

**SICILIA QUEER 2023**  
INTERNATIONAL  
NEW VISIONS  
FILMFEST





sq

Palermo, Cantieri culturali alla Zisa  
25 — 31 maggio 2023 / 25 — 31 May 2023  
tredicesima edizione / thirteenth edition





**SICILIA QUEER 2023**  
INTERNATIONAL  
NEW VISIONS  
**FILMFEST**



prodotto da / produced by



SU**D**titles

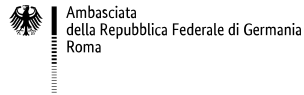
con il contributo di / with the contribution of



**Regione Siciliana**  
Assessorato Turismo,  
Sport e Spettacolo



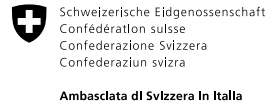
con il sostegno di / with the support of



**IFcinéma**



**forum austriaco di cultura**<sup>rma</sup>



In collaborazione con / in collaboration with

**coordinamento  
palermo\*  
pride**

**arcigay** ●●●●●●  
PALERMO

**CSE**... Cineteca  
Nazionale

**XX** SECOLO  
L'INVENZIONE PIÙ BELLA  
E LA PIÙ GRANDE SUL GRANDE SCREEN

**CSE**... Scuola Nazionale  
di Cinema - Sede Sicilia

**clac**

LUMPEN

**FilmFreeway**

**laFeltrinelli**

**CITTACOTTE**  
DI VINCENZO VIZZARI

CENTRO UNIVERSITARIO DI RICERCA  
CIRQUE

**RADICI**  
IL PRIMO MUSEO DELLA MUSICA

**TheHotelSphere™**  
Hotel Plaza Opéra e Hotel Principe di Villafranca

**STAD START**

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PALERMO  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

Embajada de la  
**República Argentina**  
República Italiana

**CENTRO  
DE ARTE  
PEPE  
ESPALIÚ**

**vimcorsa** | viviendas  
municipales  
de córdoba

**ruber.**  
contemporanea

**dP**  
düsseldorf  
palermo

**HAUS  
DER  
KUNST**

Fondazione  
**Studio**  
Rizoma

**CRIPTA 747**  
*Torino*

**MIBACI**  
DIREZIONE  
GENERALE  
SPETTACOLO

Palazzo  
**BUTERA**  
Palermo

**MUSEO  
CIVICO**  
CASTELBUONO

Città di Palermo  
Assessorato alla Cultura

**PALERMO  
CULTURE**

CITTÀ  
METROPOLITANA  
DI PALERMO

**CANTIERI  
CULTURALI  
ZISA**

**Cinema  
DeSeta**

**Ypsigrock**

**cinema  
atografica**

**boog**  
biE ufficio occupato di quartiere

**traiettorie  
urbane**

UN PROGETTO  
CON I BAMBINI  
CINEMA E CONTRASTO ALLA PEDIOPHOBIA

**EOS**  
Fondazione  
Edison  
Orizzonte  
Sociale

sponsor tecnici principali / main technical sponsor



sponsor tecnici / technical sponsor



**al freSCO**  
giardino e bistrot

media partner



festival partner



Lago Film Fest  
FESTIVAL INDIPENDENTE  
DI CINEMA DI RICERCA



## cast & credits

### **direttore artistico / artistic direction**

Andrea Inzerillo

### **direzione organizzativa / organizational direction**

Giorgio Lisciandrello

### **programmer**

Marco Grifò, Giorgio Lisciandrello,  
Roberto Nisi, Pietro Renda,  
Susan Sabatini, Eleonora Santamaria

### **programmer queer short**

Emmanuelle Bouhours,  
Dafne Leda Franceschetti,  
Emilien Gür, Roberto Rippa,  
Chiara Volpes

### **retrovie italiane**

Umberto Cantone

### **arti visive / visual arts**

Antonio Leone

### **progetto grafico / graphic design**

Donato Faruolo

### **ufficio stampa / press office**

Giovannella Brancato, Ada Tullo

### **sponsor e partnership**

Eleonora Giammanco

### **webmaster**

Roberto Speciale, Vertigo

### **social media manager**

Lorenzo Romeo, Q-Media

### **movimentazione copie / copy handling**

Vittoria De Stefani

### **biglietteria / ticket office**

Lidia Rizzo

### **organizzazione / organization**

Associazione Culturale Sicilia Queer,  
Sudtitles s.r.l.

### **organizzazione generale e accoglienza / general organization and welcoming**

Chiara Mariscalco

### **assistente alla direzione organizzativa / organizational direction assistance**

Chiara Bonanno

### **responsabile sicurezza e sostenibilità ambientale / safety and environmental sustainability manager**

Angelo De Stefani

### **responsabile proiezioni arena / outdoor screenings manager**

Etrio Fidora

### **sottotitoli / subtitles**

Sudtitles Palermo –  
Vittoria De Stefani, Gabriele Uzzo

### **traduzioni sottotitoli e interpretariato / subtitle and interpreting translations**

Vittoria De Stefani (coordinamento),  
Gabriele Uzzo (responsabile sottotitoli  
inclusivi), Chiara Ascitutto,  
Elda Cappellano, Federica Fasullo,  
Daniele Ferlazzo, Francesca Genduso,  
Enrico Giglia, Edoardo Greco,  
Virginia Milazzo, Gloria Mollura,  
Giuliana Scolaro, Francesca Tocco,  
Sabrina Tolomeo, Francesco Tutone

### **segretario di giuria / jury secretary**

Francesco Caruso

### **web tv**

Giuseppe Averna, Claudia Rizzo,  
Gioele Sanzeri, Chiara Tomasello,  
Claudia Viani

### **motion graphic**

Raffaele Bertuccio

### **foto / photo**

Daniele Cannavò, Simona Mazzara

### **proiezioni / screenings**

Daniilo Flachi

### **premi / awards**

Daniele Franzella,  
Cittàcotte – Vincenzo Vizzari

### **comunicazione generale / general communication**

Associazione Culturale Sicilia Queer

### **stagisti / interns**

Maria Borruso, Francesco Blandina

### **coordinamento volontari / volunteers coordination**

Francesco Blandina

### **volontari / volunteers**

Raquel Angulo, Antonino Andrea Aserio,  
Jessica Benigno, Claudia Campanini,  
Samuel Comelli, Emma Comparetto,  
Irene Dellaira, Francesca Ernandes,  
Ana Farinós, Roberta Gurgone,  
Toni Mirabello, Valentina Pintz,  
Loredana Ristucci, Gaia Rossetti,  
Alice Rubino, Eugenia Sanfilippo,  
Erika Saraò, Desirée Siino,  
Chiara Vizzini, Silvia Zandomeneghi

### **giurie / juries**

### **giuria internazionale / international jury**

Claire Allouche, Maria Hatzakou,  
Simona Malato, Anja Plaschg,  
Michael Stütz

### **giuria / jury**

#### **Premio della Critica Sncci**

Ilaria Feole, Irene Gianceselli,  
Francesco Fabio Parrino

### **giuria / jury**

#### **Coordinamento Palermo Pride**

Lorenzo Barbaro, Luigi Carollo,  
Renzo Conti, Giuseppe Cutino,  
Alessandro Di Liberto,  
Daniela Di Miceli, Sonia Ghezzi,  
Emilia Martorana, Massimo Milani,  
Mirko Pace, Daniela Tomasino

## catalogo / catalogue

### **a cura di / curated by**

Andrea Inzerillo

### **coordinamento redazionale / editorial coordination**

Pietro Renda

### **redazione testi / texts**

Abbate, Ruth Beckermann,  
Emmanuelle Bouhours,  
Umberto Cantone, Laura Citarella,  
Giulia Crisci, Serge Daney,  
Habiba Djahnine,  
Federica Fabbiani Galleni,  
Donato Faruolo, Mirta Ursula Gariboldi,  
Andrea Inzerillo, Mark Rappaport,  
B. Ruby Rich

### **schede / film records**

Dafne Leda Franceschetti, Marco Grifò,  
Emilien Gür, Ilaria Pompei, Pietro Renda,  
Susan Sabatini

### **traduzioni / translations**

Giulia Crisci, Andrea Inzerillo,  
Alessandra Meoni, Virginia Milazzo,  
Edoardo Pelligra, Pietro Renda,  
Francesco Tutone, Susan Sabatini

### **revisioni / revisions**

Isabella Trapani

### **impaginazione / typesetting**

Donato Faruolo

### **trailer**

### **regia / direction**

Mark Rappaport

## ringraziamenti / acknowledgments

Carmen Accaputo  
Hermine Aigner  
Cristina Alga  
Juan Vicente Aliaga  
Kamal Aljafari  
Andrea Anastasi  
Federica Andreoni  
Armando Andria  
Francesco Indro Armato  
Rosa Barotsi  
Laura Barreca  
Vincenzo Barreca  
Ruth Beckermann  
Allegra Bell  
Francesca Bennett  
Paolo Benzi  
Helmut Berger (in memoriam)  
Francesca Bianchi  
Eric Biagi  
Dario Bisso  
Pier Maria Bocchi  
Mariana Bomba  
Maria Bonsanti  
Bianca Bozzeda  
Giuseppe Brancatelli  
Nicola Bravo (in memoriam)  
Matthias Brünner  
Giuseppe Burgio  
Roberto Cammarata  
Marcella Campo  
Mattia Capelletti  
Laura Cappugi  
Luigi Carollo  
Déborah Caron  
Marialaura Cascio  
Simona Castoldi  
Alessia Cervini  
Cecilia Chianese  
Daniela Colamartini  
Alessandro Comodin  
Gianluca Concialdi  
Dario Conti  
Delia Convertino  
Gian Mauro Costa  
Matthias Brünner  
Nuria Cubas  
Roberta Cusimano  
Gabriella D'Agostino  
Marco Dalla Gassa  
Alessandro Del Re  
Elia Marcello De Sabbata Grossi  
Matteo Di Figlia  
Giada Divulsi

Gianluca Donati  
Federica Fabbiani Galleni  
Aurora Falcone  
Morena Faverin  
John Finlay  
Fabio Freud  
Francesca Genduso  
Giusi Gennaro  
Marco Genovese  
Bernardo Giannone  
Beatrice Gibson  
Silvia Gilardi  
Stefano Gilardi  
Nick Gordon  
Giorgio Gosetti  
Fabio Grassadonia  
Alain Guiraudie  
Claudio Gulli  
Kleopatra Haritou  
Noël Herpe  
Dianora Hollmann  
Milena Inzerillo  
Tommaso Isabella  
Jan Künemund  
Lai Viaggi  
Lucia Lauro  
Annamaria Licciardello  
Piero Li Donni  
Mirko Lino  
Alma Lisciandrello  
Valerio Lisciandrello  
Mariano Llinás  
Floriana Lo Bue  
Tatiana Lo Iacono  
Giovanni Lo Monaco  
Marie Losier  
Silvia Maglioni  
Dario Mangiaracina  
Rafael Maniglia  
Serena Marcenò  
Simona Marino  
Danilo Mariscalco  
Emilia Mark  
Roman Maruhn  
Alessia Maso  
Flavia Mastrella  
Elisa Mattozzi  
Flavia Mazzarino  
Nicola Mecca  
Giorgio Mega  
Sheila Melosu  
Alessandra Meoni  
Massimo Milani

Lluís Miñarro  
Giuliana Misserville  
Domenico Monetto  
Nico Morabito  
Claudia Morini di Tocco  
Luca Mosso  
Maria Nadotti  
Alberto Nicolino  
Silvia Nugara  
Davide Oberto  
Mirko Pace  
Maurizio Padovano  
Claudio Panella  
Alessandro Parisi  
Umberto Parlagreco  
Arnold Pasquier  
Cesare Petrillo  
Antonio Piazza  
Gianfranco Piazza  
Emanuela Pigliacelli  
Alessandro Pinto  
Filippo Pistoia  
Flora Pitrolo  
Fabrizio Polpettini  
Paul B. Preciado  
Denise Preguica Bozic  
Giuseppe Provinzano  
Marios Psaras  
Gianpiero Pumo  
Costanza Quatriglio  
Vanessa Ragone  
Gianfranco Raimondo  
Alessandro Rais  
Georgette Ranucci  
Mark Rappaport  
Juan Carlos Reche Cala  
Antonio Rezza  
Chiara Rigione (in memoriam)  
Tony Rizzi  
Elena Rizzo  
Bruno Roberti  
Giuliano Rocca  
João Pedro Rodrigues  
Paolo Romito  
Ira Sachs  
Paolo Alberto Samonà  
Giuliana Sanò  
Nicoletta Scapparone  
Fabio Schillaci  
Dietmar Schwärzler  
Heidi Sciacchitano  
Ivan Scinaro  
Esdra Sciortino

Masha Sergio  
Alessandro Sinopoli  
Guido Smorto  
Ilaria Sposito  
Alberto Surrentino  
Irene Tagliavia  
Judith Testault  
Graeme Thomson  
Daniela Tomasino  
Francesco Torre  
Valentina Torri  
Marie-Claude Treilhou  
Giovanni Tripi  
Roberto Turigliatto  
Gabriele Uzzo  
Giorgio Vasta  
Paul Vecchiali (in memoriam)  
Monica Vitiello  
Vincenzo Vizzari  
Antonia Weber  
Nicola Wright  
Caroline Zéau  
Federico Zecca

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

Maria Di Carlo  
Maddalena Giardina  
Erica Grossi  
Calogero Lo Piccolo  
Diana Quiroga  
Cristina Ribaudò





## EDITORIALE / EDITORIAL

Sembrano tornati i tempi antichi. Non si ricorda, in anni recenti, un attacco così violento nei confronti delle famiglie arcobaleno come quello sferrato dall'attuale governo del nostro paese, ed ecco che il monito di David Leavitt dello scorso anno torna a risuonare nelle nostre orecchie: basta un attimo e i diritti possono essere cancellati. Partiamo da qui per raccontare qual è il contesto nel quale la tredicesima edizione del Sicilia Queer si svolge e quale, dunque, il senso di continuare a lavorare su immaginari non omologati, sguardi non riconciliati, possibilità divergenti, futuri possibili. La destra del partito di Giorgia Meloni è oggi al governo nazionale, regionale e comunale, e la coalizione che lo sostiene ha immediatamente preso come bersaglio quelle che definiscono le famiglie "non tradizionali" – le famiglie cioè che una parte del paese vorrebbe far finta di non vedere o di cui vorrebbe (neanche troppo velatamente) cancellare ogni diritto, impedendo ad esempio le trascrizioni anagrafiche dei figli nati da coppie omogenitoriali, facilitata in questo dall'assenza di leggi su cui gravano responsabilità e ritardi dell'intero arco parlamentare. Ma ancor più spaventoso è il rigurgito dei pregiudizi più becchi, che senza pudore cominciano a palesarsi e chiedere nuovo spazio nel discorso pubblico. Contro questo nuovo odio, per contrastare la perenne ostilità nei confronti delle minoranze, l'unica possibilità di un festival di cinema come il nostro è quella di difendere con forza il valore della complessità e delle pluralità: artistiche, di parola, di pensiero, di modi di essere. Di questi tempi, una strada tutta in salita e che richiede concentrazione, tempo e dedizione.

It sounds a lot like the old dark times are back. Attacks so violent against rainbow families as the one unleashed by the Italian current government hadn't been seen for years. David Leavitt's warning from last year once again echoes in our ears: it could all change in a heartbeat and our rights can be erased in a jiff. We want to start right from here to tell about the context in which this 13<sup>th</sup> edition of Sicilia Queer takes place, and to explain what meaning can have to keep working on unaccredited imaginaries, unreconciled gazes, divergent possibilities or possible futures. Giorgia Meloni's right-wing party is now ruling at national, regional and municipal levels, and the coalition supporting it has immediately targeted the so-called non-traditional families. Families that a substantial part of our country would pretend to disregard, and whose rights they would like (not even too covertly) to deny. Suffice it to mention how they systematically prevent the registration of children born to same-parent couples, helped in this by a deficient legislative system further slowed down by delays of the entire parliamentary arc. Even more frightening, however, is the resurgence of the most boorish prejudices, which shamelessly begin to reveal themselves and demand new space in public discourse. Against this novel hatred, to counter the perennial hostility towards minorities, the only possibility for a film festival such as ours is to vigorously defend the value of artistic, speech, thought, or life complexity and plurality. It's an uphill road that requires concentration, time and dedication, these days more than ever.

Per costruire con le energie di cui disponiamo questo spazio di esercizio critico abbiamo cominciato quest'anno da lontano, e nel segno di un'ampia collaborazione. Da Milano a Palermo, passando per Vienna e Roma, per portare la regista austriaca Ruth Beckermann e il suo cinema tra le aule universitarie, il Centro Sperimentale di Cinematografia siciliano e il Cinema De Seta; tra Parigi, Ginevra e Buenos Aires, con il progetto di far sbarcare in Sicilia l'universo della regista argentina Laura Citarella, per conoscere e approfondire l'esperienza entusiasmante di un cinema libero come quello che caratterizza le opere del Pampero Cine; e ancora nel percorso di anteprime verso il festival, guardando al cinema italiano più anomalo, marginale e forse per questo più interessante. È il nostro modo di vedere le cose, la nostra strategia: creare relazioni, guardarci in giro, traghettare saperi tra generazioni diverse e favorire incontri inattesi. Provare a portare un po' di Palermo nel mondo e un po' di mondo a Palermo. Promuovere la curiosità contro il pregiudizio, sfidando convenzioni, cliché, aspettative.

Per caso o per scelta deliberata, sono molte le donne che insieme a Beckermann e Citarella attraverseranno questa edizione del festival: dalle studiose americane Susan Stryker e B. Ruby Rich alle quattro ospiti della nostra giuria internazionale, dalle curatrici della rinnovata sezione *Eterotopie* alle selezionatrici del nostro festival, dalle studiose che abbiamo incontrato e ci hanno coinvolto in questi anni alle artiste in mostra alla Haus der Kunst dei Cantieri Culturali alla Zisa, dalla regista Habiba Djahnine con il suo atelier *Cinéma et Mémoire* alla presenza straordinaria di Andréa Ferréol per l'omaggio che le *Retrovie italiane* rendono a Marco Ferreri nel cinquantesimo anniversario dell'uscita di uno dei capolavori della storia del cinema, l'ancora oggi controverso *La grande abbuffata*. E se Beatrice Gibson e Nuova Orfeo ci accompagneranno nel cinema di una regista come Barbara Hammer (con la quale a lungo in passato siamo stati in contatto, e che ci rammarichiamo di non essere riusciti a portare a Palermo), insieme a Vincent Dieutre e Arnold Pasquier non dimenticheremo un regista come Paul Vecchiali, scomparso all'inizio di quest'anno, la cui presenza in giuria nel 2013 ha impresso una svolta al nostro festival.

Con spirito di riconoscenza nei confronti di queste ed altre persone giunge a compimento quest'anno anche un contributo che può essere considerato più canonicamente di studio, che abbiamo pensato in occasione del nostro decimo anniversario e che finalmente prende forma nel libro *Atlante del Cinema Queer Contemporaneo. Europa 2000-2020*. Lo pubblichiamo in edizione bilingue italiano-inglese

This year we've been working hard to make the best use of our energies and build a stimulating place of critical exercise. We began from afar, and under the sign of extensive collaboration from Milan to Palermo, passing through Vienna and Rome, to bring Austrian director Ruth Beckermann and her cinema to university classrooms, the Sicilian Centro Sperimentale di Cinematografia and the Cinema De Seta. Then, between Paris, Geneva and Buenos Aires, we carried out our project of bringing the universe of Argentine director Laura Citarella to Sicily, to get to know and deepen the exciting experience of a free cinema such as the one that characterizes the works of El Pampero Cine. And last but not least, during the several pre-festival previews, we winked at a more atypical, marginal and perhaps for this reason more interesting Italian cinema. This is how we see things, our strategy: creating relationships, looking around, moving knowledge between different generations and fostering unexpected encounters. Trying to bring a fragment of Palermo to the world and a fragment of the world to Palermo. Promoting curiosity against prejudice, challenging conventions, clichés, expectations.

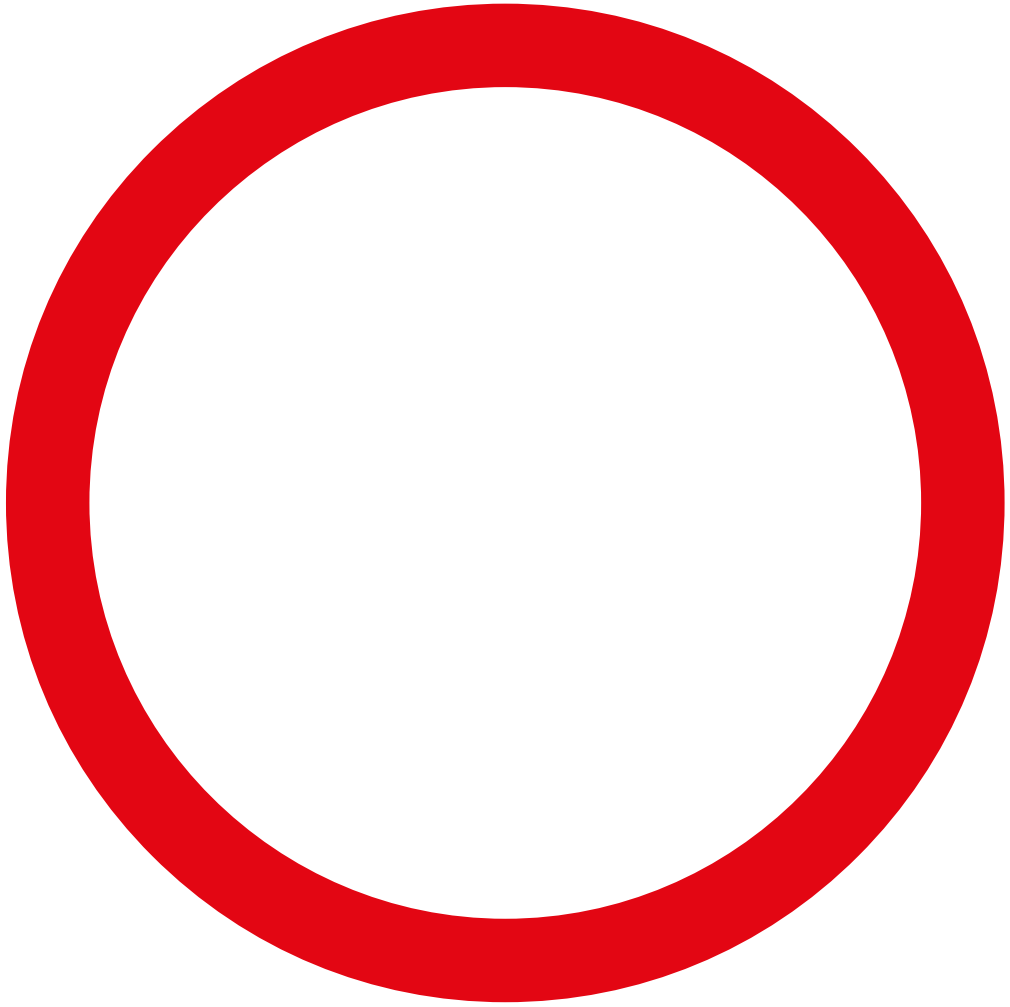
Be it coincidence or intentional, in addition to Beckermann and Citarella, several women will cross this edition of our festival: from the American scholars Susan Stryker and B. Ruby Rich to the four guests of our international jury and to our curators (particularly of the revamped *Eterotopie* section); from the scholars we have met and engaged with over the years to the women artists on display at the Haus der Kunst of the Cantieri Culturali alla Zisa; from filmmaker Habiba Djahnine with her atelier *Cinéma et Mémoire* to the extraordinary presence of Andréa Ferréol for the tribute that our section *Retrovie italiane* will pay to Marco Ferreri on the 50th anniversary of the release of one of the masterpieces in the history of cinema, the still controversial *The Grand Bouffe*. If Beatrice Gibson and Nuova Orfeo won't mind dwelling together with us through the cinema of Barbara Hammer (a filmmaker we have been in contact with for a long time in the past, but whom – regretfully – we have never managed to have in Palermo), along with Vincent Dieutre and Arnold Pasquier we will not forget a director like Paul Vecchiali, recently passed away, whose presence on the jury in 2013 marked a turning point for our festival.

In a spirit of gratitude for these and other people, this year comes to fruition what can be considered scholarly from a more canonical point of view. Conceived on the occasion of our 10<sup>th</sup> anniversary, the Italian-English bilingual edition of the volume *Atlas of Contemporary Queer Cinema. Europe 2000-2020* finally takes shape. We have the honor of seeing its debut with the participation of B. Ruby Rich, who is one

(e avremo l'onore di tenerlo a battesimo con B. Ruby Rich, che ne è tra le ispiratrici e che in questo catalogo ci regala due contributi inediti in italiano) con l'auspicio che il Sicilia Queer possa dare un apporto non soltanto a partire dalla sua programmazione, ma anche facendosi promotore di una raccolta di saggi teorici che dialoga direttamente con il panorama degli studi sul cinema contemporaneo. Lo spazio offerto alle diverse discipline artistiche presenti in questa edizione – dalla danza alla musica alle arti visive, con la mostra documentale sull'opera di Pepe Espaliú – è l'esito ancora una volta dell'incontro e della collaborazione con istituzioni, realtà associative, gruppi formali e informali di persone che vedono nel festival un luogo di sperimentazione e valorizzazione delle proposte più innovative e articolate. Così lo vediamo anche noi, nella consapevolezza che da soli non si va da nessuna parte. E con questo stesso spirito abbiamo costruito la nostra *Carte postale à Serge Daney* e invitato Mark Rappaport (che è anche l'autore del nostro trailer), Matthias Brunner, Roman Hüben e i curatori della straordinaria retrospettiva dedicata a Douglas Sirk allo scorso festival di Locarno, Roberto Turigliatto e Bernard Eisenschitz: per rendere omaggio al loro lavoro, che in molti modi e forme si è intrecciato al nostro, e per condividere una passione sfrenata che ci ha portato a tradurre, scrivere, organizzare proiezioni in collaborazione con la Cineteca Nazionale e provare a rimettere in circolo questa grande passione condivisa nei confronti del cinema di Douglas Sirk, che speriamo di contagiare ancora a molti altri. Perché in fondo, con Sirk, non possiamo non dirci fassbinderiani fino all'osso, convinti come siamo che davvero i film liberino la testa.

of its inspirers and who contributed also to our catalogue with two unpublished pieces in Italian. We truly hope that Sicilia Queer can make a contribution not only with its programming but also by being the promoter of a collection of theoretical essays that dialogues directly with the panorama of contemporary film studies.

The space offered to the various artistic disciplines of this edition – from dance to music to the visual arts, with the documentary exhibition on the work of Pepe Espaliú – is once again the outcome of the encounter and collaboration with institutions, associations, formal and informal groups of people who see the festival as a place for experimenting and enhancing the most innovative and articulated proposals. This is how we see it too, aware that alone you go nowhere. With that same feeling, we imagined our *Carte postale à Serge Daney* and invited Mark Rappaport (who is also the author of our trailer), Matthias Brunner, Roman Hüben and the curators of the extraordinary retrospective dedicated to Douglas Sirk at the last Locarno film festival, Roberto Turigliatto and Bernard Eisenschitz: to pay tribute to their work, which in many ways and forms is intertwined with ours, and to share an unbridled passion that has led us to translate, write, and organize screenings in collaboration with the Cineteca Nazionale and try to put forth this great shared passion for Douglas Sirk's cinema, which we hope to spread among many others. Because after all, with Sirk, we cannot fail to call ourselves Fassbinderians to the bone, convinced as we are that films really can make your mind free.



# 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 cartina al tornasole, il banco di prova e insieme la sconfitta dell'ottusa omofobia plebea e piccoloborghese 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**



## CLAIRE ALLOUCHE



Dottoranda e docente (Université Paris 8), critica cinematografica (*Cahiers du cinéma*) e programmer (Doc&Doc, CLaP – Latin American Film Festival of Paris), è cresciuta a Saint-Denis. Si è specializzata in studi cinematografici (Ciné-Sup, Université Paris 8, Ens Ulm, Universidad San Martín in Argentina) e in antropologia (Ehess). La sua ricerca si concentra principalmente sui processi di creazione dei film, sulle location e sulle sale cinematografiche dell'Argentina e del Brasile, dove ha trascorso diversi periodi di studio negli ultimi anni. Dal 2018 co-organizza con Ignacio Albornoz Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jésupret e Baptiste Mongis il seminario *Penser la création contemporaine dans le Cône Sud*, il cui obiettivo è dialogare con gli artisti sudamericani contemporanei, concentrandosi sul loro processo creativo. A questo progetto hanno già partecipato, tra gli altri, i registi Mariano Llinás, Marco Dutra e Caetano Gottardo. È stata anche assistente al montaggio per diversi film indipendenti [*Trois contes de Borges* (2014) di Maxime Martinot, *Edgar Morin, chronique d'un regard* (2014) di Céline Gailleurd e Olivier Bohler]. Ha partecipato alla giuria di diversi festival, tra cui il Bafici nel 2022 e la Mostra de Cinema de Tiradentes nel 2019.

She is a doctoral student and teacher (University of Paris 8), film critic (*Cahiers du cinéma*) and programmer (Doc&Doc, CLaP – Latin American Film Festival of Paris), she grew up in Saint-Denis. She trained in film studies (Ciné-Sup, Université Paris 8, Ens Ulm, Universidad San Martín in Argentina) and in anthropology (Ehess). Her research focuses mainly on the processes of film creation, the locations of films, and the cinemas of Argentina and Brazil, where she has spent several periods in recent years. Since 2018 she co-organizes with Ignacio Albornoz Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jésupret and Baptiste Mongis the seminar *Penser la création contemporaine dans le Cône Sud*, whose aim is to dialogue with contemporary South American artists by focusing on their creative process. The filmmakers Mariano Llinás, Marco Dutra and Caetano Gottardo, among others, have already taken part in this project. She has also been an assistant editor for several independent films [*Trois contes de Borges* (2014) by Maxime Martinot, *Edgar Morin, chronique d'un regard* (2014) by Céline Gailleurd and Olivier Bohler]. She has participated in the jury of several festivals, including Bafici in 2022 and the Mostra de Cinema de Tiradentes in 2019.

## MARIA HATZAKOU



Sceneggiatrice, regista e produttrice, vive ad Atene. Ha conseguito una laurea in Cinema (London College of Printing) e ha lavorato come programmer per l'Athens International Film Festival (2000-2004) e il Thessaloniki International Film Festival (2005-2008). Nel 2007 ha iniziato a lavorare come produttrice per la Haos Film. Ha collaborato con la regista Athina Rachel Tsangari in diversi progetti. *Attenberg*, il suo primo lavoro da produttrice, è stato presentato in anteprima nel concorso principale del festival di Venezia. Nel 2012 ha prodotto *The Capsule* di Tsangari. La loro ultima produzione, *Chevalier*, ha vinto il premio come miglior film al Bfi London Film Festival. Ha collaborato con numerosi registi e artisti. Ha coprodotto *Alps* di Yorgos Lanthimos, presentato in anteprima a Venezia nel 2011, e ha prodotto *Digger* (Georgis Grigorakis) che ha aperto la Berlinale 2020. Nel 2021 ha fondato la società di produzione Merricat che ha sostenuto la realizzazione del suo cortometraggio *Amygdala*, vincitore del Sicilia Queer filmfest nel 2022. Ha da poco completato il suo secondo cortometraggio *7HZ* e ne sta sviluppando un terzo, *Starflyer*. Attualmente sta scrivendo il suo primo lungometraggio con la regista Alexandra Matheou.

She is a film writer and director, producer, based in Athens. She holds a BA in Film and Video (London College of Printing) and worked as a film programmer for the Athens International Film Festival (2000-2004), and the Thessaloniki International Film Festival (2005-2008). In 2007, she started working as a producer at Haos Film. She has collaborated with director Athina Rachel Tsangari on several projects. *Attenberg*, her first producer credit, premiered in main competition at the Venice Film Festival. In 2012, she produced Tsangari's *The Capsule*. Their latest feature production, *Chevalier* won Best Film at the Bfi London Film Festival. She has collaborated with a number of directors and artists. She co-produced Yorgos Lanthimos' *Alps*, which premiered in main competition at the 2011 Venice Film Festival, as well as produced *Digger* (Georgis Grigorakis) which opened at Berlinale 2020. In 2021 she founded her own production company Merricat. Its credits include her first foray into writing and directing with the short film *Amygdala* which won the Queer Short competition at the Sicilia Queer filmfest in 2022. She just finished her second short film *7HZ* and is in development of *Starflyer*. She is also currently co-writing her first feature film with fellow director Alexandra Matheou.

## SIMONA MALATO



Inizia la sua formazione presso la Scuola di recitazione del Teatro Biondo Stabile di Palermo alla fine degli anni Novanta, studia poi danza e arti marziali e segue i passi di maestri come Claudio Collovà, Danio Manfredini, Malou Airaud, Iwana Masaki, Carlotta Ikeda, Krystian Lupa. Lavora nella danza con Alessandra Luberti in *Angelo per Cristiano*, dall'opera fotografica di Francesca Woodman. È interprete negli spettacoli di Claudio Collovà (*La famiglia*, *K L'agrimensore*, *The Waste Land*). Ha lavorato con Franco Scaldati in *Santa e Rosalia* e in *Occhi* (Bucarest, Teatro Bulandra); con Emma Dante in *m'Palermu* e *Tour Carmen Consoli*. Dal 2006 collabora come interprete con Giuseppe Massa in *Rintra 'u Cuori*, *Nudo Ultras*, *Chi ha paura delle badanti*, *Sabella*, *Richard III*. Lavora nella produzione internazionale di *Womb-Tomb* e *Hard to be Pinocchio*, con la regia di Simone Mannino. Ancora per il teatro, nel 2023, lavora con Rosario Palazzolo in *Se son fiori moriranno*. Dal 2012 fa parte del Collettivo Progetto Antigone. Cura inoltre la regia di *Insonnia 6 a. m. girl*, monologo di cui è anche interprete. Lavora al cinema con Emma Dante in *Le sorelle Macaluso* (Globo d'Oro come miglior attrice) e *Misericordia*, con Raúl Ruiz in *L'estate breve*, e nei film *Una femmina* di Francesco Costabile, *Spaccaossa* di Vincenzo Pirrotta e *Stranizza d'amuri* di Giuseppe Fiorello.

She began her training at the Acting School of the Teatro Biondo Stabile in Palermo in the AY 1997/98. She then studied acting, dance and martial arts and followed the steps of masters such as Claudio Collovà, Danio Manfredini, Malou Airaud, Iwana Masaki, Carlotta Ikeda, Krystian Lupa. She works in dance with Alessandra Luberti in *Angelo per Cristiano*, from the photographic work of Francesca Woodman. She is a performer in Claudio Collovà's shows (*La famiglia*, *K L'agrimensore*, *The Waste Land*). She worked with Franco Scaldati in *Santa e Rosalia* and in *Occhi* (Bucharest, Bulandra Theater); with Emma Dante in *m'Palermu* and *Tour Carmen Consoli*. Since 2006 she has collaborated as a performer with Giuseppe Massa in *Rintra 'u Cuori*, *Nudo Ultras*, *Chi ha paura delle badanti*, *Sabella*, *Richard III*. She took part in the international production of *Womb-Tomb* and *Hard to be Pinocchio*, directed by Simone Mannino. In 2023 she works with Rosario Palazzolo in *Se son fiori moriranno*. Since 2012 she has been a member of the Collettivo Progetto Antigone. She also directed *Insonnia 6 a. m. girl*, a monologue in which she is also the performer and for which she also won best play and best actress. She starred in Emma Dante's *Le sorelle Macaluso* (Globo d'Oro for best actress) and *Misericordia*, in Raúl Ruiz's *L'estate breve*, as well as in the films *Una femmina* directed by Francesco Costabile, *Spaccaossa* by Vincenzo Pirrotta and *Fireworks* by Giuseppe Fiorello.

## ANJA PLASCHG



Cantautrice austriaca, ha debuttato con il moniker Soap & Skin nel 2009. Nata il 5 aprile 1990 a Gnas, in Austria, ha iniziato a scrivere ed eseguire musica al pianoforte fin da adolescente, per poi proseguire gli studi all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Nel 2008 pubblica il suo primo disco, *Soap & Skin*, un EP di quattro tracce. L'anno successivo, a soli diciotto anni, esce il suo album di debutto, l'acclamato dalla critica *Lovetune for Vacuum*, per l'etichetta Pias Recordings. Nel 2010 si aggiudica l'European Breaker Borders Award per il successo internazionale. Nel 2012 ha pubblicato il suo secondo album, *Narrow*. Nello stesso anno ha debuttato come attrice in *Stilleben* di Sebastian Meise. Nel 2016 è la protagonista di *Die Geträumten* di Ruth Beckermann. Nel 2017 ha composto la colonna sonora di *Sicilian Ghost Story* di Fabio Grassadonia e Antonio Piazza. Nel 2018 ha pubblicato il suo terzo album *From Gas to Solid/You Are My Friend* e ha co-diretto con Ioan Gavriel il videoclip del suo singolo *Italy & (This is) Water*.

She is an Austrian alternative singer-songwriter and she made her critically acclaimed album debut as Soap & Skin in 2009. Born on April 5, 1990, in Gnas, Austria, she began writing and performing music on piano as a teenager and ultimately went on to study at the Academy of Fine Arts in Vienna. She made her commercial recording debut as Soap & Skin in 2008 with an eponymous four-track EP. The following year, at age 18, she released her debut album, *Lovetune for Vacuum*, on the Pias Recordings label. 2010 saw her win the European Breaker Borders Award for international success. In 2012 she released her second album, *Narrow*. In the same year she made her debut as an actress in Sebastian Meise's *Still Life*. In 2016 she starred in Ruth Beckermann's *The Dreamed Ones*. Nel 2017 she has composed the soundtrack for *Sicilian Ghost Story* by Fabio Grassadonia and Antonio Piazza. In 2018 she released her third album *From Gas to Solid/You Are My Friend* and she co-directed with Ioan Gavriel the videoclip for her single *Italy & (This is) Water*.

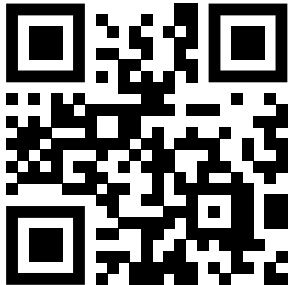
## MICHAEL STÜTZ



È responsabile della sezione Panorama della Berlinale da giugno del 2019. Nato a Linz nel 1977, ha studiato teatro, cinema e media all'Università di Vienna e alla Freie Universität di Berlino. Durante questo periodo ha anche lavorato a produzioni cinematografiche presso lo Studio Babelsberg. Dal 2005 vive e lavora a Berlino. Dopo uno stage in occasione del Teddy Award 2005, il premio dedicato al cinema queer della Berlinale, nel 2006 è diventato assistente dell'allora direttore di Panorama Wieland Speck. In seguito ha assunto altri ruoli nella sezione, tra cui quelli di responsabile dell'ufficio, coordinatore del programma, coordinatore della sezione Teddy Award e consulente di programma per Wieland Speck. Da luglio 2017 a maggio 2019 è stato curatore di Panorama e responsabile del programma. È altresì responsabile della sezione Teddy Award. Oltre al suo lavoro per la sezione Panorama, ha partecipato a numerosi altri festival in qualità di curatore e di giurato. Dal 2011 al 2017 è stato co-direttore dello *Xposed* International Queer Film Festival di Berlino e dal 2022 fa parte della giuria della Vienna Film Commission ed è anche docente a contratto presso l'Università di Vienna.

He has been head of the Panorama section at the Berlinale since June 2019. He was born in Linz in 1977 and studied theatre, film and media at the University of Vienna and the Freie Universität Berlin. During this time, he also worked on film productions at Studio Babelsberg. He has lived and worked in Berlin since 2005. Following an internship at the 2005 Teddy Award, the Berlinale's queer film prize, he became assistant to the then Panorama head Wieland Speck in 2006. He subsequently took on further roles in the section including office manager, programme coordinator, coordinator for the Teddy Award and programme advisor for Wieland Speck. From July 2017 to May 2019, he was Panorama curator and programme manager. He is also project leader for the Teddy Award. Alongside his work at Panorama, he has been involved in numerous other festivals as guest curator and jury member. From 2011 to 2017, he was co-director of the *Xposed* International Queer Film Festival in Berlin and since 2022 he is part of the jury of the Vienna Film Commission and also a Guest lecturer at the University of Vienna.

**TRAILER**



**24.000 GATTI**  
**TRAILER SICILIA QUEER 2023**  
**Mark Rappaport / Francia 2023 / 3'**

**[bit.ly/sq23trailer](https://bit.ly/sq23trailer)**



## 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: *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* e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi saggi: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). È stato il protagonista della sezione Presenze alla dodicesima edizione del Sicilia Queer filmfest.

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: *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* and *Cinéma*. He has also published collections of his essays: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). He was the protagonist of the Presenze section of the 12<sup>th</sup> Sicilia Queer filmfest.

**screenplay**  
Mark Rappaport  
**editing**  
Mark Rappaport  
**sound**  
Mark Rappaport  
**voice**  
Mark Rappaport  
**producer**  
Mark Rappaport  
**contact**  
www.  
siciliaqueerfilmfest.it  
info@  
siciliaqueerfilmfest.it



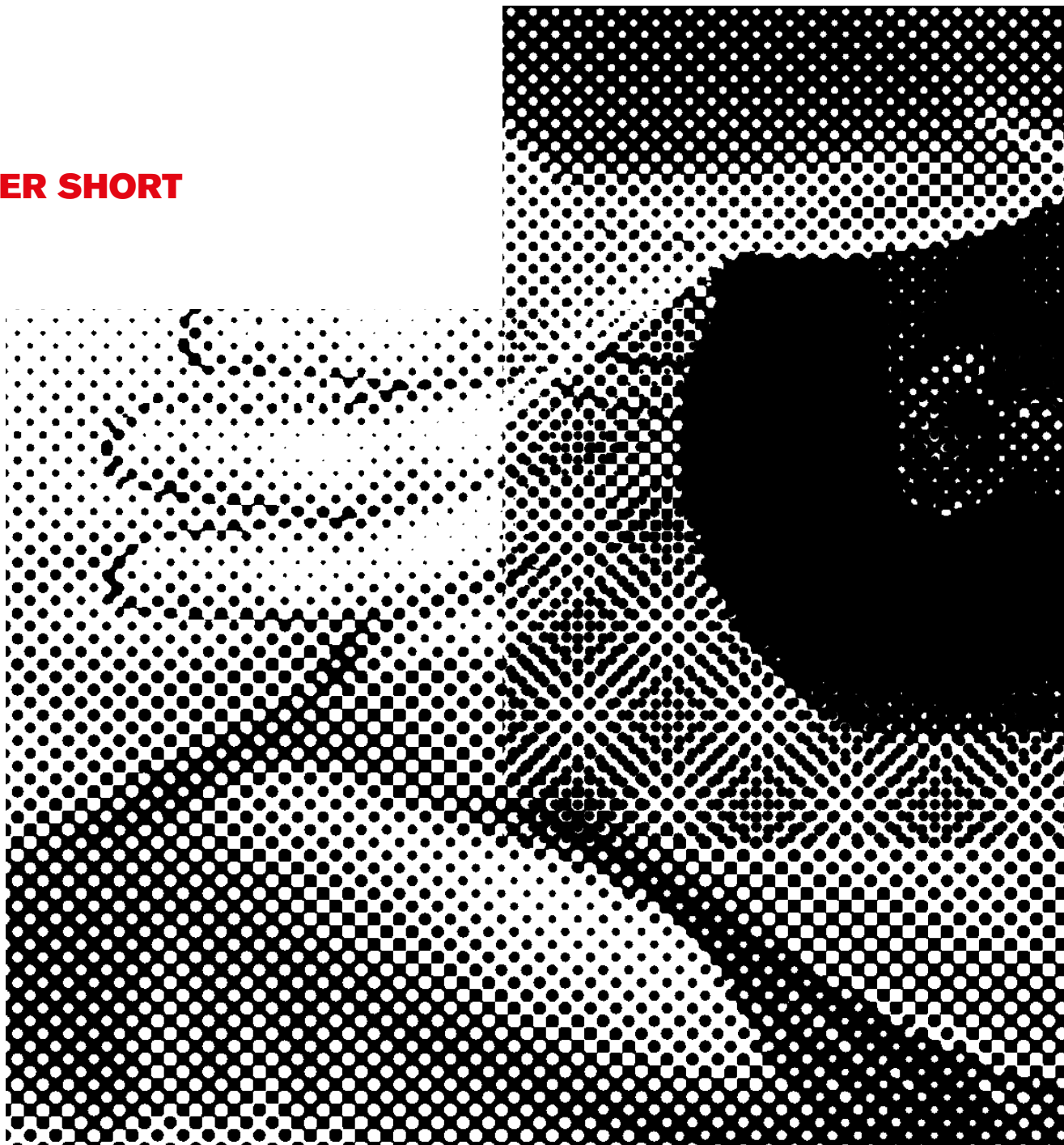
## 24.000 GATTI

Mark Rappaport / Francia 2023 / 3'

Un tributo a Palermo, alla Sicilia e all'Italia, l'amore di un "non italiano" per una città, una regione, un festival e per un'intera nazione; un sentimento suscitato dall'incontro con l'arte cosmopolita per eccellenza: il cinema. Nel trailer che accompagna la tredicesima edizione del Sicilia Queer filmfest Mark Rappaport tesse un elogio del contatto epidermico di corpi e d'immagini che spaziano da Caravaggio al kitsch-déco di Ken Russell, da Courbet a Eizenštejn, da Paul Cadmus a Schlesinger, fino a irriverenti e giocosi collage amatoriali trovati su internet o realizzati dal regista stesso. L'ennesima prova di un autore capace di unire aulico e prosaico: un'esplorazione tattile delle immagini della storia dell'arte e del cinema; la formazione di una galassia visiva che genera nuovi significati tramite accostamento; la nebulosa del desiderio omoerotico che rende possibile l'incontro tra Ercole e Massimo Girotti, Alan Bates e Alain Delon.

A tribute to Palermo, Sicily and Italy, the love of a "non-Italian" for a city, a region, a festival, and an entire nation; a feeling sparked by an encounter with the cosmopolitan art par excellence: cinema. In the trailer accompanying the 13th edition of Sicilia Queer filmfest, Mark Rappaport weaves a eulogy of the epidermal contact of bodies and images ranging from Caravaggio to Ken Russell's kitsch-déco, from Courbet to Eizenštejn, from Paul Cadmus to Schlesinger, up to irreverent and playful amateur collages found on the Internet or made by the director himself. Yet another proof of an auteur capable of combining the courtly and the prosaic: a tactile exploration of images from the history of art and cinema; the formation of a visual galaxy that generates new meanings through juxtaposition; the nebula of homoerotic desire that makes possible the encounter between Hercules and Massimo Girotti, Alan Bates and Alain Delon.

**QUEER SHORT**









## Chongyan Liu

È un'artista e regista originaria di Guizhou, Cina, che attualmente risiede a Lille, Francia. Ha conseguito una laurea presso l'Accademia Centrale di Belle Arti di Pechino nel 2017 e si è specializzata alle Beaux-Arts di Parigi nel 2022. La sua produzione creativa abbraccia diversi media, tra cui il cinema documentario e di finzione, l'installazione video, la pittura e la scultura. Il suo lavoro è stato presentato in numerosi e prestigiosi festival cinematografici internazionali, come Idfa, Beijing International Short Film Festival, Seoul International Pride Film Festival e Video-ex. Esplora una serie di temi socio-politici, spesso attingendo alle sue esperienze personali e adottando una prospettiva attenta alle sottili sfumature che animano le relazioni interpersonali. Il suo approccio multidisciplinare al cinema cerca di ridefinire i confini all'interno del medium e di sfidare le nozioni preconcepite della pratica.

She is an artist and filmmaker originally from Guizhou, China, who currently resides in Lille, France. She earned a Bachelor's degree from the Central Academy of Fine Arts in Beijing in 2017 and a Master's degree from Beaux-Arts de Paris in 2022. Her creative output spans multiple mediums, including documentary and fiction filmmaking, video installation, painting, and sculpture. Her work has been showcased at numerous prestigious international film festivals, such as Idfa, Beijing International Short Film Festival, Seoul International Pride Film Festival, and Videoex. She explores a range of socio-political themes, often drawing from her personal experiences while adopting a compassionate perspective that recognizes the nuances of interpersonal relationships. Her multidisciplinary approach to filmmaking seeks to redefine boundaries within the medium and challenge preconceived notions of the practice.

### cinematography

Yadi Liu

### editing

Chongyan Liu

### sound

Jingya Li

Xiao Ou

Hongfian Zhang

### cast

Meret Kraft

### producer

Thomas Moore

### contact

harryanthony

@gmail.com



## AFTERWARDS

Chongyan Liu

Francia 2023 / 25' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta

Dopo il tragico suicidio di Maij C. Hô, la regista documenta gli spazi liminali di Berlino, mentre le lettere di Maij al fratellastro punteggiano il viaggio. Un'esplorazione toccante delle lotte affrontate dagli individui trans e delle intersezioni tra razza, genere e sessualità che contrassegnano le loro esperienze. In *Afterwards*, Chongyan Liu compie un gesto di cinema post-mortem: gli spazi svuotati dalla presenza umana sono avvolti da un'aura spettrale, come se fossero visti dalla prospettiva della defunta, di cui ascoltiamo le lettere che raccontano il suo difficile percorso di vita. Allo stesso modo, *Afterwards* è un viaggio: spaziale, attraverso una Berlino decostruita; esistenziale, attraverso la sua narrazione; politico, in quanto tratta di una lotta individuale. La sua bellezza sobria e tagliente ci ricorda che il cinema non ha bisogno di molto per toccare l'essenziale.

After Maij C.Hô's tragic suicide, filmmaker documents the liminal spaces of Berlin, with letters from Maij to her half-brother punctuating the journey. A poignant exploration of the struggles faced by trans individuals, and the intersections of race, gender, and sexuality that shape their experiences. In *Afterwards*, Chongyan Liu delivers a gesture of post-mortem cinema: the spaces empty of human presence are enveloped in a ghostly aura, as if they were seen from the perspective of the deceased, whose letters we hear, recounting her difficult trajectory through life. Similarly, *Afterwards* is a journey: spatial, through a deconstructed Berlin; existential, through its narrative; political, as it is about an individual struggle. Its sober and sharp beauty reminds us that cinema does not need much to touch the essential.



## Maria Guidone

Dopo un Dottorato in Filosofia, frequenta l'École Supérieure des Études Cinématographiques a Parigi, dove lavora come montatrice per Arte France e dove dirige i suoi primi cortometraggi. Tornata in Italia inizia la sua carriera come regista pubblicitaria, firmando importanti campagne sociali internazionali sui diritti delle donne, l'inclusione e la diversità. Parallelamente continua il suo percorso di studio e ricerca autoriale: i corti *Swing* e *Tutta intorno a me* sono stati selezionati e premiati in molti festival internazionali. *Albertine Where Are You?* è il suo ultimo corto, girato in pellicola 16 mm, che sta sviluppando come lungometraggio d'esordio e per il quale ha vinto il premio come migliore regista alla Settimana della Critica del Festival di Venezia nel 2022. Dal 2010 è direttrice artistica della guidOne apulia Factory, laboratorio di artisti che lavorano sull'immaginario legato alla regione Puglia.

After a PhD in Philosophy, she attended the École Supérieure des Études Cinématographiques in Paris, where she worked as an editor for Arte France and where she directed her first short films. Back in Italy, she began her career as an advertising director, signing important international social campaigns on women's rights, inclusion and diversity. At the same time, she continues her path of study and authorial research: the shorts *Swing* and *Tutta intorno a me* have been selected and awarded in many international festivals. *Albertine Where Are You?* is her latest short, shot in 16 mm film, which she is developing as her debut feature film, and for which she was awarded as Best Director at the Venice International Film Critics' Week in 2022. Since 2010 he has been Artistic Director of guidOne apulia Factory, a group of artists working on imagery related to the Puglia region.

**screenplay**  
Maria Guidone

**cinematography**  
Corrado Seiri

**editing**  
Maria Guidone  
Matilda Bonanni

**music**  
Jakob Scott + Papir

**sound**  
Luigi Abiusi

**sound design  
and mix**  
Federico Arosio  
Mattia Pontremoli

**cast**  
Anna Cocoli  
Raffaele Taddei  
Rarri Benigno  
Alessandra Carrillo

**producer**  
Matilda Bonanni  
Elisa Del Chierico  
Maria Guidone  
guidOne apulia Factory

**contact**  
[www.premierefilm.it/it/](http://www.premierefilm.it/it/)  
[premierefilmdistribution@gmail.com](mailto:premierefilmdistribution@gmail.com)



## ALBERTINE, WHERE ARE YOU?

**Maria Guidone**  
**Italia 2022 / 20' / v.o. sott. it.**

In una Puglia contemporanea dalle tinte pastello, Marcel legge il libro che racconta della sua stessa storia: *À la recherche du temps perdu*. Legge di giovani e misteriose ragazze nella primavera delle loro vite ma soprattutto di Albertine, tra tutte la più misteriosa e inafferrabile, simbolo stesso di quel desiderio e di quell'amore che è tale proprio perché inarrivabile. Ma dietro al personaggio ossessivamente nominato da Proust, ormai è quasi certo che si celi Alfred Agostinelli, l'autista italiano di cui l'autore fu a lungo innamorato. Ha inizio così un gioco di rimandi in cui reale e immaginario, maschile e femminile si confondono, in cui i linguaggi (letterario e cinematografico) s'intersecano e quella che potrebbe apparire come una semplice storia d'amore estiva prende nuove, inaspettate forme, grazie alla trasformativa potenza queer della grande letteratura.

In a pastel-shade contemporary Apulia, Marcel reads the book that tells his own story: *À la recherche du temps perdu*. He reads about young and mysterious girls but especially about Albertine, the most mysterious and elusive, the very symbol of desire and love, that is such precisely because of its elusiveness. But the one who is hiding behind the character obsessively named by Proust is by now almost certain that it is Alfred Agostinelli, the Italian chauffeur with whom the author was long in love. Thus begins a game of cross-references in which real and imaginary, masculine and feminine mingle, in which languages (literary and cinematic) intersect and what might appear to be a simple summer love story, thanks to the transformative queer power of great literature, takes on new, unexpected forms.



### Emma Axelroud Bernard

È una scrittrice, performer e regista teatrale francese nata nel 1990. Ha studiato teatro e gender studies a Parigi ed è entrata in contatto con il cinema grazie ai suoi amici artisti e attivisti. Pubblica poesie e narrativa sotto vari pseudonimi. *Cœurs brisés hôtel* è il suo primo film.

She is a French writer, performer and stage director born in 1990. She studied theater and gender studies in Paris and educated herself to cinema with her artist and activist friends. She publishes poetry and fiction under various pseudonyms. *Cœurs brisés hôtel* is her first film.

**screenplay**  
Emma Axelroud Bernard

**cinematography**  
Pauline Pénichout

**editing**  
Emma Axelroud Bernard  
Nathan Balut  
Bérénice Barbillat

**sound**  
Emma Reverchon  
Nathan Balut

**cast**  
Kimiko Kitamura  
Elsa 'Etna' Madeleine  
Agathe Paysant  
Naïs El Fassi  
Farida Assrih  
Ghislain Déclety  
Nathan Herveux  
Victor Honta  
Noémie Duclos  
Anna Wanda Rivière  
Laure Marion  
Clémentine Lorieux  
Farida Assrih  
Emma Axelroud Bernard

**producer**  
Emma Axelroud Bernard  
Noémie Duclos  
**contact**  
www.gaijin.fr  
info@gaijin.fr



## COEURS BRISÉS HÔTEL

Emma Axelroud Bernard

Francia 2023 / 16' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

In un hotel che rende omaggio a Elvis Presley, cinque donne si riuniscono per portare a termine una missione: rimuovere il cadavere di un uomo dal locale.

In questo giallo esuberante, dove l'omicidio di un uomo alimenta un'amicizia tra cinque donne, tutti i cliché del film poliziesco sono messi in crisi: nessun personaggio femminile è vittima, la polizia non ha alcun ruolo e gli uomini sono inutili. Emma Axelroud Bernard, che firma il suo primo film, dimostra grande inventiva nell'uso falsamente pastiche dei codici del fotoromanzo e del noir americano, e combina abilmente umorismo anticonformista e pamphlet femminista.

In a hotel that pays homage to Elvis Presley, five women come together to complete a mission: remove a dead man from the premises.

In this jubilant giallo, where the murder of a man federates a friendship between five women, all the clichés of the crime film are undermined: no female character is a victim, the police play no role and the men are useless. Emma Axelroud Bernard, who signs her first film, shows great inventiveness in her falsely pastiche use of the codes of the photo novel and the American film noir, and skillfully combines offbeat humor and feminist pamphlet.





**screenplay**  
Hao Zhou

**cinematography**  
Yuan Qin

**cast**  
Yasan Zhang  
Liu Wenbo

**producer**  
Tyler Hill

**contact**  
haozhoustudio  
@gmail.com

## Han Zhou

Sceneggiatore, regista, attore e fotografo. I suoi film sono spesso incentrati su persone emarginate che resistono all'oppressione strutturale. Nel 2014 ha scritto, diretto e prodotto il suo primo film, *The Night*, incentrato sulle vite dei giovani lavoratori del sesso in Cina. Presentato a Berlino, il film ha vinto numerosi premi. Nel 2017 ha co-prodotto un adattamento teatrale giapponese di *The Night*. È un ex-studente de La Résidence. Ha inoltre preso parte alla Berlinale Talents (2021), Talents Tokyo (2018), e Xining First Training Camp (2017). Ha lavorato allo sviluppo di film presso Coproduction Office (Parigi) e douban.com (Pechino). Nel 2021 ha ricevuto una sovvenzione dall'organizzazione no-profit Art With Impact, per la quale ha diretto un cortometraggio sulla salute mentale degli immigrati in Iowa. Ha diversi lungometraggi in programma, a proposito di tematiche legate all'immigrazione. Il corto *Frozen Out* è stato selezionato in concorso nella sezione Queer Shorts del Sicilia Queer filmfest 2021.

Screenwriter, director, actor, and photographer. His films often center on marginalized people resisting structural oppression. In 2014 he wrote, directed and produced his first feature, *The Night*, about young, queer sex workers in China. After premiering at the Berlin International Film Festival, *The Night* won many prizes. In 2017 he co-produced a Japanese stage adaptation of the film. He is an alumnus of La Résidence. He has further refined his filmmaking skill-set at Berlinale Talents (2021), Talents Tokyo (2018), and Xining First Training Camp (2017). He has worked in film development at Coproduction Office (Paris) and douban.com (Beijing). In 2021 he was awarded a grant from the nonprofit Art With Impact, for which he directed a short film about immigrant mental health in Iowa. He has many feature project in schedule, concerning themes linked to immigration. The short movie *Frozen Out* was selected in competition in the section Queer Shorts of Sicilia Queer filmfest 2021.



## FUTURE FLOWERS

**Hao Zhou**

**Cina 2022 / 10' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Un uomo e una donna, marito e moglie, convivono ma come in due mondi separati, dentro giganteschi palazzoni grigi e piccoli appartamenti anonimi. Una voce dice loro cosa fare, come lavarsi, come comportarsi, costringendoli nello schema di una routine. Come in un enigma irrisolvibile, uno sguardo tra la satira e il surreale sulle trappole del quotidiano e sull'alienazione che detta il nostro stile di vita. Raccontato con ambigua ironia e sotterranea inquietudine, *Future Flowers* è un'opera incentrata sugli imperativi economici e produttivi imposti nella quotidianità: sogni eterodiretti che dettano un'idea di felicità intrisa di dovere preconstituito. I "fiori del futuro", la nuova vita che potrebbe nascere, offriranno una reale possibilità di cambiamento?

A man and a woman, husband and wife, live together but as in two different worlds, inside giant grey skyscrapers and little anonymous flats. A voice tells them what to do, how to wash up, how to behave, forcing them into a routine scheme. As in a unsolvable enigma, a sight between satire and surreal into the traps of everyday life and into the alienation that orders out lifestyle. Narrated with ambiguous irony and subterranean restlessness, *Future Flowers* is a work centered on the economic and productive imperatives imposed in everyday life: hetero-directed dreams that dictate an idea of happiness imbued with preconceived duty. Will the "flowers of the future," the new life that might be born, offer a real chance for change?



**screenplay**  
Astré Desrives  
Julian McKinnon

**cinematography**  
Amine Berrada

**editing**  
Gabriel Gonzalez

**music**  
Jean-Charles Bastion

**sound**  
Pierre-Albert Vive  
Armin Reiland.

**cast**  
Jean-Charles Bastion

Sophie Demeyer  
Jeanne Moynot  
Aurélien Deseez  
Julia Förty

**producer**  
Bathysphere  
MB17 productions

**contact**  
www.bathysphere.fr  
contact@bathysphere.fr

## Astré Desrives

È regista di film militanti, documentari e di finzione, e di video realizzati a partire da materiali d'archivio o dalle sue memorie. Amante del cinema di genere, ha co-diretto il cortometraggio *La vedova nera*, un giallo queer, ed è attualmente al lavoro per realizzare un cortometraggio di fantascienza. *Héroïnes* è il suo primo film non autoprodotta.

He makes militant films, both fiction and documentary, and videos made from archival footage or his memories. A lover of genre cinema, he co-directed the short film *La vedova nera*, a queer giallo, and is currently developing a short sci-fi film. *Héroïnes* is his first non-self-produced film.



# HÉROÏNES

**Astré Desrives**

**Francia 2022 / 28' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Nel 1940, Claude Cahun e Marcel Moore, due artiste lesbiche ed ebreo, decidono di lasciare Parigi e trasferirsi sull'isola di Jersey per sfuggire alle persecuzioni naziste. Minacciate dallo sbarco delle truppe tedesche sull'isola, optano per la resistenza. Armate della loro telecamera 8 mm, danno vita a un esercito di "soldati senza nome" che fa andare nel panico la macchina nazista. Un film sull'amore, la passione per l'arte e la resistenza di due eroine che sfidano il totalitarismo a colpi di immaginazione; un'opera che asseconda l'estro dinamitardo delle sue protagoniste ricorrendo a registri narrativi e stilistici divergenti, accostando agli scricchiolii analogici di ascendenza surrealista delle forme di sovversione più "contemporanee", muscolari e dal piglio punk, proprie del cinema di genere.

In 1940 Claude Cahun and Marcel Moore, two lesbian and Jewish artists, move from Paris to Jersey island to escape the Nazi persecution. Threatened by the arrival of German troops on the island too, resist. Armed with a 8mm camera, they create an army of "nameless soldiers" who panic the Nazi machine.

A film about love, passion for art and the resistance of two heroines who challenge totalitarianism with the power of the imagination; a work that supports the radical flair of its protagonists by resorting to divergent narrative and stylistic registers, juxtaposing the analog creaks of surrealist ascendancy with more "contemporary", muscular, punk-looking forms of subversion typical of genre cinema.



## Cande Lázaro Cienfuegos

Nato nel 1997 a Badajoz, è un artista laureato in Comunicazione audiovisiva presso l'Università Carlos III di Madrid. Successivamente, ha conseguito il diploma in cinema documentario presso l'Istituto Cinematografico di Madrid. I suoi lavori sono stati presentati in festival come il Festival del Cinema Documentario di Alcances, il Festival del Cinema Indipendente L'Alternativa di Barcellona, il Festival Una Casa e il Festival BideOtik di Bilbao, oltre a proiezioni presso la Cineteca/Matadero e Filmin. Nel 2021 ottiene la residenza artistica della Tabakalera Donostia con il suo progetto di documentario *La pastora*. Nel 2022 ha iniziato a collaborare con il Cabildo de Gran Canaria al progetto Mestura nel suo lavoro di revisione dell'archivio cinematografico canario e sta preparando la sua prima mostra "amatoriale" con la Sala della Cultura di Getxo; ha inoltre partecipato alla Residenza DiiiP diretta dal regista Manuel Abramovich.

Born in 1997 in Badajoz, he is an artist graduated in Audiovisual Communication from the Carlos III University of Madrid. Subsequently, he completed the Documentary Film Diploma at the Madrid Film Institute. His pieces have appeared at festivals such as the Alcances Documentary Film Festival, the L'Alternativa Independent Cinema Festival in Barcelona, the Una Casa Festival and the BideOtik Festival in Bilbao, along with screenings at Cineteca/Matadero and Filmin. In 2021 he obtained the artistic residence of Tabakalera Donostia with his documentary project *La pastora*. In 2022 he started working with the Cabildo de Gran Canaria on the Mestura project in his work reviewing the Canarian film archive and is preparing his first "amateur" exhibition with the Getxo Culture Hall; he also took part in the DiiiP Residence directed by the filmmaker Manuel Abramovich.

**screenplay**  
Cande Lázaro  
Cienfuegos

**editing**  
Cande Lázaro  
Cienfuegos

**cast**  
Cande Lázaro  
Cienfuegos  
Josefa Martínez Perpiñán

**producer**  
Candela Cienfuegos

**contact**  
hamacaonline.net  
info@hamacaonline.net



## MAR(I)CONA

**Cande Lázaro Cienfuegos**  
**Spagna 2021 / 13' / v.o. sott.it / anteprima nazionale**

La Serranía Baja de Cuenca (Spagna) è una terra dove si coltivano due specie di mandorle: le *larguetas* e le *marconas*. Quando l'artista va a scuotere i mandorli con la sua famiglia, Cienfuegos capisce "mariconas" ("frocio" in spagnolo) invece di "marconas". Da questo spostamento, l'artista inizia a porsi domande sui confini di cui le persone queer fanno esperienza nelle aree rurali. Un montaggio di video personali e archivi fotografici, *Mar(i)cona* offre una riflessione intima sul rapporto tra territorio e identità, ruralità e *queerness*, norma e dissidenza, tracciando uno spazio espressivo tra saggio audiovisivo e *personal cinema* che sfida le false evidenze sulla costruzione del sé, il rapporto con l'ambiente e la rappresentazione di un territorio troppo spesso ridotto a paesaggi pastorali o a un vuoto geografico.

The Serranía Baja de Cuenca (Spain) is a land where two species of almonds are grown: *larguetas* and *marconas*. When the artist went to shake the almond trees with his family, Cienfuegos understood "mariconas" ("faggot" in Spanish) instead of "marconas". From this displacement, the artist starts arising questions about the boundaries queer people have in rural areas. A montage of personal video and photo archives, *Mar(i)cona* delivers an intimate reflection on the relationship between territory and identity, rurality and *queerness*, norm and dissidence, mapping out a space of expression between audiovisual essay and personal cinema challenging the false evidence on the construction of the self, the relationship to the environment and the representation of a territory too often reduced to pastoral landscapes or to a geographical void.



