio Leone and Paola Nicita, is produced by Sicilia Queer filmfest in collaboration with ruber. contemporanea.

Rita Casdia

Born in Barcellona Pozzo di Gotto, Messina, Sicily in 1977, currently she lives and works in Milano. In 2000, she graduated from the Academy of Fine Arts of Palermo in Painting and in 2006 she specialised in Art and New Technologies at the Academy of Fine Arts of Brera.

Over the last several years, she has displayed her works in various festivals, group exhibitions, and private galleries, including: Fondazione Pino Pascali (Polignano a Mare), Video.it, Fondazione Merz (Torino), 39° Festival du Nouveau Cinéma (Montreal), Premio Ariane de Rothschild (Milano), 4th Athens Digital Arts Festival (Atene), 17° Backup Kurzfilm Festival (Weimar), *Il mouse e la matita*, Pesaro Film Festival (Pesaro), Filmmaker Festival 35 (Milano), *Solo gli inquieti sanno come è difficile sopravvivere alla tempesta e non poter vivere senza*, Accademia di Belle Arti e Palazzo Ziino (Palermo), *Mind The Gup*, Spazio Marioni (Udine), Galleria Nuvole (Palermo), Galleria Muratcentoventidue (Bari).

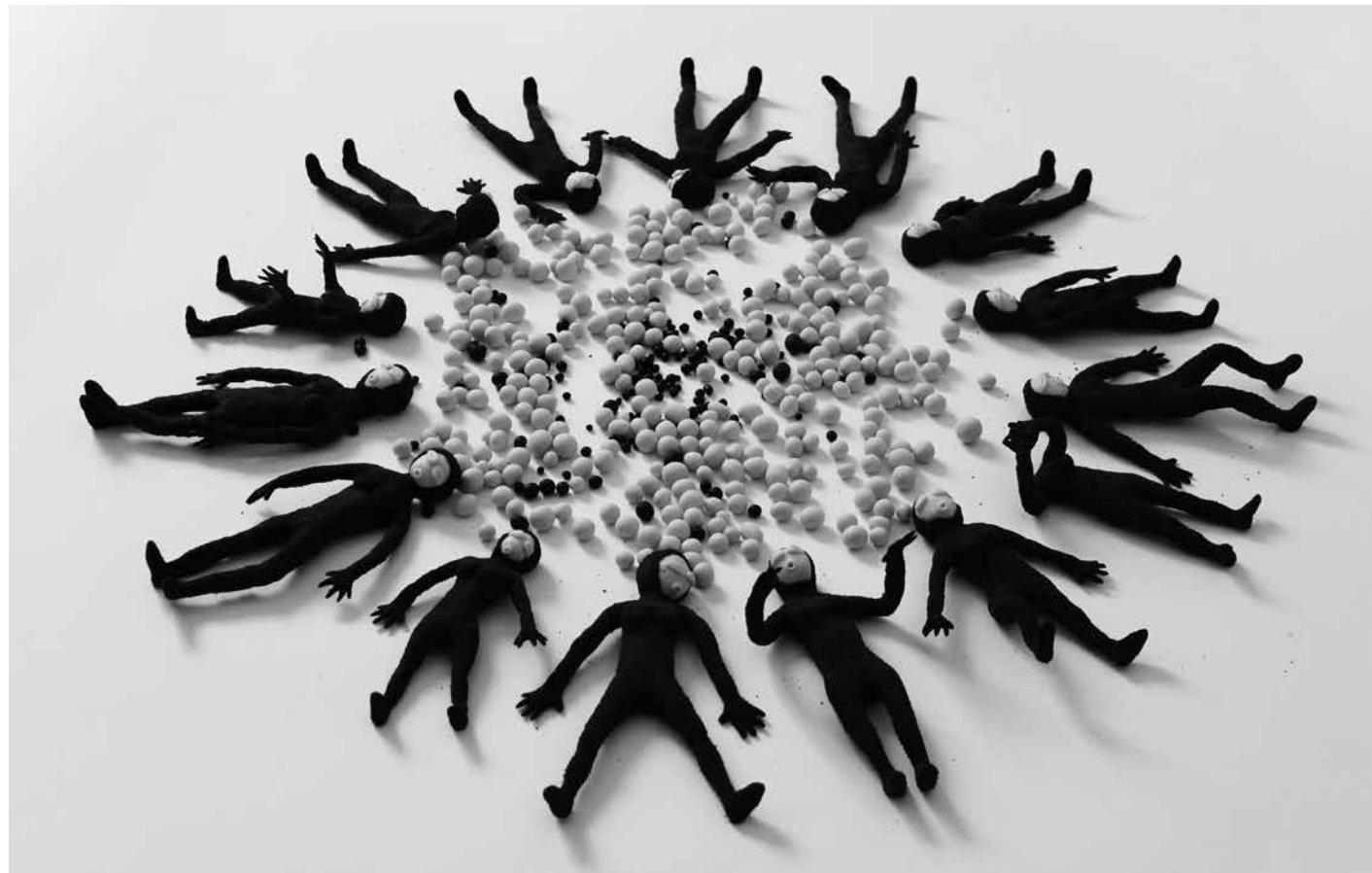
A number of her works have been awarded prizes by Filmmaker Festival, Fondazione Cariplo, Festival Internacional de la Imagen di Manizales, with a special mention for the video *Stangliro*, produced thanks to the funding of Fondazione Cariplo together with Filmmaker Festival of Milano.



pagina di apertura / opening page

Rita Casdia, *It's you*, 2017
still video, clay animation, 2'35"

Rita Casdia, *Stangliro*, 2013
still da video, clay animation, 4'09"