**screenplay**  
Maureen Duffy  
**editing**  
Joe Ingham  
**music**  
Helen Noir  
**cast**  
Glenda Jackson  
**producer**  
Joe Ingham  
**contact**  
ingham252  
@hotmail.co.uk

## Joe Ingham

Regista e produttore inglese, con una formazione da giornalista con Vice, Gay Times e Nme, ha partecipato alla realizzazione di serie e contenuti televisivi per Bbc, Channel 4, Channel 5, Sky, A+E, Paramount+. Ha partecipato altresì a vari festival, fra cui il Bfi Flare, il New York NewFest e il Dublin Gaze nel 2019 ha presentato *Invisible Women* (2018) in qualità di produttore; come regista ha esordito con *Baby Lies Truthfully* (2020), che è stato selezionato al Bfi Flare, al Gaze e al WickedQueer nel 2021.

English director and producer, with a background in journalism within Vice, Gay Times and Nme, he was involved in the release of series and tv contents for Bbc, Channel 4, Channel 5, Sky, A+E and Paramount+. In various festivals such as Bfi Flare, New York NewFest and Dublin Gaze in 2019 he presented *Invisible Women* (2018) as producer; as director, he debuted with *Baby Lies Truthfully* (2020), which was selected in Bfi Flare, Gaze and WickedQueer in 2021.



# THE MICROCOSM

**Joe Ingham**

**Regno Unito 2022 / 14' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

La voce dell'attrice due volte premio Oscar Glenda Jackson ci accompagna in un'immersione nella scena lesbica londinese del 1966. Alla ricerca di un piccolo microcosmo in cui fuggire da una realtà che odorava (o forse odora) unicamente di discriminazione e morte.

Come dei palombari, in *The Microcosm* gli spettatori navigano fra immagini e volti che ricostruiscono l'atmosfera di sicurezza e vitalità del Gateways Club di Chelsea, a Londra negli anni Sessanta, quando l'omosessualità è ancora criminalizzata, sia che riguardi uomini sia che riguardi donne. La prosa poetica di Maureen Duffy, protagonista di quella realtà del passato, lascia intendere che forse quei problemi e quei paradossi non sono poi così lontani.

The voice of the two-times Oscar winner Glenda Jackson accompanies us in a submersion into the London lesbian scene in 1966. In search of a little microcosm in which one can hide from a reality that only smelled (or maybe still smells) of discrimination and death.

Like divers, in *The Microcosm* viewers swim around images and faces that build up the atmosphere of security and vitality of Chelsea's Gateways Club, in London in the Sixties, when homosexuality was still criminalised, for men as well as for women. The poetic prose of Maureen Duffy, protagonist of that past reality, makes us understand that maybe those problems and those paradoxes are not so far yet.





**screenplay**  
Richard Squires  
**cinematography**  
Alex Grigoras  
Richard Squires  
**animation**  
Elroy Simmons  
**editing**  
Lucy Harris  
**music**  
Oliver Davis  
**sound**  
Chu-Li Shewring  
**cast**  
Art Erikson  
Anthony Powell  
Eric Geynes  
**producer**  
Richard Squires (Lmtyff)  
**contact**  
lmtyffproductions.com  
rich@lmtyffproductions.com

## Richard Squires

Visual artist attivo in ambito accademico, lavora con il cinema e l'animazione fin dagli anni Novanta. Dopo il progetto fumettistico *Let Me Feel Your Finger First* del 1998 (in cui combinava fumetto, animazione e arte performativa), ha realizzato film presentati al Bfi London Film Festival, al Festival Internazionale del Cinema di Rotterdam e al Festival Queer Lisboa. Del 2007 è il suo cortometraggio d'animazione *Francis* (passato su Channel 4 in Inghilterra), mentre il progetto *Ontologically Anxious Orgasm* risale al 2010. Nel 2018 ha realizzato il suo documentario sperimentale *Doozy* incrociando indagine queer e i villain dei fumetti. Ha pubblicato contributi su *Art Review*, *Animation Practice Process and Production*, *Performance Research* e *Chroma Journal*.

Visual artist and academic, he works with cinema and animation since the Nineties. After the comic project *Let Me Feel Your Finger First* in 1998 (in which he combined comics, animation and live art), he realized movies presented at the Bfi London Film Festival, at the International Rotterdam Film Festival and Queer Lisboa Festival. His animation short *Francis* is dated 2007 (and it was broadcasted by Channel 4 in England), while his project *Ontologically Anxious Orgasm* dates back to 2010. In 2018 he realized his experimental documentary *Doozy* mixing queer survey and comic villains. He published contributions on *Art Review*, *Animation Practice Process and Production*, *Performance Research* and *Chroma Journal*.



## THE PERPETRATORS

**Richard Squires**

**Regno Unito 2022 / 14' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Nella quieta oscurità della Londra suburbana, il fantasma di un bambino accende la miccia per una riflessione a posteriori sul rimosso della storia omosessuale all'inizio del Novecento in Inghilterra, fra caccia alle streghe e accuse infondate. Un accostamento di animazione, filmati in pellicola, diapositive e pieghe autobiografiche per discutere l'alterità trascurata e nascosta dietro la patina borghese e capitalista delle famiglie e delle comunità, che diagnosticano invece di cercare di capire e concepiscono il coming out come una "morte metaforica".

In the quiet darkness of suburban London, the ghost of a child lights the fuse for a retrospective reflection on the repressed history of homosexuality at the beginning of 20th century in England, between witch haunting and unfounded accusations. A juxtaposition of animation, analogue film, slides and autobiographic twists to discuss the neglected and hidden otherness behind the bourgeois and capitalist patina of families and communities, which diagnose instead of trying to understand and conceive the coming out as a "metaphorical death".



## Théo Laglisse

È un regista che sperimenta le diverse possibilità necessarie a costruire un immaginario senza confini. Diplomato con un master in regia all'Ensav (École Nationale Supérieure de l'Audiovisuel), gioca con un cinema multiforme che mette in scena le negazioni e le fughe proprie della fine del mondo e del passaggio all'età adulta. Nel 2019 si reca negli Stati Uniti dove dirige un cortometraggio, *Wash Me Tender*, girato a New York con la Sva (School of Visual Arts), e *Leave No Trace*, un mockumentary autoprodotta durante un viaggio on the road sulla West Coast, messo a punto grazie a La Clef Revival e al suo Studio 34. Presenta poi nel 2022 *Virée Sèche (Dry Trip)*, un "disaster" film psichedelico prodotto dal G.R.E.C (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques).

He is a filmmaker who experiments with the field of possibilities in order to build an imagination without borders. Graduated with a Directing master's degree at Ensav (École Nationale Supérieure de l'Audiovisuel), he plays with a protean cinema that stages the denials and escapes specific to the end of the world and the passage to adulthood. In 2019, he travels to the United States and directs a short film, *Wash Me Tender*, shot in New York with the Sva (School of Visual Arts), and *Leave No Trace*, a self-produced mockumentary during a road trip on the West Coast, finalized thanks to La Clef Revival and its Studio 34. Produced by the G.R.E.C (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques), he presents in 2022 *Virée Sèche (Dry Trip)*, a psychedelic disaster film.

**screenplay**  
Théo Laglisse  
**cinematography**  
Adèle Perrin  
**editing**  
Laeitia Durand  
**sound**  
Isabel Moratino  
**cast**  
Paulo Database  
Iziah Mouéza  
George Cizeron  
Paulo Gatabase  
**producer**  
Le G.R.E.C  
(Groupe de  
Recherches et d'Essais  
Cinématographiques)  
**contact**  
www.grec-info.com  
info@grec-info.com



## VIRÉE SÈCHE

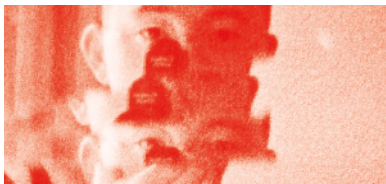
Théo Laglisse

Francia 2022 / 23' / v.o. sott. it / anteprima nazionale

Al ritorno dall'ennesima notte insonne di balli sfrenati e droghe, Jordane trova a casa Chléo, la sua sorellina, in agitazione per una misteriosa assenza d'acqua. Rendendosi subito conto che il disagio sta colpendo l'intera città, Jordane affronta uno dei suoi peggiori incubi e si imbarca in un viaggio allucinante e folle tra le strade di Marsiglia per fermare la sete.

Un'epopea lisergica e apocalittica a suon di techno, a metà tra il cinema tedesco post-muro e il cinema indie americano queer degli anni Duemila ma che al contempo esplicita l'urgenza tutta contemporanea del narrare la desertificazione imminente. Brutale, sfrenato ed esaltante anche nelle immagini che non danno tregua ed obbligano lo spettatore a seguire le protagoniste nella loro corsa a perdifiato: «Run, Jordane, run!».

After another sleepless night of partying and getting high, Jordane finds Chléo home, her little sister, anxious about a strange water shortage. Quickly realizing that the lack of water is affecting the entire city, Jordane faces one of her worst nightmares and embarks on a crazy road trip on foot through the streets of Marseille to stop their thirst. A lysergic, apocalyptic epic to the sound of techno halfway between post-wall German cinema and the queer American indie cinema of the 2000s, but at the same time making explicit the all-contemporary urgency of narrating current desertification. Brutal, unrestrained, and exciting even in the images that give no respite and compel the viewer to follow the protagonists in their headlong rush: «Run, Jordane, run!».



**screenplay**  
Shuli Huang

**cinematography**  
Shuli Huang

**editing**  
Shuli Huang  
Yang Yang

**sound**  
Nicolas Verhaeghe  
Jingxi Guo

**cast**  
Yunxue Yu  
Kangmin Huang  
Shuli Huang

**producer**  
Shuli Huang  
Exposed Pictures

**contact**  
[www.lightsonfilm.com](http://www.lightsonfilm.com)  
[team@lightsonfilm.org](mailto:team@lightsonfilm.org)

## Shuli Huang

È uno scrittore, regista e direttore della fotografia nato a Wenzhou, in Cina. Dopo essersi diplomato all'Accademia del Cinema di Pechino nel 2019, si è trasferito a New York come candidato all'Mfa per il programma cinematografico della Nyu. *Farewell, My Hometown*, il suo debutto come direttore della fotografia, ha vinto il New Currents Award durante il 26° Busan International Film Festival nel 2021. Il suo secondo cortometraggio, *Will You Look at Me*, è stato selezionato per la 61ª edizione de La Semaine de la Critique Cannes 2022.

He is a writer-director and cinematographer born in Wenzhou, China. After graduating from Beijing Film Academy in 2019, he moved to New York City as an Mfa candidate for Nyu graduate film program. *Farewell, My Hometown*, his feature debut as a cinematographer won the New Currents Award during the 26<sup>th</sup> Busan International Film Festival in 2021. His second short film, *Will You Look at Me*, was selected for the 61<sup>st</sup> edition of La Semaine de la Critique Cannes 2022.



## WILL YOU LOOK AT ME

**Shuli Huang**  
**Cina 2022 / 20' / v.o. sott. it.**

Quando un giovane regista cinese torna nella sua città natale alla ricerca di se stesso, una lunga conversazione con la madre spinge i due a cercare l'accettazione e l'amore.

Girato in Super 8, *Will You Look At Me* è un montaggio associativo di frammenti di vita quotidiana e di ricordi del regista, che ripercorre la sua traiettoria dalla fine del liceo e dalla scoperta della sua omosessualità da parte della madre, fino agli interrogativi odierni quando, dopo aver completato i suoi studi, si trova disorientato e vede la sua cerchia di amici disfarsi, il suo compagno lasciare la Cina per il Belgio e le aspettative della famiglia incalzarlo.

Con il suo secondo cortometraggio, Shuli Huang offre una fuga in un presente incerto, un confronto con un passato doloroso e una visione di un futuro aperto, firmando così una poesia sulla vita che va e un manifesto di *personal cinema*.

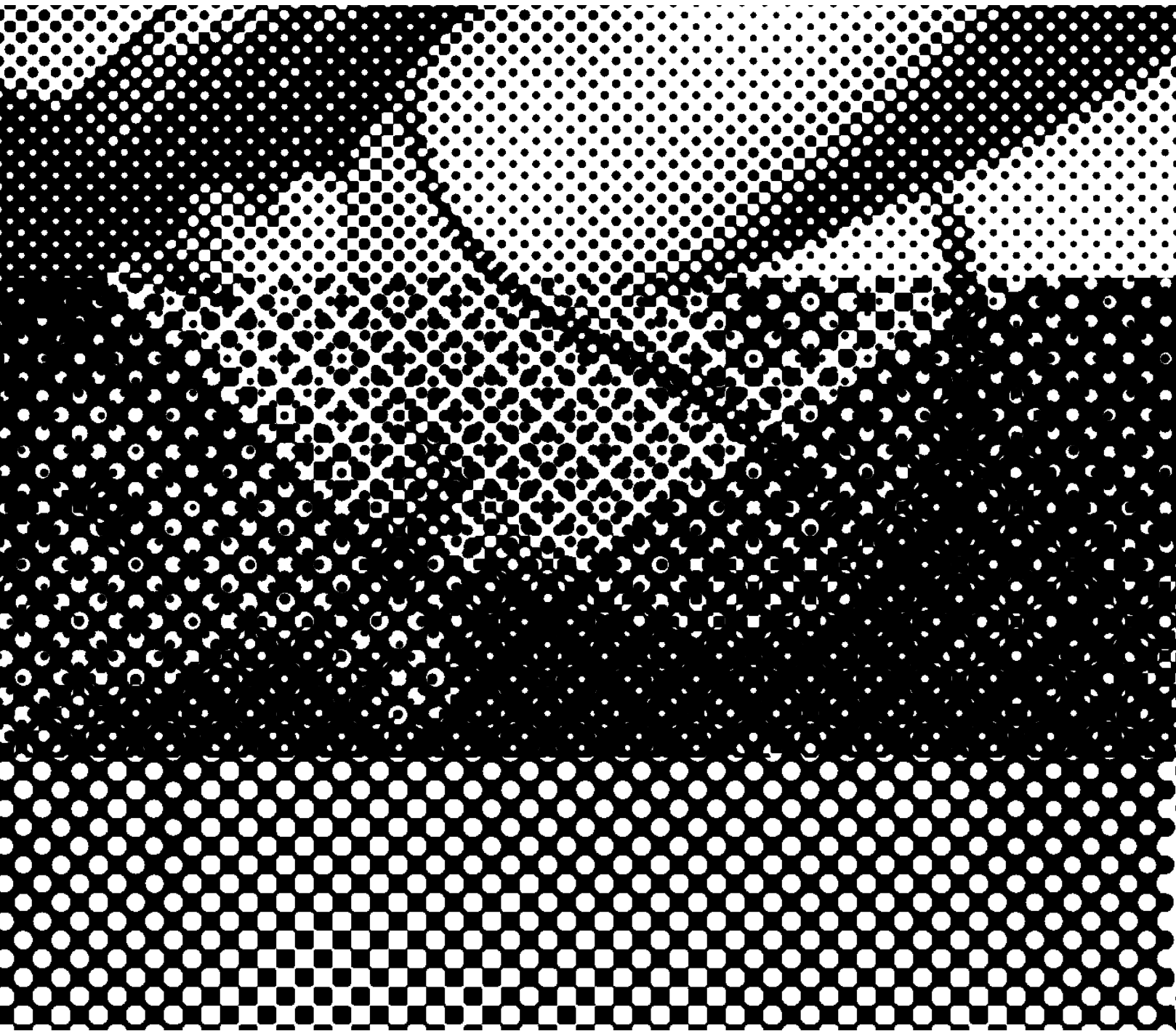
As a young Chinese filmmaker returns to his hometown in search for himself, a long due conversation with his mother dives the two of them into a quest for acceptance and love.

Shot on Super 8 film, *Will You Look At Me* is an associative montage of fragments of the filmmaker's daily life and memories, which traces his trajectory from the end of high school and his mother's discovery of his homosexuality, to his present-day questions when, after completing his studies, he finds himself disoriented and sees his circle of friends unravel, his companion leave China for Belgium, and his family's expectations catch up with him.

With his second short film, Shuli Huang delivers a flight into an uncertain present, a confrontation with a painful past and a vision for an open future, and signs thereby a poem on life as it goes and a manifesto of personal cinema.

**NUOVE VISIONI**









**screenplay**  
Koji Shiraishi  
Kohei Taniguchi

**cinematography**  
Ryoka Neyra  
Kei Ikeda

**editing**  
Koji Shiraishi

**music**  
Yuta Mori

**sound**  
Hisashi Iwamaru  
Tatsuya Kishikawa

**cast**  
Chisako Kawase  
Nagisa Toriumi  
Ai Otohara  
Masahiro Takashima  
Ryuchell  
Ryoka Neyra  
Shigehiro Yamaguchi  
Keisaku Kimura

**producer**  
Kanjiro Toba  
Yoshihisa Kita  
Hiroyuki Aiba

**contact**  
intl.nikkatsu.com  
m.furukawa  
@nikkatsu.co.jp

## Koji Shiraishi

Esponente underground e misconosciuto del J-Horror, attivo fin dagli anni Novanta e con più di trenta lungometraggi alle spalle, nasce nel 1973 e si laurea in regia alla Kyushu Sangyo University. Mentre frequenta da assistente set di film come *August in the Water* (1995) di Gakuryu Ishii e *Waterboys* (2001) di Shinobu Yaguchi, realizza i suoi primi lavori in autonomia a partire dal 1997 (con *Violence Men*) tornando spesso sull'horror (*Carved* del 2007), sull'horror *found footage* (*Occult* del 2009, *Shirome* del 2010), sul *torture porn* (*Grotesque* del 2009) e sul *pinku eiga* (*Hyper Villain* del 2011), muovendosi fra cinema, home video (la saga dei *Senritsu Kaiki File Kowasugi!* dal 2012 al 2015) e televisione (la recentissima serie tv *Welcome to the Occult Forest* del 2022). Pur avendo frequentato alcuni festival internazionali (Toronto, Tallinn Black Nights, Unnamed Footage Festival di San Francisco), è visto pochissimo fuori dal Giappone. In Italia, il Torino Film Festival ha presentato *Noroi* nel 2005 e *Sadako vs. Kayako* nel 2016.

Less known underground exponent of J-Horror, working from the 90s and with more than 30 feature length films, he is born in 1973 and graduated in film making at the Kyushu Sangyo University. While attending sets of movies like *August in the Water* (1995) by Gakuryu Ishii and *Waterboys* (2001) by Shinobu Yaguchi, he has directed his first feature films of his own since 1997 (starting with *Violence Men*) coming back frequently to horror (*Carved* in 2007), to found footage horror (*Occult* in 2009, *Shirome* in 2010), to torture porn (*Grotesque* in 2009) and to *pinku eiga* (*Hyper Villain* in 2011), moving among cinema, home video (the series of *Senritsu Kaiki File Kowasugi!* from 2012 to 2015) and television (the recent tv-series *Welcome to the Occult Forest* in 2022). Even if he attended some international film festivals (Toronto, Tallinn Black Nights, San Francisco's Unnamed Footage Festival), he is little seen outside Japan. In Italy, the Torino Film Festival screened *Noroi* (2005) and *Sadako vs. Kayako* (2016).



## AISHITERU!

Koji Shiraishi

Giappone 2022 / 94' / v.o. sott. it / anteprima nazionale

La *pop idol* e *wrestler* Misa the Killer, seguita da un'operatrice per la realizzazione di un documentario, fa la conoscenza della *mistress* Kanon e diventa lei stessa *mistress* nel club sadomaso "H". Ma essere la *slave* di Kanon e la *mistress* di altri clienti del club potrebbe portare a più di una difficoltà...

Il controverso regista di J-Horror Koji Shiraishi realizza un *roman porno* in pieno stile Nikkatsu, attingendo dalle sue più folli ossessioni (tra cui il *mockumentary*) per comporre un'ode divertente e stralunata alla perversione e all'amore fuori da ogni regola e vincolo. Una commedia erotica strampalata e imprevedibile, tanto una rielaborazione del *pinku eiga* tradizionale quanto un'esaltante messa in discussione della cultura pop nipponica.

The pop idol and wrestler Misa the Killer, followed by a camera operator for the making of a documentary, meets the mistress Kanon and becomes herself a mistress in the bdsm club "H". But being Kanon's slave and other club's clients' mistress can bring more than a trouble... The controversial J-Horror director Koji Shiraishi realizes a *roman porno* in perfect Nikkatsu style, combining his maddest obsessions (among which a *mockumentary*) to compose a funny and eccentric ode to perversion and boundless love. An erotic, wacky and unforeseeable comedy, a traditional *pinku eiga* re-elaboration as well as an exhilarating questioning of the Japanese pop culture.



**screenplay**  
Gaël Lépingle  
Michaël Dacheux

**cinematography**  
Dorian Lebeau  
Vianney Lambert

**editing**  
Guillaume Lillo

**music**  
Arthur B. Gillette

**sound**  
Jérôme Petit

**cast**  
Léo Pochat  
Yves-Batek Mendy  
Edouard Prévot  
Serge Renko

**producer**  
Haïku

**contact**  
www.haikufilms.fr  
festival@haikufilms.fr

## Gaël Lépingle

Ha esordito come regista di documentari, proiettati in festival internazionali (Rotterdam, Viennale, Cinéma du Réel, Jeonju). Nel 2015 dirige un mediometraggio interamente cantato, *Une jolie vallée. Julien* (2010) e *Seuls les pirates* (2018), presentato al Sicilia Queer filmfest nel 2019, hanno vinto il premio per miglior film al Fid di Marsiglia. Dopo *Nuclear Summer* (2020), *Des garçons de province* è il suo quarto lungometraggio.

He has directed documentary films, shown in international festivals (Rotterdam, Viennale, Cinéma du Réel, Jeonju). In 2015, he directed a medium-length musical, *Une jolie vallée. Julien* (2010) and *Seuls les pirates* (2018), screened at the Sicilia Queer filmfest in 2019, received the French competition grand prize at Fid Marseille. After *Nuclear Summer* (2020), *Des garçons de province* is his fourth feature film.



# DES GARÇONS DE PROVINCE

**Gaël Lépingle**

**Francia 2022 / 84' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Youcef sogna qualcosa di diverso dal mestiere che sta per iniziare e dalla sua relazione di coppia ed è attratto dalla vita avventurosa di una troupe di drag queen in tournée nel suo villaggio. Un ragazzo percorre strade deserte sui tacchi a spillo in attesa dei risultati di ammissione ad un corso che lo porterà lontano da lì. Jonas posa per Mathieu, fotografo gay specializzato nel ritrarre giovani ragazzi in costume.

Borghi isolati, pomeriggi sospesi, voglia di avventura, ragazzi che amano i ragazzi. Il cinema di Gaël Lépingle prende le distanze dai modelli trendy della comunità lgbt+, immergendosi nei territori anonimi che compongono il mosaico della provincia francese.

Youcef dreams about something different from the job he's about to start and his couple relationship and he feels attracted to the adventurous life of a drag troupe in tour in his village. A boy walks along desert streets on stiletto heels waiting for the results of the admission to a course that will take him away from there. Jonas poses for Mathieu, a gay photographer specialized in portraying young boys in costume.

Isolated villages, suspended afternoons, desire for adventure, boys who love boys. Gaël Lépingle moves away from the trendy models of the lgbt+ community and dig deep down into the anonymous territories that make up the mosaic of the French province.



## Cláudia Varejão

Nata a Porto, ha studiato regia presso il Creativity and Artistic Creation Program of Calouste Gulbenkian Foundation in collaborazione con il German Film und Fernsehakademie Berlin e la São Paulo International Film Academy, e fotografia presso l'Ar.CoCentro de Arte e Comunicação Visual di Lisbona. Il suo sguardo si lascia ibridare dai soggetti fotografati o rappresentati: come in *Ama-San* (2016), primo lungometraggio incentrato sulle "donne del mare" che portano avanti un'antica tradizione di pesca, o *No escuro do cinema descalço os sapatos* (2016), documentario modellato dall'intimità di un gruppo di ballerini di una compagnia di danza. *Lobo e Cão*, la sua opera più recente, è stato premiato come miglior film nella sezione Giornate degli Autori della 79ª Mostra del Cinema di Venezia.

She was born in Porto and studied filmmaking, at the Creativity and Artistic Creation Program of Calouste Gulbenkian Foundation in collaboration with the German Film und Fernsehakademie Berlin and the São Paulo International Film Academy, and photography, at Ar.Co Centro de Arte e Comunicação Visual in Lisbon. Her gaze allows itself to be hybridized by the subjects photographed or depicted: as in *Ama-San* (2016), her first feature film focusing on "women of the sea" who carry on an ancient fishing tradition, or *In the Darkness of the Theater I Take Off My Shoes* (2016), a documentary shaped by the intimacy of a group of dancers in a ballet company. *Lobo e Cão*, her most recent work, was awarded best film at the Giornate degli Autori section of the 79<sup>th</sup> Venice Film Festival.

**screenplay**  
Cláudia Varejão  
**cinematography**  
Rui Xavier  
**editing**  
João Braz  
**music**  
Xinobi  
**sound**  
Olivier Blanc  
**cast**  
Ana Cabral  
Ruben Pimenta  
Cristiana Branquinho  
Marlene Cordeiro  
João Tavares  
Nuno Ferreira  
Mário Furtado  
Mário Jorge Oliveira  
Luísa Alves  
**producer**  
Terratreme Filmes  
La Belle Affaire  
João Matos  
Jérôme Blesson  
**contact**  
www.  
azimutdistribution.it  
info @  
azimutdistribution.it



## LOBO E CÃO

**Cláudia Varejão**  
**Portogallo-Francia 2022 / 111' / v.o. sott. it.**

«La geografia di un'isola è una metafora di ciò che si vive al suo interno: identità circondate da infinite possibilità che solo i fortunati osano raggiungere»: il tempo sospeso di Ana e Luis sembra intrecciarsi a questa voce fuori campo, guida del traghetto verso l'isola che abitano, San Miguel, nelle Azzorre. Fluttuando sui confini tra terra e mare, le loro storie risiedono in un punto di rottura tra liturgia e rivoluzione in cui svaniscono l'etica, come per Ana che non riesce più a distinguere il bene e il male, e le strutture espressive di genere, come per l'estetica di Luis. Cláudia Varejão tratteggia un'opera tra finzione e documentario, ritratti frammentati di amara speranza e meraviglia di due vite – e una generazione – isolate e, al contempo, proiettate verso l'unione con l'altro.

«The geography of an island is a metaphor for what one lives within it: identities surrounded by infinite possibilities that only the lucky dare to reach»: the suspended time of Ana and Luis seems intertwined to this voiceover, ferry guide to the island they inhabit, San Miguel, in the Azores. Floating on the borders between land and sea, their stories reside at a breaking point between liturgy and revolution in which ethics vanish, as for Ana who can no longer distinguish between good and evil, and gendered expressive structures, as for Luis' aesthetics. Cláudia Varejão sketches a work between fiction and documentary, fragmented portraits of bitter hope and wonder of two lives – and a generation – isolated and, at the same time, projected towards the union with the other.





**screenplay**  
Ariadine Zampaulo  
Maria Clotilde Guirruogo

**cinematography**  
David Gross

**editing**  
Bruno Teodoro  
Ariadine Zampaulo

**sound**  
Isadora Torres

**cast**  
Sabina Tembe  
Fernando Macamo  
Luis Napaho  
Silvana Pombal  
Eurice Mandlate  
Malua Saveca  
Paulo Zacarias  
Salvado Mabjaia  
Domingos Blé  
Maria Clotilde Guirruogo

**producer**  
Ariadine Zampaulo  
Maria Clotilde Guirruogo  
(Maricô Produções)  
Bruna Epiphânio  
(Olhar Através)

**contact**  
descolonizafilmes.com  
ibrira@descolonizafilmes.com

## Ariadine Zampaulo

Si è laureata in cinema presso l'Universidade Federal Fluminense. Nel 2020 ha frequentato il corso di regia "Cinema and Thought: Black Narratives", organizzato dal Centro Afrocarioica de Cinema Zózimo Bulbul. Nel 2017 e nel 2018 ha studiato e approfondito la storia e la pratica del cinema locale, collaborando altresì con produttori brasiliani e occupandosi del montaggio per il documentario *Nenha* (2018). Nel 2022 ha realizzato il suo primo film, *Maputo Nakuzandza*.

She holds a bachelor's degree in Cinema and Audiovisual from Universidade Federal Fluminense. In 2020, she qualified in Directing by the course "Cinema and Thought: Black Narratives", from Centro Afrocarioica de Cinema Zózimo Bulbul. In 2017 and 2018 she studied and researched local cinema history and practice. During this period, she has also collaborated with film and audiovisual producers in Brazil, edited the documentary *Nenha* (2018) and directed her first film, *Maputo Nakuzandza*.



# MAPUTO NAKUZANDZA

**Ariadine Zampaulo**  
**Brasile-Mozambico 2022 / 60' / v.o. sott. it.**  
**/ anteprima nazionale**

È l'alba nella capitale del Mozambico. I giovani lasciano le discoteche. Nei cortili, le donne iniziano la loro giornata. Un uomo percorre correndo le principali arterie della città, una donna torna da un viaggio, un turista esplora le vie, un operaio prende i mezzi pubblici e la radio di Maputo Nakuzandza annuncia la scomparsa di una sposa che ha lasciato sull'altare il marito che la tradiva. Con i suoi gesti ripetuti e momenti di interconnessione umana, *Maputo Nakuzandza* è la poesia cinematografica di una città dove diverse vite si intrecciano con i suoni di un programma radiofonico locale, un'opera sospesa, priva di pose e capace, attraverso pochi gesti quotidiani, di costruire piccoli ritratti e alludere al passato coloniale che ancora aleggia sulle strade della metropoli.

It's dawn in the capital of Mozambique. Young people are leaving the nightclubs. In the backyards, women are starting their day. A jogger roams the main arteries of the city, a woman is coming back from a trip, a tourist is walking, a worker is taking public transport, and Maputo Nakuzandza radio announces the disappearance of a bride after having left her cheating husband at the altar. With its repeated gestures and moments of human interconnection, *Maputo Nakuzandza* is the cinematic poetry of a city where different lives interwoven with the sounds of a local radio program, a suspended work, devoid of poses and capable, through the depiction of few everyday gestures, of constructing small portraits and alluding to the colonial past that still hovers over the streets of the metropolis.



## Carlos Conceição

Nato in Angola durante la Guerra fredda, ha vissuto tra il deserto del sud e il Portogallo finché non si è iscritto alla Escola Superior de Teatro e Cinema nel 2002. In precedenza si era laureato in Letteratura inglese di epoca romantica. Il suo primo cortometraggio, *Carne*, è stato premiato all'Indie Lisboa nel 2010, mentre *Versailles* (2013) è stato presentato in anteprima al Festival di Locarno. *Coelho Mau* (2017) ha segnato il suo ritorno alla Semaine de la Critique di Cannes tre anni dopo il suo ingresso in competizione con *Boa Noite Cinderela* (2014), mentre *Serpentario* (2019) è stato presentato in anteprima alla 69ª edizione della Berlinale e premiato, tra gli altri, a DocLisboa e al Sicilia Queer filmfest. Retrospective complete dei suoi lavori hanno avuto luogo alla Cinémathèque di Parigi, al Festival International du Film d'Amiens e al Sicilia Queer filmfest. *Um fio de baba escarlata* (2020), il suo ultimo film, è stato presentato in anteprima al festival Curtas Vila do Conde. *Nação Valente* (2022) è stato presentato in concorso al Festival di Locarno, dove ha vinto il Premio Europa Cinemas Label.

Born in Angola during the Cold War, he lived between the Southern desert and Portugal until he went to Lisbon's Film School in 2002. He had previously majored in English Literature of the Romanticism. His first short film *The Flesh* was awarded Best New Talent at Indie Lisboa in 2010, while *Versailles* (2013) premiered at the Locarno Film Festival. Both *Goodnight Cinderella* (2014) and *Bad Bunny* (2017) premiered in Cannes at Critic's Week, and *Serpentarius* (2019) premiered at the 69th Berlinale and was awarded at DocLisboa and Sicilia Queer filmfest, among other festivals. He had also complete retrospectives of his work at the Cinémathèque française, at the Amiens Film Festival and at Sicilia Queer filmfest. *Name Above Title* (2020), his latest film, premiered at Curtas Vila do Conde. *Nação Valente* (2022) was selected in Competition at Locarno Film Festival, where it was awarded the prize Europa Cinemas Label.

**screenplay**  
Carlos Conceição

**cinematography**  
Vasco Viana

**editing**  
Carlos Conceição  
António Gonçalves

**sound**  
Nuno Bento  
Xavier Thieulin  
Rafael Gonçalves  
Cardoso

**cast**  
João Arrais  
Anabela Moreira  
Miguel Amorim  
Ivo Arroja  
André Cabral  
João Cachola

**producer**  
João Matos  
Pedro Pinho  
Leonor Noivo  
Tiago Hespanha  
Luisa Homem  
Susana Nobre  
Virginie Lacombe  
Arnaud Quesada

**contact**  
www.widemanagement.  
com  
ma@widemanagement.  
com



## NAÇÃO VALENTE

**Carlos Conceição**  
**Portogallo 2022 / 120' / v.o. sott. it.**

Quando nel 1974 i portoghesi lasciano l'Angola per soccombere alle violente rivendicazioni indipendentiste, un gruppo di giovani soldati barricati dentro le mura di un insediamento militare cominciano ad essere braccati da presenze misteriose. Un'indagine sui fantasmi del colonialismo e un film di genere sulla crescita e il superamento dei traumi personali e collettivi, sullo sfondo di un Paese dalla forza primigenia incontrollabile. Carlos Conceição torna sulla storia colonialista portoghese, osservando i turbamenti dell'adolescenza e la scoperta dei rapporti e della sessualità, attraverso gli occhi sconcertati del giovane João Arrais, già suo attore feticcio e sorta di *alter ego*. E la cecità ingenua dell'adolescenza diventa per estensione un disagio condiviso sull'inconoscibilità della Storia e sul mistero atavico delle proprie radici più profonde.

When in 1974 Portugal leaves Angola to submit to the violent independentist claims, a group of young soldiers barricaded within the walls of a military settlement starts to be besieged by mysterious presences. A survey about the ghosts of colonialism and a genre film about growth and overcoming of personal and collective traumas, with the primeval uncontrollable force of a country in the background. Carlos Conceição comes back to colonialist Portuguese history as he observed anxieties and ambiances of a teenage searching for relations and sexuality, through the confounded eyes of the young João Arrais, already his muse and sort of *alter ego*. And the naïf blindness of teenage unavoidably becomes a shared discomfort about unknowability of History and about atavistic mystery of one's own deepest roots.



## Julia Murat

Nasce a Rio de Janeiro e si laurea all'Università Federale di Rio de Janeiro in graphic design e alla Scuola di Cinema Darcy Ribeiro come sceneggiatrice. È nota come montatrice, assistente alla regia e per aver curato la regia di innumerevoli cortometraggi, video sperimentali, spot pubblicitari e video-installazioni. Il suo primo lungometraggio, *Dia dos pais*, è stato presentato in anteprima al Cinéma du Réel nel 2008. I suoi lavori successivi, politicamente connotati e tesi alla ricerca di contraddizioni – *Historias que so existem quando lembradas* (2011) e *Pendular* (2017) – sono stati presentati a Venezia e alla Berlinale, riscuotendo il successo della critica. *Regra 34* ha vinto il Pardo d'Oro al 75° Locarno Film Festival.

She was born in Rio de Janeiro and graduated from the Federal University of Rio de Janeiro in graphic design and from the Darcy Ribeiro Film School as a screenwriter. She is known as an editor, assistant director and for directing countless short films, experimental videos, commercials and video installations. Her first feature film, *Dia dos pais*, premiered at Cinéma du Réel in 2008. His subsequent works, *Found Memories* (2011) and *Pendular* (2017), politically connoted and tense in search of contradictions, were presented in Venice and at the Berlinale to critical acclaim. *Regra 34* won the Pardo d'Oro at the 75<sup>th</sup> Locarno Film Festival.

**screenplay**  
Gabriela Capello  
Julia Murat  
Rafael Lessa  
Roberto Winter

**cinematography**  
Leo Blittencourt

**editing**  
Beatriz Pomar  
Julia Murat  
Mair Tavares

**music**  
Lucas Marcier  
Maria Berlado

**sound**  
Laura Zimmerman  
Daniel Turini  
Henrique Chiurciu

**cast**  
Sol Miranda  
Lucas Andrade  
Lorena Comparato  
Isabela Mariotto

**producer**  
Tatiana Leite  
Julia Murat

**contact**  
bubblesproject.com  
info@bubblesproject.com



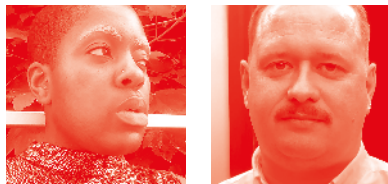
## REGRA 34

Julia Murat

Brasile-Francia 2022 / 100' / v.o. sott. it.

Tra le regole di Internet, la 34 afferma che se qualcosa esiste, ne esisterà la versione pornografica, come se all'interno di tutto vi fosse un seme di desiderio originario. Si articola così la pulsionalità di Simone, studentessa di giurisprudenza e cam sex worker, in un gioco di poli oppositivi tra loro in simbiosi: di giorno discute di legalità e di un sistema violento verso corpi razzializzati e femminili; di notte erotizza squilibri di potere attraverso il proprio corpo e le pratiche bdsm, nelle quali il dolore è custodito dal piacere e dalla cura. Nello stesso modo in cui è impossibile definire chi possieda più gradi di libertà nella relazione dominant/submissive, Julia Murat sceglie di allontanare la propria opera dal terreno dei giudizi di valore e lascia emergere zone di luce e ombra di una realtà irrisolvibile.

Among the rules of the Internet, the 34 states that if something exists, a pornographic version of it will exist, as if within everything there is a seed of original desire. Thus the drive of Simone, a law student and cam sex worker, is articulated in a symbiotic interplay of oppositional poles: during the day she discusses legality and a violent system toward racialized, female bodies; during the night she eroticizes power imbalances through her own body and bdsm practices, in which pain is guarded by pleasure and care. In the same way that it is impossible to define who possesses more degrees of freedom in the dominant/submissive relationship, Julia Murat chooses to move her own film away from the terrain of value judgments to allow areas of light and shadow of an unsolvable reality to emerge.



**screenplay**  
Huw Lemmey  
**cinematography**  
Morgan K Spencer  
**editing**  
Onyeka Igwe  
**voice**  
Ben Whishaw  
**producer**  
Pinky Ghundale  
**contact**  
studiovoltaire.org/  
caillum@  
studiovoltaire.org

### Onyeka Igwe

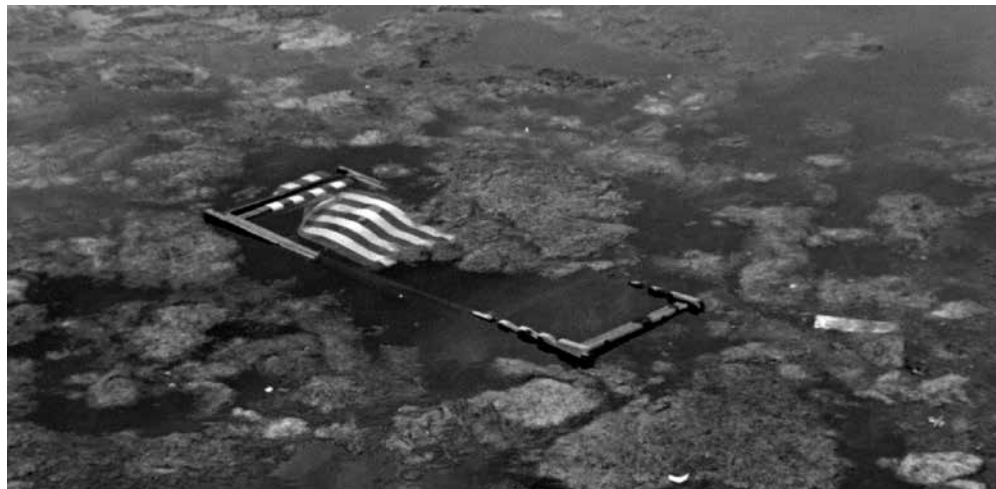
Vive e lavora a Londra. Le sue opere sono state presentate presso LUX, Londra (2021); Mercer Union, Toronto (2021); e Jerwood Arts, Londra (2019). I suoi video sono stati proiettati in istituzioni e festival a Berlino, Londra, Rotterdam, Washington DC, Edinburgo. È stata protagonista di importanti eventi, tra cui il Dhaka Art Summit (2020) e la Biennale di Berlino (2018). Ha ricevuto l'Arts Foundation Futures Award 2020 per il cortometraggio sperimentale e il Berwick New Cinema Award 2019.

She lives and works in London. Her work has been presented at LUX, London (2021); Mercer Union, Toronto (2021); and Jerwood Arts, London (2019). Her video works have been screened at institutions and festivals in Berlin, London, Rotterdam, Washington DC, Edinburgh. She has been featured in major international presentations including the Dhaka Art Summit (2020) and Berlin Biennale (2018). She was awarded the 2020 Arts Foundation Futures Award for Experimental Short Film and the 2019 Berwick New Cinema Award.

### Huw Lemmey

È un artista e scrittore. Ha pubblicato i romanzi *Unknown Language* (2020), *Red Tory: My Corbyn Chemsex Hell* (2019) e *Chubz: The Demonization of My Working Arse* (2015). Con Ben Miller, conduce il podcast *Bad Gays*. Il loro libro, *Bad Gays: A Homosexual History*, è stato pubblicato da Verso Books. Scrive per *Architectural Review*, *Icon*, *Art Monthly*, *L'Uomo Vogue* e *The Guardian*. Lo spunto per questo lavoro cinematografico risale a una *walking tour* come parte del progetto *Rainbow Aphorisms*.

He is an artist and writer. He has published the novels *Unknown Language* (2020) *Red Tory: My Corbyn Chemsex Hell* (2019) and *Chubz: The Demonization of My Working Arse* (2015). With Ben Miller, he hosts the podcast *Bad Gays*. Their book, *Bad Gays: A Homosexual History*, was recently published by Verso Books. He writes for *Architectural Review*, *Icon*, *Art Monthly*, *L'Uomo Vogue* and *The Guardian*. This new film work has developed directly from a walking tour as part of the offsite project *Rainbow Aphorisms*.



## UNGENTLE

**Onyeka Igwe, Huw Lemmey**

**Regno Unito 2022 / 36' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

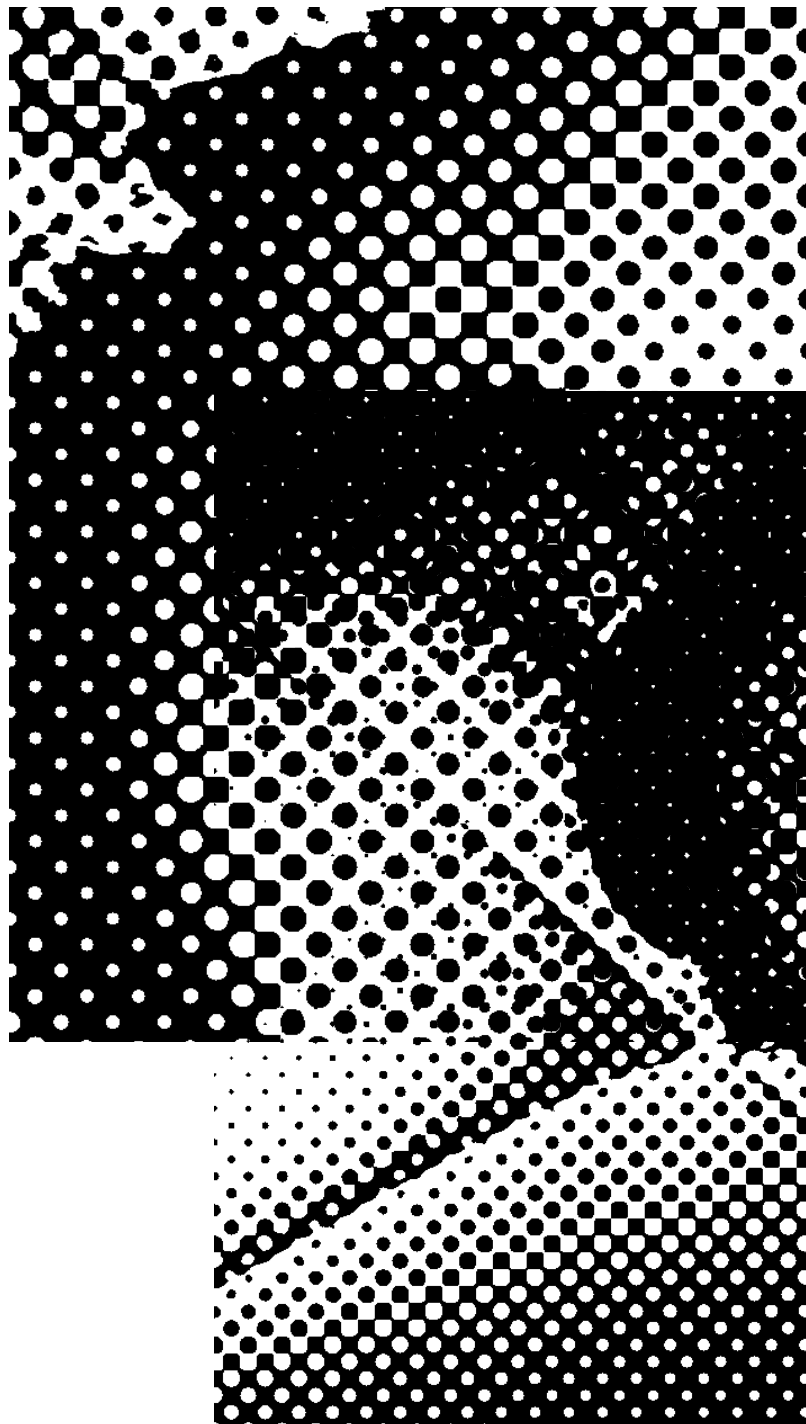
Basato su ricerca storiografica approfondita, il film è narrato da un autore immaginario ed enigmatico la cui difficile posizione di spia e omosessuale nella metà del XX secolo è offuscata dall'irragionevolezza del desiderio e dalle ragioni di segretezza dettate dalla sua posizione. Il film utilizza una modalità narrativa fluida e inafferrabile, in cui il protagonista dirige le scene del film dall'esterno come se osservasse la realtà da un binocolo, spostandosi da St. James's Park – una nota area di *cruising* frequentata dall'establishment britannico – a Beaulieu, una casa di campagna nell'Hampshire che fungeva da scuola di formazione per responsabili delle operazioni speciali.

*Ungentle* è un ritratto dell'esperienza condivisa di sotterfugio e segretezza e una riflessione sulle tensioni tra lealtà e lussuria, sé autentici e credenze adottate, status e desiderio.

Based on extensive historical research, the film is narrated by an imagined, enigmatic auteur whose fraught position as both a spy and gay man in the mid-20th century is troubled by the unreasonableness of desire and the reasons for secrecy prescribed by his position. The film edges at a fluidity and an atmosphere of unknowability, where the protagonist directs the scenes of the film from outside of the camera lens. It moves from St. James's Park, a historical cruising ground at the center of British power, to Beaulieu, a historic country house in Hampshire that served as a Special Operations Executive training school. *Ungentle* is a portrait of the shared experience of subterfuge and secrecy between homosexuals and spies as well as a reflection on the tensions between loyalty and lust, authentic selves and adopted beliefs, status and desire.



**PANORAMA QUEER**









## Marija Stefanija Linuža

Nata nel 1994 a Riga, in Lettonia, dove si è diplomata alla J. Rozentals Highschool of Art come Multimedia Designer con un progetto di video arte. Nel 2017 ha frequentato il campus estivo Famu di regia e nel 2018 si è trasferita in Italia, dove è stata selezionata per il corso di regia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Attualmente sta terminando gli studi di regia presso la scuola di documentario ZeLig a Bolzano. Il suo documentario *Ama Osa* è stato presentato al Filmmaker di Milano, dove ha ricevuto una menzione speciale della giuria nella sezione Prospettive.

She was born in 1994 in Riga, Latvia, where she graduated from J. Rozentals Highschool of Art as a Multimedia Designer with a video art project. In 2017, she attended the Famu summer filmmaking initiation campus and in 2018 she moved to Italy, where she was selected for the basic filmmaking course at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome. She is currently finishing her studies in documentary filmmaking at the ZeLig school for documentary filmmakers in Bolzano, Italy. Her documentary *Ama Osa* was presented at the International Film Festival Filmmaker in Milan, where it received a special jury mention in the Perspectives section.

**cinematography**  
Margherita Duca

**editing**  
Leonardo Minati  
Marija Stefanija Linuža

**music**  
Thru Collected  
Whitemary  
Simona Zamboli  
Gatis Ziemā

**sound**  
Riccardo Spagnol  
Leonardo Minati

**cast**  
Nao  
Valentina  
Christian  
Andrea  
Martina

**producer**  
Heidi Gronauer  
Lorenzo Paccagnella  
Zelig – scuola di  
cinema documentario

**contact**  
film.zeligfilm.it/it  
festival@zeligfilm.it



## AMA OSA

**Marija Stefanija Linuža**  
**Italia 2022 / 47' / v.o. sott. it.**

Una ricerca artistica che orbita attorno a un personaggio sfuggente come Moana Pozzi non può che svolgersi sotto il segno dell'insolubilità. A partire dal dialogo con le immagini della pornstar, Nao costruisce il proprio tentativo di diserzione: in fuga dalla moralità, dalla norma e dal sistema capitalistico, abbandona i binari di un lavoro ricco di costrizioni, per intraprendere la professione di *cam girl*.

Il documentario di Linuža, ambientato a Palermo, insegue il quotidiano di Nao, innervato di domande su arte, desiderio, lavoro e politica che non si cristallizzano mai in dogmi. Perché lavorare non rende più libere, immaginare un presente alternativo a volte sì.

An artistic research orbiting around an elusive character like Moana Pozzi cannot but take place under the sign of insolubility. Starting with a dialogue with the images of the porn star, Nao constructs her own attempt at desertion: fleeing from morality, the norm, and the capitalist system, she abandons the tracks of a job full of constraints to take up the profession of *cam girl*. Linuža's documentary, set in Palermo, chases Nao's daily life, innervated with questions about art, desire, work and politics that never crystallize into dogmas. Because working does not make one freer, imagining an alternative present sometimes does.





**editing**  
Barbara Hammer  
**cast**  
Barbara Hammer  
**contact**  
[www.eai.org/videosite](http://www.eai.org/videosite)  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not a Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



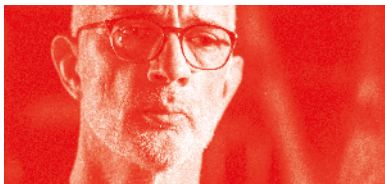
## AUDIENCE

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1982 / 31' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

Fra Stati Uniti, Canada e Regno Unito, Barbara Hammer documenta le reazioni del suo pubblico prima e dopo la presentazione di alcuni suoi corti: shock, interrogativi sulla pornografia, percezione della fisicità e soprattutto rappresentazione di un'altra narrazione sullo schermo, una narrazione che voglia la donna capace di provare eccitazione per delle immagini. Il cinema di guerriglia di *Audience* permette allo spettatore di connettersi con sensazioni e contesti diversi dai suoi, in questo caso percependo palpabilmente l'entusiasmo e le emozioni di spettatori, ma soprattutto spettatrici, affascinate dalle potenzialità del cinema d'avanguardia e del cinema queer, alla ricerca di un "linguaggio lesbico" e della sua traduzione per immagini.

From United States and Canada to United Kingdom, Barbara Hammer documents the reactions of her audience before and after the screenings of some of her short films: shock, questions about pornography, perception of physicality and above all the representation of another narrative on the screen, a narration that considers the woman capable of being turned on by images.

The guerrilla cinema of *Audience* allows the viewers to connect with sensations and contexts that are different from their own, in this case palpably perceiving enthusiasm and emotions of spectators (mainly female spectators) fascinated by the potential of avant-garde cinema and queer cinema, in search of a "lesbian language" and its translation through images.



## Arnold Pasquier

È autore di un corpus di opere che spazia nei campi della fiction, del documentario e del cinema sperimentale. Divide il suo lavoro tra progetti personali, insegnamento e collaborazioni come direttore della fotografia e montatore. Mentre studiava arte e cinema, ha iniziato a realizzare saggi in Super 8 e video in cui mescolava diari filmati e fiction. All'età di vent'anni si avvicina alla danza contemporanea e collabora con coreografi come documentarista e come ballerino. Nel 1997 è stato residente a Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains di Tourcoing. Nel 2004, grazie a una borsa di studio "Villa Médicis hors-les-murs" dell'Afaa, ha diretto il lungometraggio *Celui qui aime a raison* in Brasile. Questa esperienza ha segnato un interesse per la rappresentazione della città e dell'architettura che si è sviluppato con *L'Italie* (2012) e *Borobudur* (2015). Tutte le sue opere audiovisive legate alla danza sono state depositate in un archivio del Centre national de la danse di Pantin (Cn D) nel 2021.

He is the author of a work that covers the fields of fiction, documentary and experimental cinema. He divides his activity between personal projects, teaching and collaborations as a cinematographer and editor. As soon as he studied art and cinema, he made essays in Super 8 and in video where he mixed filmed diaries and fictions. At the age of twenty, he got closer to contemporary dance and collaborated with choreographers as a documentarian and as a dancer. In 1997, he is resident at the Fresnoy, Studio national des arts contemporains in Tourcoing. In 2004, thanks to a grant from the Villa Médicis hors-les-murs of the Afaa, he directed the feature film *Celui qui aime a raison* in Brazil. This experience marked an interest in the representation of the city and architecture that developed with *L'Italie* (2012) and *Borobudur* (2015). All of his audiovisual works related to dance have been deposited in an archive at the Centre national de la danse in Pantin (Cn D) in 2021.

**screenplay**  
Arnold Pasquier  
**cinematography**  
Arnold Pasquier  
**editing**  
Arnold Pasquier  
**sound**  
Arnold Pasquier  
**cast**  
Paul Vecchiali  
Hugo Godart  
**producer**  
Arnold Pasquier  
**contact**  
arnoldpasquier.com  
arnold.pasquier  
@gmail.com



## L'AUTOGRAPHE

**Arnold Pasquier**

**Francia 2013 / 10' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Uno scambio, tra Palermo e Parigi, tra un regista che firma un autografo e il destinatario che lo riceve, mentre ascolta un estratto del suo film preferito.

Girato a margine del Sicilia Queer filmfest, dove Paul Vecchiali era presidente di giuria nel 2013, *L'autographe* è una meditazione sugli sconfinamenti, sul cinema e sulle sue immagini che continuano a rimbombare nella testa e nel cuore di chi lo ama, anche quando la proiezione è ormai terminata. Un omaggio sentito a Paul Vecchiali, scomparso nel gennaio di quest'anno, e alla potenza imperitura del cinema. "Nessuno muore", dice la protagonista di *Corps à cœur* – ed è proprio la morte renderlo a lei chiaro – così come non muoiono la memoria e l'opera di un grande cineasta.

An exchange, between Palermo and Paris, between a director who signs an autograph and his recipient who receives it, while listening to an excerpt of his favorite film.

Shot on the sidelines of the Sicilia Queer filmfest of Palermo where Paul Vecchiali was president of the jury, *L'autographe* is a meditation on trespassing, on cinema and its images that continue to reverberate in the heads and hearts of those who love it, even when the screening is now over. A heartfelt tribute to Paul Vecchiali, who passed away in January this year, and to the imperishable power of cinema. "Nobody dies", says the protagonist of *Drugstore Romance*, and it is death that makes it clear to her, just as the memory and work of a great filmmaker will never die.



## Sébastien Lifshitz

Nato nel 1968, è un regista e sceneggiatore francese. Dal 1987 al 1992 ha frequentato l'École du Louvre e si è laureato in storia dell'arte alla Sorbona. È docente alla La Fémis. Nel 1998 dopo aver realizzato il cortometraggio *Les corps ouverts* ha vinto il premio Jean Vigo come miglior regista. Tra i suoi film più noti *Presque rien* (2000), *Wild Side* (2004), *Plein Sud* (2009). Dopo *Les invisibles* (2012), selezionato al Festival di Cannes e premio César come miglior documentario, e *Les vies de Thérèse* (2017), presentato alla Quinzaine des Réalistes, ha diretto tre nuovi documentari: *Adolescentes* (2019), premiato al Festival di Locarno, *Petite fille* (2020), proiettato al Festival di Berlino e *Casa Susanna* (2022), selezionato alle Giornate degli Autori a Venezia e al Festival di Toronto.

Born in 1968, he is a French director and screenplayer. From 1987 to 1992 he studied at the École du Louvre, and has a BA from the Sorbonne in history of art. He teaches at La Fémis. In 1998 after had completed the short *Les corps ouverts* he won Jean Vigo prize as best director. *Presque rien* (2000), *Wild Side* (2004) and *Plein Sud* (2009) are among his renowned films. After *Les invisibles* (2012), selected at Cannes Film Festival and César award for best documentary and *Les vies de Thérèse* (2017) presented at the Quinzaine des Réalistes, he directed three new documentaries: *Adolescentes* (2019), awarded at the Locarno Film Festival, *Petite fille* (2020), screened at the Berlin Film Festival, and *Casa Susanna* (2022) selected for the Giornate degli Autori in Venice and at Tiff.

**screenplay**  
Sébastien Lifshitz  
**cinematography**  
Paul Guilhaume  
**editing**  
Tina Baz  
**sound**  
Francois Abdeinour  
**cast**  
Katherine Cummings  
Diana Merry-Shapiro  
Betsy Wollheim  
Gregory Bagarozzy  
**producer**  
Muriel Meynard  
Agat Film  
Arte France  
**contact**  
www.agatfilms-  
exnfilo.com  
courrier  
@agatfilms.com



## CASA SUSANNA

Sébastien Lifshitz

Francia-Stati Uniti 2022 / 97' / v.o. sott. it.

Attingendo a foto, filmati d'archivio e ricordi personali, il film ricostruisce la vita di Susanna Valenti, la donna che gestiva Casa Susanna, un luogo sicuro ai piedi delle Catskills, New York, dove una rete clandestina di donne transgender e di travestiti ha trovato rifugio negli anni Cinquanta e Sessanta. Per Diane e Kate, oggi ottantenni, quella casa ormai abbandonata ha rappresentato uno spazio di libertà dove poter esplorare le proprie scelte identitarie. Insieme a loro, Gregory, il figlio di Susanna, e Betsy, figlia di Donald, autore di *A Year Among the Girls* sulla sua esperienza di travestito a Casa Susanna, sostengono l'idea che la solidarietà e l'impeto ribelle di questo gruppo di donne vestite come le signore della classe media americana possano coesistere con il progetto di famiglia "tradizionale" che parte della sua comunità ha intrapreso.

Using a rich trove of photos, archival footage and personal remembrances, the film reconstructs the forgotten life of Susanna Valenti, the woman who ran Casa Susanna, a safe place in the Catskills, New York, where an underground network of transgender women and cross-dressing men found refuge in the 1950s and 60s. For Diane and Kate, now in their eighties, that abandoned house represented a space of freedom where they could explore their identity choices. Along with them, Gregory, the son of Susanna, and Betsy, daughter of Donald author of *A Year Among the Girls* about his experience as a transvestite at Casa Susanna, support the idea that solidarity and rebellion of this group of women dressed like middle class American women can coexist with the "traditional" family project that part of its community have undertaken.



con

Paul Vecchiali  
Vincent Dieutre  
Arnold Pasquier  
Cosimo Terlizzi  
Eric Biagi  
Andrea Inzerillo  
**contact**  
siciliaqueerfilmfest.it/  
info@  
siciliaqueerfilmfest.it

### Vincent Dieutre

Ha studiato presso l'Idhec di Parigi. I lungometraggi *Rome désolée* (1996) e *Bologna Centrale* (2003) affermano il suo amore verso l'Italia.

He studied at the Idhec in Paris. The feature films *Rome désolée* (1996) and *Bologna Centrale* (2003) affirm his love for Italy.

### Arnold Pasquier

È autore di fiction, documentari e cinema sperimentale. Nel 2004 ha diretto *Celui qui aime a raison* in Brasile, che ha segnato un interesse per la rappresentazione dell'architettura che si è sviluppato con *L'Italie* (2012) e *Borobudur* (2015).

He is the author of fiction, documentary and experimental cinema. In 2004 he directed *Celui qui aime a raison* in Brazil, that marked an interest in the representation of the architecture that developed with *L'Italie* (2012) and *Borobudur* (2015).

### Paul Vecchiali

È uno dei più importanti registi del cinema francese. All'interno della sua vasta produzione, classica e sperimentale al tempo stesso, vale la pena ricordare *Femmes femmes* (1974) e *Corps a cœur* (1979).

He is one of the most important French directors. Within his wide production, at the same time classical and experimental, it is worth remembering *Femmes femmes* (1974) and *Drugstore Romance* (1979).

### Cosimo Terlizzi

È un artista visivo. Vive e lavora in Puglia. Dalla metà degli anni Novanta sperimenta nel suo lavoro l'uso di diversi media, dalla fotografia alla performance, dall'installazione al video.

He is a visual artist. He lives and works in Italy. From the mid-nineties, in Bologna, he develops his art works through the use of different media, from photography to performance and art video.



## CHE AMORE POTREBBE POPOLARE QUESTO LUOGO?

**Italia 2013 / 58' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta**

In occasione della terza edizione del Sicilia Queer filmfest, tenutasi nel 2013, una delle mattine del festival è dedicata a una discussione tra alcuni degli ospiti. Paul Vecchiali – presidente di giuria di quell'edizione – Vincent Dieutre, Arnold Pasquier, Cosimo Terlizzi, riuniti attorno a un tavolo con Eric Biagi e Andrea Inzerillo che li invitano a dialogare a partire da una semplice domanda: che cos'è l'indipendenza al cinema?

La conversazione, filmata da Valentina Pellitteri e Jean Elia, è stata poi pubblicata in due parti sui numeri 640 e 641-2 della rivista Filmcritica diretta da Edoardo Bruno, tra il dicembre 2013 e il gennaio 2014.

At the third edition of the Sicilia Queer filmfest, held in 2013, one of the mornings was dedicated to a discussion among some of the guests. Paul Vecchiali – president of the jury of that edition – Vincent Dieutre, Arnold Pasquier, Cosimo Terlizzi, gathered around a table with Eric Biagi and Andrea Inzerillo who invited them to dialogue starting from a simple question: what is independence in cinema?

The conversation, filmed by Valentina Pellitteri and Jean Elia, was then published in two parts in issues no. 640 and 641-2 of the magazine Filmcritica directed by Edoardo Bruno, between December 2013 and January 2014.





## Hannes Hirsch

Studente di regia alla scuola Filmarche a Berlino e della classe di Cinema Narrativo di Thomas Arslan all'Università di Belle Arti di Berlino. Ha lavorato su film di diversa lunghezza e formato, da *Barking Dogs* (2007) a *Pink Boys* (2008) (presentato all'Internationale Filmtage di Amburgo e all'Achtung Berlin nel 2009) fino al mediometraggio *Beach Boy*, che è stato presentato in numerosi festival (per esempio il Max Ophüls Preis e l'International Film Festival dell'Uruguay), vincendo il premio al miglior mediometraggio all'Achtung Berlin. Ha fondato nel 2009 la compagnia di produzione Milieufilm insieme a Diemo Kemmesies, ed è creatore e sviluppatore del software di preproduzione Fuzzlecheck. Ha in lavorazione il cortometraggio sperimentale *Routes*, e il suo primo lungometraggio, *Drifter*, è passato da Berlinale Panorama, dal Bfi Flare di Londra e da vari altri festival europei.

Student of movie direction at the Filmarche school in Berlin, he attended the Thomas Arslan's Narrative Film class at the University of Fine Arts in Berlin. He has worked on films of different lengths and format, from *Barking Dogs* (2007) to *Pink Boys* (2008) (which was presented at the International Filmtage Hamburg and at the Achtung Berlin in 2009) up to the medium-length film *Beach Boy*, which was presented in numerous festivals (for example the Max Ophüls Preis and the International Film Festival of Uruguay), winning the award for best medium-length film at the Achtung Berlin. He founded the production company Milieufilm in 2009 together with Diemo Kemmesies, and he is the creator and developer of the media pre-production software Fuzzlecheck. The post-production of his experimental short *Routes* is in process, while his first feature length film, *Drifter*, has been screened at the Berlinale Panorama, at the Bfi Flare in London and at various other European festivals.

**screenplay**  
Hannes Hirsch  
River Matzke

**cinematography**  
Eli Börnicke

**editing**  
Elena Weihe

**cast**  
Lorenz Hochhuth  
Cino David  
Gustav Schmidt  
Oscar Hoppe  
Marie Tragoušti  
Aviran Edri  
Cat Jugravu  
Daniela Grubert  
Alexandre Karim Howard  
Rabea Egg  
Elaine Cameron

**producer**  
Diemo Kemmesies  
Hannes Hirsch

**contact**  
www.salzgeber.de  
pohl@salzgeber.de



## DRIFTER

Hannes Hirsch

Germania 2023 / 79' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale  
in collaborazione con il Festival Mix Milano

Moritz è un giovane che arriva a Berlino senza piani, seguendo per amore Jonas, un attraente fotografo che vive a pieno la intensa e fluida vita berlinese. Quando la relazione finisce improvvisamente, Moritz inizia a vagare per la città, in una ricerca di se stesso che lo porta a immergersi in una vita notturna grazie alla quale può realizzare i suoi desideri repressi.

Con sensibilità da documentario, il lungometraggio d'esordio di Hannes Hirsch ritrae una iniziazione nella scena gay di Berlino. Un'incessante negoziazione delle nozioni di mascolinità dell'immagine del corpo, dove le costellazioni sessuali e le insicurezze sono sedate dall'eccitazione di incontri sempre nuovi. Rendendo la vulnerabilità di Moritz sempre percepibile, *Drifter* guarda sotto la superficie seducente di una cultura notturna che non conosce limiti e dei suoi giochi di breve durata, rivelando le persone reali piuttosto che celebrare il cliché.

Moritz is a young man who arrives in Berlin without plans, following for love Jonas, who is an attractive photographer who fully lives the intense and fluid life in Berlin. When the relationship suddenly ends, Moritz begins to wander around the city in search for himself, and that leads him to fully immerse himself in a nightlife where he can fulfill his repressed desires.

With documentary sensibility, Hannes Hirsch's feature debut portrays an initiation into Berlin's gay scene. A continuous negotiation of body image's notions of masculinity, where sexual constellations and insecurities are sedated by the excitement of new encounters. Making Moritz's vulnerability always perceptible, *Drifter* looks beneath the seductive surface of a nocturnal culture that knows no bounds and its short-lived games, revealing real people rather than celebrating cliché.



**screenplay**  
Mark Rappaport  
**cinematography**  
Mark Rappaport  
**editing**  
Mark Rappaport  
**music**  
Georges Delerue  
Miklós Rózsa  
Bernard Herrmann  
**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* e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi testi di fiction e non-fiction: *Le spectateur qui en savait trop*, (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). È stato il protagonista della sezione Presenze al 12° Sicilia Queer filmfest.

Born in New York in 1942, he is an independent filmmaker and writer. He attended Brooklyn College, where he graduated in 1964. He worked as an editor before devoting himself to his first feature film, the experimental film *Casual Relations* (1974). In the 1990s he began 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*, and *Cinéma*. He has also published collections of his fiction and nonfiction texts: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). He has been the protagonist of the Presenze section at the 12<sup>th</sup> Sicilia Queer filmfest.



## THE EMPTY SCREEN

**Mark Rappaport**  
**Stati Uniti 2017 / 11' / v.o. sott. it.**

Uno schermo bianco, una storia d'amore non corrisposta, la vita in sé. Tradizionalmente vivisezionata, studiata, analizzata, la relazione che intratteniamo col cinema si mostra nella sua complessità solo attraverso un occhio lucido e, al contempo, abbagliato dalla fascinazione. La voce di Mark Rappaport è la guida di un viaggio in cui l'importante è perdersi: perdere l'idea di tempo nell'incontro con i film del passato e nell'immaginare ciò che avverrà, perdere un'unica prospettiva nel proprio rapporto con lo schermo, perdere sé stessi\* fuori e dentro i dispositivi cinematografici.

An empty screen, a story of unrequited love, life itself. Traditionally vivisectioned, studied, analyzed, the relationship we have with cinema is shown in its complexity only through an eye that is both lucid and, at the same time, dazzled by fascination. Mark Rappaport's voice is the guide on a journey in which the important thing is to lose oneself: to lose the idea of time in encountering past films and imagining what is to come, to lose a single perspective in one's relationship with the screen, to lose oneself outside and inside cinematic devices.



**screenplay**  
Eva Vitija

**cinematography**  
Siri Klug

**editing**  
Rebecca Trösch  
Fabian Kaiser

**music**  
Noël Akchoté

**sound**  
Juliane Vari

**cast**  
Patricia Highsmith  
Marjane Meaker  
Judy Coates  
Dan Coates  
Monique Buffet

**producer**  
Franziska Sonder  
Maurizius Staerkle Druх  
Carl-Ludwig Rettinger  
Tabea Blumenschein

**contact**  
iwonderpictures.com  
distribution  
@iwonderpictures.it

## Eva Vitija

Nata a Basilea nel 1973, cresce a Zurigo. Dal 2002 lavora come sceneggiatrice e consulente per le sceneggiature per il cinema e la televisione. Firma vari film, fra cui *Madly in Love* (2010) e *Sommervögel* (2010). È membro della Commissione culturale della Cooperativa svizzera per i diritti d'autore di opere audiovisive Suissimage ed è vice-presidente della Swissfilm Association (Arf/Fds). *Das Leben drehen – Wie mein Vater versuchte, das Glück festzuhalten* (2015) costituisce il suo esordio nella regia cinematografica. *Loving Highsmith* è il suo secondo film.

Born in 1973 in Basel, she grew up in Zürich. Since 2002 she works as a screenwriter and script consultant for both television and cinema and signs several films such as *Madly in Love* (2010) and *Little Paradise* (2010). She is a member of the Cultural commission of the Swiss copyright society Suissimage and Vice-Chairwoman of the Swiss filmmakers Association (Arf/Fds). *My Life as a Film: How my Father Tried to Capture Happiness* (2015) is her first feature as a director followed by *Loving Highsmith* (2022).



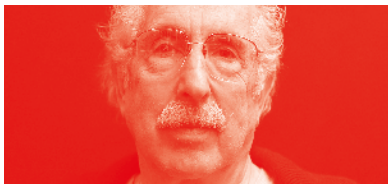
## LOVING HIGHSMITH

Eva Vitija

Svizzera-Germania 2022 / 83' / v.o. sott. it.

Patricia Highsmith è la celebre autrice di ventidue romanzi, molti dei quali sono stati adattati per il grande schermo: i più noti sono *L'altro uomo*, adattato da Alfred Hitchcock, *Il talento di Mr. Ripley* diretto da René Clément, Wim Wenders e Anthony Minghella, e *Carol*, romanzo in parte autobiografico su una storia d'amore tra due donne, da Todd Haynes. Highsmith occupa uno spazio scomodo all'interno della letteratura queer per la sua tendenza a mescolare l'omoerotismo con l'omicidio e per come alcuni dei suoi personaggi più famosi affrontano la questione dell'eliminazione di ogni senso di colpa. Basato sui diari di Highsmith, il film getta nuova luce sulla sua vita e la sua opera, permeata dal tema dell'amore e incentrata sulla sua ricerca di identità e sulla sua travagliata vita amorosa.

Patricia Highsmith wrote over 22 novels, many were adapted to the big screen: best known are *Strangers on a Train*, adapted by Alfred Hitchcock, *The Talented Mr. Ripley* directed by René Clément, Wim Wenders and Anthony Minghella, and *Carol*, a partly autobiographic novel on a lesbian love story, by Todd Haynes. Highsmith occupies an uneasy space in the queer literary canon for her tendency to mix homoeroticism with homicide in her novels and for the way that some of her most famous character deals with the issue of getting rid of any feeling of guilt. Based on Patricia Highsmith's diaries, the film casts new light on the famous thriller writer's life and oeuvre, permeated by themes of love and focused on her quest for identity and her troubled love life.



## 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: *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* e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi saggi: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). È stato il protagonista della sezione Presenze alla dodicesima edizione del Sicilia Queer filmfest.

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: *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* and *Cinéma*. He has also published collections of his essays: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). He was the protagonist of the Presenze section of the 12<sup>th</sup> Sicilia Queer filmfest.

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



## THE MARRIAGE OF GRETA GARBO AND SERGEI EISENSTEIN

**Mark Rappaport**

**Stati Uniti 2023 / 27' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta**

Cosa sarebbe potuto succedere – cosa sarebbe dovuto succedere – se due giganti della storia del cinema come Greta Garbo e Sergej Michajlovic Ejzenštejn avessero potuto dichiararsi reciprocamente il proprio amore? L'attrice più famosa del mondo, cittadina russa onoraria del cinema per le sue molteplici interpretazioni; il regista più radicale del mondo, che avrebbe potuto fare del suo volto uno dei suoi celebri primi piani? La sfinge Garbo non voleva stare sola: voleva solo sposare il grande Sergej. Forse avrebbe potuto interpretare Trockij o Pancho Villa in uno dei suoi film. Forse i loro amici Charlie Chaplin, Walt Disney e Josef von Sternberg avrebbero approvato il loro amore. Forse avrebbero potuto avere un figlio insieme. Forse tutto questo può comunque essere successo, in un film di Mark Rappaport.

What could have happened – what should have happened – if two giants in film history, like Greta Garbo and Sergej Michajlovic Eisenstein, could have declared their love for each other? The world's most famous actress, an honorary Russian citizen of cinema for her many performances; the world's most radical director, who could have immortalized her face in one of his famous close-ups? Sphinx Garbo did not want to be alone: she just wanted to marry the great Sergej. Perhaps she could have played Trotsky or Pancho Villa in one of his films. Perhaps their friends Charlie Chaplin, Walt Disney and Josef von Sternberg would have approved their love. Maybe they could have had a child together. Maybe all this could still have happened, in a Mark Rappaport film.





**screenplay**  
Barbara Hammer  
**cinematography**  
Barbara Hammer  
**editing**  
Barbara Hammer  
**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not A Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## MENSES

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1974 / 4' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

Una sinfonia in rosso: il rosso della vita, della morte, dell'amore, del rituale dolorosamente femminile dalla cadenza mensile. Una commedia ironica sugli aspetti sgradevoli delle mestruazioni, in cui le donne recitano i loro drammi su una collina californiana, in un supermercato, all'insegna di una liturgia eretico-eucaristica, filtrata in rosso, una cerimonia a base di antinfiammatori e sangue, che sancisce la nuova ed eterna alleanza tra le donne, tra cataste di assorbenti e rotoli di carta igienica. *Menses* combina sia l'immaginario che la politica delle mestruazioni in una sagace miscela di commedia e dramma.

A symphony in red: the red of life, death, love, and the painfully feminine ritual of monthly cadence. A wry comedy on the disagreeable aspects of menstruation, in which women act out their own dramas on a California hillside, in a supermarket, characterized by a red-filtered liturgy, at the same time heretical and eucharistic, a ceremony based on anti-inflammatory and blood that enshrines the new and eternal alliance between women, amidst stacks of tampons and rolls of toilet paper. *Menses* combines both the imagery and the politics of menstruation in a shrewd blend of comedy and drama.



**screenplay**  
Barbara Hammer  
**cinematography**  
Barbara Hammer  
**editing**  
Barbara Hammer  
**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not A Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## NO NO NOOKY T.V.

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1987 / 12' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

Utilizzando una Bolex 16 mm e un computer Amiga, Barbara Hammer crea un film spiritoso e sorprendente su come le donne vedono la loro sessualità rispetto al modo in cui vengono percepite le immagini maschili delle donne e del sesso. L'impatto della tecnologia sulla sessualità, sulle emozioni e sull'io sensuale viene esplorato attraverso il linguaggio informatico, accostato al linguaggio colloquiale e quotidiano del sesso. *No No Nooky T.V.* affronta la controversia femminista sulla sessualità con il linguaggio elettronico, i pixel e l'interfaccia grafica. Persino il monitor è erotizzato in questo ibrido film/video che punta il dito sul romanticismo, la sessualità e l'amore nella nostra epoca post-industriale.

Using a 16mm Bolex and Amiga computer, Barbara Hammer creates a witty and stunning film about how women view their sexuality versus the way male images of women and sex are perceived. The impact of technology on sexuality and emotion and the sensual self is explored through computer language juxtaposed with everyday colloquial language of sex.

*No No Nooky T.V.* confronts the feminist controversy around sexuality with electronic language, pixels and interface. Even the monitor is eroticized in this film/video hybrid that points fun at romance, sexuality, and love in our post-industrial age.

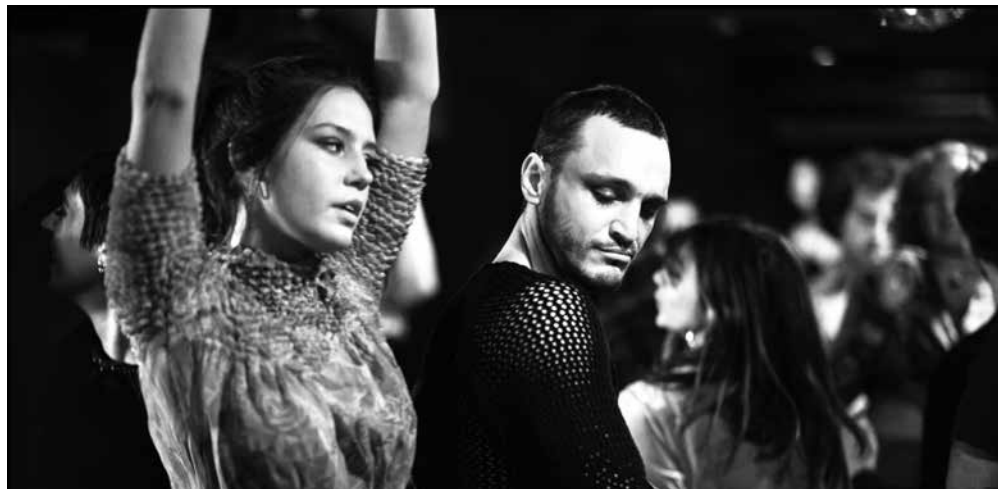


## Ira Sachs

Nato a Memphis (Tennessee) il 21 novembre del 1965, si è laureato in Lettere e Teoria del cinema presso la Yale University. Una volta trasferitosi a New York, inizia la sua carriera da regista e sceneggiatore; il suo primo lavoro è il cortometraggio *The Lady* (1993), al quale seguono *The Delta* (1997), *Forty Shades of Blue* (2005), *Arsenico e vecchi confetti* (2007), *Keep the Lights On* (2012), *I toni dell'amore* (2014). *Little Men* è stato presentato al Sundance nel 2016 e ha aperto il Sicilia Queer filmfest nel 2017, mentre il racconto semi-autobiografico *Keep the Lights On* ha vinto il Teddy Award al Festival di Berlino 2012. Dopo la presentazione di *Frankie* (2019) nel concorso del Festival di Cannes, *Passages* (2023) passa al Sundance e alla sezione Panorama della Berlinale.

Born in Memphis (Tennessee) on November 21st, 1965, he graduated in Literature and Film Theory studies at Yale University. After moving to New York, he began his career as a director and screenwriter. His first work is the short film *The Lady* (1993), which was followed by *The Delta* (1997), *Forty Shades of Blue* (2005), *Married Life* (2007), *Keep the Lights On* (2012) and *Love Is Strange* (2014). *Little Men* was presented at the 2016 Sundance Film Festival and opened the 2017 Sicilia Queer filmfest, while the semi-autobiographical story *Keep the Lights On* won the Teddy Award at the 2012 Berlin Film Festival. After the selection of *Frankie* (2019) in the main competition of Cannes Film Festival, *Passages* is screened at Sundance and Berlinale's section Panorama.

**screenplay**  
Ira Sachs  
Mauricio Zacharias  
**cinematography**  
Josée Deshaies  
**editing**  
Sophie Reine  
**sound**  
Cyril Holtz  
Anne Gibourg  
Thomas Gastinel  
Romain Anklewicz  
**cast**  
Franz Rogowski  
Ben Whishaw  
Adèle Exarchopoulos  
Erwan Kepea Falé  
Léa Boubill  
Olivier Rabourdin  
**producer**  
Michel Merkt  
SBS Productions  
**contact**  
www.mubi.com  
pperez@mubi.com



# PASSAGES

**Ira Sachs**

**Francia 2023 / 91' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

A Parigi, il regista tedesco Tomas intreccia una storia di sesso con la giovane francese Agathe, portando alle estreme conseguenze il rapporto critico e problematico con il marito inglese Martin. Rimbalzando fra l'uno e l'altra, Tomas dovrà fare i conti con le sue colpe e le sue indecisioni. Un film sui passaggi e le trasformazioni, fra le relazioni e fra le persone; una coreografia di corpi e di desideri per tracciare la diseducazione sentimentale di Tomas (interpretato dal celebre Franz Rogowski), che vorrebbe fare il regista dei propri partner (Ben Whishaw e Adèle Exarchopoulos) e della sua vita ma è destinato a scontrarsi con lo sguardo altrui. Parigi diventa il contenitore di un incrocio di lingue e di storie d'amore, accogliendo una nuova inedita miscela di dramma Fassbinderiano e brillante indagine sui sentimenti degna della Nouvelle Vague.

In Paris, the German director Tomas starts a sexual relationship with the young French Agathe, bringing his critical and problematic wedding with his English husband Martin to the verge of collapse. Bouncing between both of his lovers, Tomas will have to face his faults and his uncertainties. A movie about passages and transformations, among bonds and people; a choreography of bodies and desires to draw the sentimental miseducation of Tomas (played by the famous Franz Rogowski), who would like to be the director of his partners (Ben Whishaw and Adèle Exarchopoulos) and of his life but is destined to crash against the other's gazes. Paris becomes the location of an intertwining of languages and love stories, welcoming an original mix of Fassbinder-like drama and brilliant study of feelings worth of the classic Nouvelle Vague.



**screenplay**  
Barbara Hammer  
**cinematography**  
Barbara Hammer  
**editing**  
Barbara Hammer  
**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not A Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## PSYCHOSYNTHESIS

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1975 / 6' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

*Psychosynthesis* è un'incursione oniroide nelle innumerevoli sub-personalità di Barbara Hammer: bambina, atleta, strega e artista. Sovraimpressioni visive e giustapposizioni sonore, variazioni repentine d'intensità e strati di colore si incontrano grazie al rituale magico e giocoso del cinema. Un trip psichedelico e sperimentale della pioniera e ironica *riot girl* del cinema lesbico; un lavoro inesausto di decostruzione e apertura di un universo compartimentato e rinchiuso, illusoriamente messo a sistema per meglio essere oggettivizzato e normato; l'esplorazione delle possibili stratificazioni del senso e dello sguardo; la rincorsa carrolliana delle inesauribili versioni del sé.

*Psychosynthesis* is an oniroid foray into the innumerable sub-personalities of Barbara Hammer: child, athlete, witch, and artist. Visual superimpositions and sound juxtapositions, abrupt changes of intensity and layers of color come together through the magical and playful ritual of cinema. A psychedelic and experimental journey of the pioneering and ironic riot girl of lesbian cinema; a ceaseless work of deconstruction and opening of a compartmentalized and closed universe, illusorily set up to be better objectified and normalized; an exploration of the possible stratifications of meaning and gaze; a Carrollian chase of the inexhaustible versions of the self.





**editing**  
Marta Basso

**music**  
Jonah Buhat Gardose  
Emma Grace

**sound**  
Sebastiano Caceffo

**color**  
Francesco Di Gesù

**producer**  
Centro Sperimentale  
di Cinematografia  
- Sede Sicilia

**contact**  
www.fondazioneesc.it  
palermo@  
fondazioneesc.it

## Marta Basso

Dopo aver studiato arti visive allo luav di Venezia ha conseguito una magistrale in cinema all'Università di Roma Tre, con una tesi sullo sguardo "altro" del cinema, dall'antropologia visuale agli Atelier Varan, fino ai progetti di video partecipativo. Attualmente ha concluso i suoi studi al corso di regia documentaria al Centro Sperimentale di Cinematografia – sede Sicilia diplomandosi con il suo primo lungometraggio, co-diretto con Tito Puglielli, che racconta una comunità psichiatrica di Palermo. Selezionato all'Hacker Porn Film Festival di Roma nel 2022, *Quello che le mie dita sapevano* è stato premiato con una Menzione Speciale Film Italiano.

After studying visual arts at the luav in Venice, she obtained a master's degree in cinema at the University of Roma Tre, with a thesis on the 'other' gaze of cinema, from visual anthropology to Atelier Varan and participatory video projects. She has currently completed her studies in the documentary directing course at the Centro Sperimentale di Cinematografia – sede Sicilia, graduating with his first feature film, co-directed with Tito Puglielli, which tells the story of a psychiatric community in Palermo. *Quello che le mie dita sapevano*, selected at the Hacker Porn Film Festival in Rome in 2022, was awarded an Italian Film Special Mention.



## QUELLO CHE LE MIE DITA SAPEVANO

**Marta Basso**

**Italia 2022 / 22' / v.o. sott. ing.**

Chi ha paura della clitoride? Tre adolescenti ci guidano in un viaggio nel piacere femminile oltre i tabù. Una geografia di corpi, prime volte, scoperte e inciampi, umori ed emozioni, giudizio e godimento, ridisegnata da chi solitamente non ha voce in capitolo, dalle teorie alle lenzuola. Sfruttando le potenzialità dell'intervista e del linguaggio documentario, Marta Basso indaga e cerca di formulare per immagini le incertezze di un'età indecifrabile e spesso incapace di decifrare se stessa. Il suo montaggio di voci, immagini e contesti richiama alla necessità di una maggiore consapevolezza del sé e degli altri a partire dalla vita quotidiana, dai gesti più spontanei ai momenti più speciali e irripetibili, contro la disinformazione e l'ignoranza.

Who is afraid of clitoris? Three teenage girls guide us in a journey into female pleasure beyond taboos. A geography of bodies, first times, discoveries and obstacles, moods and emotions, judgement and enjoyment, redrawn by someone who usually does not have say, from theories to sheets. Exploiting the potential of the interview format and of the documentary language, Marta Basso investigates and tries to formulate in images the uncertainties of an indecipherable and often incapable of self-deciphering age. Her editing of voices, images and contexts recalls the need for greater self-awareness and for greater awareness of others starting from daily life, from the most spontaneous gestures to the most special and unrepeatable experiences, against misinformation and ignorance.



**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: *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* e *Cinéma*. Ha inoltre pubblicato raccolte dei suoi saggi: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). È stato il protagonista della sezione Presenze alla dodicesima edizione del Sicilia Queer filmfest.

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: *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* and *Cinéma*. He has also published collections of his essays: *Le spectateur qui en savait trop* (2008), *(F)au(x)tobiographies* (2013), *The Secret Life of Moving Shadows* (2014). He was the protagonist of the Presenze section of the 12<sup>th</sup> Sicilia Queer filmfest.



## ROPE'S END

**Mark Rappaport**

**Stati Uniti 2022 / 29' / v.o. sott. it. / anteprima assoluta**

John Dall ha recitato in due grandi film: *Nodo alla gola* (1948) di Alfred Hitchcock e *La sanguinaria* (1950) di Joseph H. Lewis. Ma, per qualche motivo, non è sufficiente per fare carriera. La strada per il successo nel mondo dello spettacolo è costellata da molte insidie. E cosa fare quando scopri che il regista avrebbe preferito un altro attore ma ha dovuto accontentarsi di te? Sarebbe stato un film diverso se fosse stato quell'attore ad avere la tua parte? Con *Rope's End* Mark Rappaport continua a ripensare la storia del cinema come arte della digressione, della riscoperta e persino di una sua scrittura revisionistica: una controstoria fatta anche dai se e dai mai più.

John Dall starred in two great films, Alfred Hitchcock's *Rope* (1948) and Joseph H. Lewis' *Gun Crazy* (1950). But, for some reason, that is not enough to make a career. The road to success in show business is lined with many pitfalls. And what do you do when you find out the director preferred another actor but had to settle for you? Would it have been a different movie if that actor had gotten your part? With *Rope's End* Mark Rappaport continues to rethink the history of film as the art of digression, of rediscovery and even of a revisionist writing of it: a counter-history also made up of the ifs and the "nevers".



### **Claudia Lopez-Lucia**

Prima di studiare media audiovisivi studia scienze politiche; si diploma poi come assistente di regia all'Esec nel 2014. Lavora come stage manager e assistente di regia su diversi set di lungometraggi e cortometraggi. Completa la laurea magistrale in sceneggiatura all'Università Paris X – Nanterre, e in questo periodo scrive il suo primo lungometraggio. Nel frattempo, gira il suo primo documentario, *Les roses et les bleus*, prodotto da Haïku Films con l'aiuto di Cnc.

Before studying audiovisual medias, she studies political science; she then graduates as mise-en-scène assistant at Esec in 2014. She works as stage manager and mise-en-scène assistant on several sets of feature films and short films. She completes her master's degree in scriptwriting at the University Paris X – Nanterre and, in the meantime, she writes her first feature film script. Meanwhile, she shoots her first documentary, *Les roses et les bleus*, produced by Haïku Films with the help of Cnc.

**editing**  
Alexis Courtois  
Sonia Franco

**music**  
Julie Roué

**sound**  
Philippe Deschamps  
Nicolas Fioraso

**cast**  
Kim Mafra  
Aïcha Chguer  
Nell Alexandre

**producer**  
Claire Trinquet

**contact**  
haikufilms.fr/  
thomas@haikufilms.fr



## **LES ROSES ET LES BLEUS**

**Claudia Lopez-Lucia**

**Francia 2021 / 24' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Aïcha, Kim e Nell sono tre giovani ragazze che amano il rugby nonostante i pregiudizi e i commenti delle persone che le circondano. Mentre le guardiamo giocare, ridere e confrontarsi, fra camerini e campi da gioco, ascoltiamo le loro voci raccontare cosa vuol dire essere giovani donne e praticare uno sport normalmente associato agli uomini.

Un documentario sull'autoaffermazione di genere, fuori da ogni gerarchia normativa maschilista: un invito a non seguire gli schemi imposti dalla società e a essere se stesse, abbracciando una sana passione per lo sport, vissuta come una vera e propria forma di resistenza ai preconcetti.

Aïcha, Kim e Nell are three young girls who love rugby despite the prejudices and comments that surround them. While we watch them play, laugh and confront each other, among dressing rooms and playgrounds, we listen to their voices telling what it means to be young women and practice a sport normally associated with men.

A documentary on gender self-assertion, out of any male-dominated normative hierarchy: an invitation not to follow the patterns imposed by society and to be yourself, embracing a healthy passion for sports, experienced as a true form of resistance to preconceptions.



**screenplay**  
Saffo

**cinematography**  
Barbara Hammer

**editing**  
Barbara Hammer

**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not A Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## SAPPHO

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1979 / 6' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

Attraverso i versi della poetessa greca del VI secolo a.C., un gruppo di donne in una spiaggia rievocano il fantasma di una divinità lesbica. Tramite sovrapposizioni e giochi ottici, Barbara Hammer costruisce un rituale erotico-letterario come se l'immagine impressa nella pellicola fosse essa stessa parte del processo, ribadendo, tramite una colonna sonora enigmatica e vari labirinti visivi fatti di intrichi di corpi e di mani, la sacralità della rivendicazione e la solennità di un corpo alla ricerca della propria autodeterminazione. Frantumando i confini dell'immagine e riscrivendoli continuamente, *Sappho* ricomponne un corpo unico, rievocando così il desiderio di uno spirito di condivisione.

Through the verses of the 6<sup>th</sup> century BC Greek poet, a group of women on a beach evoke the ghost of a lesbian deity. Through superimpositions and optical games, Barbara Hammer builds an erotic-literary ritual as if the image imprinted on film were itself part of the process, reaffirming, through an enigmatic soundtrack and various visual labyrinths made up of tangles of bodies and hands, the sacredness of the claim and the solemnity of a body in search of its self-determination. By shattering the boundaries of the image and continually rewriting them, *Sappho* recomposes a single body, thus evoking the desire for a spirit of sharing.



**screenplay**Victor Silverman  
Susan Stryker**cinematography**

Sophie Constantinou

**editing**

Laurie Schmidt

**music**

Heikki Koskinen

**sound**Lauretta Molitor  
Paul Zahny

Disher Music and Sound

**cast**Elliot Blackstone  
Aleshia Brevard  
Tamara Ching  
Suzanne Cooke  
Felicia Elizondo  
Ed Hansen  
Amanda St. James**producer**Jack Walsh  
Susan Stryker  
Victor Silverman**contact**www.screaming  
queensmovie.com  
susan@susanstryker.net**Susan Stryker**

È professoressa di Gender e Women Studies presso l'Università dell'Arizona. La sua ricerca ha contribuito a modellare la conversazione culturale su tematiche transgender fin dai primi anni Novanta. È autrice e redattrice di numerosi saggi e antologie, tra cui *The Transgender Studies Reader* (Routledge 2006) e *Transgender History: The Roots of Today's Revolution* (Seal Press 2008, 2017). Ha vinto un Emmy Award per *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (ITVS 2005).

She is Professor of Gender and Women's Studies at the University of Arizona. Her research has helped shape the cultural conversation on transgender issues since the early 1990s. She is the author and editor of numerous essays and anthologies, including *The Transgender Studies Reader* (Routledge 2006) and *Transgender History: The Roots of Today's Revolution* (Seal Press 2008, 2017). She won an Emmy Award for *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (ITVS 2005).

**Victor Silverman**

È professore e preside del Dipartimento di Storia del Pomona College. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia presso l'Università della California-Berkeley nel 1990. Tra le sue opere saggistiche e letterarie ricordiamo *California: On the Road Histories*, *Los Angeles Times Front Page*, e *Imagining Internationalism*. Ha diretto, prodotto e scritto con Susan Stryker *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*. Il suo ultimo film, *Getting High* (2017), indaga le contraddizioni della "guerra alla droga".

He is professor and chair of the Department of History at Pomona College. He received his PhD in History from the University of California-Berkeley in 1990. His literary works include *California: On the Road Histories*, *Los Angeles Times Front Page*, and *Imagining Internationalism*. He directed, produced and wrote with Susan Stryker *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria*. His latest film, *Getting High* (2017), investigates the contradictions at the "war on drugs."



## SCREAMING QUEENS: THE RIOT AT COMPTON'S CAFETERIA

**Susan Stryker, Victor Silverman**  
**Stati Uniti 2005 / 57' / v.o. sott. it.**

Una sera d'estate del 1966, a San Francisco, nel quartiere Tenderloin – dal vocabolario "distretto noto per vizi e corruzione" – si accende, con la rabbia queer collettiva, la rivolta delle "screaming queens". Drag queen, *female impersonator*, persone transgender e quella che oggi chiameremo comunità lgbtqia+ rivendicano un proprio spazio all'interno della Compton's Cafeteria, punto di ritrovo e riferimento. In un "no" di cui sentiamo ancora l'eco, corpi ed esperienze queer reclamano riconoscimento da parte di un'alterità normativa, spesso violenta, rappresentata dai poliziotti e dal proprietario del locale. Stryker e Silverman, attraverso archivi privati e non, interviste e studi sul luogo, ricostruiscono un evento sommerso della storia statunitense, una rivolta dall'effetto valanga sulla coscienza e le lotte lgbtqia+.

One summer evening in 1966, in San Francisco's neighborhood of Tenderloin – from the vocabulary "district known for vice and corruption" – the collective queer rage ignited the "screaming queens" revolt. Drag queens, female impersonators, transgender people and from what we would now call the lgbtqia+ community are claiming their own space within Compton's Cafeteria, a meeting place and landmark. In a "no" whose echoes we still hear, queer bodies and experiences claim recognition from a normative, often violent otherness represented by the cops and the café owner. Stryker and Silverman, through private and non-private archives, interviews and site studies, reconstruct a submerged event in U.S. history, a riot with a snowball effect on lgbtqia+ consciousness and struggles.



**cinematography**  
Barbara Hammer  
**editing**  
Barbara Hammer  
**cast**  
Barbara Hammer  
Max Almy  
**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not a Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## SUPERDYKE MEETS MADAME X

**Barbara Hammer**

**Stati Uniti 1976 / 19' / v.o. sott. it.  
programma curato da Nuova Orfeo**

Barbara Hammer riprende la sua relazione con Max Almy, raccontando lo scoppio del desiderio e l'inizio della crisi. Entrambe, di comune accordo, decidono di riprendere ciò che avviene durante la loro storia, trasformando la relazione in un film in divenire, che si trasforma con loro. O che, forse, trasforma la relazione esso stesso, infilandosi nelle pieghe del loro quotidiano in comune. Un *home-video* alla ricerca di un'intimità che il gesto della ripresa perde e riacquista alternativamente, offuscando i confini fra vita privata e performance. Uno straordinario video diario che penetra il rapporto fra psiche, corpo e immagine.

Barbara Hammer shoots her relationship with Max Almy, recounting the outbreak of desire and the beginning of the crisis. Both, by mutual agreement, decide to resume what happens during their love story, transforming the relationship into a making of, which transforms with them. Or which, perhaps, transforms the relationship itself, slipping into the folds of their shared daily life. A home video in search of an intimacy that the act of filmmaking alternately loses and regains, blurring the boundaries between private life and performance. An extraordinary video diary, which penetrates the relationship among psyche, body and image.



**screenplay**  
Barbara Hammer  
**cinematography**  
Barbara Hammer  
**editing**  
Barbara Hammer  
**contact**  
[www.eai.org/](http://www.eai.org/)  
videosite  
[kmccool@eai.org](mailto:kmccool@eai.org)

## Barbara Hammer

Cineasta femminista e pioniera del cinema queer, ha realizzato più di novanta opere visuali, oltre a performance, installazioni, fotografie, collage e disegni. Negli anni Settanta ha studiato cinema alla San Francisco State University. Dopo aver visto il film *Meshes of the Afternoon* di Maya Deren, fu ispirata a realizzare film sperimentali sulla sua vita personale. Dopo aver dichiarato di essere lesbica, «è partita in moto con una cinepresa super-8» e nel 1974 ha girato *Dyketactics*, considerato uno dei primi film lesbici. Ha cercato di decostruire e depotenziare le narrazioni e le strutture che opprimono le donne in generale e le lesbiche in particolare. Fin dai suoi primi lavori sperimentali, i suoi film sfidano in modo giocoso e implacabile le norme accettate. Nel 1992 realizza il suo primo lungometraggio, *Nitrate Kisses*, un documentario sperimentale che esplora l'emarginazione delle persone lgbt. Il suo film pluripremiato del 2009, *A Horse Is Not a Metaphor*, si basa sulla sua esperienza del cancro. Ha inoltre istituito il Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, assegnando la prima sovvenzione nel 2017. Si è spenta nel 2019.

Feminist filmmaker and pioneer of queer cinema, she made over 90 moving image works as well as performances, installations, photographs, collages and drawings. In the '70s she studied film at San Francisco State University. After seeing Maya Deren's film *Meshes of the Afternoon*, she was inspired to make experimental films about her personal life. After coming out as a lesbian she «took off on a motorcycle with a super-8 camera» and in 1974 filmed *Dyketactics*, widely considered to be one of the first lesbian films. She sought to deconstruct and disempower the narratives and structures that oppress women in general and lesbians in particular. From her earliest experimental work, her films are playfully and relentlessly challenging of accepted norms. In 1992 she released her first feature film, *Nitrate Kisses* – an experimental documentary exploring the repression and marginalization of lgbt people. Her award-winning 2009 film, *A Horse Is Not a Metaphor*, is based on the director's experience of surviving cancer. She also established the Barbara Hammer Lesbian Experimental Filmmaking Grant, awarding the first grant in 2017.



## SYNC TOUCH

**Barbara Hammer**  
**Stati Uniti 1981 / 10' / v.o. sott. it.**  
**programma curato da Nuova Orfeo**

Percussioni tribali come suoni provenienti dal profondo delle viscere accompagnano questo vero e proprio saggio sul tatto, un elogio della pelle in quanto superficie che permette di entrare in contatto con il mondo esteriore e involucro sotto al quale brulica la vita interna-organica e interiore-psichica del corpo. La pelle è osservata in quanto area esposta, sempre all'erta, ed esplorata in ogni suo centimetro quadrato che da solo possiede circa centotrenta recettori tattili. *Sync Touch* è un esperimento di cinema tattile – meno razionale ma paradossalmente più facile da esperire e interiorizzare – che accelera l'invenzione di un linguaggio femminista, anti-cartesiano, che riconduca la mente al corpo, l'intelletto alla ragione, la sensazione fisica alle emozioni: una «pelle linguistica» che dia spazio a delle forme espressive di solito oggetto di repressione.

Tribal percussions like sounds from the pit of the gut accompany this actual essay on touch, a eulogy of the skin as the surface that allows contact with the outer world as well as the shell under which the inner-organic and inner-psychic life of the body wiggles. The skin is observed as an exposed area, always alert, and explored in every square inch of it, which alone possesses about 130 tactile receptors. *Sync Touch* is an experiment in tactile cinema – less rational but paradoxically easier to experience and internalize – that hastens the invention of a feminist, anti-Cartesian language that leads mind back to body, intellect back to reason, physical sensation back to emotions: a “linguistic skin” that gives space to forms of expression usually subject to repression.



## Vincent Dieutre

Nato nel 1960, ha studiato presso l'Idhec di Parigi, dove si è laureato nel 1987. Il suo interesse verso il documentario e l'autofiction viene sancito dal corto *Lettres de Berlin* (1988), grazie al quale inizia a esplorare i confini e i limiti dell'autorialità. I lungometraggi *Rome désolée* (1996) e *Bologna Centrale* (2003) affermano il suo amore verso l'Italia, sbocciato durante un soggiorno di studio. Nel 2012 dirige *Jaurès* – presentato in anteprima nazionale al Sicilia Queer filmfest – con cui racconta una storia d'amore attraverso le immagini dell'appartamento del partner, situato nei pressi dell'omonima stazione metropolitana a Parigi. Il film partecipa a numerosi festival internazionali, vincendo nello stesso anno il Teddy Award e il Gran Premio della Giuria alla Berlinale. Oltre all'attività di regista, insegna cinema presso l'Université Paris 8 e l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (Fémis).

Born 1960, he studied at the Idhec in Paris, where he graduated in 1987. His interest in documentary and autofiction began with the short film *Lettres de Berlin* (1988), with which he started to explore the boundaries and limits of authorship. The feature films *Rome désolée* (1996) and *Bologna Centrale* (2003) affirm his love for Italy, blossomed during a study period. In 2012, he directed *Jaurès* – which had its national premiere at the Sicilia Queer filmfest –, a love story through the images of his partner's house, located near the same-named metro station of Paris. The film was part of numerous international festivals, winning the Teddy Award and the Grand Jury Prize at the Berlinale in the same year. In addition to his work as a director, he teaches filmmaking at the University of Paris VIII and at La Fémis.

**screenplay**  
Vincent Dieutre  
**cinematography**  
Arnold Pasquier  
**editing**  
Matthias Bouffier  
**sound design  
and mix**  
Jean-Marc Schick  
Nathalie Vidal  
**sound**  
Romain Cadhilac  
**voice**  
Vincent Dieutre  
**cast**  
Vincent Dieutre  
Dino Koutsoloutsos  
Eva Truffaut  
Jean-Marc Barr  
Nelson Bourrec Carter  
**producer**  
Stéphane Jourdain  
Fotogram  
La Huit  
**contact**  
www.lahuit.com  
stephane.jourdain  
@lahuit.fr



## THIS IS THE END

Vincent Dieutre

Francia 2023 / 108' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Armato dei suoi strumenti di ripresa, il protagonista/narratore parte in piena pandemia per Los Angeles, dopo aver ritrovato grazie a Facebook una sua vecchia fiamma, conosciuta quarant'anni prima a New York. In questo *road movie* girato all'interno di un'avvolgente Ford Mustang, Dieutre cattura le immagini di una città piena di eccessi e contraddizioni. L'abbagliante megalopoli gli regala attimi di sublime introspezione e profonda analisi sulle relazioni sociali e sui processi di urbanizzazione, dove l'iperreale di Baudrillard incontra le visioni apocalittiche di E. E. Cummings, Ocean Vuong e Claudia Rankine. In un contesto dominato dall'imperativo del continuo movimento, i due amanti si ritagliano inconsapevolmente una dimensione atemporale, scandita dall'incontro dei loro corpi non più giovani.

With his camera equipment, the protagonist/narrator sets off for Los Angeles in the middle of the Pandemic, after having found an old flame on Facebook he met forty years before in New York. In this road movie shot from the comfort of a Ford Mustang, the director captures through his camera a city full of excess and contradictions. The dazzling megalopolis gives him moments of sublime introspection and profound analysis of social relations and urbanisation processes, where Baudrillard's hyperreal meets the apocalyptic visions of E. E. Cummings, Ocean Vuong and Claudia Rankine. In a context dominated by the imperative of constant movement, the two lovers unconsciously carve out a timeless dimension, marked by the intersection of their no-longer-young bodies.

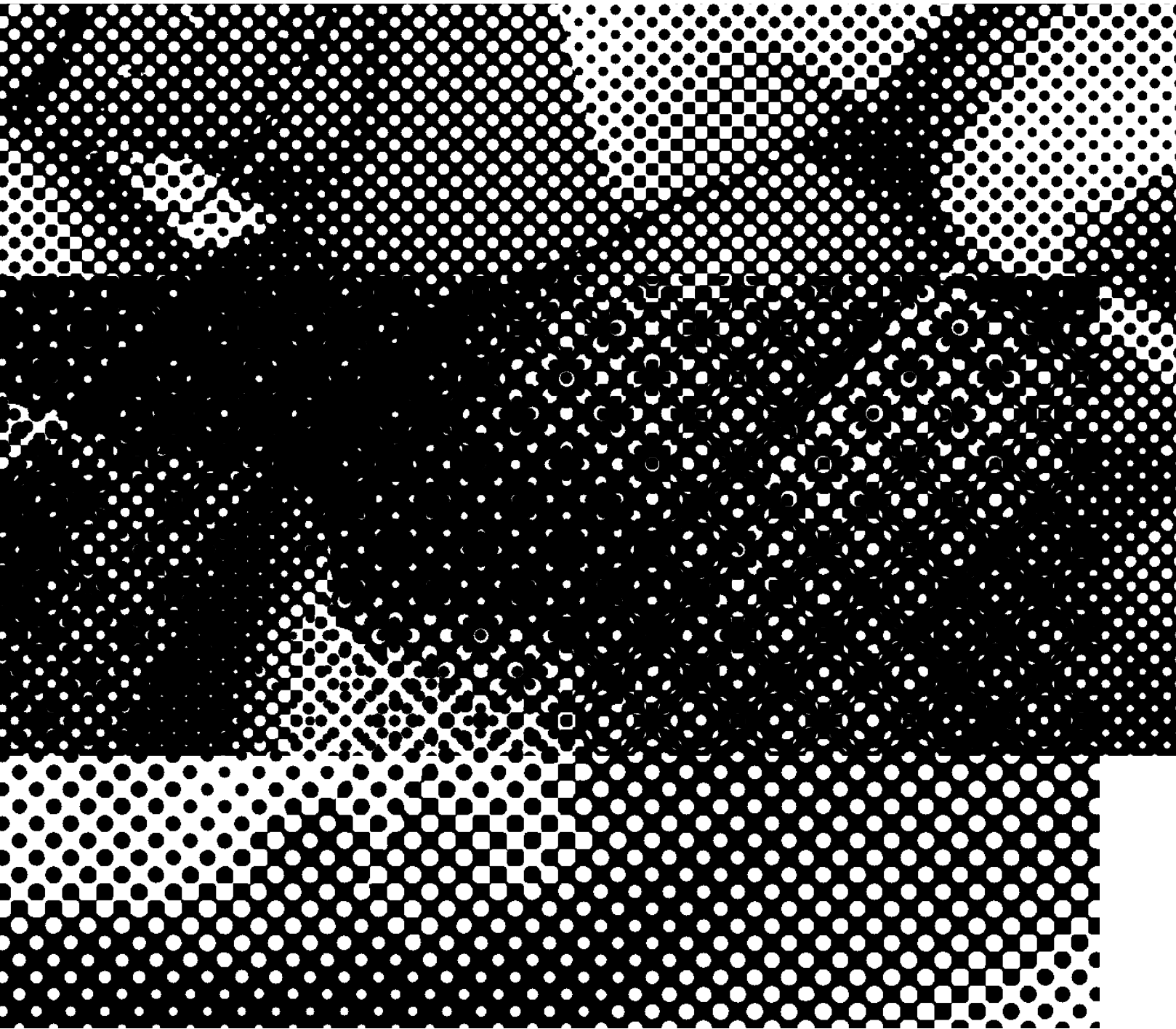




**PRESENZE**  
RUTH BECKERMANN  
LAURA CITARELLA









# RUTH BECKERMANN. IL MONDO INTERO IN UN SOLO LUOGO / THE WHOLE WORLD IN ONE PLACE

a cura di / edited by **Andrea Inzerillo**  
traduzione italiana e trascrizione  
/ Italian translation and transcription  
**Edoardo Pelligra**

**ANDREA INZERILLO** Partirei da **o** *Mutzenbacher* (2022), il tuo film più recente. Cosa ti ha spinto a girare questo film? Come mai una regista come te ha sentito l'urgenza di misurarsi con un libro come *Josefine Mutzenbacher, ovvero la storia di una prostituta viennese da lei stessa narrata*? Ripercorrendo il tuo cammino fino ad oggi, il film che per certi versi mi sembra più avvicinabile a *Mutzenbacher* è **o** *Ein flüchtiger Zug nach dem Orient* (1999): perché segna un modo diverso di confrontarsi con il passato imperialista dell'Austria, ma anche perché è la riflessione di una donna su una donna, sulla sua solitudine e sulla possibile emancipazione dalla trappola del matrimonio che nel film viene definito come una pratica assurda. Come sei arrivata a *Mutzenbacher*?

**RUTH BECKERMANN** È interessante che tu veda una continuità tra i due film: non ci avevo mai pensato. Ma è anche vero che non si riflette mai troppo sul proprio lavoro, o comunque io non lo faccio. Se c'è una relazione tra i due film credo che riguardi più i libri che ho letto, visto che anche per *Mutzenbacher* sono partita dalla letteratura e dall'idea di persone che leggono dei testi. Credo di aver girato questo film perché non ho avuto modo di realizzarne altri due: il primo fuori dall'Europa, a cui avremmo dovuto lavorare quando è esplosa la pandemia. Mi sono quindi dedicata a un altro progetto, un film da girare in una scuola viennese. Dopo l'inizio delle riprese si sono susseguiti così tanti

**ANDREA INZERILLO** I'd start from your latest film, **o** *Mutzenbacher* (2022). What brought you to shoot this film? Why did you feel the urgency, as a filmmaker, to work on a book such as *Josefine Mutzenbacher: The Life Story of a Viennese Whore, As Told By Herself*? Looking back at your path, **o** *A Fleeting Passage to the Orient* (1999) seems the closest film to *Mutzenbacher*: because it marks a different modality to relate to Austria's imperial past; but also because it is the reflection of a woman on a woman, on her solitude, and on her potential emancipation from the trap of marriage, something which is presented as an absurd practice in the film. How did you end up making *Mutzenbacher*?

**RUTH BECKERMANN** It is interesting that you see a connection between these two films, I never thought about this before. But you know, you never reflect on your own work too much or, at least, I don't. If there's a connection between the two films, I believe that it concerns more the books I have read, given that with *Mutzenbacher* I also started from literature and the idea of people reading texts. I think that I made this film because I could not make two other films. The first one outside Europe, that was supposed to be realised when the pandemic burst. I then dedicated myself to another project, a film to be shot in a school in Vienna. We started filming but there were so many lockdowns and



lockdown e chiusure delle scuole che abbiamo dovuto interrompere tutto anche in questo caso. È stato un periodo strano: la gente non si sentiva molto sensuale, tutto era chiuso, le strade deserte, le persone si sentivano sole. Solo a quel punto ho pensato di girare un film a partire da questo libro, *Josefine Mutzenbacher*, che è stato molto importante per noi quando eravamo giovani: ci rivelò qualcosa che nessun altro ci aveva mai raccontato. Pensai che sarebbe stato interessante portare sullo schermo un libro scritto oltre cento anni fa e farlo leggere a degli uomini dei giorni nostri. Il film è il risultato di un lungo processo di ricerche sull'epoca in cui il libro venne scritto: ho incontrato storici, persone che si occupano di letteratura, varie prostitute. Solo dopo un po' ho deciso di chiamare esclusivamente uomini e di riprenderli mentre leggevano questo libro: abbiamo lanciato un appello per trovare uomini tra i 16 e i 99 anni per un film tratto da *Josefine Mutzenbacher*. Ecco come è cominciato tutto.

**ANDREA INZERILLO** Parlare di sessualità significa anche parlare di politica: in passato ti sei spesso occupata di politica ma non hai mai affrontato direttamente il desiderio e la sessualità. Forse il film che più si avvicinava a queste tematiche era [Die Geträumten](#) (2016), un film sull'amore e sul desiderio. Esplorare il mondo della sessualità maschile è un'esigenza che oggi avverti più che in passato?

**RUTH BECKERMANN** Penso che gli uomini abbiano grandi problemi oggi. L'immagine del genere – della mascolinità e della femminilità – sta mutando profondamente e il modello tipico dell'uomo forte e virile non è più necessario al giorno d'oggi: il mondo è cambiato. Questa è anche una delle ragioni per cui gli uomini appaiono un po' insicuri nel mio film. C'è un grande dibattito in corso sul genere, sulle identità trans, queer, fluide e così via. Ho immaginato quindi un modo queer per inserirmi in questa discussione, girando cioè da una prospettiva contemporanea un film che partiva



closings of schools that we had to stop everything again. It was a strange time, because people did not feel very sensual, everything was closed, the streets were empty, people were lonely. I then decided to make a film based on this book, *Josefine Mutzenbacher*, which was really important for us when we were young. It was a book that told you things that nobody else told you. I thought it would have been interesting to adapt for the screen a book written more than a hundred years ago and to have today's men reading such a text. The film is the result of a long research process about the time when the book was written: I met historians, people dealing with literature, and several prostitutes. Only after a while I decided to launch a casting call looking for men aged 16 to 99 for a film based on *Josefine Mutzenbacher*. That's how everything started.

**ANDREA INZERILLO** Talking about sexuality also means talking about politics. You often dealt with politics in the past, but you never addressed desire and sexuality directly. The closest film to such issues was perhaps [The Dreamed Ones](#) (2016), a film about love and desire. Is the exploration of male sexuality an urgency that you feel more nowadays than in the past?

**RUTH BECKERMANN** I think that men have big problems today. The image of gender, of masculinity and femininity, is profoundly mutating and the typical model of a strong and virile man is not necessary anymore today: the world has changed. This is one of the reasons why men appear a bit insecure in my film. There is a big debate going on about gender, trans, queer, fluid identities and so on. I imagined a queer way to enter this discussion, making from a contemporary perspective a film based on a book which is completely outdated and very heterosexual. One of the other reasons that led me to make this film is the fact that everybody discuss-



da un libro chiaramente datato e molto eterosessuale. Un altro motivo per cui ho fatto questo film è che oggi tutti parlano di genere e non di sesso. Personalmente penso che si debba parlare anche di questo e non solo di come ci si percepisca, se uomo o donna o una via di mezzo. E questo libro parla molto apertamente di sesso, cosa che ho trovato divertente.

**ANDREA INZERILLO** È interessante che per te il sesso non abbia a che fare solo con la politica ma anche con il potere, che è certamente un altro dei temi del tuo cinema: è evidente in **Waldheims Walzer** (2018), ma anche in *Die papierene Brücke* (1987), in cui viene brevemente mostrata un'immagine di Ceausescu in televisione. È una questione sempre presente in molti dei tuoi film, seppur tra le righe a volte. *Mutzenbacher* rovescia il tradizionale rapporto di potere tra donne e uomini, mettendo sul divano gli uomini e facendoli rivolgere a una donna, la regista, che ha in mano le redini della situazione. Ti interessava la questione dell'evoluzione dei rapporti tra uomini e donne?

**RUTH BECKERMANN** Certo, far sedere l'uomo e non la donna sul divano significava un ribaltamento del potere e dei ruoli. Quel divano ha un che di erotico, di freudiano, ma è anche un divano per le audizioni, come quelli su cui spesso si siedono giovani donne che cercano di fare colpo su un regista uomo. Ho quindi invertito i ruoli: gli uomini dovevano sedersi sul divano per convincermi ad assegnare loro una parte in un film che non è mai stato girato. Era tutto un gioco, perché gli uomini sapevano che avremmo inglobato questo materiale nel film, ma allo stesso tempo pensavano di fare un'audizione per un ruolo nel film. Era un casting e un finto casting insieme, una sorta di gioco di seduzione per entrambe le parti: gli uomini volevano sedurmi per avere la parte e io volevo che si sentissero a loro agio per dare il massimo nel mio film. Non ho avuto la sensazione di avere più potere qui rispetto ad altri miei film, tranne forse quando ho diretto cento



es gender and not sex in current times. I believe that we should also talk about it, and not only about how one can feel: a man, a woman or anything in between. And this book speaks very openly about sex, which I found a funny aspect.

**ANDREA INZERILLO** It is interesting that sex for you not only deals with politics but also with power, which is another issue in your cinema. This is evident in **Waldheim Waltz** (2018) but also in *Paper Bridge* (1987), in which an image of Ceausescu on television is briefly shown. This is a recurring question in your films, even when between the lines. *Mutzenbacher* reverses the traditional relationship between women and men, placing on the sofa the men who speak to a woman: she is in charge of the situation. Were you interested in the evolution of the dynamics between men and women?

**RUTH BECKERMANN** Sure, putting the men on the sofa meant a reversal of power and roles. It is a kind of erotic sofa, a Freudian sofa, but also a casting couch, like those on which young women often sit, trying to impress a male filmmaker. I thus inverted the roles: men had to sit on the couch to persuade me to offer them a part in a film that was never shot. Everything was a game, because the men were aware that we would have used this material in the film but at the same time they thought they were actually making an audition for a film. It was a casting and a fake casting at once, some sort of game of seduction for both sides: men wanted to seduce me to have the role and I wanted them to feel good to do their best in my film. I did not have the feeling that I had more power than in my other films, except when I directed 100 men singing in a choir. I had never been in a similar situation, which is probably something that happens only once in a lifetime.

**ANDREA INZERILLO** Are you interested in power and in the deconstruction of power in your more political films? I have





uomini che cantavano in coro: non mi sono mai ritrovata in una situazione simile e probabilmente è qualcosa che capita una sola volta nella vita.

**ANDREA INZERILLO** Sei interessata al potere e alla decostruzione del potere nei tuoi film più politici? Mi vengono in mente delle immagini specifiche: in **Return to Vienna** (1983), per esempio, Franz West che discute del potere delle masse o del grande incendio del Palazzo di Giustizia di Vienna nel 1927. O ancora, quando parli di Sissi, non è il suo potere che ti interessa ma la sua debolezza.

**RUTH BECKERMANN** Esattamente, Sissi non aveva potere. Era un'imperatrice, la moglie di un imperatore che ha provato a scappare dal potere, dalla corte. Ciò che più mi interessava di lei era l'esilio, come gli altri esili a cui ho dedicato dei film. Quello di Franz West, ad esempio, o degli ebrei. L'immagine che mi sono fatta di Sissi è quella di una donna molto infelice, ma anche attenta agli altri popoli e culture. Imparò il greco e l'ungherese, era curiosa. Era come un uccellino in gabbia che tenta di fuggire. Questo aspetto tragico è ciò che più mi ha affascinato.

**ANDREA INZERILLO** Ci sono molte persone marginalizzate nei tuoi film: per esempio, quando viaggi da Tel Aviv a Gerusalemme incontri vari arabi che vivono in Israele. Ma mi riferisco anche alle varie comunità che incontri attraverso gli Stati Uniti in **American Passages** (2011) o alla tua indagine sugli ebrei dell'Europa orientale. Hai un interesse specifico nei confronti delle storie di chi non ha potere?

**RUTH BECKERMANN** Non lo so, non seleziono i miei soggetti pensando a chi incontrerò ma in funzione dell'argomento che mi interessa. Faccio delle ricerche, identifico un concetto, una forma che può essere una strada, come quella che dal Mediterraneo arriva a Gerusalemme. E poi incontro persone per caso, senza andare a cercarle. Mi piace l'idea di



some specific images in mind: in **Return to Vienna** (1983), for example, when Franz West discusses the power of the mass or the big fire at the Vienna Palace of Justice in 1927. Or when you talk about Sissi: it is not her power that captivates you but perhaps her weakness.

**RUTH BECKERMANN** Yes, indeed, Sissi had no power. She was an empress, the wife of an emperor who tried to run away from power and the court. What intrigued me most about her was her exile, like other exiles I made films on. That of Franz West, for instance, or the exiles of the Jews. The idea I got of Sissi is that she was a very unhappy woman, but also someone who profoundly cared about other people and cultures. She learnt Greek, Hungarian, and she was curious. She was like a bird in a cage who tried to escape. This tragic aspect fascinated me the most.

**ANDREA INZERILLO** There are several marginalised people in your films: for instance, when you travel from Tel Aviv to Jerusalem you encounter many Arabs living in Israel. But I am also referring to the different communities you meet across the US in **American Passages** (2011) or your exploration of Eastern Europe's Jews. Do you have a specific interest in the stories of those who have no power?

**RUTH BECKERMANN** I don't know, I don't choose my subjects by thinking about the people I will meet but in relation to the topic that intrigues me. I do some research, I identify a concept, a form, which can be a road like that going from the Mediterranean to Jerusalem. And then I meet people by accident, without looking for them. I like the idea of not choosing them through an audition: I never do that in my documentaries. It is obvious that for a film such as *Return to Vienna* I was willing to make a film on a specific man. But for my other films, even when I shot in Romania, I met some people having in





non selezionarle attraverso un'audizione: non lo faccio mai nei miei documentari. È ovvio che in un film come *Wien Retour* volessi fare un film su un uomo in particolare. Ma per i miei altri film, persino quando ho girato in Romania, ho incontrato delle persone avendo in mente solo un concetto, la forma di una strada, uno spazio espositivo o altri luoghi. Mi piace essere sorpresa da quel che semplicemente accade.

**ANDREA INZERILLO** Potrei sbagliarmi, ma ho la sensazione che tu mantenga sempre lo stesso atteggiamento, che tu sia a una mostra, per strada o in giro per il mondo. È come se pensassi: «Vorrei conoscere il mondo, ma posso incontrarlo per strada o a una mostra, perché la gente è il mondo». Certo, se vivi a Vienna puoi incrociare persone con storie diversissime come in **Homemad(e)** (2001). Ma il dispositivo che utilizzi è in fondo sempre lo stesso: puoi attraversare il mondo o essere immobile in un luogo, visto che ciò che ti interessa è raccontare storie e lasciare che la gente racconti la propria storia.

**RUTH BECKERMANN** È sempre sorprendente poter incontrare il mondo intero in un solo posto. Come è successo alla mostra sui crimini della Wehrmacht sul fronte orientale durante la Seconda guerra mondiale, in **Jenseits des Krieges** (1996): all'improvviso si è presentato un uomo che faceva parte dell'armata sovietica e poi un altro che era scappato dall'Austria per prestare servizio nell'esercito britannico. Ti trovi in un posto qualunque e a volte è il mondo intero a venire da te. Credo che tutti i miei lavori siano accomunati dalla curiosità di scoprire di più. Non una curiosità sul mondo in generale ma sull'umanità, sugli esseri umani, su come la gente reagisce e perché. Mi piace essere sorpresa e sarei annoiata se conoscessi tutto in anticipo. Anche questo è il motivo per cui non amo fare film in cui ho precedentemente intervistato le persone che incontro o in cui so con esattezza dove e quan-



mind just a concept, the form of a road, an exhibition space or other places. I would like to be surprised by what merely happens.

**ANDREA INZERILLO** I might be wrong, but I have the feeling that you always maintain the same attitude, whether you are visiting an exhibition, whether you are on a street or around the world. It seems like you are thinking: «I would like to discover the world, but I can meet it on the street or during an exhibition, because people are the world». Obviously, if you live in Vienna you can come across people with multifarious stories as it happens in **Homemad(e)** (2001). But the device you employ is, after all, always the same: you can cross the world or stay in one place, given that what interests you is telling stories and letting people tell their story.

**RUTH BECKERMANN** It's always surprising that you can meet the whole world in one place. As it happened at the exhibition on the Wehrmacht's crimes on the Eastern front during World War II, in **East of War** (1996): all of a sudden, a man who had been in the Soviet army showed up. And then another one, who ran away from Austria and then served in the British Army. You can stay in one spot and the whole world will come to you. I believe that what really connects all my work is a curiosity to learn more: not in general about the world, but about humanity, human beings, to see how people react and why. I enjoy being surprised and I would be bored if I knew everything beforehand. This is also why I wouldn't make films in which I interview the people I meet in advance or in which I know exactly where to go and when. It would be boring, and I am not a patient person. I would just like to find new things and then go away again.

**ANDREA INZERILLO** I believe that *Return to Vienna* marks a turning point in your career and that a specific gesture recurs in your cinema since then: the gesture of travelling. Travelling



do andare. Sarebbe noioso per me, e non sono una persona paziente. Vorrei solo scoprire cose nuove per poi cambiare di nuovo direzione.

**ANDREA INZERILLO** Credo che *Wien Retour* abbia segnato un punto di svolta nella tua carriera e che da allora ricorra un gesto preciso nel tuo cinema, quello del viaggiare. Il viaggio avviene sempre in autobus, in macchina o in treno. È un gesto attraverso cui spesso esprimi ciò che pensi. Mi chiedevo – ma forse è solo una speculazione – se il viaggio sia per te un modo per rispondere all'esigenza di attraversare le epoche e di collegare luoghi distanti tra loro, se sia un gesto cinematografico che prova a tenere insieme tempo e spazio.

**RUTH BECKERMANN** Forse, ma in realtà sono io che voglio tenere insieme, dare un ordine a ciò che vedo e faccio, e forse questo è più evidente in **◉** *Those Who Go Those Who Stay* (2013). In questo film accosto diversi paesi e scenari: è un po' come un mio archivio personale, assemblato dal mio sguardo, anche senza l'ausilio delle parole, non essendoci dialoghi in questo film. Ho fiducia nel fatto che qualunque cosa io veda e metta in relazione in un film possa avere senso in qualche modo: perché dietro ci sono sempre io, c'è il mio sguardo sul mondo e c'è il mondo così come è riflesso nel film attraverso la mia visione.

**ANDREA INZERILLO** Nei tuoi film c'è una dimensione nostalgica, anche rispetto a un passato che non hai vissuto. È una combinazione di pensiero utopico e fantasia. È come se chiedessi a te stessa: «Come saremmo se il passato fosse stato diverso?». C'è un nesso tra malinconia e politica nel tuo cinema?

**RUTH BECKERMANN** C'è della malinconia nei miei film, soprattutto in *Die Geträumten*, nella corrispondenza tra i due poeti. Forse i miei primi film erano più malinconici però, come **◉** *Die papiere- ne Brücke*, che è stato un progetto molto impegnativo per me. I miei genitori presero parte al film e per



always takes place by bus, car, or train. It is a gesture through which you express what you think. I was wondering – but maybe it's just a speculation – if travelling is a way for you to answer your urgency to travel across time and to connect places which are distant from each other, if this is like a cinematic gesture that attempts to hold time and space together.

**RUTH BECKERMANN** Maybe, but it's actually me who wants to order together whatever I see and do in films, and this is perhaps most obvious in **◉** *Those Who Go Those Who Stay* (2013). In this film I put together many different countries and scenes: it's a bit like my own archive, assembled by my gaze and without a text, as I did not make use of any text in this film. I trust the idea that whatever I see and put together in my film will make sense somehow: behind everything there's always me, my gaze and how the world reflects through my gaze in the film.

**ANDREA INZERILLO** There is a dimension of nostalgia in your films, even of a past that you did not live. It is a mixture of utopian thinking and fantasy. It is like you ask yourself: «How would it be if the past were different?». Is there a connection between melancholy and politics in your cinema?

**RUTH BECKERMANN** There is some melancholia in my films, especially in *The Dreamed Ones*, in all the correspondence between the two poets. Perhaps my first films were more melancholic though, **◉** *Paper Bridge* for example. This was a very difficult project for me. My parents were in the film and it was the first time I made a film about the Jews' fate, a taboo in Austria at the time. I was scared and this film was like my psychoanalytical process: it took me three years to finish the shooting and I was a bit afraid to show this film in Austria. I believe there was something melancholic already in the settings. If you shoot in Romania in winter, it is inevitable that images are melancholic per se. I don't know if my films are

la prima volta girai un film sulla sorte degli ebrei, un tema che all'epoca era un tabù in Austria. Ero spaventata e questo film è stato come un percorso psicanalitico per me: ho impiegato tre anni per finire le riprese ed ero preoccupata all'idea di presentarlo in Austria. Credo che ci fosse qualcosa di malinconico già a partire dalle ambientazioni. È inevitabile che le immagini risultino malinconiche se giri un film in Romania durante l'inverno. Non so se i miei film siano malinconici o nostalgici: nemmeno nella mia vita privata mi sento nostalgica per un'altra epoca. Tendo a non guardare indietro e sono più interessata a ciò che accadrà domani o ciò a cui mi dedico oggi.

**ANDREA INZERILLO** Una volta hai dichiarato di non voler utilizzare troppe immagini e la tua masterclass al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, qualche giorno fa, si intitolava: "Filmare la parola". Vorrei che ci raccontassi qualcosa sulla relazione tra immagine e parola: quando filmi gli esseri umani li lasci parlare e usi i loro corpi per far emergere una parola, una testimonianza. Nei tuoi film la dimensione della memoria sembra quasi più importante di quella storica.

**RUTH BECKERMANN** Sì, decisamente. Riguardo all'uso delle immagini ho sempre evitato sequenze troppo lunghe e tagli ogni 5, 10 o persino 30 secondi. È così che ho girato sin dall'inizio o comunque a partire da *Die papierene Brücke*, quando lavorai con Nurith Aviv. Confrontandomi con lei sullo stile adatto al film, le dissi che non mi interessava una prospettiva centrale o troppo focalizzata sull'azione. Cercavo qualcosa di simile a quei rotoli di carta cinesi che raffigurano varie figure umane mentre corrono o camminano. In mezzo o altrove si possono scorgere anche l'imperatore e l'imperatrice: vengono mostrati esattamente come gli altri, senza che ci sia mai alcuna enfasi sui personaggi potenti o su un'azione specifica. Spiegai a Nurith che non volevo solo cogliere l'azione, ma anche ciò che era accaduto prima e ciò che sarebbe accaduto dopo. Quando dico *cut* sul set lo faccio solo per segnalare che la scena è finita: si continua comunque a filmare, perché ciò che accade dopo mi incuriosisce. Questo è caratteristico di vari miei film, come quella scena in *Die papierene Brücke* in cui alcuni uomini si alzano da un tavolo. Vediamo quindi il tavolo vuoto, con sopra ancora tutti i bicchieri che

melancholic or nostalgic: I am not nostalgic for any period or time, not even in my private life. I am not a person who looks back and I am more interested in what will happen tomorrow and what I dedicate myself to today.

**ANDREA INZERILLO** You once stated that you don't want to use too many images and the masterclass you delivered at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome a few days ago was named "Filmare la parola" (Filming the word). I'd like you to tell us something about the relationship between image and word: when you shoot human beings, you let them speak and you use their bodies to let a word, a testimony emerge. The dimension of memory seems almost more important than that of history in your films.

**RUTH BECKERMANN** Yes, definitely. Concerning the images or the amount of images, however, I have always avoided too long shots in my films and cuts every 5, 10 or even 30 seconds. That's how I made films since the beginning or, at least, since *Paper Bridge*, when I worked with Nurith Aviv. Discussing with her the style the film should have had, I told her I wasn't interested in a central perspective, exclusively concentrated on the action. I was looking for something like those Chinese paper rolls showing several figures while they run or walk. In the middle or somewhere else, you can spot the emperor and the empress: they are shown in the same way as the others, without a specific emphasis on a powerful person or a specific moment. I explained to Nurith that I did not want to grasp the action only, but also what happens before and after. When I say cut on the set, I do that only to make people aware that the scene is over: we keep shooting anyway, because I'm intrigued by what happens next. This is typical in many of my films, like in that scene in *Paper Bridge* in which some men leave a table. You can see the now-empty table, with the paper cups still on it that the men were holding in their hands a few moments before. There might be 30 more seconds to reflect on what just happened: you thus offer another dimension to the whole sequence. I used this sort of continuing style also in *Homemad(e)*. Even when people stop talking, you are offered the chance to keep observing them for a few further instants. Moments like these would be cut on television and by other directors, who would prob-

fino a un attimo prima gli uomini stringevano tra le mani. Ci saranno trenta secondi in più all'incirca per riflettere su ciò che è appena accaduto e così si offre tutta un'altra dimensione all'intera scena. Ho impiegato il metodo dello stile continuo anche in *Homemad(e)*. Anche quando le persone smettono di parlare si ha così l'occasione di osservarle ancora per qualche istante. Momenti come questi verrebbero tagliati in TV o da altri registi che probabilmente non li considererebbero indispensabili. Per me i volti della gente in silenzio sono invece di estremo interesse, e poi capita spesso che riprendano a parlare all'improvviso.

**ANDREA INZERILLO** Hai appena nominato Nurith Aviv. A questo proposito, ero curioso di sapere di più di alcune figure che ricorrono nella tua filmografia: puoi raccontarci di Aviv, Josef Aichholzer e di altri con cui hai lavorato?