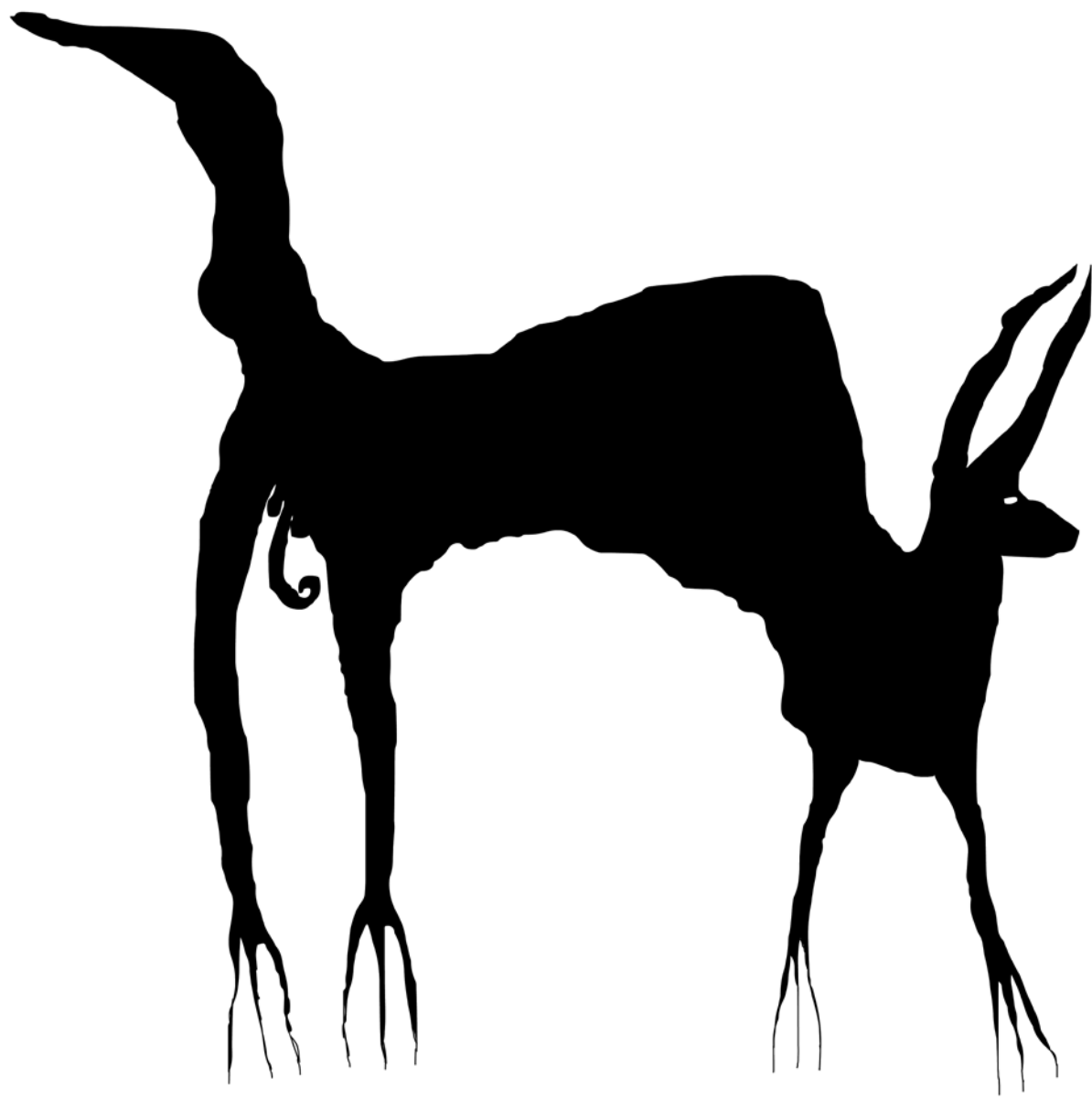
Rita Casdia, *It's me*, 2016
argilla polimerica e filo di rame
/ polymer clay and copper wire,
cm 65



Rita Casdia, *White sex*, 2008
still video, clay animation, 1'53"

[pagina successiva / next page](#)

Rita Casdia, *Animal*, 2016
still video, animazione digitale
/ digital animation, 3'20"



RITA CASDIA. INTERVISTA / INTERVIEW

a cura di / curated by Antonio Leone

ANTONIO LEONE In *Eden* racconti un universo immaginifico in cui tutto è in perenne trasformazione, mostrandoci l'istante di un segmento di mutazione senza mai indicare la fine di quel processo. È forse proprio la possibilità di mutare incessantemente, e non il processo compiuto, il tuo vero Eden? Raccontaci il tuo Eden.

RITA CASDIA Ho immaginato un ultimo Eden, o forse è meglio dire un Eden creato dagli stessi esseri umani e quindi imperfetto, non compiuto, cangiante, spesso mostruoso ma comunque vitale. La completezza non è umana è dunque per me necessario accogliere e comprenderne il limite. In questa imperfezione apparente si trovano le storie di ogni individuo e di come ha potuto rispondere alla complessità della vita e al mistero lacerante della morte.

LEONE La mostra *Eden* è caratterizzata dalla presenza di alcuni temi che in questi anni hai investigato. Quali sono per te gli aspetti nuovi?

In passato ho ritenuto centrale esplorare le dinamiche amorose, in questi ultimi anni mi è sembrato più interessante soffermarmi sull'individuo, la costruzione della sua identità e gli inevitabili conflitti che lo animano. Ho riflettuto sul suo malessere ma anche sulla possibilità di potersi emancipare da se stesso

ANTONIO LEONE In *Eden* you talk about an imaginary universe in which everyone and everything is in perennial transformation, although you only show us a part of the process of change and never revealing the final result. Is your real Eden the ability to constantly change, and not in fact the final result of the process? Tell us about your Eden.

RITA CASDIA I imagined a final Eden, or perhaps it would be better to say an Eden created by human beings themselves and therefore imperfect, unaccomplished, ever-changing, often monstrous but nonetheless alive. Completeness is not human, so for me it is necessary to embrace and understand its limits. In this apparent imperfection lie the stories of each individual and how they have been able to respond to the complexity of life and the lacerating mystery of death.

LEONE The *Eden* exhibition is characterised by the presence of several themes you've been researching over the last few years. For you, what are the new aspects?

CASDIA In the past I have considered it essential to explore the dynamics of love, in recent years I have found it more interesting to focus on the individual, the construction of their identity and the inevitable conflicts that drive them. I have reflected on

e dagli altri. I video che trattano questi temi sono soprattutto *Stangliro* e *It's you*.

LEONE Sessualità, corpo, dinamiche relazionali: sono sempre stati temi centrali nel tuo lavoro. Potresti spiegarci il motivo di questo interesse?