**RUTH BECKERMANN** Con Josef Aichholzer ho realizzato *Arena besetzt* (1977) e altri film, poi è diventato un produttore. Fino al 2000 abbiamo lavorato insieme: ci siamo separati e da allora io produco i miei film e lui ne produce altri. Nurith Aviv è stata fondamentale per me. Se non sbaglio, abbiamo collaborato in cinque film e ho imparato molto da lei. Ripeto sempre che Nurith è una tipica giocatrice di scacchi, perché ha l'abilità di prevedere che cosa accadrà. È una dote molto rara tra i direttori della fotografia, che spesso si limitano a filmare ciò che accade sul momento. È molto più sottile provare ad anticipare le mosse successive e prepararsi nella posizione giusta per filmare, senza dover rincorrere il soggetto e riprenderlo da dietro. Nurith ha questo grande talento: riusciva ad anticipare ciò che sarebbe successo ed era sempre pronta nel posto ideale per riprendere. Ho provato a lavorare in questo modo anche con altri direttori della fotografia, ma devi essere molto sensibile e intuitivo per riuscirci. È stata una bella collaborazione. Nurith era molto dotata anche per le lunghe sequenze con camera a spalla: riusciva a dare un certo ritmo a tutta la scena e alla fine potevamo usare un'intera sequenza di cinque minuti, per esempio. Altra cosa molto rara. Da un paio di anni lavoro con un altro direttore della fotografia, Johannes Hammel, con cui abbiamo realizzato *Die Geträumten* e *Mutzenbacher*. Johannes ha un approccio completamen-

ably deem those unnecessary. I think that silent faces are extremely interesting and then many times people start talking again too.

**ANDREA INZERILLO** You have just mentioned Nurith Aviv. In this regard, I was curious to learn more about some people recurring in your filmography: can you tell us more about Aviv, Josef Aichholzer and others you worked with?

**RUTH BECKERMANN** With Josef Aichholzer I made *Arena Squatted* (1977) and other films. He then became a producer. We worked together until 2000: we split up and since then I produce my own films and he produces others. Nurith Aviv was fundamental for me. If I'm not wrong, we worked on five films, and I learned a lot from her. I always say that Nurith is a typical chess player, because she has the ability to anticipate what will happen. It is a very rare talent among directors of photography, who often limit themselves to shoot what happens in that very moment. It is much more intelligent to foresee the next steps and to be ready in the right position to shoot, without chasing the subject and filming it from behind. Nurith has this great talent: she always anticipated what would have happened next and she was always in the ideal place to shoot. I tried to work with other directors of photography in this way, but you ought to be really sensitive and intuitive to think like that. It was a beautiful collaboration. Nurith was also very gifted to make very long sequences with a shoulder-mounted camera: she managed to give a certain rhythm to the whole scene and we could eventually use an entire sequence of five minutes, for instance. That's another rare aspect. I have been working with another director of photography for the past two years, Johannes Hammel, with whom I realised *The Dreamed Ones* and *Mutzenbacher*. Johannes has a completely different approach, but he is extremely sensitive too: he does not listen much but he always has the right intuitions on how and where he has to move. The relationship of the director with the person looking through the camera is complex: you always have to trust them, especially for a documentary. You cannot merely say: «Stop, let me look through the camera and let me prepare the cadrage». You need to be on the same page. In *Mutzenbacher* we used two different lenses and Johannes had to de-

te diverso ma è estremamente sensibile: non ascolta molto, ma ha sempre le intuizioni giuste su come e dove muoversi. Il rapporto del regista con chi guarda attraverso l'obiettivo è complesso: devi fidarti di loro, soprattutto in un documentario. Non puoi semplicemente dire: «Stop, fammi guardare attraverso l'obiettivo e lasciami preparare l'inquadratura». Bisogna essere sulla stessa lunghezza d'onda. In *Mutzenbacher* abbiamo utilizzato due lenti diverse e Johannes doveva decidere quando era il momento di sostituirle per fare una panoramica sull'uomo seduto sul divano. Non potevo farlo io, altrimenti avrei rovinato la scena. Quello con il direttore della fotografia è il rapporto più delicato e difficile per fare un documentario. Devo anche citare il mio straordinario montatore, Dieter Pichler, con cui collaboro da oltre vent'anni. Amo la fase del montaggio e sto accanto a lui in sala montaggio per quasi tutto il processo. Ci conosciamo bene e abbiamo realizzato oltre venti film. Ci divertiamo molto e ci serve pochissimo tempo per stabilire cosa vada bene o meno. Con il montaggio non ti trovi di fronte a un foglio bianco da riempire, ma puoi immergerti nel materiale che hai raccolto e lavorarci. E quando siamo in fase di montaggio le nostre vite sono molto più strutturate: ogni giorno andiamo nello stesso posto, pranziamo e poi torniamo in sala montaggio. È uno stile di vita diverso che mi piace anche per cambiare le mie abitudini. Dieter è un uomo molto sensibile e ha un raffinato senso dell'umorismo, altro aspetto importante per lavorare a un film.

**ANDREA INZERILLO** Alcuni tuoi film sono sicuramente più ironici, anche *Mutzenbacher* ha un evidente senso dell'umorismo. Penso che lo stesso avvenga in altri film molto diversi come nel caso di *Jenseits des Krieges*, in cui ci sono scene di grande ironia come quelle in cui parli con rispetto con persone che la pensano in modo completamente diverso da te. Anche quando racconti una tragedia, sembra che ci sia sempre qualcosa di ironico, se non di comico.

**RUTH BECKERMANN** Sì, nel finale per esempio, quando i due uomini si ritrovano a discutere. È chiaro che bisogna amare questo tipo di scene per includerle in un film. Altri registi forse le avrebbero scartate, ma a me piacciono i momenti comici o ironici perché fanno parte della vita: fanno scorrere la narrazione e danno una svolta a tutto il film. *Waldheims*

decide when it was the right moment to replace those to make a pan to the man on the couch. I couldn't take care of that, I would have otherwise ruined the scene. The relationship with the director of photography is the most critical and complicated to make a documentary. I should also mention my extraordinary editor, Dieter Pichler, with whom I have been working for the past 20 years. I like the montage very much and I am next to him almost throughout the whole process. We know each other well and we did more than 20 films together. We have a lot of fun and we need very little time to decide what's good or not. You are not in front of an empty paper with the montage, you can plunge into the material that you have already collected. And when we are working on the montage, our lives are much more structured: everyday you go to the same place, you have lunch and then you return to the montage room. It is a different lifestyle, which I also like for a change. Dieter is a very sensitive man, and he has a good sense of humour, another crucial aspect to make a film.

**ANDREA INZERILLO** Some of your films are certainly more ironic, but *Mutzenbacher* also has an evident sense of humour. This is similar to very different films such as *East of War* (1996), which encompasses deeply ironic scenes: such as those in which you talk with respect to people who have completely different opinions from you. Even when you narrate a tragedy, it seems like there's always something ironic, if not comic.

**RUTH BECKERMANN** Yes, in the end for instance, when the two men come together. Of course, you have to like these kinds of scenes to include them in a film. Perhaps other filmmakers would have discarded those, but I like those comic or ironic moments as they are part of life. They make things flow and give a twist to the whole film. I made *The Waldheim Waltz*, for instance, several years after the Waldheim affair and I allowed myself an amused gaze on what had happened. If I shot this film shortly after the affair, I would have made a completely different one: I was angry at the time.

**ANDREA INZERILLO** I was born in 1982 and I couldn't thus follow the Waldheim affair directly: it was certainly a turning point in the history of Austria. I witnessed Haider's story, though: have you ever thought of realising a film on him

*Walzer*, per esempio, l'ho girato tanti anni dopo ciò che successe e mi sono permessa di avere uno sguardo divertito sulla vicenda. Se l'avessi girato subito dopo l'affare Waldheim avrei fatto un film completamente diverso: all'epoca ero furiosa.

**ANDREA INZERILLO** Sono nato nel 1982 e quindi non ho seguito direttamente il caso Waldheim, che è stato certamente un punto di svolta nella storia dell'Austria. Ho assistito però alla vicenda di Haider: non hai pensato di fare un film su di lui o su altri personaggi della destra austriaca? Che cosa ti interessava di Waldheim e cosa ti ha spinto a ritornare su quei fatti?

**RUTH BECKERMANN** Bè, prima di tutto ero lì in quel momento, ero tra le persone che protestavano contro di lui e quindi ho filmato me stessa. Mi colpivano le sue menzogne, perché non era un vero nazista ma un bugiardo. Tutto il contesto dell'epoca mi attirava: eravamo verso la metà degli anni Ottanta, la fine della guerra fredda si avvicinava e questo episodio fu un momento cruciale nella storia austriaca, anche perché all'improvviso il mondo occidentale si schierò contro Waldheim. Era stato due volte segretario generale dell'Onu e sono sicura che si sapesse ciò che aveva fatto durante la guerra e anche di tutte le menzogne che aveva raccontato nel periodo post-bellico. Non ho dubbi che la Cia e tutti gli altri ne fossero a conoscenza, ma non lo rivelarono mai perché avevano bisogno di lui e dell'Austria, che si trovava al confine con i Paesi dell'Europa orientale. Ero interessata a tutta questa situazione, al posizionamento degli equilibri internazionali di allora. Non ho mai voluto fare un film su un personaggio, su un politico in particolare. Credo che sia anche molto difficile girare film su politici populistici come Haider. Molte persone ci hanno provato, come Comolli con Marine Le Pen. Ci si scontrerebbe sempre con lo stesso problema, qualunque film tu voglia realizzare su Berlusconi, Haider, Orban e altri, ossia quello di offrirgli un palcoscenico. Il loro populismo verrebbe raddoppiato dal film ed è come se gli stessi accordando un altro canale di propaganda. Io non saprei come fare un film su un personaggio simile: questo è un grande problema del cinema.

**ANDREA INZERILLO** Probabilmente non vorresti neppure offrirgli un palcoscenico.

or any other Austrian right-wing people? What was the most interesting aspect in Waldheim's affair for you and what made you return to these events?

**RUTH BECKERMANN** Well, I was there myself, first of all: I was among the people protesting against him and I thus filmed myself. I was struck by his lies, because he was not a real nazi but a liar. The whole historical situation was intriguing: it was around the middle of the '80s, the Cold War was about to end, and this episode was a crucial moment in Austrian history. Also because the Western World spoke against Waldheim all of a sudden. He was General Secretary of the UN twice and I am sure that they were aware of what he did during the war and that he lied after the war. I have no doubts that the Cia and all the others knew about him, but they never spoke about this, because they needed him and they needed Austria on the border with Eastern European countries. I was interested in this whole situation, in the positioning of such an international balance at that time. I never wanted to make a film on a person, on a specific politician. I also believe that it would be really difficult to shoot a film on populist politicians such as Haider. Several people tried to, such as Comolli with Marine Le Pen. This is a problem in cinema with any film you wish to realise on Berlusconi, Haider, Orban and others: that of offering them a stage. Their populism would be doubled by the film and it would be like you were offering them another vehicle of propaganda. I wouldn't know how to make a film on such a character: this is a huge question in cinema.

**ANDREA INZERILLO** Probably you wouldn't want to offer them a stage.

**RUTH BECKERMANN** Of course not, but I wouldn't know how to realise a film without giving them a stage. I wouldn't be able to break their charisma: it is really hard, because cinema loves charismatic people. The risk is that these people might use you and that your critical perspective on them takes a back seat.

**ANDREA INZERILLO** Can you tell us about the role of music in your films? And about the choice of pieces by Arvo



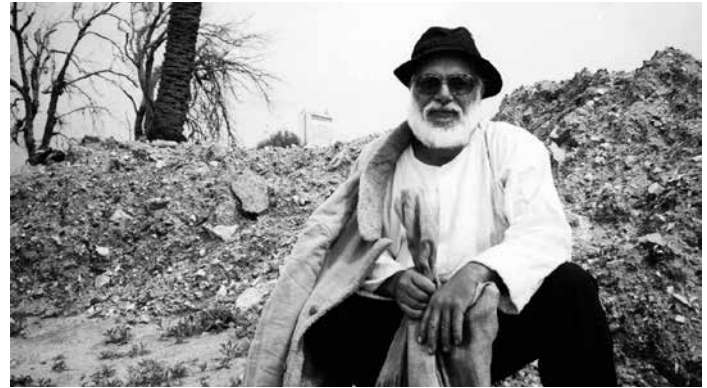
**RUTH BECKERMANN** Certamente no, ma non saprei come realizzare un film senza offrirgli un palcoscenico. Non sarei in grado di neutralizzare il carisma che hanno: è molto difficile, perché il cinema ama le persone carismatiche. Il rischio è che questi personaggi ti usino e che la prospettiva critica con cui li presenti possa passare in secondo piano.

**ANDREA INZERILLO** Puoi parlarci del ruolo della musica nei tuoi film? Della scelta di brani di Arvo Pärt, per esempio, e di altri compositori? Immagino che in alcuni casi la musica rischi di essere un problema in un documentario. Ma il tuo uso dei brani di Pärt sembra il modo perfetto per completare ciò che pensi e che racconti attraverso le immagini. Avevi in mente delle scene in particolare da accompagnare con la musica o hai riflettuto sul ruolo della musica in generale per il tuo film?

**RUTH BECKERMANN** Oggi non userei Arvo Pärt. All'epoca era una novità ma ormai è diventato molto popolare e lo eviterei. Funzionava molto bene per questo film, però. La scelta della colonna sonora, se decido di includere delle musiche in un film, avviene sempre molto tardi, durante la fase del montaggio. A volte mi capita semplicemente di sentire qualcosa alla radio al mattino, nei periodi in cui sono concentrata sul montaggio: scopro così cose di cui altrimenti non saprei nulla. A dire il vero non sento la necessità della musica nei film, tranne quando la musica ha una funzione precisa: come in **• *Nach Jerusalem* (1991)**, che è un film sul presente, su una strada a Israele nel 1990. Lì c'erano dei momenti di grande malinconia in cui ebbi la sensazione che qualcosa riaffiorasse da un altro passato, dalla storia dell'Europa orientale, dalla condizione di essere ebrei. Abbiamo abbassato il suono originale in questi punti e fatto partire la musica di Cajkovskij. È come un istante in cui abbandoni il presente e viaggi verso un altro mondo.

**ANDREA INZERILLO** A proposito del tuo rapporto con la letteratura: hai detto spesso di essere più interessata ai libri che ai film. Riflettevo sul fatto che ci sono vari scrittori che hanno molto in comune con il tuo cinema: Winfried Georg Sebald, Elias Canetti, Joseph Roth, Walter Benjamin...

**RUTH BECKERMANN** Tutti amano Sebald. Viene sempre fuori il suo nome, ma non capisco perché e mi chiedo perché!



Pärt, for example, or by other composers? I imagine that music might risk being an issue in a documentary. But your use of Pärt seems just the perfect way to complete what you think and narrate through images. Did you have some specific scenes in mind to go with the music or did you reflect on the role of music in general for your film?

**RUTH BECKERMANN** I wouldn't use Arvo Pärt today. He was a discovery at that time, but he is too popular nowadays and I would avoid his music. He worked really well for this film though. The selection of a soundtrack, if I decide to include any music in the film, always takes place quite late for me, during the editing process. Sometimes I just listen to some music on the radio in the morning, in those periods in which I am concentrated on the editing: I therefore discover things which I would otherwise miss. To be honest, I don't think that music is necessary in films, except when it holds a specific function: such as in **• *Towards Jerusalem* (1991)**, which is a film on the present, on a road in Israel in 1990. There were those moments of great melancholy there, in which I had the feeling that something was coming up from another past, from the history of Eastern Europe, from the state of Jewishness. During those moments, we therefore lowered the original sound and put Tchaikovsky's music on. It is like an instant in which you leave the present time and go to another world.

**ANDREA INZERILLO** Regarding your relationship with literature: you often said to be more into books than films. I was thinking about the fact that there are several writers with much in common with your cinema: Winfried Georg Sebald, Elias Canetti, Joseph Roth, Walter Benjamin...

**RUTH BECKERMANN** Everybody loves Sebald. His name comes up all the time, but I don't understand why and I wonder why!



**ANDREA INZERILLO** Forse perché è uno di quegli scrittori, tra cui includerei anche il caso più recente di Martin Pollack, che indagano il rapporto tra scrittura e immagini. In qualche modo come te, anche se tu lavori con il cinema a partire dalla letteratura. Ma mi vengono in mente anche Robert Walser e molti altri autori. Sono stati o sono personaggi significativi per te o hai avuto altri riferimenti?

**RUTH BECKERMANN** Amo molto questi scrittori, così come Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, Ágota Kristóf. Ma anche altri registi come Chris Marker, un grande cineasta capace di fondere parole e immagini in modo straordinario. Mi piacciono i film-saggio, le forme aperte, le voci off, i film lenti. Ci sono registi che hanno degli idoli e che amano l'intera filmografia di un cineasta in particolare. Per me è un discorso più eclettico e non sono una persona disciplinata: di un regista mi piace un film ma non sono necessariamente attratta da tutti i suoi film. Non è questo il modo in cui faccio ricerca.

**ANDREA INZERILLO** Durante l'incontro di oggi con gli studenti dell'Università di Palermo hai detto che il cinema non può cambiare il mondo. Possiamo essere d'accordo con te. Ma si può anche leggere il tuo come un cinema che non è interessato solo alla memoria, alla storia della gente e alle loro testimonianze, ma anche come il tentativo diretto di modificare la storia di un Paese. È qualcosa che hai cercato di fare? Perché credo che attraverso i tuoi film e attraverso le persone che incontri nei tuoi film tu stia provando a dire alla gente e, soprattutto, ai tuoi connazionali: «Non raccontiamoci menzogne. Dobbiamo cambiare lo sguardo sulla nostra storia». Mi sembra una grande questione che ricorre nel tuo cinema: ad esempio quando esplori l'idea che la storia dell'Austria non sia cambiata con Dollfuss o con l'Anschluss, ma molto prima. O quando Franz West parla di un sentimento antisemita o delle repressioni della polizia socialdemocratica contro i lavoratori. O ancora, quando hai realizzato nel 2015 un'installazione come *The Missing Image* all'interno del Memoriale contro la guerra e il fascismo dell'Albertinaplatz a Vienna.

**RUTH BECKERMANN** Sì, certo, sono stata anche politicamente molto attiva. Il mio cinema non è scollegato dalla mia vita e la mia vita è stata anche questo, cioè attivismo e lotta contro le menzogne. Hanno provato a raccontarci una versione diversa e credo che i film che ho girato sulla storia austriaca possano

**ANDREA INZERILLO** Maybe because he is one of those writers – and I would also include the recent case of Martin Pollack – who explore the relationship between writing and images. To some extent similarly to you, even though you work with cinema starting from literature. But I also think of Robert Walser and of many others. Were they or are they significant writers for you or did you have different references in mind?

**RUTH BECKERMANN** I am very fond of these writers and of Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras, and Ágota Kristóf too. And other filmmakers as well, such as Chris Marker, a great director able to blend words and images in an extraordinary way. I like essayistic-films, open forms, off voices, slow films. Some directors have idols, and they love the whole filmography by a specific filmmaker. For me it is a more eclectic discourse and I am not a disciplined person: I might like a film by a certain director but I am not necessarily attracted by his or her whole filmography. This is not my way of doing research.

**ANDREA INZERILLO** During today's meeting with the students from the University of Palermo you said that cinema cannot change the world. We might agree with you. But your cinema can also be read not only as interested in memory, in the stories of people and in their testimonies, but also as a direct attempt to alter the story of a country. Is this something you tried to do? Because I believe that, through your films and through the people you meet in your films, you are trying to tell people and, especially, the other people in your country: «Let's not tell lies to ourselves. We ought to change our gaze on our history». This seems like a critical issue recurring in your cinema: for instance, when you explore the idea that Austria's history did not change with Dollfuss or the Anschluss, but way before. Or when Franz West speaks about an antisemitic sense or the repressions against the workers by the social-democrat police. Or even when you realised the installation *The Missing Image* inside the Memorial against war and fascism in Vienna's Albertinaplatz.

**RUTH BECKERMANN** Of course, and I've also been very active politically. My cinema is not disconnected from my life and my life was also this: being active and fighting against lies. They tried to tell us a different version and I believe that the films I shot on Austrian history might trace, all together, some sort of an alternative chronicle. I think that this is an im-

tratteggiare, tutti insieme, una sorta di cronaca alternativa. Penso che sia un aspetto importante. Oggi alcuni miei film come *Jenseits des Krieges* sono considerati dei documenti. Ho chiesto spesso ai miei amici non-ebrei di girare un film sui propri genitori: non l'hanno fatto in molti. Sono felice di aver quindi filmato questi ex soldati che parlano, finalmente, dei crimini durante la guerra. Volevo essere parte di un cambiamento o, più brutalmente, volevo sbattere in faccia agli austriaci delle verità non proprio rassicuranti. Tutto questo oggi mi preme meno: le persone sono cambiate, ci sono nuove generazioni che non penserebbero mai che l'Austria sia stata vittima dei nazisti tedeschi. Ci sono argomenti diversi e nuovi pericoli. Sono meno militante e penso che altre persone debbano lottare per un cambiamento della realtà, del clima, dei diritti, o di qualsiasi altra cosa. Sono meno interessata al confronto diretto con la società.

**ANDREA INZERILLO** A cosa stai lavorando in questo momento?

**RUTH BECKERMANN** Sono troppo superstiziosa, non parlo mai dei miei progetti prima di essere entrata almeno in sala montaggio e non sono ancora arrivata a quel punto. Nell'ultimo anno ho viaggiato troppo con *Mutzenbacher* e sono davvero affaticata. Spero di non dover lavorare così tanto in futuro.

portant aspect. Some of my films such as *East of War* are considered documents today. I often asked my non-Jew friends to make a film on their parents: not many did that. I am glad to have filmed these former soldiers when they eventually spoke about war crimes. I wanted to be part of a change or, more brutally, to throw not so reassuring things to the faces of Austrians. This is less interesting for me today: people changed, there are new generations who would never think that Austria was a victim of German nazis. There are different issues and new dangers. I am less militant now and I believe that other people should fight for a change of reality, climate, rights, and so on. I am less attracted to a direct confrontation with society.

**ANDREA INZERILLO** What are you currently working on?

**RUTH BECKERMANN** I am too superstitious, I never discuss my projects before I enter, at least, into the editing room. And I am not at that point yet! I have been travelling too much for *Mutzenbacher* throughout the last year and I am really tired. I hope I won't have to work that much in the future.







# **RUTH BECKERMANN A PALERMO / IN PALERMO**

**1 — 2 dicembre 2022 / 1 — December 2022**

**Università degli Studi di Palermo, CsC – Sede Sicilia, Cinema De Seta**

in collaborazione con / in collaboration with  
Filmmaker Festival, Cineteca Nazionale, Forum Austriaco di Cultura,  
Goethe-Institut Palermo, Subtitles.

















**SICILIA QUEER 2023**  
INTERNATIONAL  
NEW VISIONS  
FILMFEST

presenze  
**Ruth Beckermann**

Palermo  
1 — 2 dicembre 2022

**SQ**

**CSE** Grande Magistero  
di Cinema - Lecce Sicilia

**CSE**

**60**

**subtitles**

**forum esplicito di cultura**



**screenplay**  
Ruth Beckermann  
Ina Hartwig

**cinematography**  
Johannes Hammel

**editing**

Dieter Pichler

**music/sound**

Georg Misch

**cast**

Anja Plaschg

Laurence Rupp

**producer**

Ruth Beckermann

**contact**

www.ruthbeckermann.  
com

office@sixpackfilm.com

## Ruth Beckermann

Nata a Vienna nel 1952, è regista, scrittrice e documentarista. Ha studiato storia dell'arte, giornalismo e fotografia fra Austria, Israele e Stati Uniti, e ha insegnato in varie università del mondo fra cui Salisburgo e Urbana-Champaign, Illinois. Il suo primo documentario risale alla fine degli anni Settanta e dà inizio a una corposa produzione che arriva fino a oggi. I suoi film viaggiano fra vari festival del mondo (Viennale, Cinéma du Réel, Berlino), e alcuni ricevono premi importanti come il Vienna Film Award (*Jenseits des Krieges*, 1996), l'Encounters del Festival di Berlino (*Mutzenbacher*, 2022) e il premio del Filmmaker Film Festival di Milano (il suo film di finzione *Die Geträumten*, 2016) che le dedica una retrospettiva nel 2022.

Born in Vienna in 1952, she is film director, writer and documentarian. She studied history of arts, journalism and photography in Austria, Israel and USA, and she has been a teacher in various universities of the world such as Salzburg and Urbana-Champaign, Illinois. Her first documentary feature dates back to the end of the 70s, and it sets off the start of a rich production that continues still today. Her movies are screened in many international film festivals (Viennale, Cinéma du Réel, Berlin), and some of them receive important awards such as the Vienna Film Award (*East of War*, 1996), the Encounters Best Film at Berlin Film Festival (*Mutzenbacher*, 2022) and the Main Prize of the Filmmaker Film Festival in Milan (for her fiction feature *The Dreamed Ones*, 2016), which dedicates a retrospective to her in 2022.



## DIE GETRÄUMTEN

**Ruth Beckermann**

**Austria 2016 / 89' / v.o. sott. it.**

Una storia d'amore e di giovinezza, a partire dalle lettere che Ingeborg Bachmann e Paul Celan, due fra le più grandi figure letterarie del Novecento, si scambiano per diciannove lunghi anni. Ruth Beckermann convoca due giovani interpreti in uno studio di registrazione e li mette a confronto con quel carteggio: devono leggerlo ad alta voce, ma così facendo diventano per qualche istante un po' Paul e Ingeborg anche loro. Forse stanno per innamorarsi, forse riescono a farci innamorare. Le loro parole d'amore diventano sentimenti, esitazioni, incertezze incarnate. Il dispositivo messo in campo rimette in discussione il tempo, lo spazio e i concetti stessi di possibilità e impossibilità, chiedendoci di mettere tra parentesi, per un'ora e mezza, la nostra volontaria sospensione dell'incredulità e vivere insieme a loro questo idillio sognato e contrastato.

A story of love and youth, starting from the letters that Ingeborg Bachmann and Paul Celan, two of the greatest literary figures of the 20<sup>th</sup> century, exchanged for nineteen long years. Ruth Beckermann summons two young performers to a recording studio and confronts them with that correspondence: they have to read it aloud, but in doing so they become for a few moments Paul and Ingeborg themselves. Perhaps they are about to fall in love, perhaps they manage to make us fall in love. Their words of love become feelings, hesitations, embodied uncertainties. The device deployed calls into question time, space and the very concepts of possibility and impossibility, asking us to put our voluntary suspension of disbelief in brackets for an hour and a half and live with them this dreamed and thwarted idyll.



**screenplay**  
Ruth Beckermann  
**editing**  
Dieter Pichler  
**music/sound**  
Manuel Grandpierre  
Rudolf Potošchnig  
**producer**  
Ruth Beckermann  
**contact**  
www.ruthbeckermann.  
com  
office@sixpackfilm.com

## Ruth Beckermann

Nata a Vienna nel 1952, è regista, scrittrice e documentarista. Ha studiato storia dell'arte, giornalismo e fotografia fra Austria, Israele e Stati Uniti, e ha insegnato in varie università del mondo fra cui Salisburgo e Urbana-Champaign, Illinois. Il suo primo documentario risale alla fine degli anni Settanta e dà inizio a una corposa produzione che arriva fino a oggi. I suoi film viaggiano fra vari festival del mondo (Viennale, Cinéma du Réel, Berlino), e alcuni ricevono premi importanti come il Vienna Film Award (*Jenseits des Krieges*, 1996), l'Encounters del Festival di Berlino (*Mutzenbacher*, 2022) e il premio del Filmmaker Film Festival di Milano (il suo film di finzione *Die Geträumten*, 2016) che le dedica una retrospettiva nel 2022.

Born in Vienna in 1952, she is film director, writer and documentarian. She studied history of arts, journalism and photography in Austria, Israel and USA, and she has been a teacher in various universities of the world such as Salzburg and Urbana-Champaign, Illinois. Her first documentary feature dates back to the end of the 70s, and it sets off the start of a rich production that continues still today. Her movies are screened in many international film festivals (Viennale, Cinéma du Réel, Berlin), and some of them receive important awards such as the Vienna Film Award (*East of War*, 1996), the Encounters Best Film at Berlin Film Festival (*Mutzenbacher*, 2022) and the Main Prize of the Filmmaker Film Festival in Milan (for her fiction feature *The Dreamed Ones*, 2016), which dedicates a retrospective to her in 2022.



## WALDHEIMS WALZER

**Ruth Beckermann**  
**Austria 2018 / 93' / v.o. sott. it.**

Kurt Waldheim è stato un uomo potente: già segretario delle Nazioni Unite, nel 1986 decide di candidarsi alla presidenza dell'Austria. Cominciano però a circolare voci e studi che mettono in discussione il suo passato, denunciando le sue stesse omissioni sui rapporti avuti con il nazismo durante la Seconda guerra mondiale. Documentando e insieme partecipando alle proteste di una parte del Paese contro Waldheim, Beckermann torna trent'anni dopo su quegli eventi con un film di montaggio, ricostruendone le vicende per dare voce a una società che comincia a interrogarsi seriamente sul suo passato mettendo in questione il rapporto tra verità e menzogna, consapevolezza collettiva e responsabilità personale. Il film è stato candidato agli Oscar per l'Austria nel 2019.

Kurt Waldheim was a powerful man: a former Secretary-General of the United Nations, in 1986 he decided to run for the presidency of Austria. However, rumors and researches questioning his past started spreading, highlighting his own omissions on the relationships he had with Nazism during the Second World War. By documenting and at the same time participating in the protests against Waldheim lodged by a part of the country, Beckermann returns to those events thirty years later with a montage film, reconstructing the events in order to give voice to a society that seriously begins to question its past by observing the relationship between truth and falsehood, collective awareness and personal responsibility. The film was submitted for the Academy Award for Best International Feature Film in 2019.



## Ruth Beckermann

Nata a Vienna nel 1952, è regista, scrittrice e documentarista. Ha studiato storia dell'arte, giornalismo e fotografia fra Austria, Israele e Stati Uniti, e ha insegnato in varie università del mondo fra cui Salisburgo e Urbana-Champaign, Illinois. Il suo primo documentario risale alla fine degli anni Settanta e dà inizio a una corposa produzione che arriva fino a oggi. I suoi film viaggiano fra vari festival del mondo (Viennale, Cinéma du Réel, Berlino), e alcuni ricevono premi importanti come il Vienna Film Award (*Jenseits des Krieges*, 1996), l'Encounters del Festival di Berlino (*Mutzenbacher*, 2022) e il premio del Filmmaker Film Festival di Milano (il suo film di finzione *Die Geträumten*, 2016) che le dedica una retrospettiva nel 2022.

Born in Vienna in 1952, she is film director, writer and documentarian. She studied history of arts, journalism and photography in Austria, Israel and USA, and she has been a teacher in various universities of the world such as Salzburg and Urbana-Champaign, Illinois. Her first documentary feature dates back to the end of the 70s, and it sets off the start of a rich production that continues still today. Her movies are screened in many international film festivals (Viennale, Cinéma du Réel, Berlin), and some of them receive important awards such as the Vienna Film Award (*East of War*, 1996), the Encounters Best Film at Berlin Film Festival (*Mutzenbacher*, 2022) and the Main Prize of the Filmmaker Film Festival in Milan (for her fiction feature *The Dreamed Ones*, 2016), which dedicates a retrospective to her in 2022.

**screenplay**  
Ruth Beckermann  
Claus Philipp  
**cinematography**  
Johannes Hammel  
**editing**  
Dieter Pichler  
**music/sound**  
Andreas Hamza  
Andreas Ladik  
Joseph Nikolussi  
**producer**  
Ruth Beckermann  
**contact**  
www.ruthbeckermann.  
com  
emilie.dauplain@afc.at



## MUTZENBACHER

**Ruth Beckermann**

**Austria 2022 / 100' / v.o. sott. it.**

All'inizio del Novecento un romanzo pornografico di autore ignoto intitolato *Josefine Mutzenbacher*, ovvero la storia di una prostituta viennese da lei stessa narrata circola segretamente tra lettrici e soprattutto lettori di lingua tedesca desiderosi di addentrarsi nelle fantasie, nei misteri e nei segreti dell'universo erotico e sessuale. Ruth Beckermann organizza un casting in cui un centinaio di uomini di ogni età si confrontano con le parole, i pensieri e i temi suscitati da questa donna del secolo scorso: il risultato è quello di una straordinaria indagine sul desiderio e sui tabù, un ritratto di gruppo emozionante che prova a decostruire ogni immagine stereotipata della mascolinità, giocando con l'ambiguità con spirito di autentica curiosità.

At the beginning of 20<sup>th</sup> century a pornographic novel written by an anonymous author, *Josefine Mutzenbacher or the story of a Viennese prostitute narrated by herself*, secretly circulates among German women and mostly men readers attracted by exploring fantasies, mysteries and secrets of the erotic and sexual universe. Ruth Beckermann organizes a casting of about one hundred men of every age to make them confront with words, thoughts and themes coming from this woman of the previous century: the result is an extraordinary survey on desire and taboos, an emotional group portrait that tries to deconstruct any stereotyped image of masculinity, playing with uncertainties with an esprit of authentic curiosity.







# LA DONNA DELLE FINZIONI. CONVERSAZIONE CON LAURA CITARELLA / LA MUJER DE LAS FICCIONES. CONVERSACIÓN CON LAURA CITARELLA

a cura di / curada por Andrea Inzerillo y Mirta Ursula Gariboldi

traduzione italiana / traducción italiana Francesco Tutone, Virginia Milazzo

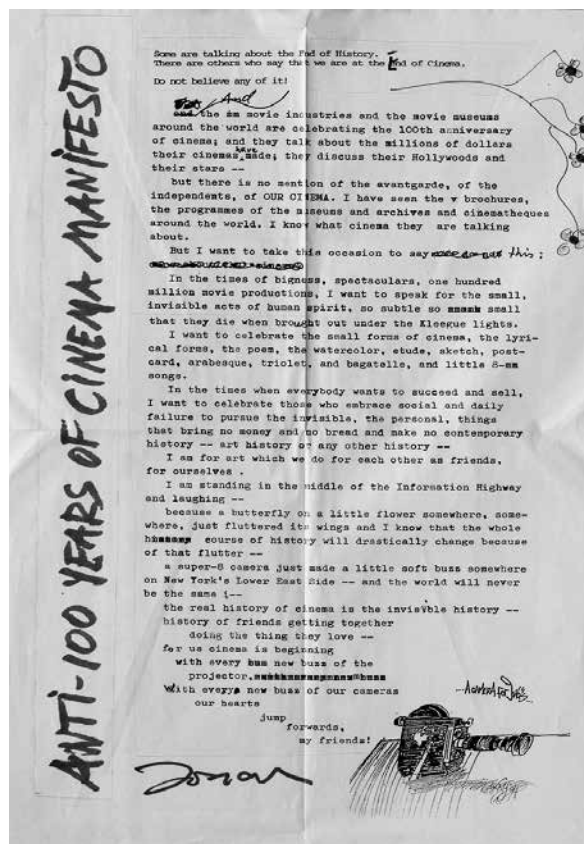
**ANDREA INZERILLO** Ti abbiamo conosciuta come produttrice di *La flor* [Mariano Llinás, 2018], e di tanto in tanto ci dicevi che stavi lavorando a un tuo nuovo film, che poi è stato selezionato al festival di Venezia lo scorso anno, anche se mi sembra che in quella occasione non abbia ricevuto tutta l'attenzione che meritava. Quando l'ho visto sono rimasto semplicemente incantato e ho cominciato a pensare che sarebbe stato interessante non soltanto farlo vedere, ma anche scoprire qualcosa in più del tuo lavoro. La cosa più interessante quando si fa un festival di cinema è non soltanto la possibilità di conoscere cose nuove, ma anche quella di *riconoscere* cose che diventano immediatamente patrimonio comune con altre persone, superando le frontiere e consentendo di intrecciare relazioni... Ti ritrovi a essere amico di persone che neanche conoscevi per il solo fatto che una cosa crea immediatamente un legame tra di voi. Il desiderio di condividere un film con il pubblico nasce proprio da questo: provare a fare in modo che altri riconoscano quello che a te è sembrato di riconoscere. Mi sembra che questo c'entri qualcosa con la tua idea di cinema e con il modo in cui con i tuoi compagni e le tue compagne di avventura pensate il cinema come qualcosa di collettivo, come un'arte che si fa insieme. La cosa interessante di questo *affaire* comune che ci porta oggi a dialogare è che il cinema è quel luogo condiviso tra persone che non si conoscono e che cominciano, tutte insieme, a costruire e a permettere che quello stesso spazio esista. Avevamo voglia di conoscerti e di conoscere le

**ANDREA INZERILLO** Te conocimos como productora de *La flor* [Mariano Llinás, 2018], y de vez en cuando nos decías que estabas trabajando en tu nueva película, qué finalmente fue seleccionada en el pasado Festival de Venecia, aunque me parece que allí no recibió la atención que merecía. Cuando la vi quedé simplemente encantado, y comencé a pensar en la idea de que era interesante no solo mostrarla, sino también descubrir un poco más sobre tu trabajo. Lo más interesante de hacer un festival de cine no es solo la posibilidad de conocer cosas nuevas, sino también el hecho de *reconocer* cosas que inmediatamente se comparten con otros y otras cruzando fronteras y relaciones... No conoces bien a alguien, pero gracias a las cosas que les gustan a ambos, llegan a ser amigos. El deseo de compartirlas con un público surge precisamente de esto: intentar que otros también reconozcan lo que vos reconociste. Me parece que esto tiene algo que ver con tu idea de cine y con el pensamiento que compartes con tus compañeras y compañeros de que el cine es algo colectivo, algo que se hace juntos. Lo interesante de este *affaire* común, que hoy nos lleva a discutir, es que el cine es este lugar compartido entre personas que no se conocen y que comienzan, todos juntos, a construir y permitir que exista este mismo espacio. Tenemos ganas de conocerte y de conocer a la gente que hace parte de tu cine, y de compartirlo con los demás. Quizás pueda ser una manera de empezar a hablar sobre tu trabajo y sobre cómo pensás el cine.

persone che fanno parte del tuo cinema, e di condividere con gli altri tutto questo. Forse può essere un modo per cominciare a parlare del tuo lavoro e di come pensi il cinema.

**LAURA CITARELLA** È una bella introduzione, perché anch'io ho una sensazione simile rispetto al Sicilia Queer: quando ci siamo visti per la prima volta, per parlare delle proiezioni di *La flor*, eravamo con Ingrid (Pokropek, produttrice di *Trenque Lauquen* e molte altre cose dentro El Pampero Cine) e non appena chiuso il telefono ci siamo dette: «Questi sono i Pamperi italiani!». Abbiamo avuto una stessa sensazione di specchio con i co-produttori tedeschi di Grandfilm, con cui abbiamo lavorato per *Trenque Lauquen*, e anche con molti altri in giro per il mondo. A un certo punto uno si rende conto che ci sono molte *isole* nel mondo, gente che sta ai margini dell'industria, che fa film con amici o con altre persone che sente vicine – che si occupino di produzione, diffusione, programmino un festival o facciano la distribuzione. Tutte persone che, in modi diversi, stanno facendo cinema. Per me è un aspetto centrale su cui m'interessa riflettere. ● Jonas Mekas ne parla nel suo *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*, nel quale dice sostanzialmente che l'origine del cinema ha a che vedere con la forma del gruppo, è una disciplina che si è presentata sin dal principio come qualcosa di collettivo. Ma un giorno è comparso una specie di demone con una borsa piena di denaro e una cinepresa e il cinema si è trasformato in qualcosa di diverso. Nel frattempo, alcuni registi indipendenti nella storia del cinema – con le loro piccole cineprese Super 8, e i loro piccoli artefatti tecnologici – hanno provato a portare avanti quella idea iniziale del cinema e le sue possibilità di sperimentazione e di invenzione. Quasi come un gruppo rock: un insieme di persone riunite per produrre qualcosa che non è possibile determinare prima. Questa idea sta alla base della mia collaborazione con El Pampero Cine.

La prima volta che ho incontrato Mariano [Linás], che era mio professore all'università, quel che più mi ha colpito è stato il suo approccio contemporaneamente casereccio e sfrenato di pensare alla produzione. E anche l'idea che uno come lui, sceneggiatore e regista, fosse così consapevole del fatto che fare film è una pulsione inevitabile, una forza, combinata con un ingegno e un fanatismo che deve trovare dei



**LAURA CITARELLA** Es una linda introducción porque yo tengo una sensación similar con Sicilia Queer: en el primer encuentro que tuvimos – para conversar sobre las proyecciones de *La flor* – estábamos con Ingrid (Pokropek, productora de *Trenque Lauquen* y varias otras cosas dentro de El Pampero Cine), y apenas cortamos la comunicación dijimos: «¡Acabamos de hablar con los pamperos italianos!». La misma sensación de espejo que tuvimos con los co-productores alemanes de Grandfilm, con los que trabajamos en *Trenque Lauquen* y también con otros tantos alrededor del mundo. De repente uno se da cuenta de que hay un montón de *islas* en el mundo, de gente apartada de la industria, que hace films con amigos y gente muy querida – ya sea desde la producción, la difusión, la programación de un festival, ó la distribución. Gente que está haciendo cine de diversas maneras. Para mí, es un aspecto clave sobre el cual me interesa pensar. Sobre todo eso habla ● Jonas Mekas en su *Ma-*

sistemi. I film e la produzione erano sistemi. Io avevo conosciuto l'industria e avevo lavorato per diversi film e progetti. Avevo fatto diverse esperienze e mi sentivo sempre un po' distante dallo schema lavorativo padronale. Credo che Mariano – in quel momento insieme ad Agustina Llambí Campbell, Agustín Mendilaharsu e Alejo Moguillansky – iniziò a mettere in pratica una forma di lavoro che implicava anche l'amicizia. Perché il cinema è un'esperienza molto intensa ed esigente. L'assenza di legami stretti all'interno del sistema di lavoro rende molto difficile, per me, l'idea di fare film. Credo che non potrei mai lavorare senza questa idea di "compagnia", di gruppo, che ci caratterizza. Penso che i nostri film debbano la loro esistenza al modo in cui vengono prodotti, che è quasi l'unica maniera che conosciamo di fare cinema. Il grado di avventura e sfrontatezza, lo schema rizomatico per cui tutto si espande e si apre da ogni lato con il quale creiamo i nostri film non sarebbe possibile se non li producessimo in questo modo. È una sorta di equazione chiusa. Non so se questa idea di cinema possa applicarsi ad altri o servire a qualcuno, però posso dire con certezza che è una nostra conquista, una forma di fare film dalla quale ormai non possiamo esimerci.

**INZERILLO** In alcune interviste che si trovano su YouTube dici che non c'è nessuna differenza tra l'essere un professionista o uno studente di cinema, che le possibilità, le regole e le forme per fare un film sono sempre le stesse, o meglio che richiedono sempre la stessa serietà e lo stesso impegno. Mi chiedo come facciate voi a lavorare tra il mondo dell'indipendenza e quello dell'industria: se ad esempio esiste un mondo che ti permette di vivere e un altro che ti permette di sopravvivere, e cioè di non rinunciare a un'idea di cinema che mi sembra molto romantica, e che nello stesso tempo può essere molto difficile portare avanti.

**CITARELLA** Bisogna partire dall'idea che gli oggetti cinematografici non sono merci. Se uno non lavora questo *oggetto* come qualcosa da cui trarre profitto, vengono meno moltissimi obblighi e faccende commerciali. I film del Pampero Cine fino ad oggi non hanno dovuto lottare con necessità di questo tipo. E quando non sei in debito con nessuno, puoi lavorare con gli attori che vuoi e far durare i film quanto devono durare. Ha anche il suo lato negativo: dal pun-

*nifiesto contra el centenario del cine*, donde básicamente establece que el cine tiene su origen en forma de lo grupal, una disciplina que se manifestó desde el principio como algo colectivo. Pero un día apareció una especie de demonio con una bolsa llena de dinero y una cámara y el cine se transformó en otra cosa. Mientras tanto, un montón de cineastas independientes en la historia del cine – con sus pequeñas cámaras Super 8, sus pequeños artefactos tecnológicos – han tratado de perpetuar esta idea inicial del cinematógrafo y sus posibilidades de experimentación e invención. Casi como si uno pudiera pensar en una banda de rock. Un grupo de personas juntándose a producir algo sin saber de antemano de qué se trata. Esta idea está en mi alianza con El Pampero Cine. Cuando me encontré por primera vez con Mariano (Llinás) – que era mi profesor en la facultad – lo que más me llamó la atención fue su aproximación casera y desenfrenada de pensar la producción. Y también la idea de que alguien como él, guionista y director, pudiera tener tanta conciencia de que hacer películas era una pulsión inevitable, una fuerza, combinada con un ingenio y un fanatismo por encontrar sistemas. Las películas y su producción eran sistemas. Yo había pasado por la industria y había trabajado en diferentes películas y proyectos. Había tenido diferentes experiencias y siempre me sentía un poco distanciada del esquema de trabajo patronal más patronal. Creo que Mariano – en ese momento con Agustina Llambí Campbell, Agustín Mendilaharsu y Alejo Moguillansky – empezó a poner en práctica una forma de trabajo que también implicaba a la amistad. Porque el cine es una experiencia muy intensa y de mucha exigencia. Sin vínculos estrechos dentro del sistema de trabajo es muy difícil, para mí, pensar en hacer películas. Creo que nunca podría trabajar sin esta idea de "compañía" que tenemos nosotros, de agrupación. Me parece que la existencia de nuestras películas se debe a su forma de producción, que es casi la única manera que conocemos de hacer películas. El grado de avventura y desparpajo, de cierto esquema rizomático, donde todo se expande y se abre para todos lados con el cual hacemos nuestras películas no sería posible si no las produjeramos de esta forma. Hay una especie de ecuación casi cerrada. No sé si esta idea de cine pueda trasladarse o servirle a alguien, pero sí

to di vista economico, il movimento generato da film di questo tipo è molto ridotto, quindi per sopravvivere si cercano altre possibilità, come scrivere una sceneggiatura per l'industria o tenere conferenze in un'università o tenere corsi e workshop. Sono cose che facciamo tutti. Ma questa indipendenza e il tentativo di fare film in questo modo non hanno un obiettivo produttivo. Non è mai pensato come un percorso verso qualcos'altro – come avviene nella maggior parte dei casi all'interno dell'industria. Il percorso è esso stesso la ricerca di una forma di produzione. Per ogni film bisogna pensare a un nuovo modo di produzione, a una nuova forma di messa in scena – perché ovviamente la produzione influenzerà le possibilità di messa in scena, e questo genererà immagini che saranno anch'esse nuove. Tutto questo spazio di sperimentazione si basa sull'idea che non c'è un punto al quale arrivare, come presuppone l'idea di carriera nel – a volte frivolo – mondo del cinema. L'idea è quella di reinventarsi quotidianamente, di costruire formule che non si ripetano da un film all'altro. Col desiderio di perdersi, senza orizzonti, e di trovare i film lungo la strada.

D'altra parte, insegnando alla Universidad Nacional de La Plata, mi capita che gli studenti portino lavori filmati, degli studi, con l'idea che a un certo punto saranno filmati seriamente; come se ci fosse un modo per farlo seriamente e un altro no. Non credo che riuscirei a posizionare la macchina da presa senza almeno un'ipotesi, una volontà (anche quando le cose, molte volte, non sono andate come avrei voluto). Non mi verrebbe mai in mente di piazzare la macchina da presa in modo approssimativo. Non esiste un'idea cinematografica di questo tipo. Suppongo che abbia a che fare con una certa formazione nelle scuole di cinema. Non vedo molte differenze tra il modo in cui lavoravo con i miei compagni di corso all'università e come lavoro oggi con El Pampero Cine. Forse sono un po' più brava come regista perché ho fatto esperienza e girato diversi film. Ma il modo in cui mi relazio con una troupe, la sua configurazione e il modo di produrre è esattamente lo stesso di quando ero studentessa. Al Pampero Cine facciamo film nello stesso modo da vent'anni e credo che questa sia la chiave per sentirsi indipendenti. Perché non si corre dietro a un *sogno dorato*. Quando vado in paesi considerati del primo mondo

puedo decir que es una conquista que nosotros hicimos, una forma de hacer películas de la que ya no nos podemos desvincular.

**INZERILLO** En unas entrevistas que se encuentran en YouTube vos decís que no existe diferencia entre ser un estudiante de cine y un profesional, que las posibilidades, las reglas y las formas de hacer cine son siempre las mismas, o mejor dicho requieren siempre la misma seriedad y el mismo compromiso. Me pregunto cómo hacen ustedes a trabajar entre el mundo de la independencia y el de la industria: si por ejemplo hay un mundo que te permite vivir y otro que te permite sobrevivir, es decir no renunciar a una idea de cine que me parece muy romántica, pero quizás al mismo tiempo muy difícil.

**CITARELLA** Hay que partir de la idea de que los objetos cinematográficos no son mercancías. Si uno no trabaja este *objeto* como algo rentable, no tenés un montón de obligaciones y quehaceres comerciales. Las películas de El Pampero Cine hasta el día de hoy no tuvieron que lidiar con esas necesidades. Y mientras no le debas nada a nadie, podés trabajar con los actores que querés y hacer que las películas duren lo que tengan que durar. Tiene también su contracara: el movimiento que una película como estas genera desde el punto de vista económico es muy pequeño, entonces para sobrevivir uno busca otras posibilidades: ya sea escribir un guión para la industria o dar charlas en una universidad o dar clases o talleres. Es algo que todos hacemos. Pero esta independencia y la búsqueda por hacer películas de esta manera no tiene un objetivo productivo. No se piensa como el camino hacia algo más – como sucede en la mayoría de los casos. La búsqueda de forma de producir sería en sí ese camino. Para cada película hay que pensar una nueva forma de producir, una nueva forma de puesta en escena – porque obviamente la producción va a influenciar tus posibilidades de puesta en escena, y esto va a generar imágenes que también van a ser nuevas. Todo este espacio de experimentación se basa en la idea de que no hay un lugar a donde llegar, como presupone una carrera en el – a veces – frívolo mundo del cine. La idea es reinventarnos en el día a día, armar fórmulas que no se repitan de un film a otro. Cierta idea de perderse, sin mucho horizonte y en el camino encontrar películas.

e racconto queste cose, non capiscono un cazzo di quello che dico. L'Argentina è un paese che ha una grande capacità di vivere in una crisi cronica e assoluta. Suppongo che ci sia un rapporto con la crisi come strumento. E per qualche motivo, quando raccontai in altri paesi – anche negli Stati Uniti, dove pure esiste una scena indipendente, ma con budget molto più elevati – la facilità con cui risolviamo i problemi di produzione, o il fatto che impieghiamo sei anni per fare un film, pensano che siamo dei dilet-tanti, o che siamo pazzi.

**MIRTA URSULA GARIBOLDI** Quando sono arrivata in Argentina nel 2015 per studiare cinema, poche persone in Europa conoscevano El Pampero e il suo modo di fare film. Mariano Llinás e Agustín Mendilaharsu sono stati i miei primi insegnanti e per me molti dei concetti di cui hai parlato erano oggetto di studio, erano *il* modo di fare film, la forma nella quale ho imparato a pensare il mondo e l'arte. Ho vissuto in questo contesto argentino che ha questo rapporto con la vita e con la creazione e la produzione. Capisco molto bene quello che dici, ma se penso a chi non ha questi riferimenti mi piacerebbe che raccontassi un po' da dove è iniziato, dove è nato e come si è strutturato questo rapporto che avete con il cinema.

**CITARELLA** Mariano ha fondato El Pampero Cine insieme ad Alejo Mogueillansky e Agustín Mendilaharsu. Insieme a loro c'era anche la mia cara amica Agustina Llambí Campbell, che in seguito ha preso altre direzioni. A un certo punto abbiamo realizzato un film collettivo con diverse persone della mia generazione, tra cui Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, intitolato *El amor (prime-ra parte)* [2004]. Eravamo tutti studenti alla Universidad del Cine. Mariano era il nostro professore ed era un film coordinato da lui dalla facoltà. È lì che l'ho conosciuto, non più in veste di insegnante ma come collaboratore. Credo che in quell'occasione abbiamo intuito che il nostro duo funzionava molto bene. Allo stesso tempo, avevo vent'anni ed era quel momento della vita in cui vuoi provare tutto, anche l'industria e la televisione. Di lì a poco Mariano ha iniziato a realizzare *Historias extraordinarias* [2008] e io ho vinto il concorso *Historias Breves* dell'Incaa per realizzare il cortometraggio *Tres juntos*. *Historias Breves* mi obbligava a produrre il mio film seguendo un piccolo schema industriale. Nello

Por otro lado, dando clases en la Universidad Nacional de La Plata, me pasa que los estudiantes traen trabajos filmados, bocetados, con la idea de que en algún momento se van a filmar *en serio*; como si existiera una manera de *hacerlo en serio* y otra no. Yo creo que no podría poner la cámara sin al menos una hipótesis, una voluntad (incluso cuando las cosas muchas veces me han salido mal). Jamás se me ocurriría poner la cámara *más o menos*. Eso no existe como idea cinematográfica. Supongo que tiene que ver con cierta formación de las escuelas de cine. Yo no veo tanta diferencia entre cómo trabajaba yo con mis compañeros en la facultad y cómo trabajo hoy en día con el Pampero Cine. Quizás soy un poco mejor directora porque adquirí experiencia filmando películas. Pero la manera en que me relaciono con un equipo, su configuración y la manera de producir es exactamente la misma que cuando era estudiante. En El Pampero Cine hace veinte años que hacemos las películas de la misma manera, y me parece que esta es la clave para sentirse independiente. Porque no estás corriendo detrás de un *sueño dorado*. Cuando voy a países considerados del primer mundo y cuento estas cosas no entienden un *cazzo* de lo que digo. La Argentina es un país que tiene una gran capacidad de vivir en crisis crónica y absoluta. Supongo que hay una relación con la crisis como herramienta. Y por algún motivo cuando contás en otros países – incluso por ejemplo en los Estados Unidos, donde existe una escena independiente, pero con presupuestos mucho más altos – lo fácil que resolvemos cuestiones de producción, o que pasamos seis años haciendo un film, piensan por un rato que somos amateurs, o que estamos locos.

**MIRTA URSULA GARIBOLDI** Cuando en 2015 llegué a la Argentina para estudiar cine, aún eran muy pocas las personas en Europa que conocían al Pampero y a su forma de hacer películas. Mariano Llinás y Agustín Mendilaharsu fueron mis primeros profesores y para mí muchos de los conceptos que estuvieste desarrollando recién eran mi material de clases, eran *la* forma de hacer cine, era como aprendí a pensar el mundo y el arte. Viví en este contexto argentino que tiene esta relación a la vida y al crear y al producir. Entiendo muy bien lo que decís, pero si pienso en les que no tienen estas referencias, me gustaría que cuentes un poco de dónde empezó, de donde nació y cómo se fue estructurando esta relación que tienen con el cine.

stesso momento stavo quindi realizzando un cortometraggio per l'Incaa e producendo quella che sarebbe poi diventata la madre di tutte le battaglie: *Historias extraordinarias*. Fu proprio dopo quella doppia esperienza che iniziai a capire quanto fosse più affascinante fare film come avevamo fatto con *Historias extraordinarias*. Aveva significato scoprire la possibilità che il cinema diventasse un esercizio costante e incessante, un esercizio che potesse fondersi continuamente con la nostra vita, dove i viaggi cessano di essere solo viaggi perché portano sempre a dei film e dove il piano di lavoro e il trascorrere del tempo con gli amici diventano improvvisamente sincronizzati. A differenza di quando si fa un film secondo uno schema più tradizionale – per il quale si possono impiegare anche cinque anni a cercare finanziamenti senza girare una sola sequenza – qui il tempo ha un valore diverso e i film si fanno mentre accadono molte altre cose (anche mentre si impara a farli). Per *Historias extraordinarias* abbiamo viaggiato per due mesi facendo sopralluoghi in tutta la provincia di Buenos Aires, conoscendone tutti gli angoli e pensando il film tutti insieme. Come se la pre-produzione fosse una sorta di piccolo *road movie*. *Historias extraordinarias* è stato poi la conferma del quartetto di El Pampero Cine, ovvero Mariano, Alejo, Agustín e io: ognuno a suo modo e secondo il suo mestiere, per dirlo in qualche modo, porta questa capacità e questo modo di fare cinema il più lontano possibile. Da quel momento a oggi la reinvenzione è costante, è un lavoro quotidiano in cui si ripensa sé stessi e si ripensa il cinema e le sue modalità di produzione. È una cosa che è sempre in movimento, una forma di produzione talmente mediata dalla propria vita che vita e film non sono mai separati. E tutto finisce per essere un incontro, dove ci si incrocia, ci si contagia a vicenda e dove il gruppo permette che le cose si trasformino fino a far apparire qualcos'altro, una terza cosa.

**GARIBOLDI** Sei entrata al Pampero Cine come produttrice, sperimentando e creando – forse per la prima volta – un modo nuovo e diverso di produrre cinema. Poi hai iniziato a dirigere o ti sei resa conto che potevi e volevi farlo. Qual è stato il tuo percorso in questo arco di tempo e in che misura tu, o voi, dividete i ruoli e le responsabilità di un'équipe cinematografica all'interno del Pampero Cine?

**CITARELLA** Mariano empezó con El Pampero Cine junto con Alejo Moguillansky y Agustín Mendilaharsu. También estaba mi querida amiga Agustina Llambi Campbell, también fundadora de EPC, que después tomó otros rumbos. En un momento hicimos una película colectiva entre varias personas de mi generación, entre los cuales estaban Santiago Mitre, Alejandro Fadel, Martín Mauregui, se llamaba *El amor (primera parte)* [2004]. Éramos todos de la misma camada de la Universidad del Cine. Mariano era nuestro profesor y fue una película coordinada por él desde la facultad. Ahí conocí a Mariano, ya no como profesor sino como co-equiper. Supongo que ahí ya vislumbramos un poco que nuestra dupla funcionaba muy bien. Al mismo tiempo, yo estaba en los veinte, en ese momento de la vida donde quería probarlo todo, incluso la industria y la televisión. Después de un tiempo, Mariano empezó a hacer *Historias extraordinarias* [2008] y yo gané el concurso de Historias Breves del Incaa para hacer el cortometraje *Tres juntos*. Historias Breves me obligaba a producir mi película siguiendo un pequeño esquema industrial. Me encontraba al mismo tiempo haciendo un corto del Incaa y produciendo la que después iba a ser la madre de todas las batallas: *Historias extraordinarias*. Fue justamente después de esa doble experiencia que empecé a entender cuánto más encanto tenía hacer películas de la manera en que habíamos hecho *Historias extraordinarias*. Fue descubrir la posibilidad de que el cine se volviera un ejercicio constante, incesante, un ejercicio que todo el tiempo se podía mezclarse con nuestras vidas, donde los viajes dejan de ser solo viajes porque siempre desembocan en películas y donde el plan de trabajar y estar con los amigos de repente se sincroniza. A diferencia de cuando uno hace una película en un esquema más tradicional – donde te podés pasar hasta 5 años buscando financiación sin filmar un solo plano – acá el tiempo tiene otro valor y las películas se hacen mientras van pasando muchas otras cosas (incluso mientras se las aprende a hacer). Para *Historias extraordinarias* viajamos durante dos meses de scouting por toda la provincia de Buenos Aires, conocimos todos sus rincones y fuimos pensando en la película todos juntos. Como si la preproducción fuese una especie de pequeña *road movie*. *Historias extraordinarias* fue entonces la confirmación del



**CITARELLA** Con *Ostende* mi sono resa conto che all'interno dello stesso schema di produzione che avevo costruito potevo anche dirigere film: non è che chi si occupa di produzione sia condannato a fare esclusivamente produzione, direi che è anzi il contrario. Mi sembra che questo gioco tra i due ruoli mi abbia permesso di trovare la mia strada come regista all'interno di questa struttura.

In generale, la produzione è un campo che ti coinvolge completamente e molti dei suoi aspetti hanno più a che fare con l'amministrazione che con la cinefilia. In questo modo si rischia di allontanarsi dal cinema, di alienarsi tra i numeri e dimenticare il motivo per cui si sta facendo quello che si sta facendo. È quel che accade a molti produttori. In questo senso, credo che la possibilità non solo di produrre in gruppo con questi scambi di ruoli, ma anche il fatto di aver iniziato a dirigere in questo modo e di essere produttrice di me stessa dia ai film una loro particolarità. El Pampero Cine lavora sempre in autogestione, ma questo non ci rende meno ambiziosi. Avere a disposizione degli strumenti come produttrice ti permette in molti casi di sapere molto bene come produrre questa o quell'immagine. La possibilità di pensare una sceneggiatura o una messa in scena a partire dalla produzione, e viceversa, significa che ciò che produci ha un'indole diversa. Invece di scrivere un film e cercare attori si scrive un film *per* certi attori; invece di scrivere un film e cercare location, si scrive un film *per* un luogo o una location specifici. Questo investimento, che ha molto a che fare con la produzione, è ciò che mi spinge a trovare un modo per produrre e dirigere i miei film. Credo che tutti noi del Pampero Cine siamo produttori proprio per questo motivo. Detto questo, non mi sento meno parte de *La flor* perché ne sono la produttrice. Ovviamente ho un rapporto molto più intenso con *Trenque Lauquen*: per quanto di gruppo possa essere la struttura, dirigere un film comporta una grande solitudine e sofferenza personale; al di là di questo, non sento che gli altri film del Pampero Cine siano meno miei o siano meno personali, perché l'esperienza cinematografica ha a che vedere con il fare i film, indipendentemente dal tipo di lavoro che si svolge.

cuarteto de El Pampero Cine que somos Mariano, Alejo, Agustín y yo: cada uno a su manera y desde su propio oficio, por llamarlo de alguna forma, lleva lo más lejos posible esta capacidad y esta forma de hacer películas. Desde ese momento al día de hoy la reinención es constante, es un trabajo cotidiano de repensarse y de repensar el cine y cómo producirlo. Es algo que está todo el tiempo moviéndose, es una forma de producir que está tan mediada por tu propia vida, que la vida y las películas no se separan nunca. Y todo termina siendo un encuentro, donde nos cruzamos, nos contagiamos y donde lo grupal permite que las cosas se transformen al punto que aparezca algo más, una tercera cosa.

**GARIBOLDI** Vos entraste en El Pampero Cine como productora, experimentando y consagrando – quizás por primera vez – una nueva otra forma de producir cine. Luego empezaste a dirigir o comenzaste a darte cuenta de que podías y querías hacerlo. ¿Cómo fue tu camino a lo largo de este tiempo y en qué medida divides (o dividen) los rubros y las responsabilidades de un equipo de cine dentro del Pampero Cine?

**CITARELLA** Con *Ostende* me doy cuenta de que dentro de este mismo esquema que yo había estado produciendo podía dirigir películas: no es que las personas que hacen producción están condenadas a hacer exclusivamente producción sino diría que es al revés. Me parece que este juego entre los rubros hizo posible que yo encontrara también el camino como directora dentro de esta estructura.

Por lo general, la producción es un rubro que absorbe toda tu cabeza y muchos de sus costados tienen más que ver con la administración que con la cinefilia. Esto te pone en riesgo: de alejarte del cine, de alienarte entre números y olvidarte para qué era que estabas haciendo esto que hacías. Es lo que les pasa a muchos productores. En este sentido creo que la posibilidad no sólo de producir de manera grupal con estos intercambios de roles, sino también de que yo empezara a dirigir en este esquema y ser mi propia productora, hace que las películas tengan su particularidad. En El Pampero Cine hay siempre autogestión pero eso no nos hace menos ambiciosos. Tener herramientas como productora te permite en muchos casos saber muy bien cómo produ-



**INZERILLO** ◦ *Tres juntos* è il tuo primo cortometraggio. Perché non è un film del Pampero Cine?

**CITARELLA** All'università avevo realizzato diversi cortometraggi. C'era, per esempio, una commedia musicale intitolata *Canción para Ana* [2002], che non so nemmeno dove sia finita! E non sono neanche sicura di volerla rivedere.

Il cortometraggio *Tres juntos* è nato da una mia idea precedente, ma ho iniziato a scriverlo solo per un concorso di storie brevi dell'Incaa. Ricordo di aver inviato la sceneggiatura ad Agustín Mendilaharsu e Mariano Llinás per avere la loro opinione. Credo che all'epoca fosse piaciuta loro. Nello stesso periodo stavamo iniziando a realizzare *Historias extraordinarias* e provavo a portare in *Tres juntos* molto di quello che stavo sperimentando con El Pampero Cine, anche se era molto difficile. Questo cortometraggio è stato realizzato seguendo le regole di una struttura più industriale, secondo le leggi cinematografiche argentine. Ti davano pochi soldi ma dovevi soddisfare moltissimi requisiti, come se si trattasse di un film con una struttura di produzione normale. È un caso tipico dell'industria: voler creare schemi di lavoro *ibridi*, dove tutti finiscono per essere confusi e a volte anche arrabbiati, a ragione, perché le pretese sono industriali ma le risorse sono scarse. Ecco perché questo cortometraggio non avrebbe mai potuto essere prodotto dal Pampero Cine. Inoltre non facevo ancora parte del gruppo e, dato che si trattava di un concorso in cui mi ero presentata da sola, immagino che avessi voglia di fare da sola. Volevo anche mettermi alla prova in una struttura del genere. *Tres juntos* è un cortometraggio molto diverso dai film che ho realizzato in seguito (come regista e come produttrice). Non sono nemmeno sicura che mi piaccia così tanto. Forse mi sembra poco maturo, un po' convenzionale, con tanta paura di sperimentare e di mettere a repentaglio la sto-

cir tal o qual imagen. La posibilidad de pensar desde la producción un guión, la posibilidad de pensar desde la producción una puesta en escena y al revés hace que esto que vos produzcas es una cosa de otra índole. En lugar de escribir una película y buscar actores, escribís una película *para* ciertos actores, en vez de escribir una película y buscar locaciones, escribís una película *para* un lugar o una locación. Esta inversión, que tiene mucho que ver con la producción, es lo que a mí me hace encontrar una forma de producir y dirigir mis propias películas. Creo que todos dentro de El Pampero Cine somos productores, por este mismo motivo. Dicho esto, yo no me siento menos parte de *La flor* por ser la productora. Obviamente siento una relación mucho más intensa con *Trenque Lauquen*: la dirección de una película conlleva – por más grupal que sea tu estructura – una gran dosis de soledad y de sufrimiento personal; más allá de esto, no siento que el resto de las películas de El Pampero Cine sean menos mías, o sean menos propias, porque justamente la experiencia cinematográfica tiene que ver con hacer las películas, no importa el rubro que uno esté ocupando.

**INZERILLO** ◦ *Tres juntos* es tu primer cortometraje. ¿Por qué no es una película del Pampero Cine?

**CITARELLA** Yo había hecho varios cortos en la facultad. Había, por ejemplo, una comedia musical que se llamaba *Canción para Ana* [2002], que no sé siquiera dónde está! Tampoco estoy segura de querer verlo!