CASDIA I temi che hai citato sono fondamentali nella vita di ogni essere umano e rimangono ancora oggi dei tabù. È paradossale ma è così. Le emozioni in una società pseudo razionale continuano a infastidire. Viviamo in un mondo comico e grottesco, di conseguenza con alcuni miei lavori ho cercato di metterlo in scena.

LEONE Ritieni che l'incessante fluidità di tutto il tuo immaginifico mondo sia un modo per sfuggire ai processi omologanti?

CASDIA È sicuramente un tentativo per scardinare una sovrastruttura tentacolare da cui ogni essere umano si ritrova intrappolato. Nati, cresciuti, pasciuti e proiettati da altri, da altro. Prendere coscienza è necessario ma non basta. Per me diventa fondamentale innescare un processo di trasformazione che non si adegui mai al suo stesso schema o ad un punto di arrivo prestabilito. La parola sfuggire diventa quindi movimento e di conseguenza lo sguardo si apre continuamente a nuovi scenari.

LEONE *Storie* potrebbero essere il momento di riscatto del tuo *Stangliro*, il gioco della mutazione e cambiamento del singolo come atto di rivalsa contro gli automi che definiscono il corpo sociale in *Stangliro*?

CASDIA Sì, potrebbe essere il momento del riscatto e quindi della capacità di far cadere le sovrastrutture che ci abitano. Mostrare la propria fragilità diventa un atto di coraggio, al di là del bene e del male si diventa autentici.

LEONE Tra le questioni aperte, c'è quella della transizione come momento di passaggio e di sospensione, in cui non è detto che si ricerchi la conclusione di ciò che è fluido. Perché questa scelta?

their malaise but also on the possibility of being able to emancipate themselves from themselves and from others. The videos that address these themes are mainly *Stangliro* and *It's You*.

LEONE Sexuality, the body, dynamic relations: these central themes have always figured heavily in your work. Could you explain the motive / reasoning behind these interests?

CASDIA The topics you mentioned are fundamental in the life of every human being but still remain taboo today. It is paradoxical but that is the way it is. Emotions in a pseudo-rational society continue to trouble us. We live in a comic and grotesque world, and consequently I have tried to re-enact this through some of my works.

LEONE Do you believe that the never ceasing fluidity of your imaginary world is a means of escape from conforming processes?

CASDIA It is certainly an attempt to dismantle a sprawling superstructure by which every human being finds himself trapped. Born, raised, nurtured and projected by others, by something else. Becoming aware is necessary but not enough. For me, it is essential to trigger a process of transformation that never conforms to its own pattern or to a predetermined point of arrival. The word 'escape' therefore becomes 'movement' and consequently the gaze continually opens up to new scenarios.

LEONE Could *Storie* represent a moment of redemption from your *Stangliro*, the game of mutation and change of an individual as an act of revenge against the automi which define the social body in *Stangliro*?

CASDIA Yes, it could be the moment of redemption and therefore the ability to topple the superstructures that inhabit us. Showing one's fragility becomes an act of courage, beyond good and evil one becomes authentic.

LEONE Now for some open questions, This one reflects on transition as a moment of passage and suspension, in which one doesn't necessarily seek the conclusion of what is fluid. Why this choice?

CASDIA Perché viviamo nell'impermanenza che ci piaccia o no e l'unica via d'uscita è una fine che si spera arrivi il più tardi possibile. Cosa fare nel frattempo? La vita ci chiede di reagire ai continui tumulti che si sviluppano nel tempo. Quest'ultimo ha la capacità di sospenderci e di trasformarci e rendere impercettibili le sue azioni. Subiamo e interagiamo con il tempo proprio per evitare una conclusione.

LEONE Il gioco è il linguaggio con cui affronti temi complessi e delicati, vuoi raccontare di questa scelta?

CASDIA I miei lavori si avvicinano molto al linguaggio del gioco perché utilizzo materiali "infantili": plastilina, peluche, penne con l'inchiostro colorato. Tutti materiali soft o che comunque riconducono a un immaginario ludico. Mi diverte utilizzare questi materiali e immaginare che l'artefice delle mie opere non sia io bensì un bambino.

LEONE Video e disegni sono caratterizzati da tratti essenziali e mancanza di una contestualizzazione architettonica o riferimenti spaziali. Qual è la dimensione che proponi?

CASDIA «Manca il terreno sotto ai piedi», ma anche il cielo e l'aria. Mi sembra l'unico modo possibile per "rappresentare" la realtà attuale. Non ho mai subito il fascino dell'*horror vacui* poiché il vuoto può essere esplorato e dona la possibilità di eliminare le gerarchie prospettiche e la subdola supremazia dello sguardo guidato dalla sapiente disposizione delle forme.

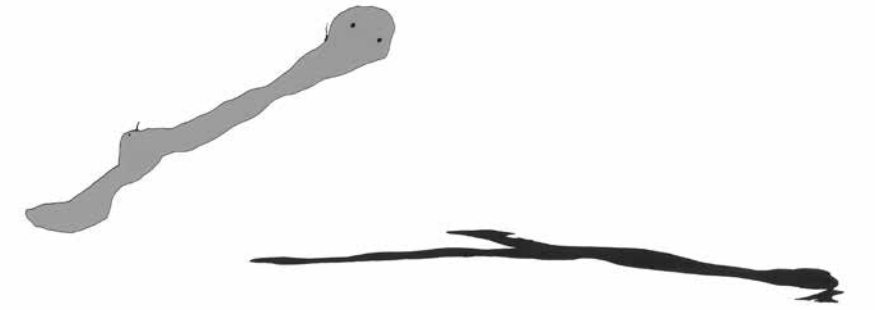
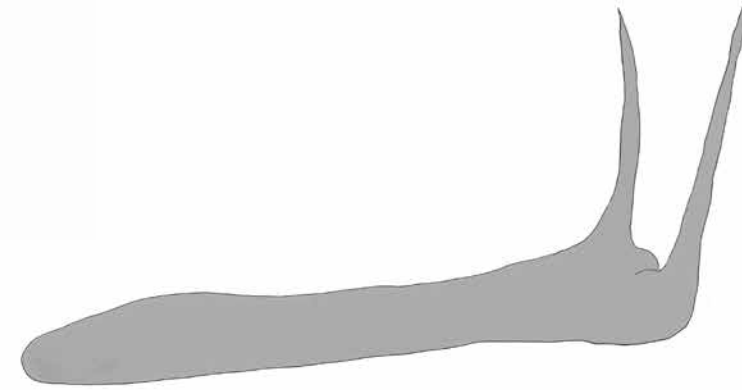
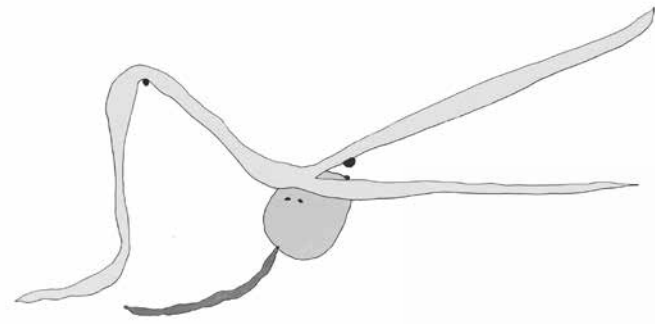
Whether we like it or not, we live in a state of impermanence and the only way out is an end that we hope comes as late as possible. What to do in the meantime? Life asks us to react to the constant turmoil that develops over time. The latter has the ability to suspend us and transform us and render our actions imperceptible. We suffer and interact with time specifically to avoid a conclusion.

LEONE The game is the language with which you deal with complicated and delicate themes, can you tell us about this choice?

CASDIA My works draw many parallels to communication through entertainment as I use 'childish' materials such as plasticine, soft toys, and coloured ink pens. I only use soft materials or materials that lead back to playful imagery. I enjoy using these materials and imagining that the creator of my work is not me but in fact a child.

LEONE Videos and drawings are characterised by essential features and the absence of architectural contextualisation or spatial references. What dimension are you proposing?

CASDIA «The ground is missing underfoot», but so are the sky and the air. It seems to me the only possible way to "represent" current reality. I have never been fascinated by *horror vacui* because emptiness can be explored and gives the possibility of eliminating perspective hierarchies and the devious supremacy of the gaze guided by the skilful arrangement of forms.



Rita Casdia, *Storie*, 2020
serie di 50 disegni,
inchiostro al gel su carta
/ series of 50 drawings,
ink gel on paper





Sean Baker

Nato nel 1971, è un regista, direttore della fotografia, produttore, sceneggiatore e montatore americano. Ha studiato alla New York University e ha conseguito la laurea in Film Studies. Come regista, avvicina lo spettatore ai suoi personaggi, svolgendo una meticolosa ricerca con un approccio rispettoso e responsabile verso questi e poco ortodosso alla regia. Ha diretto sei lungometraggi negli ultimi due decenni, tra cui *Tangerine* (2015) e *The Florida Project* (2017), presentato in anteprima alla Quinzaine des réalisateurs al Festival di Cannes. *Red Rocket* (2021) è stato presentato in anteprima anche al Festival di Cannes 2021, in concorso per la Palma d'Oro.

Born in 1971, he is an American film director, cinematographer, producer, screenwriter and editor. He studied at New York University and received his BA in Film Studies. As a filmmaker, he takes the viewer close to his characters. To do this, he carries out meticulous research with a respectful and responsible approach to his characters, but he often neglects the rules of film. He has directed six feature films over the past two decades, including *Tangerine* (2015) and *The Florida Project* (2017) which premiered in the Directors' Fortnight section of the Cannes Film Festival. *Red Rocket* (2021) also premiered at the 2021 Cannes Film Festival, in competition for the Palme d'Or.



RED ROCKET

Sean Baker / Stati Uniti 2021 / 130' / v.o. sott. it. anteprime queer #1, 3 marzo 2022, Al Politeama Multisala

Mikey Saber, ex pornstar sulla quarantina, ha deciso di lasciare Los Angeles e di tornare in Texas. Quasi senza un soldo, è costretto a riparare a casa della suocera e dalla ex moglie, Lexi, che lo accoglie nella speranza di estorcergli un po' di soldi e di poter magari ricostruire una relazione coniugale. Ma Mikey, che per sopravvivere ha cominciato a spacciare marijuana tra gli operai di una fabbrica locale, incontra e comincia a frequentare la giovane Strawberry, cameriera in un negozio di dolci, e sogna un trionfante ritorno nell'industria del porno. Sean Baker si conferma un abile narratore della provincia statunitense più profonda, quella più lontana dal sogno americano, riuscendo a mostrare con leggerezza le distorsioni narcisiste di un mondo frustrato che costituisce il terreno di coltura del consenso trumpiano.

Mikey Saber, a former porn star in his forties, decides to leave Los Angeles and to come back in Texas. Nearly penniless, he's forced to return home at his mother-in-law's and his wife's, Lexi, who welcomes him hoping to extort some money, and maybe to recreate a conjugal relationship. But Mikey, who starts making some money dealing marijuana between local factory workers, comes across Strawberry, a waitress at a donut shop, and with her he dreams about a triumphant return in porn industry. Sean Baker shows to be again a clever teller of the deepest US province, the furthest one from the American Dream, showing in a comedic approach the narcissistic distortion of a frustrated world that creates indirectly the roots for the Trumpian consensus.

screenplay
Sean Baker
Chris Bergoch
cinematography
Drew Daniels
editing
Sean Baker
music
Jackey Mishra
Roman Molino Dunn
sound design and mix
D. Chris Smith
additional camera
Nicholas Kovats
Emma O'Brien
John Price
Aaron Rotenberg
cast
Simon Rex
Bree Elrod
Brenda Deiss
Vicki Pearce
Judy Hill
Marlon Lambert
Brittney Rodriguez
producer
Sean Baker
Glen Basner
Ben Browning
contact
www.universapictures.it
giammarco.
cacceseandrea
@nbcuni.com



Chiara Crupi

Regista e montatrice, Chiara Crupi si è laureata in Lettere e Storia del teatro e ha un dottorato di ricerca in Nuove tecnologie digitali per la ricerca sullo spettacolo, conseguito presso La Sapienza di Roma dove attualmente è docente a contratto di Video Editing. Ha inoltre un master in Film and Audio-Visual Business Management Editing and Dubbing. Oltre ad aver lavorato presso l'archivio audiovisivo della sua università, ha diretto per conto di diverse compagnie numerosi eventi, creando progetti multimediali, documentari, cortometraggi e video promozionali. Degni di nota sono inoltre progetti educativi e workshop su temi come cinematografia e multimedialità, realizzati con la collaborazione di docenti e artisti. Dal 2010 lavora presso gli archivi audiovisivi dell'Odin Teatret Film (Danimarca) e cura per conto della stessa struttura anche progetti di formazione e eventi in live-streaming. Attualmente, la sua ricerca si concentra sull'audiovisivo e le arti performative.