El corto *Tres juntos* nace de una idea anterior que tenía, pero que me pongo a escribir recién para un concurso de Historias Breves, del Incaa. Recuerdo que les mandé el guión a Agustín Mendilaharsu y Mariano Llinás para que me dieran sus opiniones. Creo que en aquel momento les gustó. En paralelo empezábamos a hacer *Historias extraordinarias* y traté de llevar mucho de lo que iba experimentando con El Pampero Cine a *Tres juntos*, aunque fue muy difícil. Este corto se hizo siguiendo las reglas de una estructura más industrial, siguiendo las leyes cinematográficas argentinas. Te daban muy poco dinero pero tenías que cumplir un montón de requisitos, como si fuera una película con una estructura de producción normal. Es un caso típico de industria: que-

ria. È un cortometraggio ordinario, ed è questo che non va secondo me.

**GARIBOLDI** È interessante che tu dica di non riconoscerti più tanto in questo film, perché a noi è sembrato di trovarci molte caratteristiche dei tuoi film successivi. È il primo film che hai girato a *Trenque Lauquen*, e qui inizi a porti il problema di come rappresentare lo spazio, e sperimenti le riprese in una piccola città nell'entroterra della provincia di Buenos Aires. E c'è anche un personaggio femminile centrale, piuttosto silenzioso, che si esprime attraverso i suoi gesti e tramite la messa in scena stessa del film. Se pensiamo alla tua filmografia, questi sono due elementi fondamentali, che forse all'epoca erano ancora spunti inconsci, ma visti oggi sono evidenti.

**CITARELLA** È giusto quel che avete pensato, ma continuo ad avere i miei dubbi. Mi sembra che sia stato pensato in modo un po' frivolo, o come si dice in Argentina "timorato". C'è un elemento interessante nel personaggio principale, che è una donna, ed è la curiosità. Il problema è che questa curiosità non ha a che fare con la finzione – come accade con i personaggi di Laura in *Ostende* e *Trenque Lauquen*, o anche con alcuni episodi de *La mujer de los perros* – ma con temi della vita, della realtà, del mondo e della sua quotidianità. È qui che sento un po' di distanza da questo cortometraggio, e comincio a pensare che quando si mette questa curiosità in un personaggio e questo dispiega strutture e finzioni, i film hanno la possibilità di raccontare qualsiasi cosa gli capiti a tiro. Questo determina una forma infinita di cinema. Quando invece la curiosità ha a che fare con un tema molto concreto come – nel caso di *Tres juntos* – il risveglio sessuale nell'adolescenza o i rapporti erotici a una certa età (o durante l'estate!), è totalmente diverso. Credo sia questa la parte del corto con cui mi trovo in difficoltà. Sintetizza un'idea, la tematizza, le dà un nome, e questo alla fine preclude il mistero. A differenza dei film che ho fatto da allora in poi, dove il mistero è il centro e il fulcro. In ogni caso dovrei rivederlo, in 35 mm, per vedere se cambio idea. Un altro aspetto a cui non avevo pensato è l'erotismo, che è un elemento presente in *Trenque Lauquen* e che appare molto in *Ostende*. In questo cortometraggio c'è un testo tratto da un libro scritto molto male, uno di quei romanzi erotici che leggevamo quando avevamo quindici anni. Questo mi sembra interes-

rer armar esquemas de trabajo *híbridos*, donde todo el mundo termina confundido y hasta a veces enojado – con razón – porque las pretensiones son de industria, pero los recursos son escasos.

Por eso este corto jamás podría haber sido producido por el Pampero Cine. Además, yo todavía no formaba parte del grupo y, dado que había sido un concurso donde me había presentado sola, supongo que quería hacerlo por mi cuenta. Probarme también en una estructura así. *Tres juntos* es un corto muy diferente a las películas que hice después (como directora y como productora). Ni siquiera estoy segura de que me guste tanto. Quizás me parece un poco joven, algo convencional, con mucho miedo a probar cosas y a poner en peligro el relato. Es un corto que está correcto, y eso es lo que me parece mal.

**GARIBOLDI** Es interesante que digas que no te reconozcas más en la película, porque a nosotres nos pareció reconocer en ella un montón de características de tus films posteriores. Es la primera película que rodaste en *Trenque Lauquen*, donde empezás a plantear la cuestión de cómo retratar el espacio, donde experimentás filmar en una ciudad más chica del interior de la provincia de Buenos Aires. También hay un personaje femenino central, que es bastante silencioso y se expresa a través de su gestualidad y a través de la misma puesta en escena de la película. Si pensamos en tu filmografía, son dos elementos fundamentales, que tal vez en aquella época aún eran indicios inconscientes, pero vistos hoy en día son evidentes.

**CITARELLA** Está bueno lo que pensaron. Yo tengo mis dudas. Siento que estuvo pensado de manera un poco frívola, ó como se dice en argentina "timorata". Hay un elemento interesante en el personaje principal, que es una mujer, que es la curiosidad. Lo que pasa es que esta curiosidad tiene que ver no con la ficción – como pasa con los personajes de Laura en *Ostende* y *Trenque Lauquen*, o mismo con ciertos episodios de *La mujer de los perros* – sino que tiene que ver con temas de la vida, de la realidad, del mundo y su cotidianeidad. Es ahí donde siento un poco de distancia con este corto, donde empiezo a pensar que cuando ponés esta curiosidad en un personaje y esto despliega estructuras y ficción, las películas tienen la posibilidad de narrar cualquier cosa que se les aparezca por el camino. Eso determina una for-

sante ed è un elemento del cortometraggio che mi è sempre piaciuto, questa forma di erotismo mainstream, a quell'età, in quel momento. Ho fatto questo cortometraggio a vent'anni, *Ostende* a trenta, *Trenque Lauquen* a quaranta: credo che ci sia una piccola evoluzione nella rappresentazione dell'erotismo.

**INZERILLO** È un film con un montaggio molto veloce, ci sono molti tagli e sembra che la macchina da presa non si fermi mai. È piuttosto diverso dagli altri film che hai fatto. Un'altra cosa che mi ha colpito è che c'è un film nel film, cioè l'horror che si vede in televisione, dove Mariano Llinás interpreta l'assassino!

**CITARELLA** L'avevo dimenticato!

**INZERILLO** Anche se oggi non ti riconosci molto in questo film, mi interessa sapere come vedi l'uso dei movimenti di macchina e del montaggio veloce. È un modo completamente diverso di fare cinema, no?

**CITARELLA** Credo che sia un insieme di molte cose. Ad ogni modo, ora che ci penso, mentre vi parlo, faccio un po' pace con questo cortometraggio. Ci sono molti piani sequenza in questo film: la prima sequenza del corto è un piano sequenza di una conversazione tra le due ragazze, con una panoramica che va da una all'altra, molto precisa e con un ritmo molto particolare. C'erano molte altre sequenze di questo tipo, ma – per i requisiti del concorso e, soprattutto, per alcuni problemi di ritmo del cortometraggio – le abbiamo tagliate ovunque. Penso che (non ricordo se l'ha detto Antonioni o Filippelli) il cinema sia una ginnastica, e via via che fai film impari e scopri le possibilità del linguaggio. Ho la sensazione che in questo cortometraggio – al di là di una certa ossessione per la camera a mano, per la ricerca di uno stile che oserei dire era di moda all'epoca – ci fossero delle idee. C'erano piani sequenza, anche lunghi. In molti casi non sono sopravvissuti perché erano sbagliati, non funzionavano. Il modo per risolverli era un montaggio che andasse in una direzione del tutto opposta, che lavorasse a una velocità diversa. Mi sembra che l'errore sia proprio lì: nel ritmo. Da un lato, voler sincronizzare la velocità di ciò che accadeva con un posizionamento della macchina da presa che emulava un certo movimento; dall'altro, andare contro – in alcuni casi – alla durata delle sequenze. È

ma de lo cinematográfico interminable. En cambio, cuando la curiosidad tiene que ver con un tema muy concreto como – en el caso de *Tres juntos* – el despertar sexual en la adolescencia ó los vínculos eróticos a cierta edad (ó hasta el verano!), es totalmente distinto. Creo que esta es la zona del corto con la que me peleo. Es como que sintetiza una idea, la tematiza, la nombra y eso impide finalmente el misterio. A diferencia de las películas que fui haciendo después, donde el misterio es el centro y el sostén. De todas formas podría verlo de nuevo, en 35 mm, a ver si cambio de opinión.

Otro aspecto en el cual no había pensado es el del erotismo, que es un elemento presente en *Trenque Lauquen* y que aparece mucho en *Ostende*. En este corto aparece concretamente un texto de un libro muy mal escrito, de estas novelas eróticas que leíamos cuando teníamos 15 años. Eso sí me parece interesante y es algo del corto que siempre me gustó, que es esa forma mainstream de lo erótico, a esa edad, en ese momento. Este corto lo hice a los veinte, *Ostende* a los treinta, *Trenque Lauquen* a los cuarenta: creo que aparece ahí una pequeña evolución del retrato de lo erótico.

**INZERILLO** Es una película donde hay un montaje muy rápido, muchísimos cortes y parece que la cámara no para nunca. Es bastante diferente de todo lo demás que has hecho. Otra cosa que me llamó mucho la atención es que hay una película dentro de la película, es decir la película del terror que se ve en la televisión, donde Mariano Llinás interpreta al asesino!

**CITARELLA** ¡Lo había olvidado!

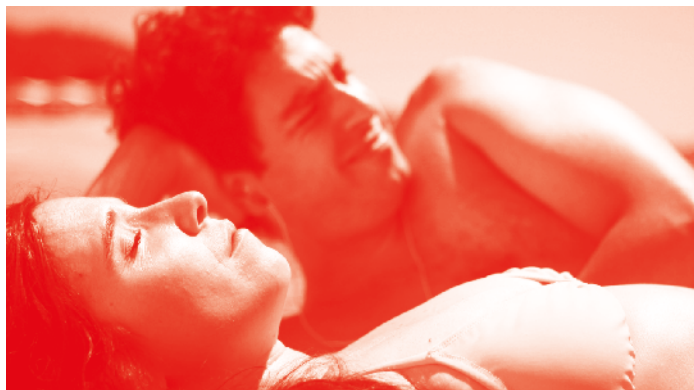
**INZERILLO** Mesmo si ya no te reconoces tanto en esta película, me interesa saber cómo ves ahora el uso de los movimientos de cámara y del montaje rápido. Es una manera de hacer cine completamente distinta, ¿no?

**CITARELLA** Creo que es una mezcla de muchas cosas. Igual, ahora que pienso, a medida que voy hablando con ustedes me voy amigando un poco más con ese corto. Hay muchos planos secuencia en esta película: el primer plano del corto es un plano secuencia de una conversación entre las dos chicas, con paneos de una a otra, muy precisos y con un rit-

un problema di ritmo, tempo e frammentazione. Ma, insomma, sono cose che una fa, dei tentativi. Rodrigo Moreno ci raccontava che Yasujiro Ozu, in un'intervista, ha detto di aver trovato il suo stile solo al trentasettesimo film, o qualcosa del genere. Insomma: un regista deve girare molto per capire, per imparare e per trovare.

**GARIBOLDI** Passiamo a **Ostende**. Prima di entrare più in profondità nel film, puoi raccontarci com'è nato? Inoltre, è il tuo primo film con El Pampero: lo definiresti completamente *pamperiano* o è solo un inizio?

**CITARELLA** Credo che dei film che ho diretto, *Ostende* sia quello che più manifesti la dimensione del gruppo. Abbiamo sempre partecipato tutti a tutti i film, ma questo, *Historias extraordinarias* e *Castro* [Alejo Moguillansky, 2009] sono film che si susseguono in un'epoca del Pampero Cine in cui avevamo una struttura ancora più ridotta e dovevamo risolvere tutto tra noi quattro. Concretamente, il fatto era che eravamo reduci da *Historias extraordinarias* e *Castro*. Io avevo girato quel corto – fuori dalla nostra struttura – e poi avevamo iniziato a filmare *La flor*. In parallelo avevo fatto il progetto di produzione (e Mariano la sceneggiatura) del film *El estudiante* [Santiago Mitre, 2011], prodotto da La Unión de los ríos, che erano già nostri vecchi amici. In quel momento ero un po' in crisi e mi ricordo che feci una riunione con Mariano e lui mi disse: «Perché non giri qualcosa? Qualcosa che sia facile da produrre



mo muy particular. Había muchos otros planos así, pero – por las exigencias del concurso y, sobre todo, por ciertos problemas de ritmo del corto – lo fuimos recortando de todos lados. Creo que (nunca recuerdo si lo decía Antonioni o Filippelli) la práctica cinematográfica es una gimnasia, y a medida que vas haciendo películas vas aprendiendo y descubriendo posibilidades en el lenguaje. Me da la sensación de que en este corto – más allá de cierta obsesión con la cámara en mano, con la búsqueda de un estilo que hasta me animo a decir en ese momento estaba *de moda* – había unas ideas. Había planos secuencia. Largas duraciones. En muchos casos no sobrevivieron porque estaban mal, porque no se sostenían. La manera de resolverlos fue con un montaje que fuera completamente en contra de esto, que trabajara una velocidad diferente. Me parece que el error está justamente ahí: en el ritmo. Por un lado, querer sincronizar la velocidad de lo que sucedía con una puesta de cámara que emulaba cierto movimiento; por otro, ir en contra – en algunos casos – de la duración de los planos. Es un problema de ritmo, de tiempo y de fragmentación. Pero bueno, son cosas que una hace, que prueba. Rodrigo Moreno nos contaba que Yasujiro Ozu en una entrevista contaba que él sintió haber encontrado su estilo recién en la película número treinta y siete, o algo así. O sea: uno como cineasta necesita filmar mucho para entender, para aprender, para encontrar.

**GARIBOLDI** Pasemos a **Ostende**. Antes de profundizar en la película, ¿nos contarías cómo nació? Además, es tu primera película del Pampero. ¿Es una película completamente *pamperiana* o es recién el comienzo?

**CITARELLA** Credo que de las películas que he dirigido *Ostende* es la más grupal. Todos siempre hemos participado de todos los films, pero este film – tal como *Historias Extraordinarias* o *Castro* [Alejo Moguillansky, 2009] – son películas que suceden en una época de El Pampero Cine donde teníamos una estructura aún más pequeña y resolvíamos casi todo entre nosotros cuatro. Concretamente, lo que pasaba era que habíamos hecho *Historias extraordinarias* y *Castro*. Yo había hecho este corto – por fuera de nuestra estructura – y posteriormente habíamos empezado a filmar *La flor*. Paralelamente,

re. Devi dirigere un corto, un film, quello che vuoi. Ma devi tornare a farlo». Mariano è molto bravo a capire i momenti di difficoltà degli amici ed è capace di trovare delle soluzioni. Ne parlammo subito e in questo scambio venne fuori il nome di Laura Paredes, quello degli altri attori e quello del Vecchio Hotel Ostende, un hotel molto amico che si trova sulla costa di Buenos Aires. Roxi, la proprietaria, ci disse che l'hotel era chiuso in quei giorni ma che c'era un guardiano e quindi sarei potuta andare lì per scrivere il film. Così decisi di andare subito a Ostende da sola, in auto (le auto sono sempre compagne fidate dei film *pamperiani*), a passare alcuni giorni al mare, fuori stagione, convivendo con il guardiano dell'hotel e vivendo una vita molto simile a quella della protagonista di *Ostende*. Avevo quindi già un luogo, un'attrice e alcune idee in mente. Ero anche molto propensa a lavorare il suono quasi come tema principale – in *Ostende* la costruzione del suono è un elemento chiave.

Con tutto questo in testa, inizia il periodo di scrittura con un lungo scambio con Mariano, che era a Buenos Aires, e commentava quello che io man mano gli mandavo. La grande scoperta di *Ostende* – per me, come regista – è che i film finiscono sempre per essere dei ritratti di luoghi (e non di persone), e che questo serve sempre come punto di inizio. Tutto il resto dovrà aderire a questa struttura. Ma è la geografia (sì, anche il punto in cui sorge il sole!) che comanda le azioni dei personaggi. La costruzione di questo spazio è il filo che non bisogna mai perdere. Poi, ovviamente, il film scappa verso altri luoghi, ma quello non smette mai di essere il punto di partenza. Un esempio in *Ostende* è, per me, il trasferirsi da una stanza all'altra (che ricordo ci ha fatto discutere molto nella fase di montaggio). Questo cambio non è necessario dal punto di vista del contenuto, ma produce giri, spostamenti, attese e possibilità cinematografiche di questo tipo. Inoltre, permette che il personaggio si sposti e che la tensione con i personaggi che la circondano (quel che lei sente, quel che osserva) si trasformi e si rinnovi. Si rinnovano i misteri. E poi, nel percorso, continuiamo a scoprire l'hotel. In tutti questi scambi nasce la proposta – sicuramente di Mariano – di utilizzare la canzone di Vinicius de Moraes. Ricordo che il guardiano dell'hotel ascoltava sempre qualcosa di simi-

también hice el diseño de producción (y Mariano el guión) de la película *El estudiante* [Santiago Mitre, 2011], producida por La unión de los ríos, que eran ya viejos amigos. Creo que tuve una pequeña crisis y me acuerdo que tuve una reunión con Mariano donde me dijo: «¿Por qué no filmás algo? Algo que sea fácil de producir. Tenés que dirigir un corto, una película, lo que te dé la gana. Pero tenés que volver a dirigir». Mariano es muy bueno diagnosticando los malos momentos de los amigos y es un gran solucionador. Lo discutimos inmediatamente y en este intercambio apareció el nombre de Laura Paredes, aparecieron los actores y luego apareció el Viejo Hotel Ostende, un hotel muy amigo, ubicado en la costa bonaerense. Hablamos con Roxi, la dueña, y nos dijo que el hotel estaba cerrado en esos días, pero que había un sereno cuidándolo, y que yo podía ir y escribir la película allí. Inmediatamente decidí irme a Ostende sola, en auto (los autos siempre son los grandes compañeros de las películas pamperas), a pasar unos días a la playa, fuera de temporada, conviviendo con el cuidador del hotel, viviendo una vida muy parecida a la de la protagonista de *Ostende*. Entonces tenía una locación, una actriz y algunas ideas sueltas. Tenía muchas ganas también de trabajar el sonido casi como tema – en *Ostende* es bastante clave la construcción del sonido.

Con esas cosas en la cabeza, comenzó la escritura y un largo intercambio con Mariano, que estaba en Buenos Aires, haciendo rebotes y comentarios de lo que yo le iba mandando. El gran descubrimiento de *Ostende* – para mí, como directora – es el descubrir que las películas terminan siempre siendo retratos de lugares – ya ni siquiera de personas – y de que eso siempre va a servir como punto de partida. Todo lo demás se adhiere a esa estructura. Pero lo geográfico (¡incluso hasta por dónde sale el sol!) es lo que va comandando las acciones de los personajes. La construcción de ese espacio es el hilo que no hay que perder. Después, obviamente, el film se fuga por otros lugares, pero ese no deja de ser el punto de partida. Un ejemplo en *Ostende* es, para mí, la mudanza de un cuarto a otro (que recuerdo fue bastante discutida en el proceso de montaje). La mudanza es innecesaria desde el punto de vista *argumental*, pero produce recorridos, traslados, esperas y ese tipo de posibilidades cinematográficas. Además, permite



le e io mi chiedevo se fosse la radio o era lui che la ascoltava *in loop*. Viene fuori questa idea di *Tarde em Itapoã*, la canzone che non si ascolta mai per intero e che si ripete di continuo. Nella scrittura appaiono anche due tipi di film, come una specie di perenne disputa tra due forme possibili di fare cinema... Da una parte c'era la possibilità di una commedia più mondana, rappresentata principalmente dal personaggio di Julián Tello [il barista], mentre dall'altra parte c'era l'idea del mistero e del thriller. Ricordo che Mariano insisteva perché nessuna delle due opzioni prevalesse. E credo avesse ragione. Alla fine, quello che doveva essere un corto finisce con una stesura di cinquanta o sessanta pagine e le riprese iniziano un mese dopo.

Le riprese sono state molto veloci, abbiamo finito in pochissimo tempo: abbiamo girato per due settimane a dicembre e abbiamo montato il tutto in un mese. Poi abbiamo visto il film e ci siamo accorti che ci mancavano alcune cose. Siamo tornati a Ostende, abbiamo filmato quello che mancava, abbiamo fatto vedere il film al Bafici (Festival Internazionale del Cinema Indipendente di Buenos Aires) che l'ha selezionato. Tutto questo è accaduto in meno di quattro mesi e penso che sia per questo che il film ha un aneddoto che gli fa da epilogo: il nostro amico Walter Jakob (un attore argentino che ha collaborato alla scrittura di alcuni film di Alejo e partecipa spesso ai montaggi dei nostri film) l'ha visto al Bafici e ha detto che il film funzionava, ma che mancava una scena che implicasse la presenza di un pericolo, qualcosa che avvicinasse il personaggio di Laura e quello del *vecchio*. Allora siamo andati di nuovo a Ostende a filmare quella scena, nonostante avessimo già mostrato il film al Bafici. Abbiamo riaperto il film, girato una nuova scena e l'abbiamo aggiunta, abbiamo rifatto il missaggio dei suoni e chiuso il film un'altra volta. Oggi quella scena – la scena della colazione – è una scena chiave per me. Ha migliorato il film.

**INZERILLO** Il film era girato in pellicola o in digitale?

**CITARELLA** Digitale. Sì, una parte dell'esistenza del Pampero Cine è ovviamente legata alle tecnologie che permettono di girare i film in questo modo.

mudar al personaje y que la tensión con los personajes que la rodean (lo que ella oye, lo que observa) se transforme y se renueve. Se renuevan los misterios. Y, además, en el camino, seguimos descubriendo el hotel. En todos esos intercambios, surge la propuesta – seguramente de Mariano – de utilizar la canción de Vinicius de Moraes. Recuerdo que el cuidador del hotel estaba siempre escuchando un mismo tema y yo me preguntaba si sería la radio ó si sería él mismo escuchando *en repeat*. La cosa es que aparece esta idea de *Tarde em Itapoã* y la canción que nunca se termina de escuchar y que se repite una y otra vez. En la escritura aparecen también dos tipos de película, una suerte de disputa constante entre dos formas posibles del cine.. Por un lado estaba la posibilidad de una comedia más mundana, representada sobre todo por el personaje de Julián Tello [el bartender], y por otro lado existía esta idea del misterio, del thriller. Recuerdo que Mariano insistía con que ninguna ganara esa pulseada. Y creo que tenía razón. Finalmente, lo que iba a ser un corto termina en cincuenta ó sesenta páginas que se filman un mes después. Fue una película hecha con gran rapidez, se gestó en muy poco tiempo: se filmaron dos semanas en Diciembre, la montamos en un mes. Luego la vimos y nos dimos cuenta de que nos faltaban algunas cosas. Volvimos a Ostende, filmamos esas cosas que faltaban, se la mostramos al Bafici y la invitaron. Se hizo en menos de cuatro meses y por eso supongo que el film tiene una anécdota que funciona como epilogo: nuestro amigo Walter Jakob (que es un actor argentino que co-escribió algunas películas de Alejo y participa mucho de los montajes de nuestras películas), la vio en el Bafici y señaló que el film funcionaba, pero que le faltaba una escena que implicara algo de peligro, algo de cercanía entre el personaje de Laura y el del *viejo*. Entonces se nos ocurrió ir de nuevo y filmar esta escena, incluso habiendo ya mostrado el film en el Bafici. Volvimos a abrir la película, filmamos una nueva escena y la metimos, volvimos a hacer la mezcla de sonido y volvimos a cerrar la película. Hoy día esa escena – la escena del desayuno – es una escena clave para mí. La película quedó mejor.

**INZERILLO** ¿La película estaba rodada en 35mm o en video?

**INZERILLO** Io l'ho visto due volte e mi è sembrato interessante il rapporto tra te e Laura, ma anche l'idea che il personaggio avrebbe avuto una sua evoluzione in *Trenque Lauquen*. Prima di rivedere il film mi sembrava che l'hotel fosse deserto, ma in realtà ci sono altre persone, semplicemente si tratta di un film dove chi crea lo spazio è lo sguardo di Laura, il che è molto interessante. Ci sono due luoghi, la spiaggia e l'hotel, e poi c'è il fuori campo, che in generale mi sembra essenziale nel tuo lavoro. Direi che è proprio qui, in questo film, che si pongono per la prima volta la questione dello sguardo e quella del fuori campo.

**CITARELLA** Per pensare alla questione dello sguardo, io faccio sempre l'esempio dei film di Rossellini con Ingrid Bergman. Uno sguardo straniero implica sempre un segreto, come in *Stromboli*. È l'operazione perfetta perché il personaggio sia al contempo spettatore e personaggio attivo, che possa partecipare perché ha un'impresione di impunità. Non è del posto, viene da fuori. Ho come la sensazione che tanto in *Ostende* quanto in *La mujer de los perros* e in *Trenque Lauquen* sia stato necessario creare personaggi che potessero vedere e sorprendersi, e che per questo abbiamo dovuto trattarli come se fossero degli stranieri. Lavorando non tanto su una distanza, quanto su uno straniamento. Per quel che riguarda il lavoro con il fuori campo, è una cosa che si costruisce anche con il linguaggio dell'attore. Davanti a questi stimoli sonori o a queste situazioni di osservazione, appare una specie di clown. Un personaggio che a tratti adotta un registro minimo, neutro, ma che nella relazione con il fuori campo, attraverso le sue reazioni, scatena la commedia. D'altra parte capita anche l'opposto: certi piccoli eventi – gesti o decisioni degli attori – danno nuove possibilità al fuori campo, che si può ricostruire quasi completamente in post-produzione e pertanto, a sua volta, continuare a modificare l'azione. In *Ostende* c'è una sottigliezza e una reinvenzione di tutto – della recitazione, delle inquadrature, della messa in scena e del film nella sua interezza – a partire dal suono e dalle sue possibilità in post-produzione.

**GARIBOLDI** Quello di cui parli è molto chiaro. In *Ostende* inizi ad instaurare una relazione molto stretta con il suono, molto dettagliata, molto peculiare, che troviamo in tutti i film del Pampero Cine, ma che nei tuoi film assume un aspetto ancora più singolare, puntiglioso e probabilmente manifesto...

**CITARELLA** Era video. Sì, ovviamente parte de la existencia de El Pampero Cine está ligada a las tecnologías que permiten hacer las películas de esta manera.

**INZERILLO** Yo la vi dos veces y me parecía muy interesante la relación entre vos y Laura, y la idea de que el personaje evolucionará en *Trenque Lauquen*. Antes de que viera otra vez la película me parecía que el hotel estaba desierto pero no, hay otra gente, solo que es una película donde quien crea el espacio es la mirada de Laura, y esto es muy interesante. Hay dos lugares, que son la playa y el hotel, y luego hay el fuera de campo, que me parece algo muy esencial de tu trabajo en general. Diría que es aquí, en esta película, que se plantea por primera vez la cuestión de la mirada y la del fuera de campo.

**CITARELLA** Para pensar en la cuestión de la mirada, yo siempre doy el ejemplo de las películas de Rossellini con Ingrid Bergman. Ese secreto que implica una mirada extranjera, como sucede en *Stromboli*. Es la operación perfecta para que el personaje funcione a la vez como espectador y como un personaje activo, que puede participar porque tiene un dejo de impunidad. No es de ahí, viene de afuera. Tengo la sensación de que tanto en *Ostende*, como en *La mujer de los perros*, como en *Trenque Lauquen*, fue necesario construir personajes que pudieran mirar y sorprenderse y para eso hubo que trabajarlos en un sentido extranjero. No sé si distante, sino extrañado. Luego, con respecto al trabajo con el fuera de campo, es algo que se construye también con el lenguaje del actor. Frente a estos estímulos sonoros ó a estas situaciones de observación, aparece una especie de clown. Un personaje que por momentos está en un registro muy pequeño, muy neutro, pero que en la relación con este fuera de campo, a través de sus reacciones, arma la comedia. Por otra parte, sucede también a la inversa: ciertos pequeños acontecimientos – gestos o decisiones actorales – generan nuevas posibilidades al fuera de campo, que puede reconstruirse casi completamente en post-producción y con eso, a su vez, seguir modificando la actuación. En *Ostende* hay una sutileza y una reinvencción de todo – de la actuación, de los planos, de la puesta en escena y de la película en su totalidad – a partir del sonido y sus posibilidades en la postproducción.

**CITARELLA** Il cinema, a differenza della letteratura, in molti casi non ammette ambiguità. Puoi leggere sei capitoli di un libro e se non ti hanno detto che il protagonista era alto e magro, o nano e grasso, non lo puoi sapere. Nel cinema, l'immagine presenta elementi concreti. Questo non vuole dire, chiaramente, che non si possa lavorare con ciò che è ambiguo. Ma sento che il suono è una cosa che ci sfugge assai di più. Per esempio, in *Ostende*: il personaggio di Laura, e di conseguenza lo spettatore, sente mormorii e suoni indiscernibili; alcuni gemiti, delle urla. Evidentemente, gente che fa sesso. In questo c'è qualcosa che fomenta un mistero diverso: che volto dare alla persona che stai ascoltando? In quale scenario si sta manifestando il suono che stai sentendo? Chi sono queste persone? È una delle cose che mi piacciono di più del film.

**GARIBOLDI** Da dove viene questa sfida di sperimentare con il suono e con il fuori campo?

**CITARELLA** Siamo tutti un po' *voyeurs*, non so quale sarebbe l'equivalente di "voyeur" per il suono, ma penso che sia incluso nel significato stesso. Per me ha a che vedere con l'essere molto curiosi e con la possibilità di trovare la finzione ovunque. Ci tengo a dire che la vita in hotel è molto stimolante da questo punto di vista, è una vita che promuove l'idea di ascoltare dalle pareti, spiare l'altro, ha un che di misterioso. La vita in hotel è una convivenza collettiva di un sacco di gente di cui non sai assolutamente nulla, con cui però stai condividendo un periodo, un luogo: mi sembra che sia il posto ideale per poter sviluppare questa idea di finzione, che si costruisce a partire da quello che si può vedere e sentire. Inoltre io, nei miei belli e felici vent'anni, quando stavo lavorando a *Historias extraordinarias* e al concorso *Historias Breves*, mi dedicavo anche alla musica. Vengo da una famiglia di musicisti e a quell'epoca avevo registrato un disco. La relazione con il sonoro e con la musica c'entra molto anche con un udito molto allenato, come una specie di muscolo attivo e non come un elemento complementare dell'immagine; il suono è uno stimolo indipendente che agisce di pari passo.

**GARIBOLDI** Adesso vorrei trattare il tema della relazione tra te e il personaggio – e la persona – di Laura [Paredes]. Ci hai

**GARIBOLDI** Es muy evidente esto que decís. En *Ostende* empezás a plantear una relación con el sonido muy estrecha, muy detallista, muy peculiar, que se encuentra en todos los films del Pampero Cine, pero que en tus películas es aún más singular, puntillosa y tal vez manifiesta...

**CITARELLA** El cine, a diferencia de la literatura, en muchas instancias no admite la ambigüedad. Vos lees un libro durante seis capítulos y si no te dijeron que el personaje principal era alto y flaco o enano y gordo, vos no lo sabés. En el cine, la imagen presenta elementos concretos. Eso no quiere decir, claro, que no se pueda trabajar en relación con lo ambiguo. Pero siento que el sonido se nos escapa mucho más. Por ejemplo, en *Ostende*: el personaje de Laura, y consecuentemente el espectador, escucha murmullos y sonidos que no se llegan a discernir. Algunos gemidos, gritos. Evidentemente, gente teniendo sexo. Hay algo de esto que fomenta un misterio diferente: ¿Cómo le ponés cara a esa persona que estás oyendo? ¿Qué entorno tiene este sonido que estás escuchando? ¿Quiénes son? Es una de las cosas que más me gusta de la película.

**GARIBOLDI** ¿De dónde viene este desafío de experimentar con el sonido y el fuera de campo?

**CITARELLA** Somos todos un poco *voyeurs*, no sé cómo sería "voyeur" de escuchar, pero supongo que es parte de lo mismo. Para mí tiene que ver con ser muy curiosos. Y con la posibilidad de encontrar ficción en todas partes.

Me animo a decir que la vida de hotel sugiere mucho esto, es una vida que promueve la idea de escuchar a través de las paredes, de espiar al otro, que es un gran misterio. La vida de hotel es una convivencia colectiva de un montón de gente de la que no sabés absolutamente nada, pero con la cual estás compartiendo un periodo, un lugar: me parece que es el lugar ideal para poder desplegar esta idea de la ficción, que se construye a partir de lo que se mira y lo que se oye. Además yo en todos esos años felices y hermosos de mis veinte, cuando estaba haciendo *Historias extraordinarias* e *Historias Breves*, también me dedicaba a la música. Vengo de una familia de músicos y en esa época grabé un disco. La relación con lo sonoro y con lo musical tiene mucho que ver también con un

raccontato molte cose sul processo di *fare un film*, sull'identità dei tuoi lavori e su quanto di te e della tua soggettività si trovi lì dentro. Non posso fare a meno di pensare che se qualcuno non avesse capito che stavi parlando di te stessa e avesse pensato che quello che stai raccontando è ciò che succede a Laura Paredes nel film, non si sbaglierebbe poi così tanto. Mi sembra che ci sia un gioco di specchi tra il processo creativo e la messa in scena, tra le sperimentazioni del film stesso e la vita reale, tra le possibili forme di raccontare una storia e quello che alla fine si vede. È come se il tutto fosse una rete che non può essere sbrogliata né separata né ordinata. Mi chiedo se nella tua testa è chiaro cosa dipende da te, cosa dipende da Laura come persona, cosa appartiene al personaggio di Laura o al film in sé...

**CITARELLA** In *Ostende* forse ci stavamo ancora conoscendo. Ricordo il primo giorno, quando Laura arrivò nel nostro collettivo a Ostende e non avevamo la minima idea di quello che sarebbe successo sul set. Nessuna delle due sapeva com'era questo personaggio. Queste cose per me non esistono fino a quando non iniziano le riprese e le provi direttamente. La stessa cosa successe con il personaggio di Verónica Llinás in *La mujer de los perros*: inizialmente era un personaggio che parlava, e appena ci siamo messe a provare la sua voce ci siamo rese conto che non funzionava, che non dovevamo dare alcuna informazione sulla sua voce. Questa è una cosa che non puoi definire prima di girare, fai delle prove pensando con la macchina da presa.

Per me è molto difficile poter parlare dei film prima ancora di girarli. È un momento di totale inconsapevolezza, e questo non ha nulla a che vedere con l'improvvisazione. Non è che andiamo sul set e vediamo che cosa succede sul momento. Le scene sono già scritte, le idee ci sono. Lo diceva lo stesso Antonioni: in un determinato momento il copione diventa una cosa vetusta, una foglia morta, perché ciò che è vivo è quello che ci appare davanti, l'immagine di questo racconto, quel piccolo evento che prende vita sul set. Posso dire che questo film e gli anni in cui abbiamo lavorato insieme ci hanno fatto arrivare molto più preparate a *Trenque Lauquen*. Avevamo fatto esperienza e spesso ci chiedevamo: «Come si comporterebbe questo personaggio, che è quello di *Ostende*, in quest'altra circostanza?». Avevamo una pista su chi era quel personaggio e sulle cose che per noi ave-

oído que está muy entrenado, como una especie de músculo activo, no como un complemento de la imagen, sino el sonido como un estímulo independiente un trabajo casi en paralelo.

**GARIBOLDI** Quisiera abordar desde ahora la relación entre el personaje – y la persona – de Laura [Paredes] y vos. Nos contaste muchas cosas sobre el proceso de *hacer una película*, sobre la identidad de tus trabajos y las medidas en las cuales ahí adentro estás vos y tu subjetividad. No puedo dejar de pensar que si uno no hubiese entendido que estabas hablando de tu persona y hubiese pensado que lo que estás contando es lo que le pasa a Laura Paredes en la película, no estaría tan equivocado. Me parece que hay un juego de reflejos entre el propio proceso de creación y la puesta en escena, entre las experimentaciones de la misma película y la vida real, entre las formas posibles de contar un relato y lo que finalmente se ve. Es como si todo esto fuese una red que no se puede desenrollar ni separar ni ordenar. Me pregunto si tenés claro en tu cabeza qué es lo que te pertenece, que es lo que le pertenece a Laura como persona, a Laura como personaje o a la película en sí...

**CITARELLA** En *Ostende* quizás todavía estábamos conociéndonos. Tengo el recuerdo del primer día, que Laura llegó en colectivo a Ostende y que no teníamos la menor idea de lo que iba a pasar en el set. Ninguna de las dos sabía cómo era este personaje. Estas cosas para mí no existen hasta que uno las filma, las prueba. Lo mismo pasó con el personaje de Verónica Llinás en *La mujer de los perros*: al principio era un personaje que hablaba, y en cuanto nos pusimos a probar la voz del personaje nos dimos cuenta de que no funcionaba, de que no teníamos que dar la información de la voz. Esto es algo que vos hacés probando con la cámara, pensando con la cámara en la mano. No podés definirlo antes.

Yo siento que es muy difícil poder hablar de las películas antes de filmarlas. Es un momento de desconocimiento total y esto no tiene que ver con improvisar. No es que vamos y vemos en el set qué se hace en el momento. Las escenas están escritas, las ideas están. El mismo Antonioni lo decía: en un determinado momento el guión pasa a ser una cosa vetusta, una hoja muerta, porque lo que está vivo es esto que está apareciendo, la imagen de este rela-

vano funzionato. Ci siamo conosciute lavorando insieme (oltre al fatto che la nostra amicizia, il nostro amore e il nostro rapporto sono cresciuti esponenzialmente tra *Ostende* e *Trenque Lauquen*). Quell'idea del trasformarsi a vicenda, dove una si perde nell'altra, dove non importa cosa e come è apparsa quale idea o a chi appartiene, ma l'unica cosa che conta è che quello che appare sia vivo.

E, anche in una circostanza del genere, ogni inizio di riprese è sempre un giorno nuovo di incertezze, invenzioni e scoperte.

**INZERILLO** In *Ostende* si trovano già molti elementi che torneranno in *Trenque Lauquen*: la capacità di creare suspense con molto poco; la questione della libertà della protagonista; la storia di emancipazione di una donna, che non vuole rappresentare un manifesto ma che mette in discussione le relazioni tra i sessi; il tuo interesse per il cinema di genere. C'era il film horror in *Tres juntos*, e più in generale mi sembra che t'interessi un certo tipo di cinema artigianale, anche il cinema di serie B... Tutto questo mischiare livelli e registri...

**CITARELLA** Sì, tutto quel che dici è corretto. In *Trenque Lauquen* e in *Ostende* c'è qualcosa che ha a che fare con l'intensità della finzione e con il modo in cui questa prevale sulle relazioni ordinarie. In entrambi i casi mi sembra che i protagonisti mettano in crisi la loro vita quotidiana attraverso le avventure. Questo li porta al loro massimo splendore, alla loro massima capacità di piacere e di rapporto con la realtà. In *Ostende* la protagonista ha un fidanzato *convencional*, una relazione eterosessuale ordinaria senza molti alti e bassi, e in *Trenque Lauquen* la protagonista è abbastanza simile, solo in un'età diversa. Sono cose che accomunano tutti questi personaggi, che si trasmettono l'un l'altro questo splendore. In *Ostende* c'è l'idea di vivere un'altra vita, esperienze di altro tipo, la suspense o la finzione come stile di vita e il mondo come spazio della finzione. In *Trenque Lauquen* questo viene moltiplicato e il film si chiede direttamente quante vite si possano vivere in una sola vita.

**INZERILLO** Chi è il Gaucho Gil? E come mai gli dedichi il film?

**CITARELLA** È un santo popolare argentino, una sorta di guardiano delle strade in cui crediamo mol-

to, este pequeño acontecimiento que acontece en el set.

Sí puedo decir que ese film y los años de trabajo juntas nos hicieron llegar mucho más preparadas a *Trenque Lauquen*. Teníamos un antecedente y recurrentemente nos hacíamos preguntas «¿Cómo se comportaría este personaje, que es el de *Ostende*, en esta otra circunstancia?» Teníamos una pista de quién era este personaje y de qué cosas nos habían funcionado. Y nos conocíamos trabajando juntas (además de que nuestra amistad, nuestro amor y nuestra cercanía crecieron exponencialmente entre *Ostende* y *Trenque Lauquen*). Esa idea de transformación mutua, donde una se pierde en la otra, donde no importa qué y cómo apareció tal idea o a quién le pertenece sino que eso que aparece esté vivo.

Y siempre, incluso en una circunstancia así, cada inicio de rodaje es un día nuevo de incertidumbre, invenciones y descubrimientos.

**INZERILLO** Muchos elementos que volverán en *Trenque Lauquen* ya están en *Ostende*: la capacidad de crear suspenso con muy poco, la cuestión de la libertad de la protagonista, la historia de emancipación de una mujer que no es, digamos, un manifesto, pero pone en cuestión las relaciones entre los sexos, tu interés para el cine de género. Había la película de terror en *Tres juntos*, y más en general te interesa lo que hace el cine artesanal, el cine de serie B incluso, ¿no? Todo esto de mezclar los niveles y los registros quizás...

**CITARELLA** Sí, todo lo que decís me suena. Hay algo en *Trenque Lauquen* y en *Ostende* que tiene que ver con la intensidad de la ficción y cómo eso le gana a las relaciones ordinarias. En ambos casos me parece que los personajes principales ponen en crisis su propia vida cotidiana a través de las aventuras. Esto lleva a los personajes a su máximo esplendor, a su máxima capacidad de disfrute y de relación con la realidad. En *Ostende* la protagonista tiene un novio *convencional*, una relación heterosexual ordinaria sin muchos altibajos, y en *Trenque Lauquen* hay un statu quo del personaje bastante similar, sólo que con otra edad. Son cosas que atraviesan a todos estos personajes y que se contagian ese esplendor los unos a los otros. En *Ostende* aparece la idea de vivir otra vida, experiencias de otro tipo, el suspenso o la fic-



to. Quando cammini per le strade – soprattutto nella provincia di Buenos Aires – ci sono molti altari dedicati al Gaucho Gil. I camionisti e tutte le persone per strada si fermano per accendergli un cero. È un gaucho molto amichevole, e poiché i nostri film si svolgono in gran parte per strade e sentieri accendiamo sempre qualche cero per lui. Finora ci è andata più o meno bene.

**INZERILLO** ◉ *La mujer de los perros* è il tuo secondo lungometraggio. Come lo descriveresti a chi non lo avesse visto? Che tipo di film è *La mujer de los perros*? Mi sembra abbastanza diverso da tutti gli altri e mi interessa sapere come lo vedi tu.

**CITARELLA** *La mujer de los perros* è un film che nasce dalla mente dell'attrice Verónica Llinás, un'attrice con una lunga carriera in Argentina. Negli anni Ottanta aveva un gruppo chiamato *Las Gambas al Ajillo*, che era un emblema della controcultura di Buenos Aires. Si scrivevano da sole i testi e si auto-dirigevano. Credo che fosse una forma di autogestione molto simile alla nostra. Una cosa che non abbiamo detto è che un certo modo di lavorare e produrre del Pampero Cine ha molto a che fare con il teatro indipendente argentino, che sapeva far funzionare bene questa idea di cooperativa e di lavoro di gruppo; Verónica proviene da lì e poi ha iniziato a lavorare per progetti più commerciali. A un certo punto ha avuto l'idea di fare un film nell'ambiente in cui vive, che è un luogo nella parte occidentale della provincia di Buenos Aires, un piccolo Far West dove si incontrano la campagna, la città e l'agglomerato urbano. Lei vive lì da molti anni, con molti cani.

Credo che la prima idea che le è venuta in mente sia stata quella di inventare un personaggio da interpretare, che è un punto di partenza molto interessante per pensare a un film. Voglio dire, *Rocky* è nato così: Sylvester Stallone voleva mettersi alla prova recitan-

do come forma di vita e il mondo come lo spazio della finzione. In *Trenque Lauquen* la cosa si va molto lontano e la pellicola si chiede direttamente quante vite si possono vivere in una sola vita.

**INZERILLO** ◉ Chi è il Gaucho Gil e per che cosa gli dedichi la pellicola?

**CITARELLA** È un santo popolare argentino, una specie di guardiano delle rotte in cui crediamo molto. Quando voi andate per le rotte – soprattutto della provincia di Buenos Aires – ci sono molti altari dedicati al Gaucho Gil. I camionisti e tutta la gente che va in strada si ferma per accendergli una vela. È un gaucho molto amico e, come le nostre pellicole trascorrono in gran parte sulla strada e sui sentieri, sempre – in un certo momento – le prendiamo un po' di vela. Noi abbiamo fatto di più o meno bene fino ad ora.

**INZERILLO** ◉ *La mujer de los perros* è il tuo secondo lungometraggio. Come lo descriveresti a chi non lo avesse visto? Che tipo di film è *La mujer de los perros*? Mi sembra abbastanza diverso da tutti gli altri e mi interessa sapere come lo vedi tu.

**CITARELLA** *La mujer de los perros* è una pellicola che nasce dalla mente della attrice, Verónica Llinás, una attrice con una lunga carriera in Argentina. Negli anni Ottanta aveva un gruppo chiamato *Las Gambas al Ajillo*, che era un emblema della controcultura porteña. Si scrivevano da sole i testi e si auto-dirigevano. Credo che fosse una forma di autogestione molto simile alla nostra. Una cosa che non abbiamo detto è che un certo modo di lavorare e produrre del Pampero Cine ha molto a che fare con il teatro indipendente argentino, che sapeva far funzionare bene questa idea di cooperativa e di lavoro di gruppo; Verónica proviene da lì e poi ha iniziato a lavorare per progetti più commerciali. A un certo punto ha avuto l'idea di fare un film nell'ambiente in cui vive, che è un luogo nella parte occidentale della provincia di Buenos Aires, un piccolo Far West dove si incontrano la campagna, la città e l'agglomerato urbano. Lei vive lì da molti anni, con molti cani.

do e ha inventato un film. Se si guardano i diversi film della saga di *Rocky* si può osservare la sua evoluzione come attore e quella del personaggio, ma è una cosa che nessun altro avrebbe potuto fare, una cosa che ha inventato da solo. Mi sembra che qualcosa di simile accada con *La mujer de los perros*, che questo personaggio cioè abbia molto della vita di Verónica, della vita con quei cani, in quel luogo. Lei inizia quindi a parlare con suo fratello Mariano [Linás] – io stavo già pensando a *Trenque Lauquen* – e a un certo punto Mariano mi chiede se avessi voglia di dirigere questo film. Io dissi di sì, senza capire bene in cosa mi stessi cacciando, iniziando un processo che non conoscevo affatto. In questo senso è un po' come il film successivo, *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*. È come entrare in un mondo che non è esattamente il tuo e cominciare ad appropriartene, nel modo più onesto possibile. L'importante in questi processi è riuscire a trovare un film.

Nell'estate del 2012 ci siamo messe al lavoro. Eravamo un gruppo di donne con cui lavoro ormai da molto tempo. Era una situazione molto familiare per me, solo che non conoscevo affatto il film e non avevo idea di cosa fare. Abbiamo subito stabilito un sistema di lavoro molto chiaro: stavamo lì per qualche giorno, a La Reja, questo posto dove vive Verónica, e provavamo le cose: possibili costumi, possibili scene, i tempi dei cani. Giravamo dalla mattina molto presto fino alle dieci e poi – dato che faceva molto caldo e non ci piaceva la luce estiva del pomeriggio – facevamo una siesta fino a quando non potevamo uscire per girare di nuovo. Eravamo cinque o sei ragazze: Yará Rodríguez, che era l'operatrice di macchina in *Tres juntos*, faceva adesso la direzione della fotografia; Laura Caligiuri, che faceva sempre la direzione artistica; Carolina Sosa Loyola, la costumista, e Flora Caligiuri, la sorella di Laura, si uni a noi facendo un po' la costumista e un po' di direzione artistica. Non avevamo bisogno di altro. Avevamo deciso fin dall'inizio di girare senza sonoro o di usare il sonoro solo nel caso di scene dialogate. Dopo i primi due giorni di riprese sono tornata a Buenos Aires, ho visto il materiale, ho chiamato Verónica e le ho detto che non c'era nulla di utile, che dovevamo buttare via tutto. Sembrava un film della Disney con una specie di strega cattiva che camminava con i cani. Era tutto molto artificiale, molto spinto, recitazione inclusa;

Supongo que la primera idea que surge es la de inventarse un personaje que ella tuviera ganas de actuar, lo cual es muy lindo como punto de partida para pensar una película. Digo, *Rocky* nace así. Sylvester Stallone quería probarse actuando eso e inventa un film. Si uno ve el camino de las diferentes películas de la saga de *Rocky*, va viendo su evolución como actor y la evolución del personaje, pero es algo que no podría haber hecho nadie que no fuera él, algo que se inventa a medida. Me parece que con *La mujer de los perros* pasa algo parecido, que este personaje tiene mucho de la vida de Verónica, de la vida con estos perros, en este lugar. Ella empieza a hablar con su hermano Mariano [Linás] – yo ya estaba pensando en *Trenque Lauquen* – y Mariano en un momento me pregunta a mí si me dan ganas de dirigir este film. Yo le dije que sí, sin entender bien dónde me estaba metiendo, empezando un proceso que desconocía completamente. En este sentido se parece un poco a la película que hice después, *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*. Es como ingresar en un mundo que no te es tan propio y empezar a apropiarse, de la manera más honesta posible. Lo importante en estos procesos es encontrar un film. En el verano de 2012 nos pusimos a trabajar. Éramos un grupo de mujeres con el que vengo trabajando hace mucho tiempo. Era una situación muy familiar para mí, salvo porque desconocía completamente la película y no tenía la más mínima idea de qué había que hacer. Rápidamente se instaló un sistema de trabajo muy claro: nos quedábamos unos días ahí, en La Reja, este lugar donde vive Verónica, y probábamos cosas: posibles vestuarios, posibles escenas, vestuarios, los tiempos de los perros. Filmábamos desde muy temprano hasta las diez de la mañana y después – cómo hacía mucho calor y la luz de verano por la tarde no nos gustaba – dormíamos la siesta hasta volver a salir a filmar. Éramos cinco o seis chicas: Yará Rodríguez, que había sido camarógrafa en *Tres juntos* y ahora era la fotógrafa; Laura Caligiuri, que siempre hizo arte; Carolina Sosa Loyola, que era la vestuarista, y se sumó Flora Caligiuri, la hermana de Laura, haciendo un poco de vestuario y un poco de arte. No necesitábamos más que esto. Habíamos tomado la decisión desde el principio de filmar sin sonido o llevar sonido solamente cuando hubiera escenas con diálogos. Los prime-



ci siamo rese conto che dovevamo ricominciare da capo. Dovevamo ricominciare avendo in mente una cosa in particolare: il film aveva un rapporto molto stretto con la realtà. Non potevamo insistere o forzare i materiali, perché tutto perdeva rapidamente una certa autenticità. D'altra parte, abbiamo notato che le nostre riprese somigliavano per alcuni aspetti al personaggio che stavamo costruendo. Ad esempio, le mutazioni dello spazio, che cambiano continuamente la vita del personaggio, comparivano nel corso delle riprese costringendoci a ripensare le scene. Non c'era garanzia di nulla. I luoghi si spostavano, cambiavano; i giorni di riprese erano sempre diversi. Un giorno non poteva mai essere uguale all'altro, perché improvvisamente le regole del luogo cambiavano di continuo (apparivano terreni occupati, spazi che prima sembravano campi aperti improvvisamente venivano recintati, per esempio). Abbiamo capito subito che dovevamo abbandonarci a questo modo di lavorare. D'altra parte, in ogni sequenza che giravamo c'erano dei cani, e non c'è niente di più imprevedibile del comportamento di un cane; quel che sapevamo è che Veronica camminava e i cani la seguivano, e che questo era l'elemento principale del film, la sua immagine principale.

Quello spazio e quegli elementi così incontrollabili ci hanno portato a prendere una decisione su come lavorare con la macchina da presa: dovevamo fare l'opposto. Se la realtà era così travolgente, dovevamo posizionare la macchina da presa in modo che fosse centrale, stabile e controllata. Pensate a quel che dicevamo per *Tres juntos*: in quel caso la macchina da presa cercava di sincronizzarsi con il mondo dei personaggi, cercando un ritmo simile a quello che accadeva nell'inquadratura. In *La mujer de los perros* abbiamo fatto il contrario: abbiamo stabilizzato la macchina da presa, non abbiamo mai usato la camera a mano e abbiamo cercato una forma di ritratto. Volevamo andare contro un certo mito *alla moda* – forse quello che ho applicato in *Tres juntos* – secondo cui il “reale” doveva essere ripreso *come si poteva*. La macchina da presa in *La mujer de los perros*, pur essendo un film girato come se fosse un documentario, è un elemento centrale attorno al quale si organizzano le scene.

La grana della realtà (il cartone, la spazzatura, la terra, le coltivazioni, le mucche, i cani) e tutto que-

ros dos días de rodaje yo volví a Buenos Aires, vi el material, llamé a Verónica y le dije que no servía nada, que había que tirar todo a la basura. Parecía una película de Disney protagonizada por una especie de bruja maléfica caminando con perros. Todo era muy artificial, muy empujado. La actuación incluso. Nos dimos cuenta de que había que empezar de nuevo. Había que retomar teniendo en cuenta una cosa en particular: La película tenía una relación muy cercana con lo real. No podíamos empujar o forzar los materiales porque todo rápidamente perdía cierta verdad. Por otro lado, detectamos que nuestro rodaje se parecía en algo al personaje que estábamos construyendo. Por ejemplo, las mutaciones del espacio, que cambian la vida del personaje una y otra vez, aparecían en rodaje obligándonos a pensar las escenas otra vez. No existía la garantía de nada. Los lugares se movían, cambiaban. Los días de rodaje eran siempre distintos. Nunca un día podía parecerse al otro porque de repente las reglas del lugar cambian todo el tiempo (aparecen tierras ocupadas, espacios que antes parecían campo abierto de golpe aparecían cercados, por ejemplo). Rápidamente entendimos que había que entregarse a esta forma de trabajo. Por otra parte, en cada plano que hacíamos había perros y no hay nada más impredecible que el comportamiento de un perro; lo que sabíamos era que Verónica caminaba y los perros la seguían, que este era el elemento principal de la película, su imagen principal.

Ese espacio y esos elementos tan inmanejables, nos hizo tomar una decisión sobre la puesta de cámara: había que ir en contra. Que si lo real era así de abrumador, la manera de poner de la cámara era central, estable y controlada. Me hace pensar en lo que hablábamos sobre *Tres juntos*. En aquel caso, la puesta de cámara trataba de sincronizarse con el mundo de los personajes, buscando un ritmo parecido a eso que sucedía en el plano. En *La Mujer de los Perros* hicimos lo contrario: estabilizamos la cámara, no usamos cámara en mano en ningún momento y buscamos una forma de retrato. Queríamos ir en contra de cierto mito de moda – quizás el que apliqué en *Tres juntos* – de que “lo real” se retrataba *como se podía*. La cámara en *Lmdlp*, pese a ser un film filmado como si fuera un documental, es un elemento central, alrededor del cual se organizan las escenas.

sto maremoto di sensi, colori ed elementi del mondo dovevano essere bilanciati con la messa in scena, e questo è il lavoro che credo abbiamo fatto con Verónica. Anche per questo il film ha richiesto tempo, perché abbiamo dovuto allenarci e trovare una forma per filmare in questo modo, dialogando e negoziando con il mondo.

Quando abbiamo ricominciato sono emerse nuove cose sul personaggio: parla o no? Chi era questa donna? Non lo sapevamo. In linea di massima, una persona che non aveva né passato né futuro. Il modo per trovare queste cose era eliminare tutte le informazioni che avrebbero tolto mistero al personaggio. Per questo, quando abbiamo dovuto decidere in che modo parlava, abbiamo pensato che era meglio che non parlasse, o che comunque non si sentisse la sua voce. Infine, mi sembra che al di là della sua struttura – molto studiata all'inizio da Verónica e Mariano – siano la forma del film e il suo non voler sembrare un'estensione della realtà a fare del film quello che è.

**GARIBOLDI** La scelta del luogo è, ancora una volta, molto specifica. Io direi che è il punto centrale del film, che ancor prima di parlare di Verónica o dei cani vuole ritrarre questo luogo e qualcosa che accade o potrebbe accadere lì. Sarebbe bello se ci raccontassi un po' di quello che è il Conurbano Bonaerense (l'area metropolitana di Buenos Aires), perché chi non conosce l'Argentina, né Buenos Aires, né la struttura urbana e sociale di alcune grandi città latinoamericane potrebbe non capire l'importanza della decisione di girare lì.

**CITARELLA** Come sempre, l'ossessione per il ritratto e la conversazione con un luogo sono un elemento chiave. La Reja è una località del Conurbano Bonaerense, vale a dire ciò che circonda la città di Buenos Aires, qualcosa tra la città e la sua provincia. È uno spazio ai confini, forse un po' marginale, sia per chi viene dalla campagna sia per chi viene dalla città. È, allo stesso tempo, un luogo ingestibile che muta continuamente, che non ha regole chiare; a volte è pericoloso, a volte è uno spazio di svago e a volte è semplicemente marginale. È un luogo a tratti abbandonato o pieno di fattorie e natura, è uno spazio con leggi proprie ma che nello stesso tempo funziona in modo molto comunitario. È un luogo contraddittorio ed enigmatico. In quel luogo, ai margini, è dove doveva vivere il personaggio.

Las texturas de la realidad (el cartón, la basura, la tierra, los cultivos, las vacas, los perros) y toda este maremoto que es ese lugar, de sentidos y de colores y de elementos del mundo, había que poder equilibrarlo con la puesta en escena, y este es el trabajo que creo que hicimos con Verónica. Por esta razón la película también llevó tiempo, porque hubo que entrenar y encontrar una forma de filmar así, dialogando y negociando con el mundo.

Al empezar de nuevo aparecen más cosas sobre el personaje ¿Habla o no habla? ¿Quién era esta mujer? No lo sabíamos. En principio, alguien que no tenía pasado ni futuro. La manera de encontrar esas cosas era quitando cualquier información que pudiera quitarle misterios al personaje. Por eso, cuando tuvimos que decidir cómo hablaba, decidimos que mejor no hablara, o que no se la oyera. Finalmente, me parece que más allá de su estructura – muy diseñada en los primeros tiempos por Verónica y Mariano – es la forma del film y su resistencia a querer parecer una extensión de la realidad lo que hace que la película sea la película que es.

**GARIBOLDI** La elección de la locación es, una vez más, muy específica. Diría yo que es el centro de la película, que antes de hablar de Verónica o de los perros, quiere intentar retratar este lugar y algo de lo que pasa o podría pasar ahí. Me gustaría que contaras un poco lo que es el Conurbano Bonaerense, porque alguien que no conoce Argentina, ni Buenos Aires, ni la estructura urbana y social de algunas grandes ciudades latinoamericanas tal vez no entienda la importancia de la decisión de filmar ahí.

**CITARELLA** Como siempre, la obsesión por el retrato del lugar y la conversación con el lugar, es un elemento clave. La Reja es una localidad del Conurbano Bonaerense. Es decir, lo que rodea a la ciudad de Buenos Aires, algo que está entre la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Es un espacio al borde, quizás un poco marginal, tanto para la gente que viene del campo como para la gente que viene de la ciudad. Es, a su vez, un lugar inmanejable que muta todo el tiempo, que no tiene reglas claras; a veces es peligroso, a veces es un espacio de esparcimiento y a veces es simplemente marginal. Es un lugar por momentos abandonado y por momentos repleto de granjas y naturaleza, es un espacio con leyes pro-

**INZERILLO** Anche qui il suono è al centro della messa in scena, nella costruzione della narrazione e nel modo in cui viene ripreso lo spazio. Tutto il film somiglia a una partitura musicale dove ci sono due picchi, che sono due momenti di shock per lo spettatore: uno è quello della città, l'altro la sequenza con le moto alla fine. Si potrebbe quasi schematizzare l'intero film come una linea continua che in due momenti presenta questi picchi: non so se anche questo fosse voluto, se l'idea dell'apparizione della città volesse dare ritmo alla struttura, invadere l'equilibrio dello spazio nel quale si muove la protagonista.

**CITARELLA** Considerando la necessità di comprendere lo spazio da ogni punto di vista, il film fa un giro abbastanza logico. Accanto a La Reja si trova la città centrale, Moreno, dove la protagonista esce per la prima volta dal circondario per andare in ospedale. Questo primo *picco* che hai individuato è a Moreno. Stevenson diceva che quando scrisse *L'isola del tesoro* aveva sentito il bisogno di disegnare la mappa del luogo prima di cominciare a scrivere, anche se era pura finzione, per capire da dove sorgesse il sole e dove tramontasse. Una logica dello spazio. Anche per noi è stato molto importante pensare allo spazio in questo modo. In generale, quando il film va a sinistra, va verso la città; quando va a destra, va verso la campagna. L'idea era di ritrarre questo luogo attraverso il personaggio, che somiglia molto alle persone che ci abitano realmente. Ci sono molte donne che vivono da sole, con cani o gatti, c'è molta gente che è completamente pazza, che costruisce case molto strane nel mezzo del nulla, senza il permesso di nessuno. Ma il personaggio di Verónica è stato pensato e concepito più come il personaggio di una favola. Alla fine, quando appare il secondo *picco*, quello delle moto, è una specie di momento circense, che però è reale. Questo grande spettacolo popolare che avviene in quel luogo ogni domenica si tiene realmente, in maniera spontanea. È il popolo che si diverte, che può ritrovare la sua pienezza senza che ci sia un'istanza di dominio, senza che nessuno abbia organizzato un evento pubblico per far sì che questo succeda, e con molta allegria. Ci è sembrata una maniera splendida di concludere il film. Abbiamo deciso di terminare la *favola* con il personaggio di Verónica come spettatrice di questo mondo splendido, come se il film si chiudesse con

pias pero a la vez con funcionamientos muy comunales. Es un lugar contradictorio, enigmático. En ese lugar, al borde, es donde tenía que vivir el personaje.

**INZERILLO** Aquí también el sonido es central en la puesta en escena, en la construcción de la narración, en cómo se filma el espacio. Toda la película parece una partitura musical donde hay dos piques que son como dos momentos de shock para el espectador: uno es la ciudad y el otro son los motores al final. Se podría casi esquematizar como una línea continua que en dos momentos tiene dos montañas: no sé si esto también fue algo pensado, si la idea de que aparezca la ciudad era para dar un ritmo a la estructura, para invadir el equilibrio del espacio donde el personaje se mueve.

**CITARELLA** Como había una gran necesidad de entender el espacio desde todos los puntos de vista, la película hace un recorrido bastante lógico. Al lado de La Reja está la ciudad central, Moreno, donde la protagonista por primera vez sale de su entorno y va al hospital. Esta primera *montaña* que señalás es en Moreno. Stevenson decía que cuando escribió la *Isla del tesoro* siempre necesitó dibujar un mapa del lugar antes de empezar a escribir, aunque fuera una pura ficción, y entender por dónde salía el sol, por dónde se escondía el sol. Una lógica del espacio. Para nosotras también fue muy importante pensar el espacio a este nivel. En general, cuando la película va hacia la izquierda, va hacia la ciudad; cuando va hacia la derecha, va hacia el campo. La idea era retratar ese lugar a través de este personaje, que se parece mucho a las personas reales que habitan esos lugares. Hay muchas mujeres viviendo solas, con perros o con gatos, hay mucha gente que está completamente loca, que se construye casas completamente extrañas en el medio de la nada, sin permiso de nadie. Sin embargo el personaje de Verónica fue concebido y pensado más como un personaje de fábula. Al final, cuando aparece la segunda *montaña*, la del mundo de las motos, es una especie de momento circense, que sin embargo es real. Este gran show del pueblo que acontece todos los domingos en este lugar, sucede de verdad, espontáneamente. Es el pueblo que se divierte solo, que puede encontrar su plenitud sin un factor de dominio, sin alguien organizando un evento público para que esto suceda y con mucha alegría. Nos pareció una manera muy esplendorosa de

questa specie di miracolo o di rivelazione del personaggio. Questo registro del finale del film ci ha preso più o meno venti giornate di lavoro: ce la siamo prese comoda, abbiamo girato due giorni con la macchina da presa senza il treppiedi, senza i costumi di Verónica e senza i cani. Il primo obiettivo era placare l'ansia, perché quel posto dà veramente molti stimoli ed è difficile non voler filmare tutto il tempo. Abbiamo fatto una specie di esercizio zen in cui dovevamo aggiungere a poco a poco i vari elementi. Il fine settimana successivo abbiamo portato il treppiedi e Verónica ha indossato i costumi, poi abbiamo portato due cani e ci siamo messi a fare dei piani ravvicinati. Poi siamo tornati con cinque cani, e così via. Questo è l'esempio di come la messa in scena si configuri via via, si stabilisca attraverso la pratica. Questa specie di esercizio permette di arrivare ad una forma finale precisa, tanto che in molti festival credevano che avessimo organizzato noi tutto questo, che avessimo usato delle comparse. Credo che questi *picchi* di cui parla Andrea siano i due momenti di connessione del personaggio con la società, qualcosa che non le è familiare, i due momenti in cui il personaggio esce fuori nel mondo e quel film deve capire che il ritmo di quel mondo e quello del personaggio non sono gli stessi e che filmare tutto questo lascia un grande punto interrogativo. La sfida di questi due momenti è la permanenza di diversi ritmi nella stessa immagine, dentro una stessa inquadratura. Ne viene fuori una specie di clown tipico del cinema moderno. Il personaggio che viene superato dal ritmo di ciò che lo circonda. Una versione moderata di Buster Keaton.

**GARIBOLDI** Mariano ha scritto la sinossi del film, che mi sembra dica già tutto.

*Una donna cammina per i campi.  
Intorno, i cani corrono, e si rincorrono, e si rotolano, e si muovono per l'inquadratura, disfaccendo la finzione come la leggendaria tela di Penelope.  
Più in là, il mondo, e le periferie.  
Le stagioni, il giorno  
e la notte  
e le diverse versioni  
del cielo.*

terminar la pellicola. Decidimos cerrar la *fábula* con el personaje de Verónica como espectadora de este mundo esplendoroso, como si la película se cerrara con esta especie de milagro ó de revelación del personaje. Este registro del final de la película nos llevó aproximadamente veinte jornadas: Fuimos de a poco, hicimos dos jornadas con la cámara sin tripode, sin el vestuario de Verónica, sin los perros. El primer objetivo era bajar la ansiedad, porque realmente es mucho el estímulo de este lugar y es muy difícil no querer estar filmando todo el tiempo. Hicimos una especie de ejercicio zen donde poco a poco fuimos sumando elementos. El siguiente fin de semana llevamos el tripode y Verónica se puso el vestuario, después llevamos dos perros y fuimos filmando planos más cerrados. Luego volvimos con cinco perros, y así. Este es el ejemplo de cómo la puesta en escena se va configurando y se va practicando. Esta especie de entrenamiento permite llegar a una forma final precisa. Al punto que en muchos festivales creyeron que habíamos armado eso nosotras, contratando extras. Yo creo que estas *montañas* que señala Andrea son los dos momentos de conexión del personaje con algo que es lo social y que no es su propio lugar, los dos momentos donde el personaje sale al mundo, donde la película tiene que entender que el ritmo de ese mundo y el del personaje no son los mismos, y que filmar esto es una gran pregunta. El desafío de estos dos momentos es la permanencia de diferentes ritmos dentro de la imagen, dentro un mismo plano. Se arma ahí un clown muy del cine moderno. El personaje superado por el ritmo del entorno. Una versión moderada de Buster Keaton.