Director and editor, Chiara Crupi has a degree in Literature and History of theatre and a PhD in New digital Technologies for Entertainment Research at La Sapienza University of Rome, where she currently teaches Video Editing. She also pursued a master's degree in Film and Audio-Visual Business Management Editing and Dubbing. Aside from working at the audiovisual archive of her university, she organised many events on behalf of different companies, creating multimedia projects, documentaries, short movies and promotional videos. In addition, she devoted herself to several educational projects and workshops on topics such as cinematography and multimedia, in collaboration with academicians and artists. Since 2010 she has been working at the audiovisual archives of Odin Teatret Film (Denmark), where she has also created different educational projects and live-streaming events. Her current research focuses on audiovisual and performing arts.

screenplay
Chiara Crupi
editing
Chiara Crupi
cast
Carmelo Bene
Edoardo Fadini
production
Teatro a Canone
Arterie – Festival
di teatro diffuso
Comune di Chivasso
contact
www.collettivocabaret
voltaire.it
info@collettivocabaret
voltaire.it



IL SOMMO BENE. APPUNTI PER UN DOCUMENTARIO

Chiara Crupi / Italia 2021 / 80' anteprime queer #2, 16 marzo 2022, Cinema Rouge et Noir

A vent'anni dalla sua morte, questo documentario racconta con una serie di testimonianze la figura di Carmelo Bene, personalità eclettica della neoavanguardia teatrale italiana. Lo sfondo di questo ritratto d'artista è il panorama industriale della città di Torino che tra gli anni Sessanta e Ottanta, in ragione dell'intenso dibattito politico ospitato nel proprio tessuto urbano, si trova ad essere un florido laboratorio di sperimentazione culturale. Il termine "appunti" descrive meglio di ogni altro l'opera di Chiara Crupi. Realizzato in piena pandemia e senza l'ausilio di maestranze né grosse risorse economiche, questo film sceglie il montaggio come lingua predominante. Una scelta stilistica dettata da cause di forza maggiore che ha dato alla regista la possibilità di evitare le forme didascaliche e patinate di certi documentari e di narrare con autenticità la storia scelta attraverso degli "appunti" audiovisivi.

Twenty years after his death, this documentary shows through a series of testimonies the figure of Carmelo Bene, an eclectic personality of the Italian neo-avantgarde theatre. The background of this portrait is the industrial landscape of the city of Turin which, due to the intense political debate flourished in its urban fabric, had become a vivid playground for cultural experimentation between the 1960s and 1980s. The term "notes" describes Chiara Crupi's work better than any other. Made in the middle of the pandemic and without the help of a proper film crew nor major economic resources, this film chooses the editing as its predominant language. A stylistic choice, dictated by force majeure, which gave the director the possibility to avoid the didactic and glossy forms of certain documentaries and narrate with authenticity the chosen story through audiovisual "notes".



Filippo Vendemmiati

Nato a Ferrara nel 1958, è giornalista, regista e sceneggiatore. Si occupa principalmente di politica, soprattutto dal punto di vista della sua regione, l'Emilia Romagna. I suoi film hanno partecipato a numerosi eventi, tra cui la Mostra internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e l'Italian Film Festival di Berlino. Ha diretto nel 2010 il documentario *È stato morto un ragazzo*, dedicato alla morte di Federico Aldrovandi, e nel 2012 *Non mi avete convinto*, sull'ex Presidente della Camera Pietro Ingrao, presentato alla 69ª edizione del Festival di Venezia. Dal 2016 collabora con Cinevasioni, un'associazione che organizza diverse attività su temi cinematografici per i detenuti del carcere D'Amato di Bologna. *Let's kiss* è stato presentato all'interno della sezione Alice nella città della 16ª Festa del Cinema di Roma.

Born in Ferrara in 1958, he is a journalist, director and screenwriter. Most of his work stresses on political topics, especially from the point of view of his region, Emilia Romagna. His movies have been screened at many events, including the Venice International Film Festival and the Italian Film Festival in Berlin. In 2010 he directed the documentary *È stato morto un ragazzo*, dedicated to the death of Federico Aldrovandi, and in 2012 *Non mi avete convinto*, a documentary about Pietro Ingrao, former president of the Chamber of Deputies, shown at the 69th Venice International Film Festival. From 2016 he has been working with Cinevasioni, an association which encourages the detainees of the D'Amato Prison in Bologna to approach cinema. *Let's kiss* was part of the section Alice nella città during the 16th Rome Film Festival.

screenplay
Filippo Vendemmiati
Donata Zanotti
cinematography
Carlotta Ciccì
Simone Marchi
Stefano Massari
editing
Stefano Massari
Paolo Marzoni
Simone Marchi
music
Paolo Fresu
sound
Luca Leprotti
cast
Franco Grillini
production
Genoma Films
contact
genomafilms.it
info@genomafilms.it



LET'S KISS

Franco Grillini. Storia di una rivoluzione gentile
Filippo Vendemmiati / Italia 2021 / 83' / v.o. sott. ing.
anteprime queer #3, 3 aprile 2022, Cinema De Seta

Franco Grillini, figura di spicco della storia del movimento lgbtq+ italiano, ripercorre in questo documentario la propria vita, fatta di impegno e di lotte sociali. Il film si avvale della sua testimonianza per esporre – anche con il supporto di materiale audiovisivo d'archivio – trent'anni di storia pubblica e privata, caratterizzata da momenti dolorosi ma anche da tante conquiste, raggiunte con tenacia, autoironia e gentilezza. Dalla Bologna degli anni Settanta alle prime manifestazioni nazionali per i diritti civili fino all'approvazione della legge sulle unioni civili nel 2016, grazie a una narrazione schietta e intima Grillini svela davanti alla macchina da presa i propri ricordi per dimostrare, attraverso la memoria storica, quanto il privato sia politico.

In this documentary Franco Grillini, a prominent figure in the Italian lgbtq+ community, presents his life, founded on civil engagement and social struggles. The film uses his testimony to illustrate – also with the support of audiovisual archival material – thirty years of public and private history, characterized by painful moments but also by many achievements, reached with tenacity, self-irony and kindness. From the 1970s in Bologna to the first national demonstrations for civil rights and finally the recognition of same-sex unions in 2016, Grillini reveals his memories with a frank and intimate narration in front of the camera. Using the historical memory, he shows how the personal is political.



Charline Bourgeois-Tacquet

Dopo aver studiato letteratura e recitazione, Charline Bourgeois-Tacquet lavora alcuni anni nell'editoria. Nel 2016 dirige il suo primo cortometraggio autoprodotta. Si fa notare nel 2018 grazie al suo secondo cortometraggio, *Pauline asservie*, presentato a La Semaine de la Critique a Cannes e successivamente al Festival di Clermont-Ferrand dove vince il Premio Speciale della Giuria e il Premio Télérama Press. Il cortometraggio è stato selezionato anche per i César Awards nel 2020 e vince premi in numerosi festival internazionali. Il suo primo lungometraggio, *Gli amori di Anaïs*, è stato presentato a La Semaine de la Critique a Cannes nel 2021.

After studying literature and taking acting classes, Charline Bourgeois-Tacquet worked in publishing for a while. In 2016, she directed her first self-produced short film. She got the industry's attention in 2018 thanks to her second short film, *Pauline asservie*, which was selected by the Critics' Week in Cannes and later by the Clermont-Ferrand Short Film Festival where it won the Special Jury Prize and the Télérama Press Award. It was shortlisted for the 2020 César Awards and won awards in many international festivals. *Les amours d'Anaïs*, her first feature film, was screened at the Critics' Week in Cannes in 2021.

screenplay
Charline Bourgeois-Tacquet
cinematography
Noé Bach
editing
Chantal Hymans
music
Nicola Piovani
cast
Anaïs Demoustier
Valeria Bruni Tedeschi
Denis Podalydès
Jean-Charles Clichet
Xavier Guelfi
Christophe Montenez
Grégoire Oestermann
Anne Canovas
Bruno Todeschini
Annie Mercier
producer
David Thion
Stéphane Demoustier
Philippe Martin
Igor Auzépy
production
Officine Ubu
contact
www.officineubu.com
roi@officineubu.com



LES AMOURS D'ANAÏS / GLI AMORI DI ANAÏS

Charline Bourgeois-Tacquet /Francia 2021 / 98' / v.o. sott. it.
anteprime queer #4, 27 aprile 2022, Cinema Rouge et Noir

Anaïs ha trent'anni, è squattrinata e sogna di fare la scrittrice. Ha un fidanzato che non è più sicura di amare ed è soggetta a infatuazioni improvvise. A una festa incontra Daniel che diventa il suo amante. Ma Daniel vive con Émilie, che piace anche ad Anaïs. Visto che Anaïs non si ferma davanti a niente, segue Émilie fino a un seminario in Bretagna. Anaïs è sempre di corsa, sempre in ritardo, loquace, curiosa, indiscreta, affascinante, un'eroina che trasuda passione e desiderio e li riversa in modo impulsivo su coloro che incontra. Finché, all'improvviso, accade qualcosa che finisce per turbarla. Associando un ritmo frenetico al ritratto di una donna in preda ai suoi dubbi e a un'esplorazione della passione e del desiderio, Charline Bourgeois-Tacquet domina appieno il suo soggetto. Il risultato è un film in cui leggerezza e umorismo raggiungono un equilibrio perfetto.

Anaïs is thirty, broke and dreams of being a writer. She has a lover, but she's not sure she loves him anymore as she easily falls in love with people. She meets Daniel, who immediately falls for her. But Daniel lives with Émilie – whom Anaïs also falls for. As Anaïs doesn't stop in front of nothing, she follows Émilie to a seminar in Brittany. Anaïs runs here, there and everywhere, always late and always chatty, curious, indiscreet, charming. A heroine full of passion and desire, she impulsively pours them out on those she meets. But suddenly something happens that makes her upset. Combining a hectic pace with the portrait of a woman succumbing to doubt and to an exploration of the horizons of passion, Charline Bourgeois-Tacquet displays perfect mastery of her subject with lightness and humor.

**PROGRAMMA
/ SCHEDULE**



arti visive**Riso. Museo d'arte
contemporanea della Sicilia****RITA CASDIA. EDEN**

a cura di / curated by
Antonio Leone, Paola Nicita
prodotto da / produced by
Sicilia Queer
in collaborazione con
/ in collaboration with
ruber.contemporanea
si ringrazia / thans to
Galleria Nuvole

27 maggio — 27 giugno 2022
/ 27 May — 28 June 2022

**Haus der Kunst
Cantieri culturali alla Zisa****TOMASO DE LUCA.
A WEEKS' NOTICE**

a cura di / curatad by
Donato Faruolo
prodotta da / produced by
Sicilia Queer
project manager
Antonio Leone
in collaborazione con
/ in collaboration with
Haus der Kunst,
Düsseldorf – Palermo,
ruber.contemporanea

29 maggio — 5 giugno 2022
/ 29 May — 5 June 2022

infanzia**Spazio gioco per bambini
botteghe****RADICI.
PICCOLO MUSEO
DELLA NATURA****BIODIVERSITÀ.
GIOCHI LETTURE
E LABORATORI**
laboratori tematici

30 maggio — 2 giugno
ore 18.30 — 19.30

3 — 5 giugno
ore 18.30 — 22.30

30 maggio 2022 / lunedì / giorno #1**Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa****16.00 NUOVE VISIONI**

FIRST TIME
[THE TIME FOR ALL
BUT SUNSET – VIOLET]
Nicolaas Schmidt / Germania 2021
/ 50' / v.o. senza dialoghi

**18.30 CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY**

I GIOIELLI DI MADAME DE...
Max Ophüls / Germania 1953
/ 105' / v.o. sott. it. e ing.