**GARIBOLDI** Mariano escribió la sinopsis de la película, que me parece que lo dice todo.

*Una mujer camina por el campo.  
A su alrededor, los perros corren, y se arremolinan, y ruedan, y se extienden por todo el encuadre, deshaciendo la ficción como el legendario tejido de Penélope.  
Más allá, el mundo, y las afueras.  
Las estaciones, el día  
y la noche  
y las diferentes versiones  
del cielo.*

Tra i tuoi film è, come hai già detto, quello con gli elementi più documentaristici, ma finisce essendo totalmente il contrario, termina «disfacendo la finzione come la leggendaria tela di Penelope». Questa definizione mi è sembrata molto esatta, perché se negli altri film fai del mistero uno strumento per scrivere, per creare la finzione, in questo è come se il mistero smontasse la finzione. Da questo punto di vista è interessante quando parli di Verónica come un personaggio della Disney, perché sembra che tutto il film si muova nell'alternativa tra l'essere una fiaba e non esserlo...

**CITARELLA** Quando parlo della Disney mi riferisco qui più a una forma di recitazione infantile, che cerca una certa enfasi di cui il personaggio non aveva bisogno: il personaggio necessitava di una specie di introspezione, un ritmo proprio che non ha nulla a che vedere con l'esprimere quel che gli succede. Inizialmente Verónica recitava molto, quasi senza rendersene conto, ma quando rivedeva il materiale capiva perfettamente che era quello che non doveva fare. Era un personaggio con un suo peso. Qualsiasi accento in più messo da Verónica sarebbe stata un'informazione che non volevamo dare. Il mistero del personaggio risiede proprio in quel poco che ne sappiamo e nei motivi che l'hanno spinto a vivere in quel modo. Potremmo anche pensare al film *Senza tetto né legge* [Agnès Varda, 1985]: cosa ci interessa di Mona? Perché ha deciso di andare per le strade di campagna o quali sono le sue esperienze? Verónica, che è una delle migliori attrici che abbia mai conosciuto, ha saputo cogliere quel tono perfetto che serviva al personaggio. Suppongo che abbia aiutato molto il fatto che lei fosse anche la co-regista del film e che avesse ideato quel personaggio.

Tutto questo ha a che vedere anche con un certo tipo di misteri, che non possono essere nominati, né spiegati, né contestualizzati. Sono misteri proprio per questo, perché non li possiamo cogliere. Alla fine, questa mi sembra una delle chiavi affinché si possa configurare una vera finzione, dato che si tratta di un film con una relazione molto profonda con il reale. Quello che inizia ad accadere, per me – ed è qualcosa che succede in quasi tutti i film che ho diretto – è che il mondo finisce per vincere sulla finzione, che il mondo prende piede e acquisisce maggior valore, mentre la finzione tende a dissolversi nella dimensione del reale. L'esempio lampante è in *Trenque*

Dentro de tus películas es, como ya dijiste, la que tiene los elementos más documentales, pero termina siendo el opuesto total, termina «deshaciendo la ficción como el legendario tejido de Penélope». Esta definición me pareció muy cierta, porque si en otras películas utilizas el misterio como herramienta para escribir, para formular la ficción, en esta es como si el misterio la desarmara. En este sentido, es interesante cuando hablas de Verónica como un personaje de Disney, porque parece que toda la película se tironea entre ser una fábula y no serlo...

**CITARELLA** Cuando hablo de Disney por ahí me refiero más a una forma de la actuación infantil, buscando cierta efectividad que el personaje no necesitaba: el personaje necesita una especie de introspección, un ritmo propio que no tiene nada que ver con estar expresando lo que le pasa. Al principio Verónica actuaba mucho, casi sin darse cuenta, pero cuando veía el material entendía perfectamente qué era lo que no tenía que hacer. Era un personaje con peso propio. Cualquier cosa que Verónica actuara de más, iba a ser información que no queríamos dar. Justamente el misterio del personaje es lo poco que sabemos y los motivos que la llevaron a esa forma de vida. Podríamos pensar también en *Sin techo ni ley*: ¿qué nos interesa de Mona? ¿por qué se decidió a salir a andar por los caminos o la experiencia que tiene al salir?. Verónica, que es de las mejores actrices que yo he conocido, pudo encontrar ese tono perfecto que necesitaba este personaje. Y supongo que ayudó mucho que ella también fuera la directora del film, y la creadora de ese personaje.

Todo esto también tiene que ver con cierto tipo de misterios, que no se pueden nombrar, ni explicar, ni contextualizar. Justamente por eso son misterios, porque no los podemos alcanzar. Finalmente esta me parece una de las claves para que se configure una verdadera ficción, siendo la película una película con una relación muy profunda con lo real. Lo que empieza a pasar para mí – y es algo que pasa en casi todas las películas que dirigí – es que el mundo le termina ganando a la ficción, que el mundo cobra más valor y gana terreno y la ficción tiende a disolverse en lo real. En *Trenque Lauquen* es el ejemplo más claro, donde el personaje se empieza casi a di-

*Lauquen*, dove il personaggio inizia quasi a diluirsi nel mondo, e infatti alla fine sparisce. La stessa cosa succede alla fine di *La mujer de los perros*, quando lei cade nel mezzo della campagna e i cani restano a girare e girare. Dove vanno i finali di questi film? È il mondo che comanda. È come se fosse una formula per finire i film, consegnandosi e aprendosi al mondo. Non è che la finzione scompaia, ma sicuramente diventa molto piccola rispetto al comparire di questa novità.

**GARIBOLDI** Torniamo a parlare del suono, di cui Andrea ha parlato prima e che mi sembra avere un trattamento speciale in questo film. Prima hai detto che avete deciso di non registrare il suono durante le riprese, una scelta difficile che però lascia aperte molte possibilità durante il montaggio. La musica – che accompagna il film in un modo che è potente e sensibile allo stesso tempo – è di Juana Molina, un'artista argentina immertatamente poco conosciuta dall'altra parte dell'Atlantico. Magari potresti iniziare raccontandoci di lei e di come avete lavorato al suono per *La mujer de los perros*.

**CITARELLA** Juana è una delle migliori amiche di Verónica. È una musicista argentina che è stata anche attrice, una comica di talento. Negli anni Novanta aveva un programma televisivo molto famoso e tutti siamo cresciuti vedendola interpretare personaggi molto divertenti. A circa 30 anni ha deciso di dedicarsi pienamente alla musica, sperimentando con le forme, le melodie, i ritmi, incidendo da sola, suonando ogni strumento. Juana ha iniziato ad avvicinarsi molto al film in maniera totalmente naturale in un momento in cui Verónica stava attraversando un periodo difficile, è stata la nostra prima spettatrice e ha compreso immediatamente il film, a tal punto da dirmi una cosa che io già pensavo: il film doveva essere privo di musica. Partendo da lì abbiamo iniziato a valutare la possibilità di creare una relazione tra la musica e i suoni provenienti dalle immagini stesse. Juana ha immaginato di provare a creare una canzone per ogni stagione, tenendo in considerazione il suono presente in ogni inquadratura. Ha partecipato a tutto il processo del film, fino al missaggio. Ha iniziato pensando che il film doveva essere silenzioso ed è arrivata alla fine mettendo su qualcosa che è nato dall'universo specifico del film. La sua proposta è stata ideale, date le condizioni. Tranne alcune giornate, per le

luir en el mundo, de hecho finalmente desaparece. Lo mismo pasa en el final de *La mujer de los perros*, cuando ella se cae en el medio del campo y los perros quedan girando y girando. ¿Hacia dónde van los finales de todas estas películas? El que comanda es el mundo. Es casi como si fuera una fórmula para terminar las películas, entregándose, abriéndose al mundo. No es que desaparezca la ficción, pero sí se vuelve muy pequeña al lado de esto nuevo que aparece.

**GARIBOLDI** Volvamos a hablar del sonido, que Andrea justamente nombró antes y que me parece que tiene un tratamiento especial en esta película. Dijiste antes que decidieron no grabar sonido durante el rodaje, una elección difícil pero que abre muchas posibilidades al momento de editar. La música – que acompaña la película de una forma poderosa y sensible a la vez – fue hecha por Juana Molina, que es una artista argentina inmerecidamente poco conocida del otro lado del Atlántico. Quizás podés comenzar por ella y contarnos un poco como fue el trabajo de sonido para *La mujer de los perros*.

**CITARELLA** Juana es una de las mejores amigas de Verónica. Es una música argentina que también fue actriz, comediente talentosísima. En los Noventa tuvo un programa de televisión muy emblemático y todos crecimos viéndola hacer personajes muy divertidos. Alrededor de los 30 años decidió dedicarse de lleno a la música experimentando con las formas, con las melodías, con los ritmos, grabándose sola, tocando todos los instrumentos. Juana se empezó a acercar mucho a la película de manera muy natural cuando Verónica estaba pasando un momento personal muy difícil, fue nuestra primera espectadora y entendió rápidamente la película, al punto que me dijo algo que yo pensaba, que la película no tenía que tener música. A partir de ahí empezamos a evaluar la posibilidad de que la música tuviera relación con los sonidos que venían de la propia imagen. Juana pensó en probar hacer una canción por estación, teniendo en cuenta el sonido que había en cada plano. Juana participó en todo el proceso de la película, hasta la mezcla. Arrancó pensando que el film tenía que ser silencioso y terminó armando algo que fue extrayendo del propio universo del film. Su propuesta fue ideal, dadas las condiciones. Salvo algunas jorna-

quali era necessario registrare il suono, il resto del tempo abbiamo filmato con una Canon 7D e molto di quello che si sente nel mix finale è quello stesso suono, processato. Al montaggio, con Ignacio Masllorens, abbiamo aggiunto dei livelli, altre cose, piccoli suoni e quando abbiamo iniziato il missaggio del suono con Marcos Canosa [il fonico] – era il suo primo incarico – gli ho detto che non volevo doppiare nulla e che volevo usare il più possibile il suono registrato dalla telecamera. Il microfono della telecamera è più capriccioso, registra il suono che più o meno gli arriva e in molti casi è assai generico. La proposta che ho fatto a Marco è stata quella di enfatizzare quel suono, di non mascherarlo, ma di consolidare questa idea di un suono più grezzo. Per esempio, il film prevedeva molti campi lunghi. Se avessimo deciso di fare un lavoro più incentrato sulle convenzioni sonore – sottolineando singole cose – avremmo indirizzato troppo lo sguardo verso uno o un altro punto. Abbiamo introiettato completamente le convenzioni sonore, ci dà fastidio vedere un personaggio camminare e non sentire i suoi passi. Magari quando rivedendo il film sentivamo delle cose troppo *mute* le sonorizzavamo, ma solo quando era strettamente necessario: accettavamo quasi sempre quello che aveva registrato la telecamera e ci lavoravamo su. Nel caso delle moto della sequenza finale, abbiamo usato il suono originale. Facendo così tanto rumore, alcune cose erano intollerabili. Quello che abbiamo fatto è stato registrare il solo rumore delle moto e incorporarlo, mixarlo per non fargli perdere la tessitura originale, che avevamo utilizzato nei tre anni di montaggio, e che era il suono proveniente dalla telecamera. Questa premessa ha funzionato per questo film e poi per altri, ma ad esempio per *Trenque Lauquen* in molti casi non ha funzionato perché lì la gerarchia sonora era diversa... Credo che *La mujer de los perros* sia il film nel quale si potesse fare nel migliore dei modi questo esperimento.

**INZERILLO** Ritroviamo molte delle cose che hai detto su *La mujer de los perros* nel tuo film successivo, ● *Las poetas visitan a Juana Bignozzi*... C'è una cosa che mi sembra centrale: è un film sull'incertezza, sul dubbio, che qui viene esposto chiaramente, si vede, si dice esplicitamente. Mercedes Halfon vuole una cosa e tu ne vuoi un'altra, e alla fine il film dipinge esattamente questo tipo di percorso, quello

das, donde fuera necesario registrar sonido, el resto del tiempo filmamos con una cámara Canon 7D y mucho de lo que se oye en la mezcla final es ese mismo sonido, procesado. En el montaje, con Ignacio Masllorens, sumamos capas, cosas, soniditos y cuando empezamos la mezcla de sonido con Marcos Canosa [el sonidista] – era su primera vez – le dije que no quería doblar nada y que quería usar el sonido de la cámara todo lo que se pudiera. El micrófono de la cámara es más caprichoso, toma el sonido que más o menos le entra y en muchos casos es muy general. La propuesta que hice a Marcos fue de reforzar esto, no ocultarlo, sino de consolidar esta idea de que el sonido sea más áspero. Por ejemplo, la película estaba configurada en muchos planos abiertos. Si hubiésemos decidido hacer un trabajo más de convenciones de sonido – sonorizando cosas puntuales – hubiésemos direccionado demasiado la mirada hacia tal o cual lugar. La convención sonora es algo que está muy instalado, nos cuesta mucho ver un personaje caminando y no escuchar sus pasos. Quizás cuando veíamos la película y había cosas que sentíamos demasiado *mudas*, solo si era realmente necesario, las sonorizábamos. Pero en casi todos los casos, aceptábamos lo que había registrado la cámara y lo trabajábamos un poco más. En el caso de las motos de la secuencia final usamos el sonido de cámara. Al ser tan ruidoso, había cosas que no podías tolerar. Lo que hicimos fue grabar sonidos solos de motos e incorporarlos, mezclarlos para que no perdieran la textura sonora original, que habíamos usado durante tres años durante el montaje, que era el sonido directo de cámara. Esta fue una premisa que funcionó para esta película, y después la usamos para otras, pero por ejemplo para *Trenque Lauquen* en muchos casos no funcionó porque la jerarquía sonora era diferente... Creo que *La mujer de los perros* es la película donde mejor se podía hacer este experimento.

**INZERILLO** Muchas cosas que dijiste sobre *La mujer de los perros* las encontramos también en tu siguiente película, ● *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi*... Hay algo que me parece central: que es una película sobre la incertidumbre, sobre la duda que expones claramente, que se ve, que se dice explícitamente. Mercedes Halfon quiere algo y vos querés otra cosa y finalmente la película dibuja exactamente este tipo





di mettere in scena la differenza di interessi e la ricerca. Tutti i tuoi film fino ad oggi mi sembrano una ricerca, e in questo film questa dimensione è ancora più evidente. *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* è un documentario, forse il tuo film più documentaristico, ma è anche il film dove meglio si vede la macchina del cinema, come se fosse il cinema stesso il suo vero tema. Mi fa pensare a *Effetto notte* di François Truffaut: l'energia di un gruppo di persone che fanno cinema, i movimenti tuoi e della tua squadra... Quello che mi resta dopo la visione del film, oltre la storia di Juana Bignozzi, è il movimento, l'energia, la voglia di fare cinema.

**CITARELLA** Sì, l'aspetto e la forza dell'essere un gruppo di donne è molto interessante. Juana Bignozzi è morta il giorno in cui Mercedes Halfon è venuta ad intervistare me e Verónica per la prima di *La mujer de los perros*. Quel giorno Mercedes mi ha raccontato che era morta una poetessa – che io non conoscevo minimamente – e che sarebbero andati al funerale. Tutti i giovani poeti la amavano molto, un po' come noi "giovani" cineasti amavamo Hugo Santiago. Due anni dopo, Mercedes mi chiama dicendomi che ha ereditato l'opera di questa poetessa, che stavano svuotando casa sua e che le sarebbe piaciuto filmare il tutto. Io ho accettato e sono andata subito lì con Marcos Canosa, il fonico, a fare le riprese in casa di Juana Bignozzi. Mercedes pensava solo di registrare, di documentare. Non so cos'altro immaginasse. Io invece, via via che giravamo e che mi trovavo a dirigere Mercedes in casa di Juana, iniziavo a capire che stava nascendo un film. Quando abbiamo iniziato a renderci conto che tutte quelle annotazioni, tutto quel materiale e quel processo avevano un valore e che questo valore permetteva di raccontare il personaggio di Juana, lì abbiamo avuto la conferma. Finisce sempre con l'essere una finzione con la scusa del ritratto, o un ritratto con la scusa della finzione. Il film è nato in questo clima di scambio tra donne e credo che la chiave me l'abbia data Mercedes, du-

de camino, el de poner en escena la diferencia de intereses y la búsqueda. Todas tus películas me parecen hasta ahora una búsqueda y en esta película es aún más nitida. *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* es un documental, tal vez la más documental entre tus películas, pero también es el film donde mejor se ve la máquina del cine, como si fuera el cine su verdadero tema. Me remite directamente a *La noche americana* de François Truffaut: la energía de un grupo de gente que hace cine, los movimientos de vos y tu equipo... Lo que me queda, además de la historia de Juana Bignozzi, es el movimiento, la energía, y también las ganas de hacer cine.

**CITARELLA** Sí, es muy interesante, lo de la grupalidad de las mujeres. Juana Bignozzi muere el día en que Mercedes Halfon nos viene a entrevistar a Vero y a mí por el estreno de *La mujer de los perros*. Ese día Mercedes me cuenta que se murió una poeta – que yo no tenía la menor idea de quién era – y que iban al funeral, que todos los poetas jóvenes la querían mucho, un poco como la relación que teníamos nosotros, cineastas "jóvenes", con Hugo Santiago. Dos años más tarde, Mercedes me llama y me dice que heredó la obra de esta poeta, que estaban desarmando la casa y que le gustaría registrar ese proceso. Yo le dije que sí y empecé a ir con Marcos Canosa, el sonidista, a filmar en la casa de Juana Bignozzi. Mercedes solamente pensaba en registrar, en documentar. No sé cuánto más se imaginaba. Sin embargo yo, en este proceso de ir filmando y dirigiendo a Mercedes en la casa de Juana, me empiezo a dar cuenta de que estábamos gestando una película. Cuando empezamos a darnos cuenta que todas estas notas, todo este material y todo este proceso tenía un valor y que ese valor permitía retratar al personaje de Juana, ahí es donde lo confirmamos. Siempre termina siendo una ficción con la excusa de un retrato, o un retrato con la excusa de una ficción. La película nació en este clima de intercambio entre mujeres y creo que la clave me la dijo una vez Mercedes, que en este tiempo de rodaje que habíamos instalado, había perdido el miedo de transformarnos las unas a las otras y que el encuentro de las cineastas, con Mercedes y con Juana había dado como resultado un experimento muy colectivo, donde las ideas circulaban sin importar de quién habían sido. Eso es algo que me interesa y que sufrí un poco más con *La Mujer de los Perros*. En *Las Poetas* naturalmente se

rante le riprese, dicendomi che aveva messo da parte la paura che ci trasformassimo a vicenda e che l'incontro delle cineaste con Mercedes e con Juana aveva dato come risultato un esperimento molto collettivo, dove le idee circolavano senza che a nessuno importasse da chi provenivano. Questa è una cosa che mi interessa e che ho un po' sofferto in *La mujer de los perros*. In *Las poetas* si è creato in modo naturale un gruppo e questa per me è la conferma che il cinema si fa con gli altri o con le altre.

Sono rimasta incinta durante le riprese di *Las poetas* e *Trenque Lauquen*, perché stavo lavorando ad entrambi contemporaneamente. Durante le riprese è nata Lucia, mia figlia. Ho dunque continuato a girare con lei neonata: la mettevamo a terra e la lasciavamo lì mentre giravamo. Non so cosa facesse lei. Faceva un giretto, dormiva, giocava. La verità è che non aveva importanza, la cosa importante era il tempo che creava la sua presenza, che era un tempo di riprese differente. Noi, le donne che recitavano nel film (Mercedes, Inés Duacastella, Ingrid Pokropek, Valeria Fernández e io), ci abbandonavamo a questa attesa e a questo tempo. Passavamo cinque ore a casa di Mercedes e giravamo una sola sequenza. Erano riprese molto chiacchierate, con molti dialoghi tra di noi: parlavamo di femminismo e di politica, discutevamo e passavamo molto tempo a scambiare delle idee, finendo per filmare una sola sequenza. Questo flusso faceva sì che ci perdessimo un po' e che per un momento smettesse di avere importanza di chi erano le idee. L'importante era rendere visibili le cose e vederle tra tutte noi, non declamare dei concetti per metterci in mostra o per vincere una discussione. E questo caratterizza il film, nel quale appare una zona di ambiguità molto interessante. Probabilmente è qualcosa della nostra energia – e quindi forse del lavoro tra donne – che si vede nel film. E sento che se in queste conversazioni o scambi avessero partecipato degli uomini, la cosa potrebbe essere stata diversa.

**INZERILLO** C'è un rapporto diretto tra *Las poetas* e *Trenque Lauquen*, non solo perché sono stati girati nello stesso periodo e hanno molte cose in comune, come ad esempio il libro di **◉ Aleksandra Kollontaj**. Mi sembra che nel mostrare l'incertezza e la differenza di interessi tra te e Mercedes faccia la sua comparsa la dimensione dell'indagine, che è una e più d'una nello stesso tempo. Si tratta di provare a scoprire



armò un grupo y es para mí la confirmación de que el cine es con otros u otras.


Yo quedé embarazada mientras hacía *Las Poetas* y *Trenque Lauquen*, porque las hice al mismo tiempo. En medio de los rodajes nació Lucia, mi hija. Empecé a ir al rodaje con ella bebé: la poníamos en el piso y la dejábamos ahí mientras filmábamos. No sé qué hacía ella. Andaba por ahí, dormía, jugaba. La verdad es que no importaba, lo que importaba era el tiempo que instalaba su presencia, que era un tiempo diferente de rodaje. Las mujeres que estábamos ahí – Mercedes, Inés Duacastella, Ingrid Pokropek, Valeria Fernández y yo, las mujeres que actuamos en la película – nos entregábamos a esta espera y a este tiempo. Por ahí estábamos cinco horas en la casa de Mechi y hacíamos un solo plano. Estas películas fueron películas muy discutidas entre las integrantes, muy charladas: hablábamos de feminismo y de política, debatíamos y pasábamos tanto tiempo intercambiando ideas que terminábamos filmando un solo plano. Esa circulación hacía que nos perdiéramos un poco y que en un momento la potestad de las ideas dejara de importar. Lo importante era visibilizar las cosas y verlas entre todas, no declamar conceptos para lucirnos ó para ganar una discusión. Y eso es algo muy de este film, donde aparece una zona de ambigüedad más interesante. Creo que algo

il mistero di una o di più persone. Le domande finiscono allora per trasformarsi costantemente: da «Come si filma una poetessa?» a «Come si filma la poesia?», e quindi: «Si può filmare la poesia?»; «Cosa si può filmare, in generale?»; «Qual è il limite del cinema?».

C'è una bellissima frase di Juana Bignozzi, quando legge la poesia che dice: «tutta questa tenerezza che chissà dove andava a finire». Mi sembra che in questo film si scopra che se la poesia serve a qualcosa è perché serve alla vita, e anche per il cinema vale lo stesso. Tutto questo affetto, tutto questo tempo e questa tenerezza non servono ad altro che alla vita. Si potrebbe dire che è una risposta provvisoria, ma anche importante, alla domanda: cosa si può filmare? Forse si può filmare il tempo per vivere meglio, si può filmare il tempo per stare meglio con le persone che ci circondano.

**CITARELLA** Quando abbiamo trovato il materiale di Kollontaj è stata una rivelazione, perché per me ha a che fare con il fatto che i film entrano in relazione, creano *ipercollegamenti*, come si dice adesso. Avevo trovato questo libro durante i primi giorni di riprese nella libreria di Juana Bignozzi. L'ho portato in *Trenque Lauquen* perché mi sembrava importante che un film come quello su Juana potesse dialogare e comparire in un altro. Li ho girati nello stesso periodo e in qualche modo bisognava farsi carico del fatto che un film avesse cambiato l'altro. La sequenza del libro di Kollontaj è esattamente la stessa. Il testo fuori campo di Laura Paredes [in *Trenque Lauquen*] e quello di *Las poetas* sono praticamente uguali, ma il senso che lo stesso frammento ha in ognuno dei due film è completamente diverso, al di là del fatto che in entrambi i casi ciò che si vuole evidenziare è il suo sguardo nei confronti della collettività. La cosa divertente di questo libro di Kollontaj è che è *super* femminista – parla delle questioni più comuni, come l'aborto ecc. – eppure quello che mi sembrava più interessante era l'idea di gruppo in senso politico, che mi sembra qualcosa di totalmente familiare al movimento femminista. Il fatto di dire «i miei successi non sono miei, ma nostri». In questo senso *Las poetas* è un film in cui si racconta a partire da questo gruppo, e le idee e lo sguardo non sono né di Mercedes né di Laura, ma formano una terza entità creata da tutte. Juana dice un po' la stessa cosa della poesia, che sono due cose che si uniscono e generano qualcosa di più, e allo stesso modo è quello che fa il montag-

de nuestra energía – y por ende quizás del trabajo entre mujeres – que se ve en el film. Y que siento que si en esas conversaciones o intercambios participaban hombres, la cosa podría haber sido distinta.

**INZERILLO** Hay una relación directa también entre *Las Poetas* y *Trenque Lauquen*, no solamente por el hecho de que se rodaron al mismo tiempo y que hay muchas cosas compartidas, como por ejemplo el libro de  Aleksandra Kolontái. Me parece que en esto de mostrar la incertidumbre y la diferencia de intereses entre Mercedes y vos aparece la investigación, que es una y varias a la vez, es decir: hay que intentar descubrir el misterio de una persona, o de más personas. Las preguntas acaban siendo: ¿Cómo se filma a una poeta? ¿Cómo se filma la poesía? ¿Se puede filmar la poesía? ¿Qué se puede filmar en general? ¿Cuál es el límite del cine?

Hay una frase hermosa de Juana Bignozzi, cuando lee el poema y dice: «toda esta ternura que quién sabe dónde iba a parar». Me parece que en esta película descubres que si la poesía sirve de algo es que sirve a la vida, y el cine también. Todo este cariño, todo este tiempo y toda esta ternura no sirven a nada más que a la vida. Se podría decir que es una respuesta provisoria, pero también importante, a la pregunta: ¿Qué se puede filmar? Se puede filmar quizás el tiempo para que uno viva mejor, se puede filmar el tiempo para que uno esté mejor con la gente que está a su alrededor.

**CITARELLA** Fue muy revelador cuando encontramos el material de Kolontái, porque para mí tiene que ver con que las películas van conectándose entre sí, generando *hipervínculos*, como se dice ahora. Había encontrado este libro durante los primeros días de registro en la biblioteca de Juana Bignozzi. Lo llevé a *Trenque Lauquen* porque me parecía importante que una película como la de Juana dialogara y tuviera salida en otra. Las hice al mismo tiempo y de alguna manera había que hacerse cargo de cómo una había modificado a la otra. El plano del libro de Kolontái es exactamente el mismo. El texto en off de Laura Paredes [en *Trenque Lauquen*] y el off de *Las Poetas* son prácticamente iguales, pero el sentido que el mismo fragmento tiene en cada una de las películas es completamente diferente, más allá de que en ambos casos lo que se quiere destacar es su mirada sobre lo colectivo. Lo divertido de este libro de Kolontái es que es *súper* feminista – habla de problemáticas más usuales, como el aborto, etc – y sin

gio nel cinema. L'idea di questa terza cosa che appare rappresenta per me la trasformazione di cui parlavo prima, questa nuova possibilità. La conclusione che si trae alla fine di *Las poetas* è che l'opera di Juana non è di qualcuno, ma è del mondo e serve al mondo, perché serve per la vita. Come dice Juana, serve per prendere il Palazzo d'Inverno, serve per innamorarsi, per l'amicizia. E inoltre, contrariamente a questo, c'è una poesia di Juana che è più verso l'inizio del film e che adoro, che dice «non c'è niente di più patetico della canzone dell'estate, passata quell'estate, passato quel momento». Ossia: la *hit* passeggera non trascende. Ciò che trascende, ciò che rimane, non è semplicemente un *tormentone estivo* ma qualcosa che trasforma la realtà a partire dalla finzione o dal luogo che si è scelto. *Las poetas* giunge alla fine all'opera di Juana tramite le letture e le immagini delle stesse poesie. Mi sembra che sia come una specie di grande manifesto che c'entra con l'idea che nel cinema l'importante è il gruppo, l'esperienza comune. In *Trenque Lauquen*, per esempio, il fatto che i personaggi lavorino insieme, si raccontino storie e condividano avventure, fa sì che nasca l'amore, la trasformazione, l'epica e l'avventura, come se nella possibilità di narrare o di avventurarsi comparissero la vita e i rapporti, ma anche il cinema, il racconto e le relazioni vitali. Nel consegnare la propria vita si formano i rapporti ed è lì che uno pensa i film, come se fosse una specie di triangolo amoroso tra la vita, i film e questi rapporti. Penso che anche Juana credesse a qualcosa di simile. Ha stretto amicizia con tutti i giovani poeti perché voleva sentirsi viva e avere rapporti con chi stava scrivendo in quel momento. Infatti ha lasciato tutta la sua opera ai giovani poeti, un gesto politico di una generosità inestimabile.

**GARIBOLDI** Il titolo del film è una citazione di un libro della stessa Juana, *Las poetas visitan a Andrea del Sarto*, in cui è lei a visitare Andrea del Sarto. Trovo interessante il concetto di visita, mi sembra che abbia a che fare con tutto ciò che tu hai detto in termini di intenzione, di modo in cui si fanno le cose. Quello di *visita* è un termine delicato e intenso nello stesso tempo, che introduce l'idea del confronto e del dialogo tra generazioni, tra Juana e le giovani poetesse, tra tutte le donne della troupe che ha fatto il film. Quello che *la visita* finisce per generare è uno scambio molto intenso, transdisciplinare, ricco, in cui la troupe, tutte voi, finite per essere le poetesse che *visitano*, cioè che si avvicinano al mondo di Juana, ognuna a modo suo.

embargo a mí lo que me interesó es la idea de la grupalidad en un sentido político, que me parece un lugar completamente familiarizado con el movimiento de las mujeres. Esto de decir «mis logros no son míos, son de nosotros». En este sentido justo *Las Poetas* es una película donde se narra desde ese grupo, y las ideas y la mirada no son ni de Mercedes ni de Laura, sino que forman una tercera cosa, fabricada entre todas. Juana dice un poco lo mismo de la poesía, que son dos cosas que se juntan y generan algo más y mismo el montaje en el cine es esto. Esta idea de esta tercera cosa que aparece para mí es esta transformación de la que hablaba antes, esta nueva posibilidad. La conclusión que se asoma en el final de *Las Poetas* es que la obra de Juana no es de alguien sino del mundo y que le sirve al mundo porque sirve para la vida, como dice Juana, sirve para tomar el Palacio de Invierno, sirve para enamorarse, para la amistad. Y también, contrariamente a esto, hay un poema de Juana que aparece más al principio de la película y me encanta, que dice «no hay nada más patético que la canción del verano, pasado ese verano, pasado ese momento». Es decir: el *hit* pasajero no trasciende. Lo que trasciende, permanece, no es simplemente un *éxito de verano* sino algo que transforma la realidad desde la ficción ó desde el lugar que se elija. *Las Poetas* llega finalmente a la obra de Juana a través de lecturas e incluso de imágenes de los propios poemas. Me parece que es como una especie de gran manifiesto que tiene que ver con la idea de que en el cine lo que importa es la grupalidad, la experiencia común. En *Trenque Lauquen*, por ejemplo, el hecho que los personajes trabajen juntos, se cuenten cosas y compartan aventuras, permite que aparezca el amor, la transformación, la épica y la aventura, como si en la posibilidad de narrar ó de aventurarse apareciera la vida y los vínculos, pero también el cine, el relato y las relaciones vitales. En la entrega de la propia vida se forman los vínculos y es ahí donde uno piensa las películas, como si fuera una especie de triángulo amoroso entre la vida, las películas y estos vínculos. Me parece que Juana pensaba algo así. Se hizo amiga de todos los poetas jóvenes porque necesitaba sentir que estaba viva y que se podía relacionar con la gente que estaba escribiendo en ese momento. De hecho, les deja toda su obra a los jóvenes poetas, un gesto político de una generosidad invaluable.

**CITARELLA** L'idea della visita aiuta il film a difendersi dall'essere visto come un *biopic*. Fin dall'inizio sapevamo che c'era un'impossibilità totale di parlare di un personaggio, soprattutto perché era una persona che non c'era più e che molta gente considerava come *sua*. C'è un libro che per me è stato molto importante, *Walden* di Henry David Thoreau, in cui si dice: se uno volesse definire una montagna, come si fa? Dove ci si ferma? Da che lato? Come si guarda? Non si può. Quello che si può fare è percorrerla, girarci intorno e soffermarsi su alcuni suoi aspetti, ma la montagna non potrà mai essere raccontata nella sua totalità. Mi sembrava bello pensare al cinema e ai suoi personaggi nello stesso modo. È impossibile fare una sintesi di qualcuno. Per noi la visita era un modo rispettoso di dire: siamo un gruppo di persone in visita con l'intento di riflettere su questo personaggio, che inoltre ci permette di pensare alla poesia e alla sua relazione con il cinema, ma non vogliamo definire, non stiamo cercando *la verità su Juana Bignozzi*. Penso che il titolo si prenda una certa libertà, ma allo stesso tempo chiede il permesso per poter parlare di Juana. La premessa del film è che l'opera di Juana non è nostra né di nessuno, ma del mondo, allora è lì che una persona dovrebbe prendere posizione e avvicinarsi a partire da questo luogo, dalla visita, da uno sguardo proprio e non universale.

**GARIBOLDI** Sia *La mujer de los perros* che *Las poetas* sono due film che hai co-diretto con qualcuno e in entrambi i casi si tratta di donne che non sono registe. Verónica è un'attrice, quindi è abituata ad avere a che fare con il cinema, ma è un approccio completamente diverso. Vuoi raccontarci com'è stata l'esperienza? Dal tuo punto di vista, com'è stato rapportarsi a queste due donne e alle loro specificità? E poi, perché avete finito per dirigere i film insieme? Come intendete la *regia*?

**CITARELLA** Per me non c'è molta differenza tra il dirigere insieme e lo scrivere insieme il copione con Laura Paredes, con cui ho condiviso anche i tagli di *Trenque Lauquen* e ogni minimo particolare della sua gestazione. Da una parte, qualcuno potrebbe dire che io sono una regista di cinema e né Verónica né Mercedes lo erano quando abbiamo girato, però credo che questa idea di autorialità, secondo

**GARIBOLDI** El título de la película es una cita de un libro de la misma Juana, *Las Poetas visitan a Andrea del Sarto*, en el cual ella misma visita a Andrea del Sarto. Me parece interesante el concepto de visita en sí, me parece que tiene que ver con todo lo que dijiste en términos de intención, de la manera en que se hacen las cosas. *El visitar* es un término súper delicado e intenso a la vez, que introduce la idea de confrontación y diálogo entre generaciones, entre Juana y les poetas jóvenes, entre todas las mujeres del equipo de la película. Lo que *la visita* termina generando es un intercambio muy intenso, transdisciplinar, jugoso dónde el equipo de cine, todas ustedes, terminan siendo las poetas que *visitan*, es decir que se acercan al mundo de Juana, cada una a su manera.

**CITARELLA** La idea de la visita ayuda a defender al film de "la película sobre", la *biopic*. Desde el principio entendimos que había una imposibilidad total de hablar de un personaje, sobre todo, porque era alguien que ya no estaba y que mucha gente considera *propia*. Hay un libro que para mí fue muy clave, que es *Walden* de Henry David Thoreau, donde dice: si uno quiere definir una montaña, ¿cómo se hace? ¿dónde te paras? ¿de qué lado? ¿cómo la mirás? No podés. Lo que hacés es recorrerla, darle vueltas e ir viendo algunos aspectos de ella, pero nunca vas a poder narrar la montaña en su totalidad. Me parecía lindo pensar en el cine y sus personajes de la misma manera. Hay una imposibilidad de sintetizar a alguien. Para nosotras la visita era una forma respetuosa de decir: somos un grupo de gente visitando a este personaje y pensando alrededor de él, lo que además nos permite pensar sobre la poesía y su relación con el cine, pero no queremos definir, no estamos buscando *la verdad sobre Juana Bignozzi*. Me parece que el título se toma una licencia, pero también pide permiso para hablar de Juana. La premisa de la película es que la obra de Juana no es nuestra ni de nadie, sino que es del mundo, entonces ahí es donde uno tiene que asumir el rol de acercarse desde este lugar, desde la visita, desde una mirada propia no universal.

**GARIBOLDI** Tanto *La mujer de los perros* como *Las Poetas* son dos películas que co-dirigiste con alguien y en ambos casos se trata de mujeres que no son cineastas. Verónica es actriz, por lo tanto está acostumbrada a relacionarse con el cine, sin embargo es una forma completamente distinta. ¿Querés contarnos cómo fue la experiencia? Desde tu punto





cui i film sono di chi li dirige, a volte è un po' ingiusta. Entrambe avevano una relazione molto autoriale con i film, che andava oltre il fatto che fino ad allora non avevano avuto esperienze di regia cinematografica: Verónica aveva comunque una certa esperienza perché aveva fatto delle regie teatrali, oltre alle sue esperienze da attrice di cinema. Mercedes non aveva nessuna relazione con la regia, ma aveva comunque un rapporto unico con il materiale e con il personaggio principale del film. Il film è il risultato di un incontro tra due persone, e quando riesci a superare questi processi dettati dall'ego la forma di lavoro che ne risulta è l'ideale, perché mi fa pensare e io faccio pensare l'altra persona. Trovo che al cinema la nozione di autore sia diventata ormai una questione di marketing, così come l'idea del regista che ha una visione concreta sul mondo, uno stile e una specie di delirio di onnipotenza. Non che sia una nozione negativa, ma a volte inibisce dei processi un po' più strani e che la pluralità delle voci possa generare un altro tipo di oggetto, un altro tipo di film. È molto bello e stimolante poter lavorare con qualcuno che conosce bene il film e il materiale tanto quanto

de vista, ¿cómo fue relacionarte con estas dos mujeres y sus especificidades? Y también, ¿por qué terminaron dirigiendo las películas juntas? ¿Qué entienden como *dirección*?

**CITARELLA** Para mí no hay mucha diferencia entre codirigir y coescribir el guión con Laura Paredes, con quien también compartí los cortes de *Trenque Lauquen* y el minuto a minuto de cómo se iba gestando. Por un lado, uno podría decir que yo soy directora de cine y ni Verónica ni Mercedes lo eran cuando hicimos las películas, pero me parece que esta idea de lo autorial, de que las películas son de quienes las dirigen, a veces es un poco injusta. En un punto ambas tenían una relación muy autorial con las películas, más allá de que por ahí no habían sido directoras: Verónica tenía algo de experiencia porque dirigió en teatro, además del oficio que tiene como actriz de cine. Mercedes no tenía ninguna relación con la dirección de cine y sin embargo tenía una relación única con los materiales y con el personaje principal de la película. La película es el resultado de un encuentro entre dos personas, y cuando logras sobrepasar los procesos de ego esta forma de trabajo me parece bastante

il personaggio, che possa esprimersi e che sia molto più coinvolto rispetto a chi arriva, legge il copione, te ne dà una sua versione e via.

**GARIBOLDI** In una scena di *Las poetas*, Mercedes ti fa un commento, quasi preoccupata che non si veda bene quello che stai filmando, e tu le rispondi in un modo che significa chiaramente: «fidati di me, so quel che faccio». È interessante anche vedere come gestisce la co-regia in termini tecnici. Quante responsabilità hai avuto come regista? Com'è stato il dialogo con le persone che si relazionano al mondo tramite altre forme?

**CITARELLA** Chiaramente, tra noi c'era anche questa dinamica, perché io oltre a provenire dal mondo del cinema so anche comunicare con una troupe, definire come voglio realizzare una sequenza. Da questo punto di vista sono stata più una traduttrice – sia per Mercedes sia per Verónica – perché loro inizialmente non conoscevano tanto quel linguaggio. Direi che tutte noi stavamo imparando: neanche io sapevo molto di poesia o di Juana Bignozzi ed è stata Mercedes a farmi entrare in questo mondo. Nel caso di Verónica c'era qualcosa, nella sua relazione con il personaggio, che in molti casi era molto più importante quello che lei aveva da dire che non come io avrei posizionato la macchina da presa. C'è una divisione dei ruoli che naturalmente si costruisce durante le riprese, ma in entrambi i casi i film li abbiamo pensati in due.

**INZERILLO** Vedo delle somiglianze tra *Las poetas* e **Corsini** interpreta a *Blomberg y Maciel*, il film di Mariano Llinás del 2021.

**CITARELLA** È bello che tu lo dica, perché è sempre al contrario. Sembra sempre che tutti somigliano a Mariano e che Mariano non somigli a nessuno!

**INZERILLO** Mi sembra che in entrambi l'esplorazione della parola consenta l'esplorazione di uno spazio fisico: voi correte per la città, nel caso del film di Mariano si corre anche nella storia: leggere le parole delle canzoni di tango significa rivisitare la storia dell'Argentina, ma anche cercare materialmente luoghi, indirizzi ecc.

**CITARELLA** Da questo punto di vista sono film gemelli: si tratta di estrarre a partire dall'opera di qualcuno la possibilità di un percorso, e inoltre nel caso di *Corsini* pensare musicalmente quello che in *Las*

ideal porque me hace pensar y yo hago pensar al otro. Me parece que en el cine la noción de autor se volvió muy de marketing, como la idea del director que tiene una mirada concreta sobre el mundo y un estilo y esa especie de ser todopoderoso. Tampoco es algo que esté mal, pero a veces inhibe que los procesos sean un poco más extraños y que la pluralidad de voces pueda generar otro tipo de objeto, otro tipo de película. Es muy lindo, muy rico poder trabajar con alguien que conozca mucho la película, que conozca tanto los materiales como el personaje y que pueda opinar desde un lugar mucho más comprometido que quien viene, lee el guión, te hace una devolución de guión y ya.

**GARIBOLDI** En una escena de *Las Poetas*, Mercedes te hace un comentario preocupada con que se vea bien lo que estás filmando y vos le respondés de una forma que nitidamente quiere decir «dame confianza, sé lo que estoy haciendo». Es interesante también ver cómo gestionan la codirección en términos técnicos. ¿Cuánta responsabilidad tenías como directora de cine? ¿Cómo fue el diálogo con gente que abarca el mundo a través de otras materialidades?

**CITARELLA** Claramente esta es una dinámica que teníamos, porque yo no solamente vengo del cine, sino que además sé comunicarme con un equipo de filmación, definir cómo quiero un plano. En ese sentido fui más una traductora – tanto de Mercedes como de Verónica – porque ellas al principio no hablaban tanto ese lenguaje. Diría que todas estamos en una situación de aprendizaje: yo tampoco sabía mucho de poesía o de Juana Bignozzi y fue Mercedes quien me ingresó en este mundo. En el caso de Verónica, había algo de la relación que ella tenía con el personaje, que en muchos casos era más relevante lo que ella tuviera para decir que cómo iba a poner yo la cámara. Hay una división de roles que naturalmente se arma durante el rodaje pero en ambos casos las películas las pensamos entre las dos.

**INZERILLO** En mi cabeza hay algo parecido entre *Las Poetas* y **Corsini** interpreta a *Blomberg y Maciel*, la película de Mariano Llinás de 2021.

**CITARELLA** Qué bueno que lo digas, porque siempre es al revés. Siempre todos nos parecemos a Mariano y Mariano no se parece a nadie!





*poetas* si pensa a partire dalla poesia. I due film sono molto amici.

**INZERILLO** Per andare lentamente verso una conclusione, non è necessario pensare a **Trenque Lauquen** come a un punto di arrivo, ma è chiaro che è il film di cui abbiamo parlato tutto il tempo, forse perché è l'ultimo, forse perché è il più importante per te.

**CITARELLA** Per me tutte le strade portano a *Trenque Lauquen*, perché io stessa mentre parlo degli altri film penso ad elementi che mi portano lì. Forse è anche perché è l'ultimo film che ho fatto, in cui tutto quello che è successo nel corso di questi anni trova un suo compimento.

**INZERILLO** Ho letto una recensione di Carlos Losilla che diceva che *Trenque Lauquen* è, in un certo senso, *L'avventura* di Antonioni sessant'anni dopo, in Argentina. Ci sono alcune somiglianze evidenti, come il fatto che c'è una donna che scompare, ma è anche vero che *Trenque Lauquen* va per la sua strada. Ho parlato del tuo film con molti amici e quando cerco di riassumere di che cosa parla non ci riesco facilmente: è un film su una donna che scompare? È un film su due uomini che la cercano? O forse è un film sulla ricerca da parte della protagonista di un personaggio misterioso che si chiama Carmen Zuna? Nessuna di queste definizioni, e allo stesso tempo tutte, sono esatte.

**CITARELLA** Le ipotesi sono infinite. C'è chi dice che è un film sulla possibilità di perdersi, su delle donne che impazziscono o che è un ritratto di *Trenque Lauquen*. Molti si sono avventurati a definire il film in una sola frase. Quando qualcuno dice qualcosa su questo film a me sembra che abbia ragione, poi qualcun altro dice qualcos'altro e mi sembra che abbia ragione anche lui. È molto difficile ridurre il film ad una sola frase. Mi azzarderei a dire che è un film sul mistero, ma magari domani cambierò idea.

**INZERILLO** Me parece que en los dos la exploración de la palabra permite la exploración de un espacio físico: vosotras corriendo en la ciudad, y en el caso de Mariano también la historia: leer las palabras de canciones de tango significa visitar la historia de Argentina pero también buscar lugares, direcciones, etc.

**CITARELLA** Son películas muy hermanas en este sentido: extraer a partir de la obra de alguien la posibilidad de un recorrido, y también en el caso de *Corsini* pensar musicalmente lo que en *Las Poetas* se piensa desde la poesía. Son películas muy amigas.

**INZERILLO** Finalmente, no hay que pensar en **Trenque Lauquen** como el lugar donde llegar, pero es claro que es la película de la que hemos hablado todo el rato, tal vez porque es la última, quizás porque sí es la más importante para vos.

**CITARELLA** Yo creo que todos los caminos conducen a *Trenque Lauquen*, porque mientras yo misma voy hablando de todas las películas, siempre todo nos lleva ahí. Quizás sea también porque es la última película que hice, donde se reúne todo eso que sucedió durante todos estos años.

**INZERILLO** Leí una crítica de Carlos Losilla donde escribía que *Trenque Lauquen* es, de alguna manera, *L'avventura* de Antonioni sesenta años después, en Argentina. Hay algunas cosas que son evidentes, como el hecho de que haya una mujer que desaparece, pero es cierto que *Trenque Lauquen* va por su propio camino. He hablado de tu película con muchos amigos y cuando intento resumir de qué trata me resulta bastante difícil: ¿es una película sobre una mujer que desaparece? ¿Es una película sobre dos hombres que la buscan? ¿O quizás es una película sobre la búsqueda de la protagonista por un personaje misterioso que se llama Carmen Zuna? Ninguna y todas estas definiciones son ciertas.

**CITARELLA** Hay miles de hipótesis. Hay quien dice que es una película sobre la posibilidad de perderse, sobre mujeres que se vuelven locas ó bien que es un retrato de *Trenque Lauquen*. Hay muchos que se aventuraron a definir la película en una frase. Lo que me pasa es que, cuando alguien dice algo, me parece que tiene razón, y después el otro dice otra cosa y también me parece que tiene razón. Entonces es

**INZERILLO** Non so se questo riferimento ad Antonioni ti sembra appropriato. C'era o non ci hai nemmeno pensato? La prima parte del film sembra anche una specie di *Twin Peaks* argentino.

**CITARELLA** Sì, ma con minore gravità e minore ironia, no? Effettivamente avevamo in mente di iniziare a far succedere tutto una volta attraversato l'arco per entrare a *Trenque Lauquen*, come quello che si vede nella sigla di *Twin Peaks*, dando il via alla finzione. Entrambe le protagoniste si chiamano Laura, ma questa è una casualità. Mentre in merito ad Antonioni sono totalmente d'accordo: il capitolo *La Aventura* nasce perché quando ero in cerca di luoghi dove girare sono stata a Fortín Olavarría – nei pressi di *Trenque Lauquen* – e c'era una calma sconvolgente che mi ha fatto ricordare la scena di *L'avventura* in cui loro vanno a Noto e trovano tutto chiuso perché è l'ora della *siesta*. Tutte le persiane sono chiuse, non vola una mosca. La sensazione era così simile che mi è venuta l'idea di spostare la Sicilia in provincia di Buenos Aires e raccontare la fuga di Laura dal punto di vista di qualcun altro. Un po' come succede in *L'avventura*. Antonioni è stato una figura importante nel processo di creazione del film. Ovviamente non come punto di riferimento, ma se ho ritratto così gli spazi è stato grazie ai suoi film che mi facevano riflettere su *Trenque*. Ci sono delle scene girate a Torino con delle inquadrature che sono letteralmente uguali a quelle del film *Le amiche* di Michelangelo Antonioni. Ci sono citazioni ovunque, alcune fortemente volute, altre per capriccio.

**GARIBOLDI** A proposito dei tentativi di definire il film, a me sembra un film sulla gravidanza. Non solo sulla gravidanza fisica – il fatto che tu fossi incinta mentre lavoravi al film è rilevante solo in parte – ma mi sembra che il film sostenga un'altra idea di gravidanza, intesa come esperienza catalizzatrice, di come la vita possa cambiare prima e dopo questa esperienza, di come la percezione del mondo dialoghi con il mistero e costruisca una realtà propria. Infine, mi sembra che si veda nitidamente nel film come l'esperienza della gravidanza abbia cambiato il tuo modo o i tuoi modi di costruire la storia.

**CITARELLA** È vero. Mentre lavoravamo al film, Laura Paredes aveva un figlio di sei mesi. Quando abbia-

muy difícil que la película entre en una sola frase. Me animo a decir que es una película sobre el misterio pero quizás mañana cambie de opinión.

**INZERILLO** No sé si esto de Antonioni te parece algo justo, ¿estaba allí o ni siquiera lo pensaste? La primera parte de la película también parece una especie de *Twin Peaks* argentino.

**CITARELLA** Sí pero con menos gravedad y menos ironía, ¿no?. Efectivamente existía la idea de que, una vez que cruzaras el arco de *Trenque Lauquen* – como el que hay en la presentación de *Twin Peaks* – empezaban a suceder las cosas, empezaba la ficción. También el personaje se llama Laura, pero esto es casualidad. Mientras que, con respecto a Antonioni, estoy totalmente de acuerdo: el capítulo *La Aventura* nace porque cuando estaba buscando las locaciones me fui a Fortín Olavarría – que está al lado de *Trenque Lauquen* – y había una quietud abrumadora que me hizo acordar a la escena de *L'avventura* en la que ellos van a un pueblo – Noto – que está completamente cerrado porque es la hora de la siesta. Todas las persianas cerradas, no vuela una mosca. La sensación era tan parecida que me surgió la idea de trasladar Sicilia a la provincia de Buenos Aires y narrar la fuga de Laura desde el punto de vista de alguien más. Parecido a lo que sucede en *L'avventura*. Antonioni fue una figura importante en el proceso de creación de la película. Obviamente, no pienso en términos de referente pero sí – el hecho de que haya trabajado el retrato de los espacios como lo hizo – siempre servían sus films para pensar alrededor de *Trenque*. De hecho hay escenas filmadas en Turín cuyos planos son literalmente iguales a la película *Le amiche* de Michelangelo Antonioni. Hay citas por todos lados, tanto intencionales, como caprichosas.

**GARIBOLDI** A propósito de tentativas de definir el film, a mí me parece que es una película sobre el embarazo. No solo sobre el embarazo físico – el hecho de que vos durante parte del proceso de la película estuvieras embarazada es parcialmente relevante – sino que me parece que la película sustenta otra idea de embarazo, del embarazo como experiencia catalizadora, de cómo puede cambiar tu vida antes y después de esta experiencia, de cómo la percepción del mundo dialoga con el misterio y construye una realidad propia. Finalmente, me parece que nitidamente se ve en

mo cominciato a girare, Elisa Carricajo era incinta; io sono rimasta incinta a metà del primo anno di riprese. Laura Caligiuri, la direttrice artistica, è rimasta incinta nelle ultime giornate di riprese, e anche la mia amica Lila, la conduttrice radiofonica. Era una cosa che ci stava succedendo come gruppo, come generazione. C'è chiaramente qualcosa lì, che non si tematizza e neanche si nomina, ma che è presente. Parlo del film come di un film mutante, in cui i generi o i misteri sono in continua trasformazione. Ma non c'è niente di più mutante della maternità. Anche la creatura della seconda parte, si dice che respiri sott'acqua e che muti continuamente. I riferimenti appaiono in continuazione, anche se la maternità non diventa mai un tema del film, tranne forse nell'episodio di Carmen Zuna, ma in molti casi il film trasforma le gravidanze quasi in costumi, qualcosa che accade alle donne mentre fanno altre cose. Carmen Zuna è un caso particolare: si potrebbe pensare a lei, sì, come a un personaggio che si abbandona alla gravidanza, alla camminata e alla follia, un personaggio in stato di shock. Credo che l'incontro della maternità con una certa animalità e, quindi, con un po' di follia sia uno dei pochi concetti che il film potrebbe stabilire intorno all'idea di essere madre. Nella follia c'è qualcosa di selvaggio e di animalesco, di un luogo poco abitato del cervello e del corpo per poter affrontare la maternità. Persino se non la si vive in prima persona, anche se la maternità viene vissuta in altri modi. Ciò che si attiva ha a che vedere con una zona inutilizzata del corpo e del cervello che genera qualcosa di inspiegabile, un grande mistero. Un movimento più simile a un terremoto che ad altro, una destabilizzazione, una sorta di scossa generale. Infine, credo anche che il destino selvaggio del personaggio di Laura abbia a che fare con questo, con l'idea di camminare senza meta, di camminare in modo non socializzato, di perdersi nel proprio mondo, nello spazio. Sono tutti concetti che hanno a che fare con la maternità, con l'animalità, con il presente e con il femminile. In ogni caso, al di là dell'uso di queste parole, per me è sempre molto difficile avvicinarmi a questo tema e collocare la maternità in un luogo specifico. Credo che questo fosse l'unico modo per fare un film sulla maternità. Ancora una volta, girare intorno al tema, non sintetizzarlo in un'unica cosa.

la película como la experiencia del embarazo cambió tu(s) forma(s) de construir el relato.

**CITARELLA** Es verdad. Durante el proceso de la película, Laura Paredes tenía un bebé de seis meses. Cuando empezamos a filmar, Elisa Carricajo estaba embarazada. Yo quedé embarazada en el medio del primer año de rodaje. Laura Caligiuri, la directora de arte, estuvo embarazada en las últimas jornadas. También mi amiga Lila, la locutora de la radio. Justo era algo que estaba sucediéndonos como grupo, como generación. Claramente hay algo ahí, que no se tematiza y ni siquiera se nombra. Pero que está presente. Yo hablo de la película como una película mutante, donde todo el tiempo están mutando los géneros ó los misterios. Pero no hay nada más mutante que el proceso de la maternidad. Mismo la criatura de la segunda parte, se dice que respira bajo el agua y muta todo el tiempo. Las referencias aparecen todo el tiempo, pese a que la maternidad nunca se termina de volver un tema para el film. Salvo quizás en el episodio Carmen Zuna. Pero en muchos casos el film vuelve los embarazos casi un vestuario. Algo que les pasa a las mujeres mientras hacen otras cosas. Carmen Zuna es más particular. Podría pensarse, sí, como un personaje que se abandona al embarazo, a la caminata y a la locura. Un personaje en estado de shock. Creo que el encuentro de la maternidad con cierta cosa animal y, por ende, con una pequeña locura son de los pocos conceptos que el film podría establecer alrededor de la idea de ser madre. En la locura hay algo de lo salvaje y de lo animal, de un lugar poco habitado en el cerebro y en el cuerpo para poder atravesar la maternidad. Incluso aunque no la pases por tu cuerpo, también viviendo la maternidad desde otros lugares. Lo que se activa tiene que ver con una zona inutilizada del cuerpo y del cerebro, que genera algo inexplicable, que genera un gran misterio. Un movimiento más parecido a un terremoto que a cualquier otra cosa, una desestabilización, una especie de temblor general. Finalmente creo también que el destino salvaje del personaje de Laura tiene que ver con esto, con la idea de caminar sin rumbo, de caminar de manera no socializada, de perderse en el propio mundo, de perderse en el espacio. Son todos conceptos que tienen que ver con la maternidad, con lo animal, con el presente y con

**INZERILLO** L'altro giorno raccontavo a un amico la sequenza in cui compare per la prima volta per intero la canzone *Los caminos*, cioè quando Ezequiel è all'interno dell'auto e la macchina da presa inquadra la strada, poi fa un movimento fino a inquadrare Ezequiel che sta guidando e la canzone finisce. A quel punto succede una cosa che non si dovrebbe fare, che di solito sarebbe considerata un errore: la canzone ricomincia da capo! Ma diventa immediatamente evidente che bisogna fare così: è giusto e necessario che la canzone riparta.

**CITARELLA** Non so se si nota, ma è lui stesso a rimetterla.

**INZERILLO** Sì, si nota, ma per me avrebbe senso anche se non lo vedessimo... La musica accompagna i personaggi. La chitarra e il theremin accompagnano Rafael, la canzone *Los caminos* accompagna Ezequiel e altre canzoni ancora accompagnano altri personaggi. C'è questo processo, il film si svolge su diversi livelli e temporalità, e la musica è un po' quel che unisce queste cose. Hai detto più volte che in origine il film non aveva questa struttura, che ad esempio i personaggi di Ezequiel e Rafael non avevano la presenza che poi hanno avuto alla fine: mi piacerebbe sapere come si è evoluto il film nel corso degli anni.

**CITARELLA** I personaggi di Ezequiel e Rafael ci sono sin dall'inizio, ma il film aveva una struttura un po' più lineare dal punto di vista cronologico e la ricerca che loro due fanno arrivava più tardi. Nella versione finale invece lo spettatore sa quanto loro di quel che sta succedendo, e a poco a poco il film presenta degli indizi. Organizzare il film in senso cronologico non permetteva questi giochi di mistero che la struttura attuale del film invece permette. Ricordo che in un momento di grande crisi del film, durante la pandemia, in una notte insonne ho pensato di iniziare il film con questi due uomini. Cosa succede se il film inizia con questa premessa: due uomini cercano una donna di cui non sappiamo nulla? Quasi la stessa premessa del film di Juana Bignozzi: un gruppo di donne cerca di capire i misteri di una donna che non conosce attraverso i suoi oggetti. Lì, automaticamente, il film si è organizzato in modo tale che qualsiasi cosa accada rispetto al personaggio che non c'è sarà misteriosa e comica allo stesso tempo. Quando insieme a Laura Paredes abbiamo ribaltato la struttura e ampliato un po' il film, abbiamo finito per or-

lo femminile. De todos modos, más allá de usar estas palabras, abordar esta temática y poner a la maternidad en un lugar específico me resulta siempre muy difícil. Pienso que la única manera para mí de hacer una película sobre la maternidad era esta. Una vez más, rodeando el tema pero no sintetizándolo a una sola cosa.

**INZERILLO** El otro día hablando con un amigo le contaba la secuencia donde aparece por primera vez la canción *Los Caminos*, es decir, cuando Ezequiel está en el auto y nosotros vemos la carretera y después la cámara vuelve a Ezequiel que maneja y la canción termina. Ahí hacés algo que no se hace, que normalmente es un error: la canción empieza otra vez! Sin embargo tiene inmediatamente sentido: hay que hacerla empezar otra vez.

**CITARELLA** Igual hay algo que quizás no se nota, pero él la pone de vuelta.

**INZERILLO** Sì, se nota, pero para mí tendría igualmente sentido incluso si no lo viéramos... Las músicas acompañan tus personajes. La guitarra y el theremin acompañan a Rafael, la canción *Los Caminos* acompaña a Ezequiel y otras canciones acompañan a otros personajes. Hay este recorrido, la película está hecha por diferentes niveles y temporalidades, y la música es un poco lo que une estas cosas. Has dicho muchas veces que originariamente la película no tenía esta estructura, que por ejemplo los personajes de Ezequiel y Rafael no tenían esta presencia que después tuvieron al final: me gustaría saber cómo evolucionó la película durante los años.

**CITARELLA** Los personajes de Ezequiel y de Rafael están desde el principio, pero la película tenía una estructura un poco más cronológica y la búsqueda de ellos dos llegaba un poco más tarde. Finalmente, en la versión final del film, el espectador está tan enterado como ellos de lo que pasa y de a poco la película va liberando pistas. Armar este derrotero de manera cronológica, no permitía estos juegos de misterio que la estructura actual de la película sí permite. En un momento de mucha crisis con el film – durante la pandemia – me acuerdo, en un desvelo, que se me ocurre arrancar la película con estos dos hombres. ¿Qué pasa si la película arranca con esa premisa: dos hombres buscan a una mujer de la cual no sabemos nada? Casi como la misma premisa de la película

ganizzarlo in tre parti: l'asse *road movie-detective-sco*, l'asse *romantico* (tutti i flashback estivi tra Laura ed Ezequiel) e l'asse fantastico, che porta al destino selvaggio del personaggio. Tutti gli elementi erano presenti fin dall'inizio, ma strutturati in modo diverso. Il fatto che coesistano e vadano avanti e indietro, e che due personaggi attraversino il mistero prima della protagonista ha reso il film più ricco di possibilità e ha anche reso la storia – che ci crediate o no – più chiara. Alla fine le due parti sono organizzate in questo modo. Quasi come se la prima parte fosse quella degli uomini, con il loro modo di pensare al mistero, e la seconda quella delle donne.

**GARIBOLDI** C'è una cosa che trovo unica e molto bella nei tuoi film, in particolare in *Trenque Lauquen* e più in generale nei film del Pampero: i personaggi costruiscono il mistero, e di conseguenza la storia, con l'aiuto di una grande varietà di oggetti. La narrazione, le azioni e infine i film sono costruiti intorno a libri, mappe, lettere, foto, radio, piccoli pezzi di carta e così via. Mi chiedo come questo si sviluppi nel processo creativo, cioè se sia qualcosa che appartiene al tuo modo di lavorare, al tuo modo di fare cinema che il film finisce per fare proprio, o se sia più uno strumento di scrittura del copione o altro ancora.

**CITARELLA** C'è un grande interesse per gli oggetti nei nostri film. A tal punto che per *Historias Extraordinarias*, *La flor* ma anche per *La mujer de los perros* abbiamo lavorato con le sorelle Flora e Laura Caligiuri, che sono rispettivamente costumista e direttrice artistica. Avere loro come alleate fa sì che il mondo dell'arte abbia più possibilità. Nasce la possibilità di inventare e scoprire oggetti per ogni film. A me, in particolare, interessa il dettaglio dell'oggetto: mi piace filmare libri, lettere, vecchie carte, inchiostro, la calligrafia. Una specie di feticcio, se volete. Mentre stavamo girando *Trenque Lauquen* io vivevo un'esperienza rizomatica con i libri: leggevo Virginia Woolf, compravo un libro usato, lì dentro c'era un segnalibro che parlava di Bioy Casares e allora andavo a comprare il libro di Bioy Casares, che a sua volta mi portava a un altro libro. Questa specie di mappa che creano i libri (e anche i film) è essa stessa una dimensione di lavoro. Nel caso di *Trenque Lauquen* ci sono principalmente libri usati, molto maneggiati dai loro vecchi proprietari che in alcuni casi hanno an-

la de Juana Bigozzi: un grupo de mujeres trata de entender los misterios de una mujer que desconoce a través de sus objetos. Ahí, automáticamente, la película se ordena de tal forma que, cualquier cosa que pase con respecto al personaje que no está, va a ser misteriosa y cómica a la vez. Cuando, junto con Laura Paredes, dimos vuelta la estructura y expandimos un poco la película, terminamos organizándola en tres partes: el eje *road movie-detectivesco*, el eje *romántico* (todos los flashbacks veraniegos entre Laura y Ezequiel) y el eje fantástico, lo que lleva al destino salvaje del personaje. Todos los elementos estaban desde el principio, pero estructurados de otra manera. El hecho de que convivan y que vayan y vengan, y que dos personajes atravesaran el misterio antes que la propia protagonista, hizo que la película tuviera más posibilidades y también que el relato – aunque no lo crean – fuera más claro. Finalmente, es así que se organizan las dos partes. Casi como si la primera fuera la de los varones, con su manera de pensar el misterio y la segunda parte, la de las mujeres.

**GARIBOLDI** Hay algo que encuentro peculiar y muy lindo de tus películas, en particular de *Trenque Lauquen* y más en general en las películas del Pampero, que es que los personajes construyen el misterio, y consecuentemente el relato, con la ayuda de una gran variedad de objetos. La narración, las acciones y finalmente las películas se van construyendo alrededor de libros, mapas, cartas, fotos, radios, papelitos, etc. Me pregunto cómo esto se desarrolla en el proceso creativo, es decir, si es algo que pertenece a su forma de trabajar, a su forma de hacer cine y que finalmente la película termina involucrándolo o si es más una herramienta de escritura del guión o si es otra cosa.

**CITARELLA** Hay un interés grande por los objetos en nuestras películas. Desde que tanto para *Historias Extraordinarias* ó *La flor* como para *La mujer de los perros*, trabajamos con las hermanas Flora y Laura Caligiuri, que son respectivamente vestuarista y directora de arte. Tener esas aliadas hace que el mundo del arte tenga más posibilidades. Aparece la posibilidad de inventar y descubrir objetos para cada película. A mí particularmente me interesa el detalle del objeto: me gusta filmar libros, cartas, papel viejo, tinta, caligrafía. Una especie de fetiche, si se quiere. Mientras estábamos haciendo *Trenque Lauquen* yo

che lasciato delle note o piccoli bigliettini nascosti all'interno. La corrispondenza della storia di Carmen Zuna nasce per questo motivo, perché volevo portare quelle idee o quelle figure nella messa in scena. Ma c'era anche l'idea delle lettere come possibilità del segreto, come l'idea di dove guardare, nel quadro di un paese, per trovare dei segreti. Viste così, le lettere mi affasciano, mi sembrano le cose più intime e misteriose che ci siano. ● *Trenque Lauquen* è composto da un mondo molto più analogico: compiono oggetti in disuso ma anche spazi in disuso o in via d'estinzione. Per fare un esempio, abbiamo filmato lo studio radiofonico nel 2017 e, quando in un secondo momento volevamo tornare sul posto per completare alcune scene, lo studio era stato smantellato. Allora abbiamo dovuto allestire un set cinematografico nella nostra sede del Pampero Cine nel cuore del centro di Buenos Aires, per ricreare lo studio così com'era. Una cosa simile è successa con il giornale. C'è dunque l'idea che rappresentare quei luoghi o quegli oggetti significa anche voler lasciare un'immagine del mondo, un ritratto, un documento. A volte è difficile per me spiegare a mia figlia quella trama del mondo, e penso che il cinema – a prescindere dal fatto che si tratti di finzione – permetta di tenere traccia di quella storia.