20.30 OPENING NIGHT**PANORAMA QUEER**

HIDEOUS
Yann Gonzalez / Francia 2022 / 22'
/ anteprima internazionale
/ v.o. sott. it.

PANORAMA QUEER

BÉBÉ COLÈRE
Caroline Poggi e Jonathan Vinel
/ Italia-Francia 2020 / 13'
/ v.o. sott. it. e ing.

PERFORMANCE/CONCERTO

LAMBDAPHONE
un progetto di Roy Paci,
con Vincenzo Vasi
e Massimo Ottoni

31 maggio 2022 / martedì / giorno #2**Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa****16.00 NUOVE VISIONI**

THE END OF WONDERLAND
Laurence Turcotte-Fraser
/ Canada 2021 / 86' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

18.30 PANORAMA QUEER

programmazione
a cura di Nuova Orfeo

EL AUGE DEL HUMANO
Eduardo Williams / Argentina 2016
/ 97' / v.o. sott. it. e ing.
sarà presente il regista

THE CANYON
Zachary Epcar/ Stati Uniti 2021 /
16' / v.o. sott. it.

20.30 PANORAMA QUEER

WILD NIGHTS WITH EMILY
Madeleine Olnek / Stati Uniti 2018
/ 84' / v.o. sott. it.
saranno presenti la regista
e il distributore Paolo Minuto

22:30 NUOVE VISIONI

JERK
Gisèle Vienne / Francia 2021 / 60'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

**Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa****16.30 PRESENZE
/ MARK RAPPAPORT**

BLUE STREAK
Mark Rappaport / Stati Uniti 1971
/ 16' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
sarà presente il regista

**THE SILVER SCREEN:
COLOR ME LAVENDER**
Mark Rappaport / Stati Uniti 1997
/ 101' / v.o. sott. it.

18.30 PANORAMA QUEER

VIVA FOREVER
Sinje Köhler / Germania 2021
/ 97' / v.o. sott. it.
ingresso libero
all'interno della rassegna Fernweh.
In viaggio con il cinema tedesco

**Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa****22.30 PANORAMA QUEER**

PORPORA
Roberto Cannavò / Italia 2021 /
62' / v.o. sott. ing.

1 giugno 2022 / mercoledì / giorno #3

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 NUOVE VISIONI

**EXTRANEUS MATTER.
COMPLETE EDITION**

di Kenichi Ugana / Giappone 2021
/ 61' / v.o. sott. it.

17.00 PANORAMA QUEER

918 GAU

di Arantza Santesteban Perez
/ Spagna 2021 / 65'
/ v.o. sott. it. e ing.

18.30 PRESENZE

/ MARK RAPPAPORT

SERGEI/SIR GAY

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2017 / 36'
/ v.o. sott. it.
sarà presente il regista

MAX & JAMES & DANIELLE...

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2015 / 17'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

TATI VS. BRESSON: THE GAG

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2016 / 20'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

**THE STENDHAL SYNDROME
OR MY DINNER WITH
TURHAN BEY**

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2020 / 16'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

20.30 QUEER SHORT #1

**DANS LE SILENCE D'UNE
MER ABYSSALE**

Juliette Klinke / Belgio 2020 / 20'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

AOS DEZASSEIS

Carlos Lobo / Portogallo 2022
/ 14' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

AMYGDALA

Maria Hatzakou / Grecia 2021
/ 22' / v.o. sott. it. e ing.

MÉMOIRES DE MÉDUSES

Morgane Gaëlle Frund
/ Svizzera 2021 / 9'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

ST. JUDE

Pauline Quinonero / Francia 2021
/ 16' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

TOO ROUGH

Sean Lionadh / Regno Unito 2022
/ 16' / v.o. sott. it.

L'INCANTO

Chiara Caterina / Italia 2021 / 20'
/ v.o. sott. ing.

22.30 PANORAMA QUEER

MASKING THRESHOLD

Johannes Grenzfurthner
/ Austria 2021 / 90' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

16.30 PANORAMA QUEER

**GENDERNAUTS.
EINE REISE DURCH
DIE GESCHLECHTER**

Monika Treut / Germania-Stati Uniti
1999 / 87' / v.o. sott. it.

18.30 PANORAMA QUEER

GENDERATION

Monika Treut / Germania 2021
/ 88' / v.o. sott. it.

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 PANORAMA QUEER

LASSÙ

Bartolomeo Pampaloni
/ Italia-Francia 2022 / 80'
/ v.o. sott. ing.
sarà presente il regista

2 giugno 2022 / giovedì / giorno #4

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 PANORAMA QUEER

Dennis Lim, direttore artistico
del New York Film Festival, dialoga
con la regista Beatrice Gibson

AGATHA

Beatrice Gibson
/ Regno Unito 2012
/ 14' / v.o. sott. it.

**I HOPE I'M LOUD
WHEN I'M DEAD**

Beatrice Gibson / Regno Unito
2018 / 20' / v.o. sott. it.

**DEUX SŒURS QUI
NE SONT PAS SŒURS**

Beatrice Gibson
/ Francia-Regno Unito 2019 / 23'
/ v.o. sott. it.

**DEAR BARBARA,
BETTE, NINA**

Beatrice Gibson
/ Francia-Regno Unito 2021 / 4'
/ v.o. sott. it.

18.30 NUOVE VISIONI

**FREEDOM FROM
EVERYTHING**

Mike Hoolboom / Canada 2022
/ 87' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

Cre.Zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.00 PRESENZE

/ MARK RAPPAPORT

**MARK RAPPAPORT.
IL CINEMA TRA PARENTESI**

dialogano con il regista
Pierre Eugène (Cahiers du Cinéma)
e i curatori della retrospettiva
Tommaso Isabella e Andrea Inzerillo

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 PANORAMA QUEER

IL TEMPO DELLA TARTARUGA

Costanza La Bruna / Italia 2021
/ 54' / v.o. sott. ing.
/ anteprima assoluta

3 giugno 2022 / venerdì / giorno #5

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 PANORAMA QUEER

GROSSE FREIHEIT

Sebastian Meise
/ Germania-Austria 2021 / 117'
/ v.o. sott. it

18.15 CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY

TEMPESTA SU WASHINGTON

Otto Preminger / Stati Uniti 1962
/ 138' / v.o. sott. it.

20.30 NUOVE VISIONI
PETITE NATURE

Samuel Theis / Francia 2021 / 93'
/ v.o. sott. it. e ing.

22.30 QUEER SHORT #2

PERCHÉS / FLOATING

Guillaume Lillo / Francia 2021 / 34'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

UM QUARTO NA CIDADE

João Pedro Rodrigues, João Rui
Guerra da Mata / Portogallo 2021
/ 5' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

**SAD COWBOY
PLATONIC LOVE**

Ciel Sourdeau / Svizzera 2021
/ 17' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale
in collaborazione con
Lago Film Fest

KEREL (SEA OF LOVE)

Jon Cuyson / Filippine 2021 / 14'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima assoluta

OB SCENA

Paloma Orlandini / Argentina 2021
/ 17' / v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

MARS EXALTÉ

Jean Sébastien-Chauvin
/ Francia 2022 / 18'
/ v.o. senza dialoghi
/ anteprima nazionale

Cre.Zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.00 LETTERATURE QUEER

DRAG.

**STORIA DI UNA
SOTTOCULTURA**

di Eleonora Santamaria
/ Edizioni dell'Asino / Roma 2021
dialoga con l'autrice Sofia Torre
in collaborazione con il Dottorato
"Letterature, arti e media:
la transcodificazione"
del Dipartimento di Scienze Umane
dell'Università dell'Aquila

I Candelai
via dei Candelai, 65

22.30 QUEER PARTY!

I CANDELAJ

"Un festival non può definirsi
tale senza una festa". Ritornano i
party del Sicilia Queer! Dopo le
proiezioni tutti ai Candelai per una
serata di musica e balli sfrenati, con
dj set a cura di Ethik, Eva Ernst, A
Colder Consciousness.

4 giugno 2022 / sabato / giorno #6

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 PRESENZE

/ MARK RAPPAPORT

**DEBRA PAGET,
FOR EXAMPLE**

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2016 / 36'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale
sarà presente il regista

CHRIS OLSEN.

THE BOY WHO CRIED

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2016 / 17'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

WILL GEER.

AMERICA'S GRANDPA

Mark Rappaport
/ Stati Uniti-Francia 2018 / 31'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

MARTIN UND HANS

Mark Rappaport / Stati Uniti 2021
/ 11' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

18.30 PANORAMA QUEER

VOUS NE DÉSIREZ QUE MOI

Claire Simon / Francia 2021 / 95'
/ v.o. sott. it. e ing.
sarà presente la regista

Cre.Zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.00 LETTERATURE QUEER

I MITI ALLO SPECCHIO

a cura di Sara Manuela Cacioppo,
Giovanna Di Marco, Ivana
Margarese
/ Mimesis / Milano 2022
dialogo con le curatrici

20.30 NUOVE VISIONI

ERRANTE CORAZÓN

Leonardo Brzezicki
/ Argentina 2021 / 112'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

22.30 NUOVE VISIONI

UN ÉTÉ COMME ÇA

Denis Coté / Canada 2022 / 137'
/ v.o. sott. it. e ing.
/ anteprima nazionale

5 giugno 2022 / domenica / giorno #7

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

11.00 TAVOLA ROTONDA

**DOVE VA IL CINEMA
INTERNAZIONALE?**

Un incontro per approfondire e analizzare insieme le conseguenze e i cambiamenti della sala e della distribuzione cinematografica avvenuti negli ultimi anni di pandemia. Una serie di interrogativi per provare a capire cosa sta succedendo alle nostre abitudini di fruizione al cinema. Alla presenza di Jon Barrenechea (Global VP Distribuzione della piattaforma Mubi), Umberto Parlagreco (esercente Multisala Iris di Messina), Andrea Peraro (responsabile distribuzione Cineteca di Bologna). Modera Alessandro Rais (storico del cinema).

16.00 RETROVIE ITALIANE

REQUIESCANT

Carlo Lizzani / Italia 1967 / 92'

18.30 PRESENZE

/ MARK RAPPAPORT.

BECOMING ANITA EKBERG

Mark Rappaport / Stati Uniti-
Francia 2014 / 17' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

**FROM THE JOURNALS
OF JEAN SEBERG**

Mark Rappaport / Stati Uniti 1995
/ 97' / v.o. sott. it.

20.30 CLOSING NIGHT

**PREMIAZIONE
QUEER SHORT
E NUOVE VISIONI**

VORTEX

Gaspar Noé / Francia 2021 / 140'
/ v.o. sott. it. e ing.

extra 19 giugno 2022 / domenica

Orto botanico
dell'Università degli Studi
di Palermo
via Lincoln, 2

18.30 PREMIO NINO GENNARO

**CONSEGNA DEL PREMIO
NINO GENNARO 2022
A DAVID LEAVITT**

dialoga con lo scrittore
Alberto Milazzo
La scrittura di Leavitt è stata
determinante per lo snodo
epocale della letteratura post-gay
ma, soprattutto, ha contribuito
in modo decisivo alla creazione
dell'immaginario queer tra gli
anni '80 e '90 del secolo scorso
affrontando la dialettica tra
"eccezionalità" e "normalità"
nel trattare i temi classici della
letteratura borghese: le relazioni
amoroze e la loro assenza, la
famiglia e la sua disgregazione,
lo stare al mondo con la malattia,
le sfide della creazione artistica.
Per questa ed altre ragioni il
Sicilia Queer filmfest ha deciso di
assegnargli il Premio Nino Gennaro
2022.

INDICE / CONTENTS

9	editoriale / editorial
15	In memoria del conte / In memory of count Elio Cappello
18	giuria internazionale / interlational jury
24	trailer Marie Losier
26	queer short
42	nuove visioni
54	panorama queer
78	presenze Mark Rappaport
168	carte postale à Serge Daney Ophüls/Preminger
192	retrovie italiane Pier Paolo Pasolini
226	premio Nino Gennaro David Leavitt
230	letterature queer
218	arti visive Tomaso De Luca / Rita Casdia
278	programma / schedule

finito di stampare
nel mese di maggio 2022
da Seristampa, Palermo
/ printed in May 2022
by Seristampa, Palermo

XII

**dodicesima edizione / twelfth edition
Palermo, Cantieri culturali alla Zisa
30 maggio — 5 giugno 2022
/ 30 May — 5 June 2022**