**INZERILLO** Da dove nasce il personaggio di Carmen Zuna?

**CITARELLA** Il personaggio di Zuna è anche un po' il ritratto di alcune donne del Ventesimo secolo che mi incuriosiscono particolarmente. Penso a mia nonna paterna, molto misteriosa. Una di quelle donne che – a causa del suo comportamento strano per l'epoca e per un piccolo paese – fu mandata a Buenos Aires per essere sottoposta all'elettroshock. Credo che qualcosa della camminata di Zuna – o della stessa Laura – sia anche vista dal di fuori come il comportamento di una pazza. E mi permetto di dubitare di quei punti di vista, di quelle epoche e di quelle conclusioni. Mi piace molto la possibilità di incorporare cose della vita senza dover appesantire i film con quegli "io" insistenti che abbondano tanto nel cinema contemporaneo.

**INZERILLO** Abbiamo parlato del ruolo della musica e degli oggetti nei tuoi film. Non abbiamo però tematizzato

estaba viviendo una experiencia muy rizomática con los libros: leía Virginia Woolf. Me compraba un libro usado y ahí adentro había un señalador que decía algo de Bioy Casares. Entonces iba y me compraba el libro de Bioy Casares. A su vez eso me llevaba a otro libro. Esta especie de mapa que arman los libros (y también los films) son, para mí, un espacio de trabajo en sí. En el caso de *Trenque Lauquen*, sobre todo los libros usados, que están muy intervenidos por anteriores dueños que en algunos casos también hicieron sus propias notas ó dejaron sus pequeños papelitos escondidos por ahí. La correspondencia de la historia de Carmen Zuna apareció por esto, porque quería poder trasladar esas ideas ó esas figuras a la puesta en escena. También, la idea de las cartas como la posibilidad del secreto. Como la idea de dónde puede una poner el ojo – en el marco de un pueblo – para encontrar secretos. En ese sentido, las cartas me encantan. Me parecen de los elementos más íntimos y misteriosos que hay. ● *Trenque Lauquen* se compone de un mundo mayormente analógico. Aparecen objetos en desuso pero también espacios en desuso o en vías de extinción. Por ejemplo: Filmamos la radio en 2017 y, cuando quisimos volver a completar algunas escenas, la radio había sido desmantelada. Entonces tuvimos que armar un set de filmación en nuestra oficina de El Pampero Cine – en pleno microcentro porteño – emulando la radio tal cual era. Algo parecido sucedió con el diario. Existe entonces la idea de que el retrato de estos lugares ó estos objetos es también una imagen del mundo que una quiere dejar. Un retrato, un documento. A veces me cuesta explicar a mi hija cómo era esta textura del mundo, y pienso que el cine – más allá de que se trate de ficción – tiene la posibilidad ese registro histórico.

**INZERILLO** ¿De dónde nace el personaje de Carmen Zuna?

**CITARELLA** El personaje de Zuna surge también como la figura de algunas mujeres del siglo XX, que me despiertan cierto interés. Pienso en mi abuela paterna. Muy misteriosa. Una mujer de esas que – por tener un comportamiento extraño para la época y para el pueblo chico – fue enviada a Buenos Aires para hacerle electroshock. Pienso que algo de la camminata de Zuna – o de la propia Laura – es también vista desde afuera como un comportamiento de



esplicitamente il ruolo della parola: mi sembra che ci sia in generale un gusto per la narrazione e per il racconto che si concentra molto sulla parola, sull'idea che la parola apra possibilità e apra anche spazi.

**CITARELLA** Non so se è la parola, la letteratura o cos'altro, ma tutto mi porta sempre all'idea della scrittura. Ho la sensazione che la parola sia uno strumento narrativo, ma che non debba necessariamente essere declamatoria o che non sia per forza il luogo nel quale si determinano i racconti. Penso più che altro che costruisca i personaggi. Il fatto che Laura, la protagonista del film, sia stata anche sceneggiatrice del film era molto importante in questo senso. Era necessario che lei stessa partecipasse alla costruzione del personaggio che avrebbe interpretato. Credo che abbia a che fare con la parola come luogo di costruzione, di costruzione della finzione.

D'altra parte, in *Trenque Lauquen*, c'è una specie di passaggio di voce tra diversi personaggi, fino a quando il film comincia a non credere più alla parola. In effetti è una coincidenza, ma l'altro giorno mi sono accorta che quando il film diventa più silenzio-

una loca. Y me permito dudar de esas miradas, de esas épocas y de esas conclusiones. Me gusta mucho esa posibilidad de incorporar cosas de la vida de una sin tener que cargar a las películas con esos "yo" insistentes que tanto abundan en la cinematografía contemporánea.

**INZERILLO** Hemos hablado en tus películas del papel de la música y de los objetos. No hemos tematizado explícitamente el papel de la palabra, porque me parece que hay en general un gusto por la narración y el relato que se focaliza mucho en la palabra, en la idea de que la palabra abra posibilidades y abra también espacios.

**CITARELLA** No sé si es la palabra o la literatura o qué, pero todo me lleva siempre a la idea de la escritura. Me da la sensación de que la palabra es una herramienta narrativa, pero que no necesariamente es declamatoria o no necesariamente es el lugar donde se determinan los relatos. Pienso más bien que construye a los personajes. El hecho de que Laura, la protagonista de la película, fuera también guionista era muy relevante en este sentido. Era



so, appare la canzone *Words Don't Come Easy*: non ci avevo mai pensato consapevolmente. È come se a un certo punto il film cominciasse a dire: «Va bene, abbiamo dato molto spazio alle parole, abbiamo dato molto spazio alla scrittura, abbiamo dato molto valore al racconto orale, ora preoccupiamoci di qualcos'altro». Da quel momento in poi si comincia a chiedere molto di più all'immagine. La parola può costruire un racconto letterario, può far parte di un romanzo, di qualsiasi cosa, ma la possibilità di narrare senza la parola è la grande peculiarità del cinema. E alla fine tutti i film di cui abbiamo parlato finiscono per essere muti: *Ostende* finisce con un campo lungo del mare e di alcuni passanti che attraversano la scena. Nel caso di *Las poetas visitan a Juana Bignozzi* è più complesso, perché la parola è l'elemento principale della poesia. Ma quando scompaiono le chiacchiere cominciano ad apparire le poesie filmate, senza la mediazione della voce. *La mujer de los perros* è il contrario, non crede nella parola, la considera solo un luogo di relazione con il mondo e nient'altro. Quindi per me la parola ha molto valore, molta importanza, ma allo stesso tempo non ne ha nessuna.

**INZERILLO** Forse possiamo approfittare della questione della parola, di ciò che si dice e di ciò che non si dice, per affrontare il tema del femminismo, di cui abbiamo parlato per tutto il corso di questa conversazione pur senza menzionarlo esplicitamente. Mi sembra che sia qualcosa di importante per te, che lavori molto con le donne, scrivi e dirigi con donne raccontando storie di donne, ma non vuoi che rappresenti un manifesto. Quando ho visto *Trenque Lauquen* mi è venuto in mente il film di un regista statunitense di nome John Gianvito, *Her Socialist Smile* [2020]. È un film meraviglioso che parla di un'attivista dei primi del Novecento, cieca e sorda, di nome Helen Keller. Mi sono detto che esiste un cinema contemporaneo che sta riscoprendo figure chiave della storia del femminismo – Aleksandra Kollontaj e Helen Keller, per esempio – che tornano a far parte della nostra contemporaneità attraverso il cinema. Nel caso di Gianvito il femminismo è centrale: *Her Socialist Smile* è un film su questa donna. Nel tuo caso non è centrale, ma Kollontaj e il femminismo hanno una certa rilevanza...

**GARIBOLDI** Sì, e vorrei aggiungere qualcosa prima che tu risponda. È da un po' che volevo introdurre questo argomento, aspettavo il momento di capire quando farlo

necesario que ella misma participara en la construcción del personaje que después iba a actuar. Me parece que tiene que ver con la palabra como un lugar de construcción, de construcción de ficción.

Por otra parte, en *Trenque Lauquen*, hay como un pase de manos donde la voz la van tomando diferentes personajes, hasta que la película empieza a descreer de la palabra. De hecho, es una casualidad, pero el otro día me di cuenta de que cuando la película se vuelve más silenciosa aparece la canción *Words don't come easy*: nunca lo había pensado de manera deliberada. Es como si en determinado momento la película empezara a decir: «Bueno, está todo bien, le dimos muchísimo lugar a la palabra, le dimos muchísimo lugar a la escritura, le dimos muchísimo valor al relato verbal, ahora a otra cosa». Ahí se le empieza a pedir mucho más a la imagen. La palabra puede ser también parte de un relato literario, puede ser parte de una novela, de lo que sea, pero la posibilidad de narrar sin la palabra es prácticamente potestad del cine. Y finalmente todas estas películas terminan siendo silenciosas: *Ostende* se termina con un plano general del mar y algunos transeúntes pasando por ahí. En el caso de *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* es más complejo, porque la palabra es básicamente el elemento principal de la poesía. Pero allí donde desaparece el habla, aparecen los poemas filmados, sin mediación de la voz. *La mujer de los perros* es al revés, descreo de la palabra, sólo la piensa como un lugar de relaciones en el mundo y nada más. Entonces para mí la palabra tiene mucho valor, mucha importancia, pero también no la tiene.

**INZERILLO** Quizás podemos aprovechar de la cuestión de la palabra, de lo dicho y lo no dicho, para aclarar el tema del feminismo, del cual hemos hablado durante toda la entrevista, mismo sin mencionarlo. Me parece que es algo importante para vos, que trabajas mucho con mujeres, escribes y diriges con mujeres contando historias de mujeres, pero qué quieres que no sea un manifiesto. Cuando he visto *Trenque Lauquen* he pensado en una película de un cineasta estadounidense que se llama John Gianvito, *Her Socialist Smile* [2020]. Es una película maravillosa que habla de una activista de comienzos de 1900 ciega y sorda que se llama Helen Keller. Me decía que hay un cine contemporáneo que redescubre figuras del feminismo – Alexandra Kollontaj y Helen Keller, por ejemplo – que entran a tomar parte de nuestra



perché non è semplice. Personalmente penso che *Trenque Lauquen* sia un film molto femminista, che abbia ereditato molto bene l'ultima ondata di femminismo che dall'Argentina si è diffusa in tutto il mondo. È un film attraversato dal femminismo, che appartiene a tutti i tuoi film in termini di atteggiamento, di come sono stati realizzati, di forme del mondo che raccontano, ed è talmente al centro di *Trenque Lauquen* che il film non ha bisogno di esplicitarlo. Parlare di femminismo è una questione delicata e bisogna affrontare l'argomento con sensibilità e intelligenza.

**CITARELLA** Anch'io credo lo stesso. Cerco sempre di proteggere il film da false ipotesi. Il film stesso è costantemente in fuga da ogni chiusura del significato. Non ho dubbi sul fatto che *Trenque Lauquen* sia un film femminista, quindi quando avanzo qualche dubbio è perché le procedure del film, le idee che vi circolano non hanno il femminismo come *tema*, al di là di quanto io mi ci senta vicina. La questione dello "sguardo" maschile o femminile, di come gli uomini fanno i film e di come li fanno le donne, di come gli uomini risolvono un problema e di come lo fanno le donne, mi sembra molto ben rappresentata nel film. Ha a che fare con il bisogno degli uomini di dare un nome, classificare e trovare una logica. Una cosa che il femminismo giustamente vuole sradicare. Il film avanza già un'idea, che è la seguente: il modo di nominare e di intendere il mondo che hanno quei due uomini, noi lo comprendiamo (perché il film lo comprende, non lo respinge, non manda al rogo i suoi personaggi per pensare così) ma è una forma sbagliata di vedere il mondo. Nella seconda parte del film emerge un modo alternativo, molto più morbido, molto più misterioso e più ambiguo di risolvere i problemi. In particolare compaiono le due donne, che non solo non sono interessate a trovare Laura, ma nemmeno a capire esattamente perché Laura se ne sia andata o che cosa sia quella creatura misteriosa. È un modo di guardare al conflitto che propone una possibilità del mondo.

contemporaneità a través de las películas. En el caso de Gianvito el feminismo es central: *Her Socialist Smile* es una película sobre esta mujer. En tu caso no es el centro pero Kolontái y el feminismo tienen su importancia...

**GARIBOLDI** Sí, voy a decir algo antes de que respondas. Hace rato que quería introducir este tema, pero estaba esperando el momento de entender cuando encajarlo, porque no es simple. A mí personalmente me parece que *Trenque Lauquen* sea una película muy feminista, que haya heredado muy bien la última ola de feminismo que desde Argentina se expandió a todo el mundo, en la medida en que es atravesada por el feminismo. El feminismo pertenece a tus películas en términos de actitud, en cómo fueron hechas, en las formas de mundo que cuentan. El feminismo está tan en las entrañas de *Trenque Lauquen* que la película no necesita explicitarlo. Al ser así, hablar de feminismo es algo sensible y hay que entrar en el tema con delicadeza e inteligencia.

**CITARELLA** A mí me pasa lo mismo. Siempre trato de proteger a la película de falsas hipótesis. La película misma está todo el tiempo huyendo de cerrar el sentido. Yo no tengo dudas de que *Trenque Lauquen* sea una película feminista, por lo tanto cuando arrojo la duda sobre esto es porque los procedimientos de la película, las ideas que circulan en ella no tienen al feminismo como *tema*, más allá de lo cerca que me siento del tema. Esto de "la mirada" masculina o femenina, de cómo los hombres hacen películas y de cómo las hacen las mujeres; de cómo los hombres resuelven un problema y cómo lo hacen las mujeres me parece que está muy bien representada en el film. Tiene que ver con esta necesidad de los hombres de nombrar, clasificar y encontrar una lógica. Algo que justamente el feminismo quiere desarraigar. Entonces ahí la película ya plantea una idea, que es: esta forma de nombrar y de entender el mundo que tienen estos hombres, la comprendemos (porque la película la comprende, no la desestima, no manda a la hoguera a sus personajes por pensar así) pero es una forma de ver el mundo equivocada. En la segunda parte, de la película surge una forma alternativa, una manera mucho más blanda, mucho más misteriosa y mucho más ambigua de resolución de problemas. Concretamente, aparecen las mujeres y a las mujeres no solo que no les interesa encontrarla a Laura, sino que no les in-

D'altra parte, sono presenti anche forme d'amore meno precise. Questo trio che si ritrova a vivere insieme con una creatura in soffitta, in un momento che rappresenta un momento di grande pace per la protagonista. Si configura una possibilità diversa di pensare all'amore, legata proprio a quanto dice Kollontaj sull'opposizione tra amore e lavoro, il fatto che se ci si innamora non si può lavorare.

D'altra parte, un'altra idea che credo attraverso il film è che si tratta di donne a cui succedono certe cose, o che hanno certe preoccupazioni. Una delle prime persone che ha visto il film mi ha detto: «Ho visto alcuni film con un percorso simile a quello di Laura, ma sempre con dei protagonisti maschili». E aveva ragione. Questo film porta il personaggio di Laura in mezzo alla campagna e la fa camminare. L'immagine di una donna che cammina senza meta, vagando per la campagna argentina, terra solitamente riservata nella letteratura e nel cinema alla figura del *gaucho*, non è così comune o rassicurante. Questo tipo di immagini sono scoperte che rendono il film pensabile da un punto di vista femminista, anche se ci sono trappole come il libro di Kollontaj.

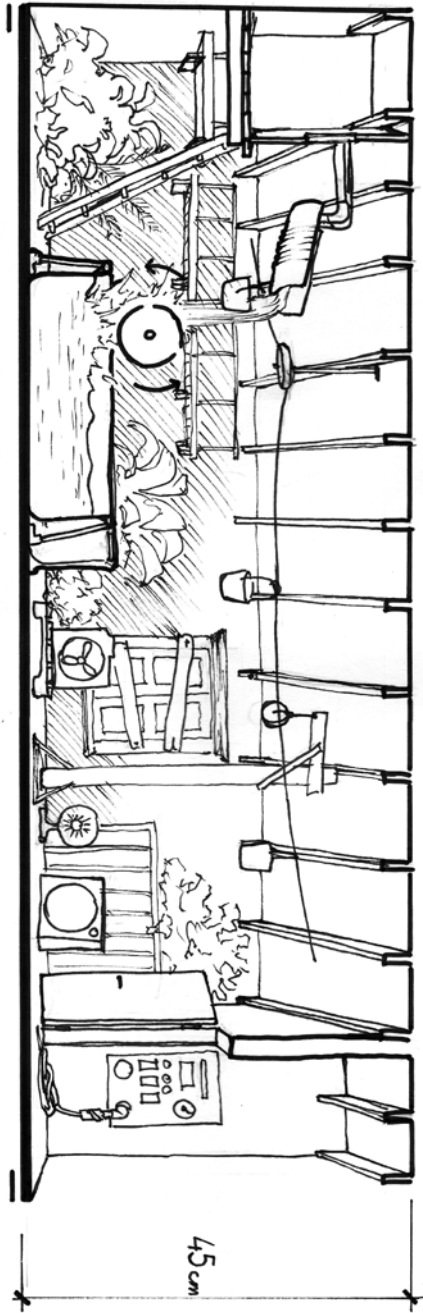
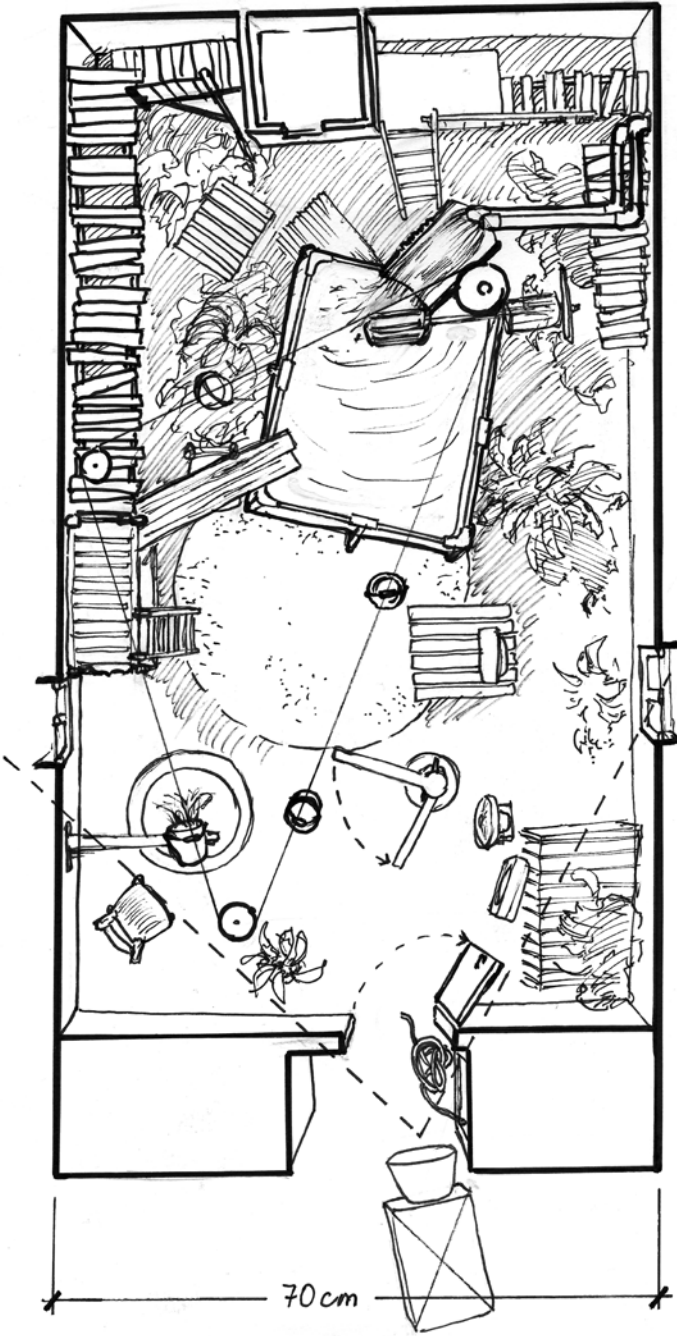
Si tratta di una trappola o di una piccola *gag*, poiché Kollontaj appare nel film per un altro motivo. Non per il fatto di essere stata una rivoluzionaria femminista che ha parlato di aborto all'inizio del ventesimo secolo. In *Trenque Lauquen* Kollontaj attira l'attenzione di Laura – e la mia attenzione – perché negli ultimi giorni prima della morte lascia un biglietto ai suoi editori in cui dice quel che dicevamo già prima: «tutto ciò che è in prima persona singolare lo cambiamo in prima persona plurale». In altre parole, si sbarazza completamente dell'io. Kollontaj rompe con un modo di pensare e consegna al mondo ciò che ha ottenuto: queste conquiste non sono soltanto sue ma di molti, di molte, di molt\*. Qui c'è una cosa del femminismo che mi interessa molto, che ha a che fare con la logica del collettivo, del plurale, che ovviamente si traduce nel modo di fare cinema e nel modo in cui penso che le strutture di potere possano essere smantellate. Perché in una struttura industriale in cui le cose sono costruite in senso verticale, ovviamente le differenze di classe e di genere si intensificano. Nell'industria c'è molta disuguaglianza tra donne e uomini perché è verticistica e incentrata sugli interessi dei capi: qualcuno ci rimette sempre, e se non è una

teresa entender exactamente por qué Laura se fue ó bien entender qué es esta criatura misteriosa. Esto es una forma de mirar el conflicto que plantea una posibilidad del mundo.

Por otro lado, también aparecen formas de amor que son menos exactas. Este trío conviviendo con una criatura en el attillo, y a la vez coincide este momento con un momento de gran paz de la protagonista. Ahí se presenta otra posibilidad de pensar el amor, que justamente se relaciona con algo que dice Kolontái sobre la oposición entre el amor y el trabajo. El hecho de que si te enamoras, no podés trabajar.

Por otro lado, otra idea que creo que circula en la película es que se ocupa de las mujeres a las cuales les pasan ciertas cosas, o tienen ciertas inquietudes. Una de las primeras personas que vio la película me dijo «He visto alguna película con un derrotero similar al de Laura, pero siempre protagonizadas por hombres». Y tenía razón. Esta película se ocupa de llevar al personaje de Laura al medio del campo y hacerla caminar. No es una imagen tan usual, ni cómoda la de una mujer caminando sin rumbo, peregrinando por el campo argentino, tierra usualmente reservada en la literatura y el cine a la figura del *gaucho*. Este tipo de imágenes son descubrimientos que hacen que la película se pueda pensar desde el feminismo, mismo si hay trampas como el libro de Kolontái.

Es una trampa ó un pequeño *gag*, dado que en la película Kolontái aparece por otra razón. No por el hecho de haber sido una revolucionaria feminista que habló del aborto a principio del siglo XX. En *Trenque Lauquen*, Kolontái le llama la atención a Laura – y me llama la atención a mí – porque en sus últimos días antes de morir le deja una nota a sus editores diciendo lo que ya dijimos: «todo lo que está en primera persona del singular, lo pasamos a primera persona del plural». Es decir, se deshace completamente del yo. Kolontái rompe con una forma de pensar y entrega al mundo lo que ella logró: sus logros no son de ella sino de muchos, de muchas, de muchas. Hay algo allí del feminismo que a mí me interesa mucho, que tiene que ver con la lógica del colectivo, del plural, que obviamente se traduce en la forma en que nosotros hacemos las películas y en la forma en que creo que se desarmen las estructuras de poder. Porque en una estructura industrial donde se construyen las cosas en un sentido verti-



donna è qualcuno di una classe inferiore, uno che non è bianco o che appartiene a un'altra minoranza. L'apparizione di Kollontaj nel film flirta con il femminismo ma introduce un problema meno trattato: perché non entriamo nel femminismo dalle strutture, dalle forme di lavoro, dal parlare al plurale? Infine, ripeto: quando dico che è un film femminista è perché lavora con molti elementi con cui il femminismo può essere pensato, ed è qui che mi sembra che il cinema possa essere utile al femminismo. Molto più di quando i film sono panflettistici o di propaganda. Credo che una persona che non abbia alcuna familiarità con il femminismo e veda *Trenque Lauquen* possa ritrovarsi a pensare a questioni femministe quasi senza rendersene conto, perché il film non vuole indottrinare, spiegare o essere pedagogico. È lì che il femminismo opera e può davvero trasformare la realtà.

Per questo penso che, sì, *Trenque Lauquen* sia un film femminista.

**INZERILLO** Tutto quello che dici mi fa pensare a un testo di Fassbinder su Douglas Sirk, che amo molto e che dice: «Le donne pensano nei suoi film e non mi è mai capitato di notarlo con nessun altro regista. Normalmente le donne reagiscono, fanno ciò che fanno le altre donne, mentre nel cinema di Sirk pensano. Notatelo, è bello veder pensare una donna». Come hai appena detto, metti anche in scena donne che pensano e questa è già una presa di posizione. Il film non è un manifesto, ma è chiaramente femminista.

**CITARELLA** Non viene nemmeno menzionato il fatto che Elisa Esperanza sia incinta. Ciò che conta è la scoperta della creatura, le capacità di Elisa come donna di scienza. Quando una donna è incinta, quello che fa in quel momento è essere incinta, eppure in questo film essere incinta è quasi una specie di costume di scena. Per questo dico che mi sembra che siano figure emerse dagli stimoli che avevo in quel momento. Leggevo molto per cercare di capire che cosa poteva entrarci il cinema con il femminismo. È una grande domanda: qual è il rapporto tra cinema e femminismo? Finito il film, mi azzardo a dire che quello che cinema e femminismo devono fare è pensarsi reciprocamente, a partire da figure di finzione, di struttura, e non tanto dai temi. Questa è per me una risposta possibile, per ora, perché forse tra due anni farò un altro film e la penserò diversamente. Perché il

cal, ovviamente le differenze di classe, di genere non fanno che intensificarsi. La industria tiene tanta disuguaglianza tra donne e uomini perché è patrimoniale e verticalista: sempre all'alcuiuno sale perdendo, e se non sei una donna sei alcuiuno di classe più bassa, non sei bianco o pertiene a un'altra minoranza. La aparición de Kolontáin en la película coquetea con el feminismo pero instala un problema menos visitado: ¿por qué no entramos al feminismo desde las estructuras, desde las formas de trabajo, desde el hablar en plural? Finalmente, vuelvo a decir: cuando digo que es una película feminista es porque trabaja con un montón de elementos con los que el feminismo puede pensarse, y allí es donde me parece que el cine puede ser útil para el feminismo. Mucho más de cuando las películas son panfletarias o propagandísticas. Una persona que no tiene ningún acercamiento al feminismo y ve *Trenque Lauquen* creo que puede llegar a pensar en cuestiones feministas casi sin darse cuenta, porque la película no quiere adoctrinar, explicar, ni ser pedagógica. Es donde el feminismo opera y puede transformar la realidad de verdad. Por esto creo que sí, *Trenque Lauquen* es una película feminista.

**INZERILLO** Todo lo que dices me hace pensar en un texto de Fassbinder sobre Douglas Sirk, que amo mucho y que dice: «En sus películas, las mujeres piensan. Y esto es algo que jamás se había observado en otros cineastas. En ningún otro. A las mujeres se les suele mostrar reaccionando, comportándose como se supone que deben hacerlo las mujeres, pero en las películas de Sirk piensan. Es digno de ver. Es maravilloso ver pensar a las mujeres». Como dijiste recién, vos también ponés en escena mujeres que piensan y esto me parece que es tomar una posición. La película no es un manifiesto, pero es claramente feminista.

**CITARELLA** Ni siquiera se menciona el hecho de que Elisa Esperanza está embarazada. Lo importante es el descubrimiento de la criatura, las capacidades de Elisa como una mujer de la ciencia. Cuando una mujer está embarazada, lo que está haciendo en ese momento es estar embarazada, y sin embargo en esta película estar embarazada es casi como una especie de vestuario. Por eso digo que me parece que son figuras que surgieron a partir de los estímulos que tenía en la época. Leía mucho tratan-

femminismo è tante cose e ha la capacità di mutare, di cambiare e di ripensarsi. La cosa bella del femminismo, quello che mi affascina, è che si muove in continuazione e non è possibile acciuffarlo. Il film fa la stessa cosa: i misteri si muovono così tanto che non si riesce a coglierli. Per me il femminismo è un modo di comportarsi, un modo di pensare, è una forma nella quale mi sento a mio agio, una forma nella quale posso cambiare idea, in cui posso mitigare le mie posizioni, in cui non ho bisogno di chiudere la mia mente perché abbiamo visto che dare un nome alle cose significa limitarle e il femminismo è di per sé una forma di illimitatezza, di inclusione, di diversità. Se devo essere un po' più critica nei confronti dei rapporti tra cinema e femminismo mi sembra che negli ultimi tempi la critica si sia concentrata molto sui lavori autocoscienti, su lavori che nominano il femminismo come tema. La contraddizione per la quale se lo nominano direttamente in un film sembra avere più valore, sembra che il film sia *più femminista*.

**GARIBOLDI** Credo che sia un errore che questo film non venga visto e letto come femminista e penso che a un certo punto questo accadrà. Siamo in un'epoca in cui gli stessi movimenti femministi rileggono e rivedono molto cinema, storia dell'arte e cultura, contemporanea e passata, ed è proprio in questo senso che *Trenque Lauquen* mi sembra un film molto emblematico, se non esemplare. Il film ha recentemente vinto il Grand Prix al Festival de Films de Femmes de Créteil, segno che qualcuno se ne sta rendendo conto.

**CITARELLA** In ogni caso, mi rendo conto che il femminismo si sta occupando di altre cose e che in questo senso il film può anche essere fuorviante. L'occhio del ciclone è nelle cause, è nella violenza di genere, è nelle emergenze e capisco che non c'è spazio per pensare a un film di finzione a partire dal femminismo. Se penso alla storia del cinema, credo che sia molto meglio pensare al femminismo a partire da *Senza tetto né legge* di Agnès Varda che dai film della stessa regista che hanno lavorato più deliberatamente sulle tematiche femministe. Penso che anche Agnès Varda stesse sperimentando e ponendosi domande simili alle mie. In effetti, c'è una sorta di antecedente in questo gruppo che Varda aveva con Godard e altri, che si chiamava Dziga Vertov e cercava di essere una sorta di gruppo *assemblei-*

do de entender qué se suponía que tenía que hacer el cine con el feminismo. Es una gran pregunta: ¿cuál es la relación entre el cine y el feminismo? Terminada la película, yo me animo a decir que lo que el cine y el feminismo tienen que hacer es pensarse mutuamente, alrededor de figuras de la ficción, de la estructura. Y no tanto de las causas. Esta para mí es una posible respuesta, por ahora, porque quizás en dos años hago otra película y pienso diferente. Porque también el feminismo es un montón de cosas y tiene la capacidad de mutar, de cambiar y repensarse. Lo hermosísimo del feminismo, lo que a mí me fascina, es que se mueve todo el tiempo y no lo podés atrapar. La película hace lo mismo: los misterios se mueven tanto que no los podés atrapar. Para mí el feminismo es una forma de comportamiento, una forma de pensamiento, es una forma con la que yo me siento cómoda, una forma donde se cambia de opinión, donde puedo ablandar mis posturas, donde no necesito cerrar el sentido porque hemos visto que nombrar las cosas es limitarlas y el feminismo es de por sí una forma de lo ilimitado, de lo inclusivo, de lo diverso. Si me tengo que poner un poco más crítica en relación con el cine y el feminismo, sí me animo a decir que en el último tiempo la crítica se concentró mucho en la obra autoconsciente, en la obra que nombra al feminismo como tema. Esa contradicción de que si lo nombrás directamente dentro de un film, tiene más valor, la película es *más feminista*.

**GARIBOLDI** A mí me parece un error que esta película no sea vista y leída como feminista y creo que en algún momento esto va a tener que suceder. Estamos en una época en la cual los propios movimientos feministas releen y revén un montón de cine, la historia del arte y la cultura, contemporánea y pasada, y es exactamente en esta medida que *Trenque Lauquen* me parece una película muy emblemática sino ejemplar. Hace poco tiempo la película ganó el Grand Prix en el Festival de Films de Femmes de Créteil, es síntoma de que alguien se está dando cuenta de esto.

**CITARELLA** De todas formas entiendo que el feminismo ahora se esté ocupando de otras cosas y que en este sentido la película pueda ser hasta un despiste. El ojo de la tormenta está en las causas, está en la violencia de género, está en las urgencias y comprendo que no haya espacio para pensar una

stico. A un certo punto si sono chiesti se fosse possibile dirigere un film all'unanimità, e la risposta è stata negativa. Per quanto collaborativa sia la struttura, al cinema non esiste la possibilità che venti persone siano d'accordo su come fare un'inquadratura e costruire un'immagine. Che non ci siano gerarchie non significa che non ci siano ruoli. E d'altra parte credo sia stata la stessa Agnès Varda a dire che di fronte a certi temi, a certe urgenze, il cinema fallisce quando cerca di essere attivo. Non è così semplice e automatico che il cinema e le cause possano aiutarsi a vicenda: il rapporto del cinema con il mondo, con la realtà, è molto più fragile di quanto si pensi. Per me, in questo caso, è la finzione che ripara, allontana, organizza e ci permette di pensare oltre.

**INZERILLO** Come pensi al tuo ruolo come attrice? Appari in *Trenque Lauquen*, *Las poetas* e *Diario rural*, ma trovo che la tua interpretazione nel tuo ultimo film sia la più emozionante delle tre. Se negli altri due interpreti il ruolo della regista, in *Trenque Lauquen* – che è un film costruito intorno alla presenza di un'assenza, quella di Laura – interpreti un altro fantasma, quello di Carmen Zuna. La storia d'amore tra te ed Ezequiel è molto emozionante, ad esempio nella sequenza in cui in sottofondo c'è il pianoforte di Chopin e i vostri volti si sovrappongono sullo schermo. Il film parla della storia d'amore tra Chicho [Ezequiel Pierri] e Laura, ma nello stesso tempo hai deciso di raccontare la storia di Carmen Zuna e del suo innamorato, che è poi la storia d'amore tra te ed Ezequiel. È molto bello.

**CITARELLA** *Trenque Lauquen* è senza dubbio il mio film più personale. È girato nel paese della mia famiglia, ci recita mio marito, io appaio incinta, compare mia figlia, quello che suona il pianoforte nella scena che hai citato è mio fratello. A un certo punto appare mia nonna. C'è qualcosa della musicalità, del linguaggio del popolo, che è quello che ho ascoltato per tutta la vita. È un film così personale e così radicato nella mia esperienza che era quasi inevitabile che vi comparissi. All'inizio avevo un'idea un po' più strana, ovvero che il personaggio di Laura Paredes diventasse me, come nel film di Buñuel *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, dove il personaggio è lo stesso ma l'attrice cambia. Poi, con il passare del tempo e quando si è presentata la possibilità di girare in Italia, ho capito che era quasi ovvio che io dovessi di-

pellicola di finzione a partire dal femminismo. Si penso in la storia del cine, creo che es mucho mejor pensar el feminismo a partir de *Sans toit ni loi* de Agnès Varda que a partir de las películas – de la misma directora – que trabajaron de manera más deliberada sobre el feminismo. Yo creo que ahí también Agnès Varda estaba experimentando y se estaba haciendo preguntas parecidas a las mías. De hecho, hay como un antecedente en esta agrupación que Varda tenía con Godard y otros, que se llamaba Dziga Vertov y trataba de ser una especie de agrupación *asambleística*. En un momento se preguntaron si se podía dirigir una película consensuada y la respuesta fue negativa. Por más colaborativa que sea la estructura, en el cine no existe la posibilidad de hacer un plano y que veinte personas tengan que dar su "ok" sobre cómo construir esta imagen. Que no haya jerarquías, no quiere decir que no haya roles. Y por otro lado, creo que fue la misma Agnès Varda que dijo que frente a ciertas causas, a ciertas urgencias, el cine se queda corto cuando intenta ser activo. No es tan simple y tan automático que el cine y las causas puedan ayudarse mutuamente: la relación del cine con el mundo, con la realidad, es mucho más frágil de lo que pensamos. Para mí, en ese caso, existe la ficción, que ampara, distancia, organiza y permite pensar más allá.

**INZERILLO** ¿Cuál es tu papel como actriz? Apareces tanto en *Trenque Lauquen* como en *Las Poetas* y en *Diario Rural*, sin embargo tu actuación en tu última película me parece la más emocionante de las tres. Si en las otras dos encarnas la directora de cine, en esta – que es una película construida alrededor de la presencia de una ausencia, la de Laura – vos interpretas a otro fantasma, el de Carmen Zuna. Me parece que hay algo de muy emocionante, es decir la historia de amor entre Ezequiel y vos, por ejemplo en la secuencia donde hay el piano de Chopin cuando sus caras se superponen. La película trata del enamoramiento entre Chicho [Ezequiel Pierri] y Laura, pero al mismo tiempo decidís contar la historia de Carmen Zuna y de su enamorado, que es la verdadera historia de amor entre vos y Ezequiel. Es muy bello.

**CITARELLA** *Trenque Lauquen* es, sin lugar a dudas, mi película más personal. Está filmada en el pueblo de mi familia, actúa mi marido, aparezo embarazada, aparece mi hija, el que toca el piano en la escena que citaste vos es mi hermano. En un mo-



ventare Carmen Zuna. Un personaggio molto enigmatico, di cui si parlava molto e che improvvisamente compariva nell'immaginario del personaggio di Ezequiel. La sequenza di Carmen Zuna e Paolo Bertino aveva un obiettivo: vedere fino a che punto un materiale quasi documentario – come i filmati di me durante la gravidanza o quelli di Ezequiel in Italia – potesse essere tirato fuori, organizzato e dialogare con la finzione. Era un grande interrogativo. Abbiamo deciso di filmare quel viaggio come se fosse la registrazione di un viaggio di famiglia, solo con dei vestiti ben precisi. Volevo vedere quanto il resoconto di un viaggio di famiglia potesse entrare nel mondo della finzione. *Diario rural* è l'emblema di questa stessa domanda, perché tutto ciò che appare nel film è quel che abbiamo vissuto durante la pandemia, in quella campagna con i maiali. Quanto della nostra vita quotidiana, delle nostre attività ordinarie possa essere trasformato in qualcos'altro, attraverso la finzione. Mi sembra che questo esercizio, che è una procedura molto tipica del Pampero Cine, sia una forma di lavoro in sé. Si prende ciò che il mondo dà e lo si trasforma, lo si completa elaborandolo cinematograficamente. Per esempio, nella sequenza italiana c'è una cassetta delle lettere in cui lui deposita una lettera. Tutto questo è ricostruito in Argentina a posteriori, per spingere un po' più la finzione, per completare o aiutare un po' quei materiali documentari. Quello che si fa è lavorare tra l'idea precedente che esisteva già – la storia degli italiani –, il materiale che abbiamo girato in Italia, il mio materiale risalente al periodo in cui ero incinta, e si finisce per completarlo con una serie di artefatti. Oggetti che aiutano a non indebolire la finzione, a portarla a compimento, ad affermare che c'è stata una produzione, una scelta estetica, una costruzione di materiali. E inoltre ha anche a che fare con il mondo dell'autogestione, con il desiderio di risolvere le cose tra di noi: non cerchiamo una donna incinta per interpretare il ruolo, usiamo i nostri materiali, li trasformiamo e adattiamo la storia a quel che abbiamo registrato. Approfittiamo della gravidanza, diciamo, per cominciare a costruire a partire da lì.

**GARIBOLDI** In questo senso, la scelta dell'Italia ha anche a che fare con la tua biografia, con le possibilità di produzione, o è dovuta a qualche altra ragione? Perché l'idea di Bertino era precedente alla possibilità di viaggiare in Italia...

mento aparece mi abuela. Hay algo de la musicalidad, del lenguaje del pueblo, que es lo que he escuchado durante toda la vida. Es una película tan atravesada por lo personal y por la vida que era casi inevitable que yo apareciera. Al principio había una idea un poco más extraña, que era que el personaje de Laura Paredes se convertía en mí. Como en la película de Buñuel, *Ese oscuro objeto del deseo*, donde el personaje es el mismo pero la actriz va cambiando. Luego, con el pasar del tiempo y cuando surgió la posibilidad de ir a filmar a Italia, me fui dando cuenta de que era casi obvio que yo tenía que pasar a ser Carmen Zuna. Un personaje muy enigmático, del que se hablaba mucho y que de repente aparecía en el imaginario del personaje de Ezequiel. La secuencia de Carmen Zuna y Paolo Bertino tuvo detrás un objetivo, que era ver hasta cuánto un material casi documental – como son los registros míos embarazada o los registros de Ezequiel en Italia – podían ser tironeados, organizados y contenidos por la ficción. Esta era una gran pregunta. Nos propusimos filmar ese viaje como si fuera un registro de viaje familiar, sólo que con un vestuario determinado. Quería ver cuánto el registro de un viaje familiar podía ingresar en el mundo de la ficción. *Diario Rural* es el emblema de esto, porque todo lo que aparece en la película es lo que hemos vivido durante la pandemia en ese campo con los chanchos. Cuánto de nuestro día a día, de nuestro registro cotidiano, puede ser convertido en otra cosa, ficción mediante. Me parece que este ejercicio, que es un procedimiento muy pamperil es una forma de trabajo en sí. Uno agarra lo que el mundo otorga y lo transforma, lo completa con otros planos. Por ejemplo, en esta secuencia de Italia, hay un buzón en el que él deposita una carta. Todo eso está hecho en Argentina, a posteriori, para empujar un poco más la ficción, para complementar o ayudar un poco a esos materiales. Lo que se hace es trabajar entre la idea anterior que había – de la historia de los italianos – ese material que filmamos en Italia, el material mio embarazada y se termina de completar con una serie de objetos de arte. Estos objetos ayudan a que no se debilite la ficción, a realizarla, a afirmar que hubo una producción, una decisión estética, una construcción de materiales. Además de todo esto, hay algo del mundo de la autogestión, de resolverlo entre nosotros: no se bus-

**CITARELLA** La questione degli italiani era precedente e il nome "Bertino" era quello della mia bisnonna materna. María Bertino è nata a *Trenque Lauquen* e per tutta la vita ha parlato pochissimo. Era molto silenziosa e nessuno in famiglia sapeva che parlasse italiano fino ai suoi ultimi giorni, quando lo fece inaspettatamente. Una mia zia ha iniziato a fare ricerche sulla storia della mia famiglia italiana ed è arrivata ai Bertino, originari del nord Italia. Il mio trisnonno viveva a Quincinetto, un paese a circa un'ora da Torino, e lì allevava mucche. A un certo punto ci fu una specie di epidemia di "mucca nera" e perse tutto il bestiame. Decise quindi di andare in nave in Argentina, insieme al fratello. La leggenda narra che camminarono per cinquecento chilometri da Buenos Aires a *Trenque Lauquen*, sapendo che lì i campi erano buoni. A un certo punto uno dei due decise di tornare in Italia, per andare a prendere il resto della famiglia, e alla fine rimase a Quincinetto. I due mantennero una lunga corrispondenza. Esistono infatti lettere e documenti di quel periodo. Il mio trisnonno è quello che rimase in Argentina; ebbe dei figli – tra cui la mia bisnonna María – e visse una vita felice finché non venne investito da un'auto. A quel tempo c'erano più auto in Argentina che in Italia. Il paese era ricco economicamente.

**INZERILLO** In che anni siamo?

**CITARELLA** Intorno al 1910, forse un po' prima. Il mio trisnonno muore e rimane la moglie con tutti i figli. Perdono tutto, diventano poveri, mentre il fratello italiano prospera economicamente e ha dei figli. Alla fine la famiglia italiana è molto ricca e la famiglia di *Trenque Lauquen* è una famiglia umile; questa è più o meno la storia dei Bertino. Quando ho iniziato a scrivere *Trenque Lauquen* ho fantasticato di inserirla, così come ve l'ho raccontata, nel film. Ma poi mi è venuta l'idea di questo personaggio, di Paolo Bertino. Per unire altri elementi a cui stavo pensando (lettere, libri, amanti, il personaggio di Zuna) con quest'altra storia. D'altra parte, il nostro rapporto con l'Italia è storico. Anche la mia famiglia paterna è italiana, siciliana. Molti italiani hanno fatto lo stesso percorso che ho descritto; molti altri sono rimasti a Buenos Aires. L'Argentina è un paese pieno di italiani e dei loro discendenti. E c'è anche una

ca una embarazada para que haga el papel, sino que vamos a usar nuestros propios materiales, transformarlos y acomodar el relato a lo que tengamos registrado. Se aprovecha el embarazo, digamos, y se construye desde ahí.

**GARIBOLDI** En este sentido, la elección de Italia también tiene que ver con tu biografía, con posibilidades de producción o es por alguna otra razón? Porque la idea de Bertino era anterior a que pudieras viajar a Italia...

**CITARELLA** Lo de los italianos era anterior y el nombre "Bertino" era el de mi bisabuela materna. María Bertino había nacido en *Trenque Lauquen* y toda su vida habló muy poco. Era muy silenciosa, y nadie de la familia sabía que hablaba italiano hasta sus últimos días, que lo hizo inesperadamente. Una tía mía se puso a investigar la historia de mi familia italiana y llegó a los Bertino, que son del norte de Italia. Mi tatarabuelo vivía en Quincinetto, un pueblo a una hora de Torino, y ahí criaba vacas. En algún momento hubo una especie de epidemia "de la vaca negra" y perdió todo el ganado. Entonces decidió irse – junto con el hermano – a Argentina en barco. La leyenda dice que caminaron desde Buenos Aires a *Trenque Lauquen*, 500 kilómetros, sabiendo que ahí los campos eran buenos. En un determinado momento uno de los dos decide volverse a Italia, a buscar al resto de la familia. Finalmente se queda en Quincinetto. Los dos mantuvieron una correspondencia muy larga. De hecho existen cartas y documentos de la época. Mi tatarabuelo es el que se queda en Argentina. Tiene hijos – entre mi bisabuela María – y vive muy bien hasta que muere atropellado por un auto. En ese momento había más autos en Argentina que en Italia. El país era próspero.

**INZERILLO** ¿En qué años estamos?

**CITARELLA** Alrededor de 1910, quizás un poco antes. Mi tatarabuelo se muere y se queda su esposa con todos sus hijos. Pierden todo, se empobrecen, mientras que el hermano italiano prospera económicamente y tiene sus hijos. Finalmente la familia italiana es muy pudiente y la de *Trenque Lauquen* es una familia humilde. Esta es más o menos la historia de los Bertino. Cuando empecé a escribir *Trenque*

certa somiglianza in alcuni comportamenti sociali. Quindi sì, la scelta dell'Italia è stata un modo per includere un po' questa biografia, senza mettere me stessa al primo posto o costringere le persone a vedere un film incentrato solo sulla mia famiglia. Negli ultimi anni prevale una cultura autobiografica dell'io che occupa gran parte della scena cinematografica: film d'archivio di famiglia, diari personali. In questo senso mi sembra che *Trenque Lauquen* difenda molto l'idea di diluire il biografico in un racconto: è il film più personale che ho realizzato eppure è al contempo la macchina narrativa più importante alla quale ho lavorato come regista.

**GARIBOLDI** Guardando tutta la tua filmografia, una delle cose più curiose e interessanti è probabilmente la scelta delle ambientazioni, perché si capisce che sono spazi molto personali, ma allo stesso tempo non ha mai girato nei luoghi in cui vivi e da cui provieni. Sei originaria di La Plata e vivi a Buenos Aires, due città molto vicine che costituiscono l'area più popolata dell'Argentina. Se non consideriamo *Las poetas* né *La mujer de los perros*, che mi sembrano due film che vanno in una direzione diversa, non hai mai filmato la città, la metropoli, la dimensione grande e caotica di questi spazi che sono sempre stati il tuo ambiente. Hai filmato soprattutto la campagna e la provincia, due *topos* della cinematografia argentina, che accomunano registi diversi con stili molto diversi. Tutti filmano la campagna e tutti lo fanno in modo completamente diverso, perché nel continente americano campagna significa infinito. Si potrebbe fare un catalogo, un almanacco di tutti i punti di vista e i modi di vedere di coloro che hanno filmato la campagna e la provincia. Quali sono i tuoi stimoli e le tue riflessioni, quali sono i tuoi modi di ritrarre la campagna?

**CITARELLA** Innanzitutto, credo che abbia a che fare con il fatto che la campagna, o meglio la provincia di Buenos Aires, è un luogo che vivo con naturalezza. Sono cresciuta a La Plata e ho trascorso tutte le mie estati a *Trenque Lauquen*. Credo che si debba girare in luoghi che ci piacciono e in cui ci si sente a proprio agio. È una cosa che condivido con i miei compagni, soprattutto con Mariano, forse perché entrambi siamo cresciuti nella provincia di Buenos Aires e per strada, e questo ci ha trasmesso un certo entusiasmo nell'uscire dalla città. Allo stesso tempo, essendo stato un luogo d'infanzia, lo apprezzo di più, lo ami molto. Lo conosci molto

*Lauquen* fantaseò con includerla, così come te la conté, in la película. Pero entonces se me ocurrió la idea de este personaje, de Paolo Bertino. Juntar otros elementos en los que estaba pensando (cartas, libros, amantes, el personaje de Zuna) con este otro relato. Por otro lado, hay una relación histórica con Italia. También mi familia paterna es italiana, siciliana. Muchos italianos hicieron este mismo camino que yo describí. Muchos se quedaron en Buenos Aires. Argentina es un país repleto de italianos y descendientes. Y hay también una sensación de parecido en algunos comportamientos sociales. Entonces sí, la elección de Italia era una manera de incluir un poco esta biografía, sin ponerme yo por delante ó sin someter a la gente a ver un film sobre mi familia únicamente. En los últimos años hay una cultura autobiográfica del yo ocupando gran parte del panorama del cine. Films de archivo familiar, diarios personales. En este sentido me parece que *Trenque Lauquen* defiende mucho la idea de diluir lo biográfico en un relato: es la película más personal que tengo y sin embargo es la maquinaria de ficción más importante con la que he trabajado como directora.

**GARIBOLDI** Al ver toda tu filmografía quizás una de las cosas más curiosas e interesantes es la elección de las locaciones, porque se entiende que son espacios muy personales, pero a la vez nunca filmaste en los lugares donde vivís y de dónde venís. Sos originaria de La Plata y vivís en Buenos Aires, dos ciudades muy cercanas que constituyen la zona más poblada de Argentina. Si no consideramos ni *Las Poetas* ni *La mujer de los perros*, que me parecen dos películas que apuntan a otra dirección, no filmaste nunca la ciudad, la metrópolis, lo grande y lo caótico de estos espacios que son tu entorno desde siempre. Vos filmaste principalmente el campo y la provincia, dos *topos* de la cinematografía argentina, que acomunan varios directores con estilos muy diferentes. Todo el mundo filma el campo y todo el mundo lo hace de forma completamente distinta porque en el continente americano el campo quiere decir infinitud. Se podría hacer un catálogo, un almanaque de todas las vistas y los modos de ver de todos los que filmaron el campo y o la provincia. ¿Cuáles son tus estímulos y tus reflexiones, cuáles son tus formas de retratar el campo?

**CITARELLA** Primero de todo, creo que tiene que ver con el hecho de que el campo o, mejor dicho,

bene. In questo modo riesco a pensare meglio. Poi c'è qualcosa che riguarda la luce e la vastità, come dicevi tu. Questi luoghi della provincia di Buenos Aires vengono percorsi di solito per raggiungere altri posti. Sono i luoghi della pampa argentina che trasmettono la sensazione di infinito, hanno una luce particolare e un orizzonte tutto loro. Inoltre, penso che questa provincia sia un mistero, pieno di segreti. Non c'è niente di meglio che girare film sul mistero in luoghi che hanno questa particolarità.

Comunque è una buona idea, potremmo davvero fare un catalogo sul modo in cui ogni regista gira nella provincia di Buenos Aires.

**GARIBOLDI** Pensi che la campagna argentina ti dia più possibilità di sviluppare il mistero? Ho in mente la vastità, il vagare senza meta di Laura e mi chiedo se ci sia una relazione tra queste cose, se in qualche modo la campagna ti permetta più immagini e meno risoluzioni.

**CITARELLA** Credo di sì. In particolare, a *Trenque Lauquen*, che è un paesino o una cittadina, i misteri possono apparire nascosti nei luoghi meno prevedibili. Basta cercare. E in questo senso, un'area che in generale è così poco esplorata – la provincia, intendo –, pensata come un luogo che è semplicemente lì, ci permette di giocare con l'idea – cito una frase del film che è stata omessa – che «se non sei preparato a trovare cose straordinarie, potresti non vederle mai». La provincia di Buenos Aires è essa stessa un trattato cinematografico. È il luogo in cui vige un altro tipo di orientamento, perché a volte non si hanno punti di riferimento. In questo senso è un luogo difficile da filmare. Non hai limiti e in questa vastità devi trovare i tuoi espedienti, i tuoi alberi, le tue finestre per poter inquadrare. Al di là dell'immagine, posso dire che per me fare cinema è un'avventura ed è più simile a viaggiare che a qualsiasi altra cosa. In tutti questi anni per me è stato molto più comodo fare film in contesti di questo tipo, dove c'è silenzio, un ritmo diverso, un approccio diverso alle persone e una possibilità di produrre in modo differente, perché è anche più facile produrre in quei luoghi che in città. Ora che ne parlo, mi è venuta voglia di fare un film in una città, a La Plata, per esempio. Anche se il fatto che sia la mia città natale mi fa esitare.

la provincia de Buenos Aires es un lugar que habito con naturalidad. Me crié en La Plata y pasé todos mis veranos en *Trenque Lauquen*. Siento que hay que filmar lugares que a una le gustan y donde una se sienta cómoda. Es algo que comparto con mis compañeros, sobre todo con Mariano, porque creo que los dos tuvimos mucha infancia en la provincia de Buenos Aires y en la ruta y esto nos transmitió cierto entusiasmo por salir de la ciudad. A su vez, al haber sido un espacio de la infancia, te gusta más, le tenés mucho amor. Lo conocés mucho. De esta forma, puedo pensar mejor. Luego hay algo de la luz y de la vastedad, como decías. Estos lugares de la provincia de Buenos Aires usualmente son transitados para llegar a otro lugar. Son los lugares de la pampa argentina que transmiten la sensación de infinito, que tienen una luz peculiar y un horizonte propio. Además, creo que esta provincia es un misterio, lleno de secretos. Nada mejor que filmar películas sobre el misterio en lugares que tengan esa particularidad. Finalmente, es buena la idea, realmente podríamos hacer un catálogo de cómo cada cineasta encara el rodaje en la provincia de Buenos Aires.

**GARIBOLDI** ¿Vos pensás que el campo argentino te da más posibilidades de desarrollar el misterio? Pienso en la vastidad, en el caminar sin rumbo de Laura y me pregunto si hay una relación entre estas cosas, si de alguna manera el campo te permitiera más imágenes y menos resoluciones.

**CITARELLA** Credo que sí. Concretamente, en *Trenque Lauquen*, que es un pueblo o una ciudad pequeña, los misterios pueden aparecer escondidos en los lugares menos esperados. Sólo hay que mirar. Y en ese sentido, una zona que en general se mira tan poco – la provincia, digo – se la piensa como un lugar que *simplemente está ahí*, permite jugar con esa idea de – voy a citar una frase del film que quedó afuera – «si no estás preparado para encontrar cosas extraordinarias, es posible que nunca las veas». La provincia de Buenos Aires es un tratado cinematográfico en sí. Es el lugar donde rige otro tipo de orientación, porque no a veces no tenés puntos de referencia. En este sentido es un lugar difícil de filmar. No tenés límites y en esta vastedad tenés que encontrar tus propios trucos, tus propios árboles, tus propias ventanas para poder encuadrar. Más allá de



**INZERILLO** Passiamo a **Diario rural**: fa parte di un film collettivo di cinque autrici. Puoi parlarci un po' del progetto?

**CITARELLA** *Bitácoras* è un progetto nato durante la pandemia. È un manifesto sulle forme di lavoro. Questo ci è stato commissionato: lavorare sui nostri metodi. La mia idea era, ancora una volta, portare la documentazione dentro un racconto di finzione. All'inizio ho provato con dei cartelli un po' autobiografici, ma non funzionava. Ricordo che Mariano fu uno dei primi a notarlo quando glielo mostrammo. In seguito, abbiamo costruito quello che si vede ora. *Diario rural* mostra un modo di pensare il cinema, di rielaborare le immagini, soprattutto attraverso il lavoro con il suono, che nel caso di questo film è stato lavorato a posteriori. Il film è stato realizzato come se fosse un collage. In quei giorni vivevamo in campagna, e mentre Laura Paredes e io lavoravamo alla riorganizzazione di *Trenque Lauquen*, Mariano filmava la gravidanza della scrofa, insieme a Ezequiel e ai nostri figli. Avevamo già dei materiali, conversazioni molto divertenti che Ezequiel aveva con i *gauchos* locali sulla maternità della scrofa. Credo cioè che il lavoro insista sulla maternità, ma questa volta portata nel mondo animale.

**GARIBOLDI** Il film fa parte di un progetto ideato da Canal Encuentro durante la pandemia. Cinque registe argentine sono state invitate a realizzare un cortometraggio sulla propria creatività, sul territorio, sulla memoria e sull'autobiografia. Ci sono stati momenti di dialogo e di scambio tra voi cinque?

**CITARELLA** Albertina Carri, che era una delle registe invitate, è una mia cara amica e a un certo punto abbiamo pensato di fare qualcosa insieme. Ma eravamo in pieno *lockdown* e la cosa si è complicata. Così abbiamo dovuto ripensarci, ma c'è stato molto dialogo tra di noi. Per fortuna non ero confinata in un appartamento, ma in campagna, il che mi ha permesso di lavorare con un immaginario molto ampio, con

la imagen, puedo decir que para mí el cine es una aventura y se parece más a viajar que a otra cosa. En todos estos años me ha sido mucho más cómodo hacer películas en contextos así, en los que hay silencio, un ritmo diferente, otro acercamiento a la gente, y otra posibilidad de producir, porque también en esos lugares es más fácil producir que en la ciudad. Ahora que estoy hablando de esto me dieron ganas de hacer una película en una ciudad, en La Plata, por ejemplo. Aunque el hecho de que sea mi ciudad natal me hace dudar.

**INZERILLO** Hablemos de *Diario Rural*: es parte de una película colectiva de cinco autoras. ¿Nos explicas un poco el proyecto?

**CITARELLA** *Bitácoras* es un proyecto que surge durante la pandemia. Es un manifesto de formas de trabajo. Eso nos habían encargado: que trabajáramos sobre nuestros métodos. Mi idea era, de nuevo, llevar registros a un relato ficcional. Al principio probé unas placas, un poco autobiográficas, y no funcionaba. Recuerdo que fue Mariano uno de los primeros en detectarlo, cuando se lo mostramos. Después, se armó esto que es ahora. *Diario Rural* da cuenta de una forma de pensar la fabricación de películas, de reelaborar las imágenes, principalmente a través del trabajo con el sonido, que en el caso de esta película fue trabajado a posteriori. La película se hizo como si fuese un collage. En esos días estábamos viviendo en el campo y, mientras Laura Paredes y yo trabajábamos en la reestructuración de *Trenque Lauquen*, Mariano filmó a la chancha embarazada, junto con Ezequiel y nuestros hijos. Ya teníamos materiales, conversaciones muy divertidas que tenía Ezequiel con los *gauchos* del lugar, sobre la maternidad de las chanchas. Es decir, creo que el trabajo insiste con la maternidad pero esta vez llevada al mundo animal.

**GARIBOLDI** La película hace parte de un proyecto ideado por Canal Encuentro durante la pandemia. Invitaron a cinco realizadoras argentinas a hacer un corto que pensara la propia creación, el territorio, la memoria y la autobiografía. ¿Hubo momentos de diálogo e intercambio entre ustedes cinco?

**CITARELLA** Albertina Carri, que era una de las directoras invitadas, es muy amiga mía y en un momen-

molte immagini e possibilità di costruire una finzione. Quello che ho finito per realizzare non è una sorta di manifesto in prima persona, ma un cortometraggio composto da sequenze che evidenziano un modo di lavorare o una forma di costruzione della finzione.

**INZERILLO** Abbiamo ripercorso tutta la tua filmografia, abbiamo parlato del tuo lavoro di produttrice, ma c'è un'ultima questione che vorrei ancora affrontare. La nostra conversazione è iniziata parlando di ipotetiche analogie tra il Sicilia Queer e El Pampero Cine, ma non abbiamo approfondito il tema dei festival. Qual è l'importanza dei festival per l'esistenza stessa di un cinema come il vostro? Mi sembra che oggi i festival – in un momento in cui le piattaforme diventano sempre più centrali e le sale cinematografiche chiudono – continuino a permettere l'esistenza e la sopravvivenza di un cinema che forse senza di essi non si vedrebbe. Qual è il tuo punto di vista come regista? Come consideri la dimensione dei festival in questo momento?

**CITARELLA** I festival facevano parte di un meccanismo che ha funzionato per molti anni. Sono stati un punto di partenza cruciale per i film in generale. Consentono di generare una sorta di fascino e di fermento, che è sempre positivo e permette ai film di crescere a partire da questa esperienza. Ho l'impressione che negli ultimi anni la situazione sia meno rosea. Un po' per la mancanza di soldi, un po' per il cambiamento delle condizioni generali di come si vedono i film. Nel caso dell'Argentina dipende dall'essersi isolati ancora più di quanto non lo fossimo già. I selezionatori internazionali hanno smesso di venire, di vedere i nostri film come una novità. Molte delle produzioni presentate in anteprima ai festival locali non hanno avuto lo stesso successo al di fuori del territorio nazionale, come se tutti i paesi – non solo l'Argentina – si fossero un po' chiusi. Questo fenomeno non riguarda solo i festival e la distribuzione, ma anche i finanziamenti: l'Argentina è uscita da programmi come Visions Sud Est, che in passato hanno sostenuto film come *La flor*. Un tempo era un'esperienza importante andare ai festival, avere un primo approccio con il pubblico, condividere opinioni sui film. Negli ultimi anni molti festival non riescono a pagare i biglietti aerei, perché anche loro sono sottofinanziati. Allora ci si chiede: a che cosa servono oggi i festival? Quello che stiamo vivendo è forse la fine di un siste-

to pensamos en hacer algo juntas. Pero estábamos en pleno *lock down* y se complicaba. Entonces renunciamos pero estuvimos dialogando mucho entre nosotras. Yo por suerte no estaba encerrada en un departamento, sino que en el campo, que me permitió trabajar con un imaginario muy amplio, con muchas imágenes y posibilidades de construir la ficción. Lo que terminé haciendo no es una especie de manifesto en primera persona sino un corto hecho de procedimientos que ponen en evidencia una forma de trabajo ó una forma de la construcción de la ficción.

**INZERILLO** Hemos recorrido toda tu filmografía, hemos hablado de tu trabajo como productora, pero hay un último asunto que me gustaría abordar. Empezamos esta conversación dialogando sobre hipotéticas analogías entre Sicilia Queer y El Pampero Cine, sin embargo no hemos profundizado el tema de los festivales. ¿Cuál es la importancia de los festivales para la existencia misma de un cine como el tuyo, el de ustedes? Me parece que hoy los festivales – en un momento en que las plataformas son cada vez más centrales y los cines cierran – siguen permitiendo la existencia y la sobrevivencia de un cine que quizás sin ellos no se vería. ¿Qué opinas tú en cuanto directora? ¿Cómo consideras en este momento la dimensión de los festivales?

**CITARELLA** Los festivales fueron parte de un esquema que duró muchos años. Fueron un punto de partida central para las películas en general. Permiten que se genere una especie de mística y de rumor, que siempre es para bien y permite que las películas crezcan a partir de esta experiencia. Siento que en los últimos años hay un estado menos próspero. Un poco por la falta de presupuestos, otro poco por el cambio en las condiciones generales de la exhibición de películas. El ejemplo argentino tiene que ver con habernos aislado aún más de lo que estábamos. Los programadores internacionales dejaron de venir, dejaron de ver nuestras películas como novedad. Muchas de las producciones estrenadas en festivales locales no han tenido tanto éxito fuera del territorio nacional, como si todos los países – no solo Argentina – se hubiesen cerrado un poco. Este fenómeno no caracteriza sólo a los festivales y la distribución, sino también a la financiación: Argentina salió de programas como Visions Sud Est, que antes brindó apoyo a películas como *La flor*. Antes era una

ma che ha funzionato per molti anni e che ora sopravvive a stento. Mi sembra che i festival non si stiano ponendo grandi domande su quali siano i loro obiettivi e su come giustificare la loro esistenza, e questo è un rischio quando si tratta di pensare al futuro dei film. *Trenque Lauquen* ha avuto un ottimo riscontro in ambito festivaliero e questo gli ha dato molta visibilità e mi ha aperto la possibilità di incontrare molte persone, ma questo è successo perché ha seguito un percorso molto specifico. Un film più piccolo, che ha partecipato a festival più piccoli e non ha attirato l'attenzione internazionale, rischia oggi di andare completamente perso.

**INZERILLO** E qual è invece il tuo punto di vista sulle piattaforme?

**CITARELLA** Questo è un momento storico contraddittorio, perché da un lato c'è il rischio che il film non venga visto o quasi, ma dall'altro c'è anche la possibilità che le piattaforme ne triplichino il numero di spettatori. Anche questo va detto. La pandemia ha accelerato un certo stile di vita sedentario. Le persone a volte preferiscono non muoversi da casa e guardare i contenuti che vengono loro incontro, piuttosto che uscire a cercarli.

A noi è successo con *Las poetas*, che è stato proiettato per la prima volta durante la pandemia, online, e credo sia stato forse il film più visto del Pampero Cine. Siamo in un momento in cui il percorso non è chiaro, in cui manca un punto di riferimento. Non ha a che fare solo con la questione della presenza o del virtuale. Ha anche a che fare con la curiosità, con la possibilità di andare a cercare i contenuti invece di aspettarli a casa. Allo stesso tempo, credo ancora nel cinema, nella cerimonia, nel grande schermo. Mia figlia ha iniziato a guardare film durante la pandemia e quando l'abbiamo portata al cinema per la prima volta, all'età di quattro anni, è stato uno shock, non poteva crederci, pensava che fosse l'esperienza più bella della sua vita. Mi sembra quindi che, come sempre, i nuovi media siano visti come una possibile minaccia. Anche la televisione era vista come una possibile minaccia per il cinema. Tuttavia lo spettacolo si riorganizza ogni volta in un senso diverso. Mi sembra che ci troviamo in questa fase di transizione, in cui il cinema sta cambiando pelle: non stiamo assistendo

esperienza importante la de ir a los festivales, tener un primer acercamiento al público, compartir tus primeros intercambios sobre la película. En los últimos años los festivales no quieren pagar pasajes porque también están desfinanciados. Entonces una se pregunta: ¿para qué existen ahora los festivales? Lo que estamos viviendo es quizás el fin de un sistema que funcionó durante muchos años y que ahora apenas sobrevive. Me parece que los festivales no se están haciendo grandes preguntas sobre cuáles son sus objetivos y cómo justifican su existencia y eso es un riesgo a la hora de pensar el futuro de las películas. *Trenque Lauquen* hizo un camino muy bueno en términos de festivales y esto le dio mucha visibilidad, y me abrió la posibilidad de encontrar mucha gente, pero esto sucedió porque hizo un recorrido muy específico. Una película más chica, que recorrió festivales más chicos y no tuvo tanta atención internacional, en este momento está en riesgo de perderse por completo.

**INZERILLO** ¿Y qué opinas sobre las plataformas?

**CITARELLA** Es contradictorio este momento histórico, porque por un lado está el riesgo de que la película no sea vista o casi no exista, pero por otro lado, también existe la posibilidad de las plataformas, que triplican la cantidad de espectadores. Eso también hay que decirlo. La pandemia aceleró cierto sedentarismo. La gente a veces prefiere no moverse de sus casas y encontrarse con los materiales que les llegan, más que salir a buscarlos.

Nos pasó con *Las Poetas*, que la estrenamos durante la pandemia, de manera online, y creo que fue casi la película más vista de El Pampero Cine. Estamos en un momento donde no es claro el camino, donde falta un horizonte. No tiene que ver sólo con lo presencial o lo virtual. Tiene que ver también con la curiosidad, con la posibilidad de salir a buscar materiales en lugar de esperarlos en casa. A su vez, todavía creo en el cine, en la ceremonia, en la pantalla grande. Mi hija empezó a ver películas durante la pandemia y cuando la llevamos por primera vez al cine, a los cuatro años, fue un shock, no lo podía creer, le pareció la mejor experiencia de su vida. Entonces, me parece que, como siempre, los nuevos medios son vistos como una posible amenaza.



alla morte del cinema ma a un suo momento di crisi. E non credo che spetti solo ai festival porsi delle domande, ma anche ai registi. Non solo pensare a nuovi modi di mostrare i film, ma continuare a credere nella possibilità di fare film con linguaggi propri e non vincolarli al linguaggio della piattaforma, che per sua natura definisce lo standard.

**GARIBOLDI** Per finire, di fronte a questo squilibrio attuale, ma anche pensando alla storia ventennale del Pampero Cine, la distribuzione è una faccenda complicata. È molto difficile, se non impossibile, vedere i vostri film al di fuori di alcuni circuiti molto specifici, come i festival. Questo non solo contribuisce alla ghetizzazione della visione di un certo tipo di cinema e alla fruizione da parte di un pubblico ridotto, ma mi sembra anche molto lontano dall'idea con cui create i film. Voi quattro avete sviluppato e consolidato, come abbiamo sentito ampiamente in questa conversazione, un modo nuovo, inclusivo, molto umano, dettagliato, intelligente e attento di fare cinema. Che la pensano alla stessa maniera sul modo di fare le cose, o perlomeno, come avreste voluto farlo?

**CITARELLA** Quello che sollevi è un problema diffuso. Per molti anni abbiamo presentato i nostri film ai festival e poi abbiamo fatto piccole cose. Per esempio, nel caso de *La mujer de los perros* abbiamo creato uno schema di distribuzione molto mirato tra università e cineteche, tra luoghi piccoli e alternativi in tutto il mondo. Alla fine ci siamo rese conto che era un lavoro molto faticoso e che non rendeva abbastanza da darci la sensazione che il film fosse stato visto. Il primo film che ci ha avvicinato a un pubblico molto più ampio è stato *La flor*. È stata la prima volta nella nostra vita che abbiamo lavorato con distributori di diversi paesi. A parte Mubi – la prima piattaforma a organizzare una retrospettiva di El Pampero Cine – nessuno si era avvicinato più di tanto a noi. Quello che abbiamo imparato è che il modo per far vedere un po' di più i film – al di là della pirateria, che finisce per essere uno strumento molto efficace – è accostarsi a situazioni più piccole, cose ben precise, anteprime locali con una stampa attenta che sappia raccontare chi sei, che comunichi quello che proponi. In tutti questi anni abbiamo sempre sperimentato strade e strategie diverse. Per molti anni abbiamo voluto fare tutto da soli. Gli accordi con i paesi, le trattative con i festival, curo io ogni aspetto per tut-

La televisione también fue como una posible amenaza para el cine. Sin embargo, el espectáculo se reorganiza en un sentido diferente cada vez. A mí me parece que estamos en esta transición, en un momento de cambio de piel, que no estamos presenciando la muerte del cine pero sí un momento de crisis. Y no creo que le toque solamente a los festivales hacerse preguntas. También a los cineastas. No sólo pensar nuevas formas de mostrar las películas, sino también seguir creyendo en la posibilidad de hacer películas con lenguajes propios y no acoplándolos al lenguaje de la plataforma, que ya es en sí mismo la definición de los standar.

**GARIBOLDI** Finalmente, frente a este desequilibrio del presente, pero también pensando en los veinte años de historia del Pampero Cine, la distribución es un tema engorroso. Es muy difícil – sino imposible – ver sus películas fuera de ciertos circuitos muy específicos, como los festivales. Esto no solo contribuye a la ghetización de la visión de cierto tipo de cine y a la fruición para pocos, sino que me parece muy lejano a la idea con la cual ustedes hacen películas. Ustedes cuatro han desarrollado y consolidado, cómo hemos ampliamente hablado en esta conversación, una forma de hacer cine novedosa, inclusiva, muy humana, detallista, inteligente y atenta. ¿Cómo aplicaron este abordaje y sus perspectivas a la difusión de sus películas o, al menos, como hubiesen querido hacerlo?

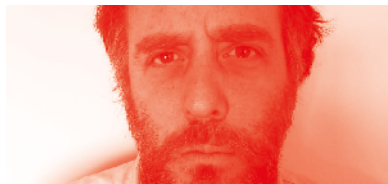
**CITARELLA** Lo que planteas es un problema difuso. Nosotros, durante muchos años, mostramos nuestras películas en festivales y luego fuimos haciendo pequeñas cosas. Por ejemplo, en el caso de *La mujer de los perros* hicimos un esquema de distribución muy puntual entre universidades y cinematecas, entre lugares chiquitos y alternativos de todo el mundo. Finalmente vimos que era un trabajo muy desgastante y que no rendía lo suficiente para tener la sensación de que la película había sido vista. La primera película que nos acerca a un público mucho más amplio es *La flor*. Fue la primera vez en nuestra vida que trabajamos con distribuidores en distintos países. Salvo Mubi – que había sido la primera plataforma en organizar una retrospettiva de El Pampero Cine – nadie se había acercado demasiado a nosotros. Lo que hemos aprendido es que la manera de que las películas se vean un poco más –

ti i film. E questo ci ha permesso di condividere gli incassi con la grande famiglia del Pampero Cine e anche di mettere da parte piccoli risparmi per finanziare i nostri film. È un lavoro estenuante, perché ho gestito tutto da sola, territorio per territorio, contratto per contratto, discussione per discussione. Infine, con *Trenque Lauquen*, mi è venuto in mente di chiamare Fiorella, di Luxbox, per vedere se potevamo fare qualcosa di più di quello che avevo fatto per i film precedenti. E ho incontrato una venditrice internazionale atipica, in grado di comprendere il nostro metodo artigianale e il nostro modo intenso di fare le cose. E grazie a quell'incontro *Trenque Lauquen* ha avuto la sua diffusione in Francia, negli Stati Uniti e altre sono in arrivo. E c'è già un bagaglio che El Pampero Cine porta con sé. Si inizia a generare interesse per il gruppo che permette a *Trenque Lauquen* o a *La flor* – che sono forse i nostri film più noti – di riaprire la strada e consentire al pubblico di riscoprire i nostri film precedenti. Così abbiamo cominciato a vedere che molte persone si sentono coinvolte, sorprese e si entusiasmano della possibilità di continuare ad approfondire la storia del cinema verso il passato e verso il futuro. Penso che sia necessario rafforzare le reti, in generale, di persone che la pensano allo stesso modo sul modo di fare le cose, che siano festival, produttori, registi, distributori o altro. Ricordo che Hugo Santiago sognava un'enorme rete di persone che si aiutavano a vicenda nel fare film: se un italiano veniva a girare a Buenos Aires noi dovevamo procurargli l'attrezzatura e aiutarlo a girare. E lo stesso sarebbe successo al contrario. Credo che questa rete sia ciò che manca, ma allo stesso tempo sento che a poco a poco si stanno formando legami di questo tipo, così connessi all'indipendenza, alla gioia e alla libertà. Dobbiamo continuare a lavorare.

más allá de la piratería, que termina siendo una herramienta muy efectiva para que las películas se vean – es acoplándose a cosas pequeñas, a cosas puntuales, a estrenos locales con una prensa concreta, que sepa contar quién son, que comunique que traés. Durante todos estos años, siempre hemos experimentado diferentes caminos y estrategias. Durante muchos años quisimos hacer todo solos. Los acuerdos con los países, las negociaciones con los festivales, las hago yo misma, para todos los films. Y eso nos ha permitido repartir los ingresos con la gran familia de El Pampero Cine y también generar un pequeño ahorro para financiar nuestras películas. Es un trabajo agotador, porque lo gestionaba todo yo, territorio por territorio, contrato por contrato, discusión por discusión. Finalmente, con *Trenque Lauquen* se me ocurrió llamar a Fiorella, de Luxbox, para ver si podíamos hacer algo más de lo que yo había hecho por los films anteriores. Y me encontré con una vendedora internacional atípica, que puede entender nuestro sistema artesanal y nuestra manera intensa de hacer las cosas. Y gracias a ese encuentro *Trenque Lauquen* tuvo su estreno francés, su estreno norteamericano y tiene otros estrenos por venir. Y existe ya un background de El Pampero Cine. Se empieza a generar una especie de interés por la agrupación que permite que *Trenque Lauquen* ó *La flor* – que podrían ser nuestros films más populares – abran el camino para atrás y permitan al público hacer una especie de revisión sobre nuestras películas anteriores. Y ahí empezás a ver que mucha gente se involucra, se sorprende y se fanatiza con estas posibilidades de seguir abriendo la historia del cine para atrás y para adelante. Creo que lo que hay que reforzar son las redes, en general, de gente que coincida en la manera de hacer las cosas, ya sea festivales, productores, directores, distribuidores, lo que sea. Recuerdo que Hugo Santiago soñaba con una red enorme de gente que se ayudaba a hacer películas: si un italiano venía a filmar a Buenos Aires, nosotros teníamos que conseguir los equipos y ayudarlo en su rodaje. Y lo mismo al revés. Creo que es esta red lo que está faltando, pero a la vez siento que de a poquito se van formando esos lazos, tan ligados a la independencia, a la alegría y a la libertad. Hay que seguir trabajando.







## Mariano Llinás

Classe 1975, di Buenos Aires, figlio del critico e poeta Julio Llinás, è considerato fra i più importanti esponenti del Nuevo Cine Argentino. Esordisce con *Balnearios* nel 2002 al Festival del Cinema Indipendente di Buenos Aires, per approdare in Europa con lo stesso film al Festival di Rotterdam del 2003. È l'inizio di una carriera da regista attraverso tanti formati (dal cortometraggio fino a film narrativi di svariate ore come *Historias extraordinarias* del 2008) e da sceneggiatore, specialmente per Santiago Mitre (con cui collabora per *La cordillera* del 2017 e *Argentina 1985* del 2022, l'ultimo dei quali in concorso alla 79ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia). I suoi film, compresi gli ultimi due (*Corsini interpreta a Blomberg y Maciel* e *Clorindo Testa*) viaggiano per i festival di tutto il mondo, da Barcellona a Jeonju fino al Torino Film Festival. *La flor* è stato presentato in concorso al Festival di Locarno nel 2018.

Born in 1975 in Buenos Aires, Argentina, son of the film critic and poet Julio Llinás, he is considered one of the most important authors of the Nuevo Cine Argentino. His first film, *Balnearios* (2002), premiered at the Festival of Independent Cinema of Buenos Aires; then, it is presented in Europe at the International Film Festival Rotterdam in 2003. It is the start of a career as a director of different kinds of work (from the short movie to the extra-long titles such as *Historias extraordinarias* from 2008) and as a scenarist, especially for Santiago Mitre (in particular for the dialogues of *La cordillera*, 2017, and *Argentina 1985*, 2022; the latter was in Competition at the Venice Film Festival). His films, including the last two (*Corsini interpreta a Blomberg y Maciel* and *Clorindo Testa*) travel through different film festivals around the world, from Barcelona to Jeonju to the Turin Film Festival. *La flor* was in Competition at the Locarno Film Festival in 2018.

**screenplay**  
Mariano Llinás  
**cinematography**  
Agustin Mendilaharsu  
**editing**  
Alejo Moquillansky  
Agustin Rolandelli  
**music**  
Gabriel Chwojnik  
**sound**  
Rodrigo Sánchez Mariño  
**cast**  
Elisa Carricajo  
Valeria Correa  
Pilar Gamboa  
Laura Paredes  
Esteban Lamothe  
Santiago Gubernori  
Agustin Mendilaharsu  
Mariano Llinás  
Romina Paula  
Agustina Muñoz  
María Villar  
Alberto Suárez  
Luciana Acuña  
Juan Barberini  
William Prociuk  
Rafael Sprögelbourd  
Pablo Seijo  
Marcelo Pozzi  
Walter Jakob  
Horacio Marassi  
Federico Buso  
Paola Michaels  
Héctor Díaz  
Germán de Silva  
**producer**  
Laura Citarella  
**contact**  
www.elpamperocine.com.ar  
producción  
@elpamperocine.com.ar



## LA FLOR

**Mariano Llinás**

**Argentina 2018 / 813' / v.o. sott. it.**

**26 — 27 aprile, 2 — 3 maggio, Cinema De Seta**

Il regista Mariano Llinás si siede in un piccolo giardino, apre un quaderno e disegna un fiore. È lo schema del film che stiamo per vedere: sei storie, quattro iniziano e si interrompono a metà, una inizia e finisce, una inizia a metà e finisce, concludendo il film. Sei diversi generi cinematografici, dal thriller paranormale al dramma musicale, dallo spionaggio all'*autofiction*, dal remake alla pura contemplazione. Un caleidoscopio di possibilità il cui palcoscenico è la misteriosa pampa argentina e le cui protagoniste sono quattro donne che attraversano l'ipertesto cinematografico, interpretando personaggi sempre diversi. Dalla scuola argentina di El Pampero Cine, un'impresa titanica che ha richiesto più di un decennio di produzione. Un inno alla gioia del racconto e della fantasia che sa essere ironico e inquietante, commovente e grottesco, accattivante e sorprendente.

The director Mariano Llinás sits in a little garden, opens a notebook and draws a flower. It is the scheme of the movie we are about to see: six stories, four of them start and stop in the middle, one of them starts and ends, the last one starts in the middle and ends, concluding the entire movie. Six different cinematographic genres, from the paranormal thriller to the musical drama, from espionage to *autofiction*, from remake to pure contemplation. A kaleidoscope of possibilities, whose stage is the mysterious Argentinian *pampa*, and whose protagonists are four women that cross the cinematographic hypertext, starring as different characters in every story. From the Argentinian school El Pampero, a titanic achievement realized in more than ten years. A hymn to the joy of fantasy and storytelling, ironic and unsettling, moving and grotesque, captivating and surprising.







## Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, Castro (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, Castro (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

**screenplay**  
Laura Citarella

**cinematography**  
Julian Apezteguia

**editing**  
Andrés Estrada  
Laura Citarella

**sound**  
Luciano Moreno

**cast**  
Sofía Romano  
Silvia Aguado  
Pablo Sigal  
Lila Monti  
Mariano Llinás

**producer**  
Dolores Montaña

**contact**  
www.elpamperocine.com.ar  
producción  
@elpamperocine.com.ar



## TRES JUNTOS

Laura Citarella

Argentina 2008 / 16' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un ragazzo, due ragazze: tre amici adolescenti trascorrono insieme le loro giornate, scandite da lezioni noiose – improvvisamente ravvivate dalle ore di educazione sessuale con i suoi siparietti pruriginosi e i sorrisetti imbarazzati –, giorni in piscina, scanzonati giri in bicicletta e notti bianche in cui non si sa bene se a tenere svegli siano più le trame bislacche degli horror di serie B o il desiderio incontenibile di scoprire il corpo proprio e dell'altro. *Tres juntos* è un'opera al tempo delicata e caparbia; il congedo dall'infanzia armoniosa, minacciata dai tormenti sentimentali, e la speranza che i giochi bambineschi possano non finire mai.

One boy, two girls: three teenage friends spend their days together, punctuated by boring lessons – suddenly enlivened by class hours of sex education with its prurient antics and embarrassed smirks –, days at the pool, laid-back bike rides and white nights in which one is not sure whether it is more the wacky plots of B-movie horror films or the uncontrollable urge to discover one's own body as well as the body of the other that keep them awake. *Tres juntos* is a work at once delicate and stubborn; a farewell to a harmonious childhood threatened by the torments of love, and the hope that those childish games may never end.





## Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Castro* (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, *Castro* (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

**screenplay**  
Laura Citarella

**cinematography**  
Agustín Mendilaharsu

**editing**  
Alejo Moguillansky

**music**  
Gabriel Chwojnik

**cast**  
Laura Paredes  
Julio Citarella  
Débora Déjtiar  
Santiago Governori  
Julían Tello

**producer**  
Mariano Llinás  
El Pampero Cine

**contact**  
www.elpamperocine.com.ar  
producción  
@elpamperocine.com.ar



## OSTENDE

**Laura Citarella**  
**Argentina 2011 / 85' / v.o. sott. it.**

Grazie a un concorso radiofonico, una ragazza vince una vacanza a Ostende, nella provincia di Buenos Aires. È bassa stagione e l'hotel che la ospita è quasi deserto. Tra un bagno al mare, l'ascolto di una canzone di Toquinho e l'attesa del fidanzato che dovrebbe raggiungerla, la ragazza inizia a prestare attenzione ad alcuni strani atteggiamenti degli ospiti: un anziano accompagnato da due giovani donne; i racconti strampalati di un ragazzo che lavora nel ristorante. L'arrivo del fidanzato interrompe solo momentaneamente le sue fantasie sulle storie misteriose degli ospiti che continuano ad intrigarla fino alla sua partenza. Flirtando sia con Hitchcock che con Rohmer da una prospettiva femminile, nel suo primo lungometraggio Laura Citarella esplora le affascinanti possibilità offerte dalla narrazione.

Thanks to a radio contest, a girl wins a vacation in Ostende, in the Buenos Aires province. It is the low season and the hotel is almost empty. Between swimming in the sea, listening to a song by Toquinho and waiting for her boyfriend who is supposed to join her, the girl starts to pay attention to the strange attitudes of some guests: an old man accompanied by two young women, the crazy stories of a guy who works in the restaurant. The arrival of her boyfriend doesn't interrupt her fantasies about the hidden stories of the guests which intrigue her until her departure. Flirting with both Hitchcock and Rohmer from a feminine perspective, in her first feature Laura Citarella explores the beguiling possibilities of storytelling.



**screenplay**  
Laura Citarella  
Verónica Llinás  
**cinematography**  
Soledad Rodríguez  
**editing**  
Ignacio Masllorens  
**music**  
Juana Molina  
**sound**  
Marcos Canosa  
Nahuel Palenque  
Milton Rodríguez  
**cast**  
Verónica Llinás  
Juliana Muras  
Germán de Silva  
Juana Zalazar  
**producer**  
Laura Citarella  
Mariano Llinás  
**contact**  
www.elpamperocine.  
com.ar  
producción  
@elpamperocine.  
com.ar

### Laura Citarella

vedi altre schede / read other records

### Verónica Llinás

Nata nel Buenos Aires nel 1960, è regista e attrice cinematografica, televisiva e teatrale argentina. È figlia dello scrittore Julio Llinás e della pittrice Martha Peluffo, sorella di Sebastián Llinás e del regista Mariano Llinás. Si è formata con Agustín Alezzo, Ángel Elizondo e Miguel Guerberoff. È stata membro del celebre gruppo teatrale Gambas al Ajillo.

Born in Buenos Aires in 1960, she is an Argentine film, television and theatre actress and film director. She is the daughter of the writer Julio Llinás and the painter Martha Peluffo and sister of Sebastián Llinás and the film director Mariano Llinás. She trained with Agustín Alezzo, Ángel Elizondo and Miguel Guerberoff. She was a member of the renowned theater group Gambas al Ajillo.



## LA MUJER DE LOS PERROS

**Laura Citarella, Verónica Llinás**  
**Argentina 2015 / 98' / v.o. sott. it**

Una donna vive ai margini della società in una capanna che ha costruito in aperta campagna, a pochi chilometri da Buenos Aires. Circondata dai suoi cani, si immerge nella natura e fa il minimo indispensabile per sopravvivere giorno dopo giorno. Non ha soldi, parla raramente, ma guarda il mondo che la circonda con una sorta di stupore. Le stagioni, l'alternarsi del giorno e della notte, le diverse versioni del cielo sembrano cullare i suoi pensieri, educando gli occhi a cogliere le meraviglie del mondo.

Interpretata dalla co-regista Verónica Llinás, *La mujer de los perros* è un'opera al contempo quieta e inquietante, il ritratto di una donna senza nome, una lontana parente dell'enigmatica vagabonda "senza tetto né legge" di Agnès Varda.

A woman lives on the fringes of society in a hut that she built in the open countryside, just a few kilometres from Buenos Aires. Surrounded by her dogs, she immerses herself nature and does the bare minimum to survive day by day. She has no money, she rarely speaks, but she looks she looks at the world around her with a kind of astonishment. Seasons, the alternation of day and night and the different versions of the sky seem to cradle her thoughts.

Played by co-director Verónica Llinás, *La mujer de los perros* is a study at once quiet and haunting, the portrait of a nameless woman, a distant cousin of Agnès Varda's enigmatic protagonist in *Vagabond*.



### Laura Citarella

vedi altre schede / Read other records

### Mercedes Halfon

Nata a Buenos Aires nel 1980, è scrittrice, giornalista culturale, critica teatrale e poetessa. Laureata in Lettere, si è specializzata in scrittura creativa. Si dedica alla pratica e alla ricerca nell'ambito delle arti dello spettacolo e della letteratura. Attualmente sta lavorando a un documentario sulla poesia a Buenos Aires. Ha pubblicato racconti, componimenti poetici e un romanzo collaborativo. Nel 2017 ha pubblicato il suo primo romanzo, *El trabajo de los ojos*.

Born in Buenos Aires in 1980, she is a writer, cultural journalist, theater critic and poet. She holds a BA in Literature and a MA in Creative Writing. She is dedicated to practice and academic research in the field of performing arts and literature. She is currently working on a documentary about poetry in Buenos Aires. She has published short stories, poetry and a collaborative novel. In 2017 she published her first novel, *El trabajo de los ojos*.

**screenplay**  
Laura Citarella  
Laura Paredes  
**cinematography**  
Inés Duacastella  
Agustín Mendilaharsu  
**editing**  
Miguel de Zuviria  
Alejo Moguillansky  
**music**  
Gabriel Chwojnik  
**sound**  
Marcos Canosa  
**cast**  
Martin Rodriguez  
Marcelina Jarma  
Martin Gambarotta  
Graciela Goldchluk  
Ana Porrúa  
**producer**  
Ingrid Pokropek  
**contact**  
www.elpamperocine.  
com.ar  
producción  
@elpamperocine.  
com.ar



## LAS POETAS VISITAN A JUANA BIGNOZZI

**Laura Citarella, Mercedes Halfon**

**Argentina 2019 / 90' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Una poetessa muore. Un'altra, più giovane, riceve come eredità il mandato di far conoscere la sua opera. A questo compito si unisce una squadra di donne del cinema. Questo strano connubio mette in moto questo film che, curiosamente, non assume la forma di un'indagine ma di un quadro ancora più complesso e sottile. Com'era prevedibile, sorgono domande, ma anche rivelazioni, riaffiorano segreti e una persistente incertezza che finisce per diventare un traguardo.

Attraverso queste strategie laterali, la poetessa Juana Bignozzi emerge nel film in tutto il suo splendore.

A poet dies. Another poet, a younger woman, receives as an inheritance the mandate to divulgate her work. A team of women filmmaker joins her. That strange triangle begins to make a film which, oddly, does not take the form of an investigation but of a more complex and subtle portrait. As expected, questions arise, but also revelations, secrets reappear and a lingering uncertainty that ends up becoming a goal.

Thanks to these lateral strategies, the poet Juana Bignozzi emerges in the film in all her glory.



## Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Castro* (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, *Castro* (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

**screenplay**  
Laura Citarella  
Laura Paredes  
**cinematography**  
Agustín Mendilaharsu  
Inés Duacastella  
Yarará Rodríguez  
**editing**  
Miguel de Zuviria  
Alejo Moguillansky  
**music**  
Gabriel Chwojnik  
**sound**  
Lucas Larriera  
Marlene Vinocur  
**cast**  
Laura Paredes  
Elisa Carricajo  
Verónica Llinás  
Juliana Muras  
Ezequiel Pierri  
Cecilia Rainero  
Rafael Spregelbaur  
**producer**  
Laura Citarella  
Ezequiel Pierri  
Ingrid Pokropek  
Stefan Butzmühlen  
Patrick Horn  
Miksch Horn  
Grandfilm  
El Pampero Cine  
**contact**  
www.luxboxfilms.com  
info@luxboxfilms.com



## TRENQUE LAUQUEN

**Laura Citarella**  
**Argentina-Germania 2022 / 240' / v.o. sott. it.**

Questa è la storia di due uomini che cercano una donna, anzi: è la storia di una donna che va alla ricerca di sé stessa (e di un'altra donna; e poi di altre due donne). In questa storia che, come un tesoro, contiene molte altre storie, la ricerca di sé e la ricerca dell'altro sono costantemente intrecciate, mentre vita sognata e vita vissuta non coincidono. Ma non è un film filosofico: è un film d'amore e d'avventura, dove l'esplorazione di una città della pampa argentina è solo un'occasione per scandagliare più a fondo nell'animo umano. La protagonista, interpretata da Laura Paredes, sembra ripartire da dove l'avevamo lasciata undici anni prima in *Ostende*, ma il mistero la avvolge in modo ancora più forte, fino a trasformare il film ricreando atmosfere lynchiane. Un romanzo visivo in cui perdersi, un'ode alla ricerca e alla bellezza, l'ultimo film di Laura Citarella, un capolavoro del cinema contemporaneo.

This is the story of two men searching for a woman, or rather: it is the story of a woman who goes in search of herself (and another woman; and then two other women). In this story that, like a treasure, contains many other stories, the search for self and the search for the other are constantly intertwined, while dreamed life and lived life do not coincide. But this is not a philosophical film: it is a film of love and adventure, where the exploration of a town in the Argentine pampas is just an opportunity to plumb deeper into the human soul. The protagonist, played by Laura Paredes, seems to pick up where we left her off eleven years earlier in *Ostende*, but here the mystery envelops her even more strongly, to the point of transforming the film by recreating Lynchian atmospheres. A visual novel in which to lose oneself, an ode to quest and beauty, Laura Citarella's latest film is a masterpiece of contemporary cinema.





## Laura Citarella

Classe 1981, è una regista e produttrice argentina, nonché una delle autrici più interessanti del Nuevo Cine Argentino. Ha conseguito un diploma in regia cinematografica presso la Universidad del Cine di Buenos Aires. È tra i fondatori – insieme a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky e Agustín Mendilaharsu – della società di produzione El Pampero Cine. Nel 2011 dirige il suo primo lungometraggio, *Ostende*, cui segue *La mujer de los perros* (2015), co-diretto con Verónica Llinás. Nel 2019 co-dirige con Mercedes Halfon *Las poetas visitan a Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, il suo film più recente, è stato presentato nella sezione Orizzonti del festival di Venezia nel 2022. Ha prodotto, tra gli altri, film pluripremiati come *Historias extraordinarias* (2008) e *La flor* (2018) di Mariano Llinás, *Castro* (2009) ed *El loro y el cisne* (2013) di Alejo Moguillansky, *El escarabajo de oro* (2014) di Moguillansky e Fia-Stina Sandlund.

Born in 1981, she is an Argentine film director and producer, as well as one of the most notable authors of the Nuevo Cine Argentino. She graduated as a film director from the Universidad del Cine in Buenos Aires. She is one of the founders – together with Mariano Llinás, Alejo Moguillansky and Agustín Mendilaharsu – of the production company El Pampero Cine. In 2011 she directed her first feature film, *Ostende*, which was followed by *Dog Lady* (2015), co-directed with Verónica Llinás. In 2019 she co-directs with Mercedes Halfon *The Poets Visit Juana Bignozzi. Trenque Lauquen*, her most recent film, was screened in the Orizzonti section of the Venice Film Festival in 2022. She has produced, among others, award-winning films such as *Historias extraordinarias* (2008) and *La flor* (2018) by Mariano Llinás, *Castro* (2009) and *The Parrot and the Swan* (2013) by Alejo Moguillansky, *The Gold Bug* (2014) by Moguillansky and Fia-Stina Sandlund.

**screenplay**  
Laura Citarella  
**music**  
Albano Bomba  
**sound mix**  
Martin Grignaschi  
**cast**  
Ezequiel Piñeri  
Laura Citarella  
**producer**  
Haddock Films  
**contact**  
haddockfilms.com/  
info@haddockfilms.com



## DIARIO RURAL

Laura Citarella

Argentina 2021 / 27' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Immersi nella campagna argentina, un gruppo di artisti – una famiglia – si ritrova a registrare, sotto forma di diario, i momenti trascorsi a prendersi cura di un branco di maiali, in attesa della nascita di una cucciolata.

Episodio di *Bitácoras* – miniserie composta da cinque documentari realizzati da altrettante registe –, *Diario rural* è un manifesto della poetica di Laura Citarella e un resoconto dell'anomalo periodo pandemico. Arduo stabilire dove inizi la creazione e dove finisca l'osservazione: ci sono degli attori che pur "fingendo" creano una narrazione impernata nel reale, nella contingenza. Un cinema rurale in cui i tempi dell'inquadratura non sono dettati dal volere di un demiurgo, ma assecondano i ritmi del mondo animale; un gesto artistico che costruisce un presente alternativo a quello del confinamento, filmando/rubando la "parte vitale" per esorcizzare la morte.

Immersed in the Argentine countryside, a group of artists – a family – find themselves recording, in the form of a diary, the moments spent caring for a herd of pigs, awaiting the birth of a litter.

An episode of *Bitácoras* – a miniseries composed of five documentaries made by as many female directors –, *Diario rural* is a manifesto of Laura Citarella's poetics and a report of the anomalous pandemic period. It is hard to determine where creation begins and observation ends: there are actors who, while "pretending", create a narrative hinged in reality, in contingency. A rural cinema in which the timing of the shot is not dictated by the will of a demiurge, but panders to the rhythms of the animal world; an artistic gesture that constructs an alternative present to that of confinement, filming/stealing the "vital share" to exorcise death.



**CARTE POSTALE  
À SERGE DANÉY**  
DOUGLAS SIRK









## IL CERCHIO / LA BOUCLE

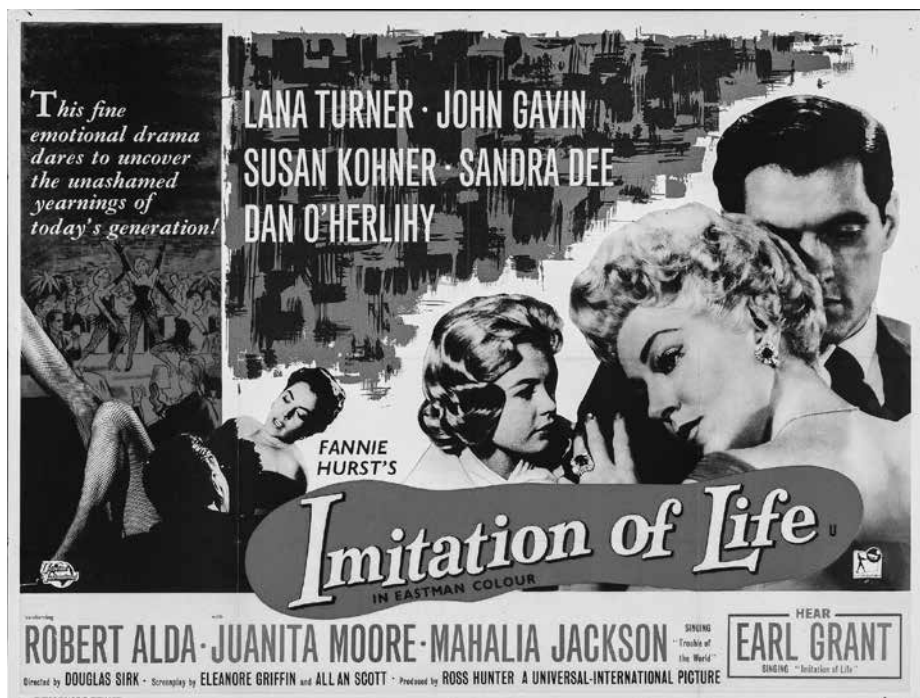
**Serge Daney**

**Libération, 16 gennaio 1987 / 16 janvier 1987**

**traduzione italiana / traduction italienne Andrea Inzerillo**

Quando finalmente lo si comincia a prendere sul serio (in Francia avviene all'inizio degli anni Sessanta), Douglas Sirk ha appena realizzato il suo ultimo film hollywoodiano, il geniale (peso le mie parole) *Lo specchio della vita*. Ha solo sessant'anni. Non gli resta che tornare a casa sua, in Europa, e ai suoi giovani ammiratori non rimane altro che invecchiare con l'idea che Sirk è un grande regista. Talora risalgono il corso del tempo lungo la sua filmografia, talaltra si accontentano di versare tutte le lacrime del loro corpo rivedendo i suoi ultimi film. Il tempo passa, e un giorno scopriamo che in Germania la gloria sirkiana continua: Fassbinder, suo amico, vede in lui un maestro e lo scrive con forza. Quanto al vecchio regista, di rara eleganza e gentilezza, è felice ma non sorpreso che gli si parli finalmente dei suoi film con un linguaggio diverso da quello del box office. È uno dei pochi della sua generazione a essere tornato dall'esilio, ad aver chiuso il cerchio, quasi in incognito. Uomo di teatro e di cinema in Germania e poi regista tuttotfare a Hollywood fino al suo primo grande meló (*Magnifica ossessione* nel 1954), ecco un uomo di cui in fondo sappiamo poco. Di lui, della sua carriera tedesca, del modo in cui lui stesso si considerava, lui che nel cuore della sdolcinatezza benpensante americana aveva introdotto, quasi di soppiatto, la cultura patetica del dramma barocco. I suoi ammiratori si dividono in due categorie e mezzo. La mezza categoria, la più recente, è costituita da quelli per cui il suo nome è sinonimo di "meló demenziale" da vedere sghignazzando o da leggere a non si sa quale ennesimo grado. Lasciamoli perdere. Nelle

Lorsqu'on le prend enfin au sérieux (en France, au tournant des années soixante), Douglas Sirk vient de réaliser son dernier film hollywoodien, le génial (je pèse mon mot) *Mirage de la vie*. Il n'a que soixante ans. Il ne lui reste qu'à revenir chez lui, en Europe, et il ne reste à ses jeunes admirateurs qu'à vieillir avec l'idée que Sirk est un grand cinéaste. Tantôt ils remontent le cours du temps le long de sa filmographie, tantôt ils se contentent de verser toutes les larmes de leur corps à la révision de ses derniers films. Le temps passe, et un jour c'est d'Allemagne qu'on apprend que la gloire sirkienne continue : Fassbinder, son ami, voit en lui un maître et l'écrit avec force. Quant au vieil homme, d'une élégance et d'une gentillesse rares, il a l'air ravi, mais pas surpris, qu'on lui parle enfin de ses films avec un autre langage que celui du box-office. C'est qu'il est l'un des rares de sa génération à être revenu de l'exil, à avoir bouclé une boucle, presque incognito. Homme de théâtre et du cinéma en Allemagne puis cinéaste à tout faire à Hollywood jusqu'à son premier grand mélo (*Le Secret magnifique* en 1954), voilà un homme dont, au fond, on sait peu de chose. De lui, de sa carrière allemande, de la façon dont il se voyait, lui qui, au cœur de la guimauve bien-pensante américaine, avait introduit, presque en catimini, la culture pathétique du drame baroque. Ses admirateurs se divisent en deux catégories et demie. La demi-catégorie, la plus récente, est constituée par ceux pour qui son nom est synonyme de « mélos déments » à voir en ricanant ou à lire à on ne sait quel énième degré.



altre due, ci sono quelli che, è più forte di loro, semplicemente piangono con i suoi film (l'autore di queste righe tiene a far sapere che già dai titoli di testa de *Lo specchio della vita* o del *Trapezio della vita* diventa uno straccio), e quelli che, a partire da *Come le foglie al vento*, hanno percepito che i film di Sirk travolgevano il nostro universo visivo. Il termine "barocco" è stato ritenuto a lungo sufficiente per descrivere questo travolgimento. Con il tempo, il termine si è caricato di mille contenuti. Il kitsch spontaneo della cultura americana tende la mano alle convulsioni erudite del dramma sacro europeo. L'*happy ending* hollywoodiano ridiventa un caso specifico della catarsi classica. L'insulsaggine del bestiame delle star non impedisce più la visione, quanto mai attuale, di un mondo in cui tutte le figure devono subire la prova di una decomposizione variopinta. Sirk, lo si sarà capito, è tra noi.

Passons. Dans les deux autres, il y a ceux qui, c'est plus fort qu'eux, pleurent tout uniment à ses films (le signataire de ces lignes tient à faire savoir qu'il n'est plus que serpillière dès le générique de *Mirage de la vie* ou de *La Ronde de l'aube*) et ceux qui, dès *Écrit sur du vent*, ont senti que les films de Sirk faisaient basculer notre univers visuel. Le mot « baroque » a suffi longtemps à rendre compte de ce basculement. Avec le temps, le mot s'est chargé de mille contenus. Le kitsch spontané de la culture américaine tend la main aux convulsions savantes du drame sacré européen. Le *happy ending* hollywoodien redevient un cas particulier de la catharsis antique. La fadeur du cheptel de stars n'empêche plus la vision, ô combien actuelle, d'un monde où toutes les figures doivent subir l'épreuve d'une décomposition bariolée. Sirk, on l'aura compris, est parmi nous.

# IL LEGAME SIRK/HUDSON / THE SIRK/HUDSON CONNECTION

**Mark Rappaport**

**novembre 2008 / November 2008**

**traduzione italiana / Italian translation Pietro Renda**

Che il cinema sia un'arte collaborativa è un cliché trito: un cliché perché è un fatto così palese e tanto spesso ripetuto, e trito per la stessa ragione. È un'arte collaborativa e ci sono decine, se non centinaia, di esempi di registi che lavorano sempre con gli stessi membri della troupe, registi che lavorano con sceneggiatori di fiducia, con – quando possibile – gli stessi operatori, gli stessi scenografi e montatori, persino gli stessi costumisti. Tutti conosciamo il rapporto di collaborazione tra Fellini e Nino Rota, tra Hitchcock e Bernard Hermann. Ma ciò che più ci interessa è la collaborazione tra un regista e una star. Gli esempi sono numerosi: Griffith e Lillian Gish, John Ford e John Wayne, Kurosawa e Toshiro Mifune, Rossellini e Ingrid Bergman, Hitchcock e Cary Grant ma anche James Stewart, von Sternberg e Dietrich, Antonioni e Monica Vitti, Ingmar Bergman e – pare – tutti gli attori svedesi (Max von Sydow, Liv Ullman, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Erland Josephson, Harriet Andersson, tra gli altri), Anthony Mann e James Stewart, Cukor e Katharine Hepburn, Godard e Anna Karina, Truffaut e Jean-Pierre Léaud. E questa è solo la punta dell'iceberg. Stilare la vostra lista. Può essere un bel gioco di società per cinefili al quale dedicarsi nei pomeriggi piovosi durante la villeggiatura estiva. A Hollywood il fatto che un regista ricorra sempre allo stesso attore o attori può dipendere più dai contratti con gli studios e dalle loro disponibilità che dalla volontà di espressione di gusti e affinità personali. Ad esempio, il regista Henry King girò undici film con Tyrone Power e sei con Gregory Peck. King ed entrambi gli attori avevano contratti

It's a clichéd truism that movie-making is a collaborative art – clichéd because it's so obvious and repeated so often and a truism for the same reason. It is collaborative art and there are dozens if not hundreds of examples of directors working time and again with the same crew members, directors working with trusted writers, with, whenever possible, the same cameramen, the same production designers, editors, even costume designers. We all know about the collaborative relationship between Fellini and Nino Rota, between Hitchcock and Bernard Hermann. But what interests us the most is the collaboration between a director and a star. The examples are legion: Griffith and Lillian Gish, John Ford and John Wayne, Kurosawa and Toshiro Mifune, Rossellini and Ingrid Bergman, Hitchcock and Cary Grant and also James Stewart, von Sternberg and Dietrich, Antonioni and Monica Vitti, Ingmar Bergman and, it seems, every actor in Sweden (Max von Sydow, Liv Ullman, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Erland Josephson, Harriet Andersson, among others), Anthony Mann and James Stewart, Cukor and Katharine Hepburn, Godard and Anna Karina, Truffaut and Jean-Pierre Léaud. And that's just the tip of the iceberg. Make up your own list. It's a good parlor game for movie mavens to play on rainy afternoons at the summer rental. In Hollywood, a director using the same actor or actors over and over again may have had more to do with studio contracts and who was available rather than an expression of personal tastes and affinities. For example director Henry King made 11 films with Tyrone Power and 6



a lungo termine con la 20<sup>th</sup> Century Fox e non c'erano molte star maschili di spicco tra cui scegliere. Michael Curtiz ed Errol Flynn hanno girato dodici film insieme alla Warner Brothers. Ovviamente, devono essersi divertiti a lavorare insieme, ma potrebbe essersi trattato più di un matrimonio di convenienza che per affinità.

Uno dei più importanti sodalizi hollywoodiani tra regista e attore è stato quello tra Douglas Sirk (nato Detleff Sierk ad Amburgo) e Rock Hudson: nove film per la Universal, il più piccolo e meno importante dei grandi studios: *Il capitalista (Has Anybody Seen My Gal?, 1952)*, *Il figlio di Kociss (Taza, Son of Cochise, 1954)*, *Magnifica ossessione (Magnificent Obsession, 1954)*, *Il ribelle d'Irlanda (Captain Lightfoot, 1955)*, *Secondo amore (All That Heaven Allows, 1955)*, *Come prima... meglio di prima (Never Say Goodbye, 1956)*, *Come le foglie al vento (Written on the Wind, 1956)*, *Inno di battaglia (Battle Hymn, 1957)* e *Il trapezio della vita (The Tarnished Angels, 1958)*. (Sebbene Sirk non sia accreditato per *Come prima... meglio di prima* e disconosca il film, vi ha di fatto lavorato e ci sono così tante somiglianze e riferimenti ad altri suoi film, sia da un punto di vista tematico che emotivo, che ritengo debba essere a lui attribuito). Forse si è trattato di un matrimonio riparatore: Sirk era uno dei registi più importanti – se non il più importante –

films with Gregory Peck. King and both actors were under long-term contracts to 20<sup>th</sup> Century Fox and there weren't that many top male stars to choose from. Michael Curtiz and Errol Flynn made 12 movies together at Warner Brothers. Obviously, they must have enjoyed working together, but it may have been more a marriage of convenience than of affinity.

One of the most important Hollywood director actor partnerships was between Douglas Sirk (né Detleff Sierk in Hamburg) and Rock Hudson – nine movies at Universal, the smallest and least important of the major studio: *Has Anybody Seen My Gal?* (1952), *Taza, Son of Cochise* (1954), *Magnificent Obsession* (1954), *Captain Lightfoot* (1955), *All That Heaven Allows* (1955), *Never Say Goodbye* (1956), *Written on the Wind* (1956), *Battle Hymn* (1957), and *Tarnished Angels* (1958). (Although Sirk is uncredited on *Never Say Goodbye* and disowns the movie, he did work on it and there are so many similarities and points of reference within it to other Sirk movies, both thematically and emotionally, I feel it should be counted.) Maybe it was a shotgun marriage – Sirk was one of the studios most important, if not the most important directors at Universal and Hudson was one of the very few stars at the company whose name meant anything at the box office.

della Universal e Hudson era una delle pochissime star della compagnia il cui nome significasse qualcosa al botteghino. Ma c'è di più. È uno strano fenomeno quello di Sirk: molti dei suoi film sono incentrati sull'amore materno, sia esso contrastato, ossessivo, iper-protettivo o rifiutato, o una combinazione di questi – *La nona sinfonia (Schlußakkord, 1936)*, *La Habañera (1937)*, *Desiderio di donna (All I Desire, 1953)*, *Lo specchio della vita (Imitation of Life, 1958)* e sì, persino *Come prima... meglio di prima* – oppure riguardano genitori con figli adolescenti viziati, egoisti, finanche mostruosi – *Secondo amore, Quella che avrei dovuto sposare (There's Always Tomorrow, 1956)*, tanto che dai suoi film non si direbbe mai che una delle più grandi tragedie della sua vita potesse riguardare suo figlio. Il suo unico figlio, avuto dalla prima moglie e nato nel 1925. Nel 1929 lei divenne un membro del partito nazista. Quando Sirk si risposò con Hilde Jary, un'attrice ebrea, la prima moglie si rifiutò di fargli vedere il figlio. Sirk (e Jary) lasciarono la Germania nel 1937. Suo figlio, Klaus Detleff Sierk fu un attore bambino in diversi film di propaganda nazista, recitando tra l'altro in quelli del più celebre dei registi nazisti, Viet Harlan, autore del famigerato *Süss l'ebreo (Jud Süß)*. Il figlio di Sirk morì a diciotto anni, combattendo con l'esercito nazista sul fronte orientale nel 1942. Nessun genitore, anche se tenuto a distanza dal proprio figlio, potrebbe mai superare questo trauma. L'unico film di Sirk che sfiora questo argomento può forse considerarsi la sua opera più personale, *Tempo di vivere (A Time to Love and a Time to Die, 1958)*.

*Tempo di vivere*, storia di un giovane soldato nazista sul fronte orientale, fu accolto con sconcerto. Erano trascorsi solo tredici anni dalla fine della guerra. Il mondo si stava ancora riprendendo dalle rivelazioni sulle atrocità naziste, ed ecco che Sirk propone quella che – per il suo modo di mostrare con empatia le avversità e la devastazione vissute dai tedeschi comuni durante una guerra che loro stessi avevano scatenato sul mondo – sembrava un'apologia del nazismo. Ma oggi può essere visto per quello che era: un ritratto devastante della distruzione bellica che si abbatté su tutti, vittime e carnefici, nonché uno dei suoi film più sentiti. Fu inoltre un austero tentativo di riconciliazione con il figlio, tenutogli lontano e ormai da tempo perduto.

Mettiamola in un altro modo. Hudson, che è nato lo stesso anno del figlio di Sirk, ha dichiarato: «Era come un vecchio papà per me e io ero come un figlio per lui, credo. Quando sei spaventato e inesperto e cerchi di farci i conti, all'improvviso un uomo più anziano ti avvicina e ti dice: "Su, su, va tutto bene". Questo era Douglas Sirk»<sup>1</sup>. Da parte sua, Sirk vide in Hudson qualcosa che lo impressionava e soprattutto che

But there's more to it than that. It's a strange phenomenon about Sirk: so many of his films are centered around mother love, either thwarted, obsessive, overly-protective or rejected, or various combinations thereof – *Schlussakkord (1936)*, *La Habañera (1937)*, *All I Desire (1953)*, *Imitation of Life (1958)* and, yes, even *Never Say Goodbye* – or have parents with spoiled, selfish, even monstrous, teenage children – *All That Heaven Allows*, *There's Always Tomorrow (1956)* – one would never guess from his films that one of the major tragedies of his life involved his son. His only child, from his first wife, was born in 1925. She became a Nazi party member in 1929. When Sirk married again, to Hilde Jary, a Jewish actress, his first wife refused to let him see their son again. Sirk (and Jary) left Germany in 1937. His son, Klaus Detleff Sierk, had been a child actor in Nazi films, including several by the most notorious of all Nazi directors, Viet Harlan, who made the infamous *Jew Süß*. Sirk's son died at the age of 18, fighting with the Nazi army on the Eastern Front in 1942. No parent, however estranged from his child, ever recovers from that. The only picture of Sirk's that even touches on this subject is perhaps the most personal of his films, *A Time to Love and a Time to Die (1958)*.

*A Time to Live and a Time to Die*, a sympathetic story of a young Nazi soldier on the Eastern Front was greeted with head-scratching bewilderment when it first appeared. It was only 13 years after the war had ended. The world was still recovering from the revelations of the Nazi atrocities, and here was Sirk making what seemed like an apology for the Nazis and sympathetically portraying the hardships and devastation ordinary Germans had to bear during a war that they unleashed on the world. But today it can be seen for what it was – a devastating picture of the destruction that war has on everyone, victim and perpetrators alike – and one of his most heart-felt films. It was also an unvarnished attempt to reconcile with his estranged and long-lost son.

Let's put it another way. Hudson, who was born the same year as Sirk's son, said, «He was like ol' Dad to me and I was like a son to him, I think. When you're scared and new and you're trying to figure out this thing and suddenly an older man will reach out and say, "There, there, it's okay." That was Douglas Sirk» (*Rock Hudson: His Story*, Rock Hudson and Sara Davidson, p. 77). For his part, Sirk saw something in Hudson that he responded to and especially something the camera responded to, which had possibilities. After having worked with Hudson on *Has Anybody Seen My Gal*, in which Hudson is remarkably effective in a light comic role, and *Taza, Son of Cochise*, Sirk felt he was ready for, and fought for him to be



si impressionava nella macchina da presa, che aveva delle possibilità. Dopo aver lavorato con Hudson per Il capitalista, in cui l'attore è incredibilmente efficace in un ruolo comico leggero, e per Il figlio di Kociss, Sirk senti che era pronto e lottò per farlo recitare in *Magnifica ossessione*. Sirk, da sempre un esteta, non è mai stato così sentimentale o così entusiasta nelle interviste, a differenza di Hudson. «Non era un granché, ma era anche molto giovane. Alla Universal era considerato un pessimo attore. Tuttavia, era molto desideroso di imparare. Il suo sogno era quello di diventare un buon attore e posso dire, non senza orgoglio, di averlo aiutato a diventarlo» (Cahiers du Cinéma, aprile 1967). Grazie alla sua partecipazione a *Magnifica ossessione* Hudson divenne una grande star.

Quando venne girato *Tempo di vivere*, Hudson era una star troppo grande per interpretare un ruolo così poco impegnativo e, inoltre, la sua autenticità in qualità di giovane soldato sarebbe stata compromessa dalla familiarità che il pubblico aveva con Rock Hudson, la star. In ogni caso, la Universal stava preparando John Gavin, che interpretava il ruolo, a diventare il nuovo Rock Hudson, così come Kim Novak era stata preparata dalla Columbia per competere con Rita Hayworth e la 20<sup>th</sup> Century Fox sperava che Jayne Mansfield e Sheree North avrebbero dato filo da torcere a Marilyn Monroe (non

in *Magnificent Obsession*. Sirk, ever the aesthete, was never quite as sentimental or as gushing as Hudson in interviews. «He wasn't very much but he was also very young. At Universal, he was considered a very bad actor. However, he was very eager to learn. His dream was to become a good actor and I can say, not without pride, that I helped him become one» (Cahiers du Cinéma, April 1967). Hudson became a huge star as a result of being in *Magnificent Obsession*.

By the time *A Time to Love...* was made, Hudson was too big a star to play such a relatively undemanding role and, furthermore, his authenticity as a young soldier would have been undermined by the familiarity audiences had with Rock Hudson, the star. In any case, Universal was grooming John Gavin, who played the role, to be the next Rock Hudson, just as Kim Novak was groomed by Columbia to keep Rita Hayworth on her toes, and 20<sup>th</sup> hoped that Jayne Mansfield and Sheree North would give Marilyn Monroe a run for her money. (Not too much luck there.) Just as, to go further back, Betty Grable was built up as a star at 20<sup>th</sup>, in the 40s, to compete with Alice Faye, and Monroe was given the star treatment in the early 50s to put Grable on the alert. And so on...

Perhaps the most touching part of *Magnificent Obsession* is that it does spell out more boldly, and in a very direct way,



ebbero molta fortuna). Così come, per andare ancora più indietro, Betty Grable fu costruita come star alla 20<sup>th</sup>, negli anni Quaranta, per competere con Alice Faye, e la Monroe ricevette il trattamento da star nei primi anni Cinquanta per insidiare la Grable. E così via...

Forse l'aspetto più toccante di *Magnifica ossessione* è che mette in luce in modo più audace e diretto il legame tra Sirk e Hudson. Otto Kruger, sosia di Sirk, interpreta il maestro/guru/figura di riferimento di Hudson. È la figura paterna di guida e mentore. Gli insegna il significato di quella che per Rock diventerà la *Magnifica Ossessione* del titolo – dare agli altri senza chiedere nulla in cambio – e lo guida nei momenti in cui sente di non essere all'altezza delle proprie aspettative. Rock, che diventa chirurgo per curare Jane Wyman dalla cecità che lui stesso ha causato, deve operarla. Il medico specializzando non è all'altezza del compito e l'operazione deve essere eseguita *immediatamente*. Non viene mai spiegato quale sia l'emergenza medica. Né viene spiegato il motivo per cui Otto, un pittore, possa assistere all'operazione da un anfiteatro vetrato e rialzato, di solito riservato ad altri professionisti e agli studenti di medicina. Ma non perdiamoci in dettagli importuni. Prima dell'operazione, Rock vacilla. Non è sicuro di essere in grado di farlo. Alza lo sguardo verso Otto che lo guarda e gli sorride

the connection between Sirk and Hudson. Otto Kruger, a dead ringer for Sirk, plays Hudson's teacher/guru/role model. He is the guiding, mentoring father figure. He teaches him the meaning of what will eventually become the *Magnificent Obsession* of the title for Rock – giving to others and asking nothing in return – and is there to guide him in moments when he feels he can't quite live up to his own expectations. Rock, who becomes a surgeon in order to cure Jane Wyman of her blindness which he caused in the first place, has to operate on her. The resident doctor is not up to the task and it has to be done *immediately*. What the medical emergency is is never quite explained. Neither is a reason given for Otto, a painter, to be allowed to watch the operation from a raised glassed-in amphitheater, usually reserved for other professionals and medical students. But let's not get bogged down in annoying details here. Before the operation, Rock falters. He isn't sure he is capable of doing it. He glances up at Otto, who beams down on him and smiles encouragingly, as if to say, "You can do it." Not that he knows anything about the complications of the operation itself or even the medical procedures involved. But it is a symbolic, paradigmatic moment in which the father figure, from on high, gives the son permission to be all that he can be – Sirk, the director, the father, is giving Rock, the



incoraggiante, come a dire: "Puoi farcela". Non che sappia nulla delle possibili complicazioni dell'operazione né tantomeno delle procedure mediche implicate. Ma è un momento simbolico e paradigmatico in cui la figura paterna, dall'alto, dà al figlio il permesso di essere tutto ciò che può essere: Sirk, il regista, il padre, dà a Rock, l'accollito in cerca di guida e rassicurazione, il permesso e l'incoraggiamento di essere Rock Hudson, una delle più grandi star degli anni Cinquanta.

Sirk alla fine fa ad Hudson il più grande complimento che gli possa fare quando lo sceglie per interpretare il protagonista de *Il trapezio della vita*, un adattamento del romanzo di Faulkner del 1933, *Pilone*. Se *Tempo di vivere* era uno dei suoi film più personali, *Il trapezio della vita* gli era altrettanto caro, tanto che desiderava realizzarlo fin dagli anni Trenta, quando era ancora all'Ufa. Ecco cosa dice Sirk di Hudson per quella che è probabilmente la sua migliore interpretazione in quello che è probabilmente il miglior film di Sirk: «Accettò il ruolo ne *Il trapezio della vita*, una parte che era molto lontana da quelle che interpretava di solito. Non avrei potuto immaginare un altro attore americano in quel ruolo» (Cahiers du Cinéma, aprile 1967).

acolyte looking for guidance and reassurance, the permission and encouragement to be Rock Hudson, one of the biggest stars of the 50s.

Sirk ultimately pays Hudson the highest compliment he can give when he chooses him to play the lead in *Tarnished Angels*, an adaptation of Faulkner's 1933 novel *Pylon*. If *A Time to Love...* was one of his most personal films, equally close to his heart was *Tarnished Angels*, a movie he had wanted to make since the 30s, when he was still at Ufa. This is what Sirk has to say about Hudson in arguably his very best performance, in arguably Sirk's best movie: «He accepted the role in *Tarnished Angels*, a part that was very far from what he usually played. I couldn't see another American actor in the role» (Cahiers du Cinéma, April 1967).

**1** R. Hudson, S. Davidson, *Rock Hudson: His Story*, William Morrow and Company, New York 1986, p. 77.



Property of National Screen Service Corp.  
Licensed for display only in connection with  
the exhibition of this picture at your theatre.  
Must be returned immediately thereafter.

Rock Hudson in "HAS ANYBODY SEEN MY GAL"  
Color by TECHNICOLOR  
A Universal-International Picture

Copyright 1952, Universal Pictures Company,  
Inc. Permission granted for newspaper and  
magazine reproduction. Any other use, includ-  
ing television, prohibited. Printed in U.S.A.

52/281



Mark Rappaport  
*Tarnished Wind*  
digital collage, serie fo 3











## Douglas Sirk

Nato con il nome di Hans Detlef Sierck (Amburgo, 1897 – Lugano, 1987), dopo aver trascorso l'infanzia ad Amburgo e in Danimarca si dedicò al teatro in Germania. In seguito venne assunto dall'Ufa, esordendo nel lungometraggio con *Aprile, Aprile* nel 1935. In fuga dalla Germania nazista, come molti altri registi europei, si fece notare con *Il pazzo di Hitler* (1943) e *Temporale d'estate* (1944). Da qui in avanti realizzò soprattutto thriller e commedie, con incursioni sporadiche in altri generi. Negli Stati Uniti assunse il nome di Douglas Sirk e dagli anni Cinquanta lavorò sotto contratto alla Universal. Nel 1953 *Desiderio di donna* inaugurò il grande ciclo di melodrammi che conquistarono pubblico e critica per la loro capacità di esplorare la società americana attraverso uno sguardo antirealista, un'assoluta raffinatezza estetica e un'inedita sensibilità femminista.

Born Hans Detlef Sierck (Hamburg, 1897 – Lugano, 1987), after spending his childhood in Hamburg and Denmark, he devoted himself to theatre in Germany. He was later hired by Ufa, making his feature film debut with *April, April!* in 1935. On the run from Nazi Germany, like many other European directors, he made his mark with *Hitler's Madman* (1943) and *Summer Storm* (1944). From here on he made mainly thrillers and comedies, with sporadic forays into other genres. In the United States he took the name Douglas Sirk and by the 1950s he started working under contract at Universal. In 1953, *All I Desire* opened the great cycle of melodramas that conquered audience and critics through their ability to explore American society through an anti-realist gaze, an absolute aesthetic refinement and an unprecedented feminist sensibility.

**screenplay**  
Robert Blees  
**cinematography**  
Russell Metty  
**editing**  
Milton Carruth  
**music**  
Frank Skinner  
**sound**  
Leslie I. Carey  
Corson Jowett  
**cast**  
Jane Wyman  
Rock Hudson  
Agnes Moorehead  
Otto Kruger  
**producer**  
Ross Hunter  
**contact**  
www.parkcircus.com  
info@parkcircus.com



## MAGNIFICENT OBSESSION

**Douglas Sirk / Stati Uniti 1953 / 108' / v.o. sott. it.  
in collaborazione con CSC – Cineteca Nazionale  
16 maggio 2023, Cinema Rouge et Noir**

Bob Merrick è un giovane ricco e arrogante, e la sua imprudenza causa indirettamente una doppia tragedia: la morte di un medico molto amato, il dottor Phillips, e la perdita della vista per Helen, la vedova del dottore. Per riuscire a riparare ai suoi errori, Bob decide di modificare la sua vita e seguire il modello del medico, innamorandosi di Helen e facendo di tutto per salvarla. Sirk definisce il romanzo da cui il film è tratto «un misto di kitsch, follia e trash», ma è anche convinto che sia necessario amare e nello stesso tempo detestare una storia per tirarne fuori qualcosa di buono, e che ci sia «una distanza piccolissima che separa la grande arte dalla spazzatura». Tra i melodrammi più celebri di Sirk, caratterizzato da «un'ironia euripidea», *Magnifica ossessione* è incentrato su alcuni dei grandi temi cari al regista: la cecità e il destino, la cura e la redenzione.

Bob Merrick is a rich and arrogant young man, and his recklessness indirectly causes a double tragedy: the death of a beloved doctor, Dr. Phillips, and the loss of sight for Helen, the doctor's widow. In order to succeed in making amends for his mistakes, Bob decides to change his life and follow the doctor's path, falling in love with Helen and doing everything he can to save her. Sirk calls the novel on which the film is based «a mixture of kitsch and craziness and trashiness», but he is also convinced that it is necessary to love and at the same time detest a story in order to get something good out of it, and that there is «a very short distance between high art and trash». Among Sirk's most celebrated melodramas, characterized by an Euripidean irony, *Magnificent Obsession* focuses on some of the great themes dear to the director: blindness and fate, cure and redemption.



## Douglas Sirk

Nato con il nome di Hans Detlef Sierck (Amburgo, 1897 – Lugano, 1987), dopo aver trascorso l'infanzia ad Amburgo e in Danimarca si dedicò al teatro in Germania. In seguito venne assunto dall'Ufa, esordendo nel lungometraggio con *Aprile, Aprile* nel 1935. In fuga dalla Germania nazista, come molti altri registi europei, si fece notare con *Il pazzo di Hitler* (1943) e *Temporale d'estate* (1944). Da qui in avanti realizzò soprattutto thriller e commedie, con incursioni sporadiche in altri generi. Negli Stati Uniti assunse il nome di Douglas Sirk e dagli anni Cinquanta lavorò sotto contratto alla Universal. Nel 1953 *Desiderio di donna* inaugurò il grande ciclo di melodrammi che conquistarono pubblico e critica per la loro capacità di esplorare la società americana attraverso uno sguardo antirealista, un'assoluta raffinatezza estetica e un'inedita sensibilità femminista.

Born Hans Detlef Sierck (Hamburg, 1897 – Lugano, 1987), after spending his childhood in Hamburg and Denmark, he devoted himself to theatre in Germany. He was later hired by Ufa, making his feature film debut with *April, April!* in 1935. On the run from Nazi Germany, like many other European directors, he made his mark with *Hitler's Madman* (1943) and *Summer Storm* (1944). From here on he made mainly thrillers and comedies, with sporadic forays into other genres. In the United States he took the name Douglas Sirk and by the 1950s he started working under contract at Universal. In 1953, *All I Desire* opened the great cycle of melodramas that conquered audience and critics through their ability to explore American society through an anti-realist gaze, an absolute aesthetic refinement and an unprecedented feminist sensibility.

**screenplay**  
Peggy Thompson  
**cinematography**  
Russell Metty  
**editing**  
Frank Gross  
Fred Baratta  
**music**  
Frank Skinner  
**sound**  
Leslie I. Carey  
Joe Lapis  
**cast**  
Jane Wyman  
Rock Hudson  
Agnes Moorehead  
**producer**  
Ross Hunter  
**contact**  
www.parkcircus.com  
info@parkcircus.com



## ALL THAT HEAVEN ALLOWS

Douglas Sirk

Stati Uniti 1955 / 88' / v.o. sott. it.

in collaborazione con CSC – Cineteca Nazionale

La società e la famiglia, con le loro regole e i loro molti vincoli, impediscono la realizzazione dei desideri della ricca vedova Cary Scott e del giovane giardiniere Ron Kirby, due anime diverse per età e condizione sociale che si incontrano e decidono di amarsi, contro tutto e contro tutti. Il *Walden* di Thoreau e la sua filosofia ispirano le azioni dei personaggi, mentre l'uso dei colori definisce e caratterizza gli spazi e le emozioni, facendone un punto di riferimento nella storia del Technicolor. Il rapporto tra genitori e figli trova nella sequenza più famosa del cinema di Sirk una delle sue vette di spietatezza, cui fa da contraltare musicale la terza *Consolation* di Franz Liszt, ormai perennemente indissociabile da questo film. Nel 1973 Fassbinder ne farà un remake dal titolo *La paura mangia l'anima*, mentre Todd Haynes gli renderà omaggio nel 2002 con *Lontano dal paradiso*.

With their rules and their many constraints, society and family prevent the fulfillment of the desires of wealthy widow Cary Scott and young gardener Ron Kirby, two souls differing in age and social status who meet and decide to love each other, against everything and everyone.

Thoreau's *Walden* and his philosophy inspire the characters' actions, while the use of color defines and characterizes spaces and emotions, making it a landmark in Technicolor history. The relationship between parents and children finds in Sirk's most famous sequence one of its peaks of ruthlessness, to which Franz Liszt's third *Consolation*, now perennially inseparable from this film, provides a musical counterpoint.

In 1973 Fassbinder made a remake of it entitled *Ali: Fear Eats the Soul*, while Todd Haynes paid homage to it in 2002 with *Far from Heaven*.



## Douglas Sirk

Nato con il nome di Hans Detlef Sierck (Amburgo, 1897 – Lugano, 1987), dopo aver trascorso l'infanzia ad Amburgo e in Danimarca si dedicò al teatro in Germania. In seguito venne assunto dall'Ufa, esordendo nel lungometraggio con *Aprile, Aprile* nel 1935. In fuga dalla Germania nazista, come molti altri registi europei, si fece notare con *Il pazzo di Hitler* (1943) e *Temporale d'estate* (1944). Da qui in avanti realizzò soprattutto thriller e commedie, con incursioni sporadiche in altri generi. Negli Stati Uniti assunse il nome di Douglas Sirk e dagli anni Cinquanta lavorò sotto contratto alla Universal. Nel 1953 *Desiderio di donna* inaugurò il grande ciclo di melodrammi che conquistarono pubblico e critica per la loro capacità di esplorare la società americana attraverso uno sguardo antirealista, un'assoluta raffinatezza estetica e un'inedita sensibilità femminista.

Born Hans Detlef Sierck (Hamburg, 1897 – Lugano, 1987), after spending his childhood in Hamburg and Denmark, he devoted himself to theatre in Germany. He was later hired by Ufa, making his feature film debut with *April, April!* in 1935. On the run from Nazi Germany, like many other European directors, he made his mark with *Hitler's Madman* (1943) and *Summer Storm* (1944). From here on he made mainly thrillers and comedies, with sporadic forays into other genres. In the United States he took the name Douglas Sirk and by the 1950s he started working under contract at Universal. In 1953, *All I Desire* opened the great cycle of melodramas that conquered audience and critics through their ability to explore American society through an anti-realist gaze, an absolute aesthetic refinement and an unprecedented feminist sensibility.

**screenplay**  
George Zuckerman  
**cinematography**  
Russell Metty  
**editing**  
Russell F. Schoengarth  
**music**  
Frank Skinner  
**sound**  
Leslie I. Carey  
Robert Pritchard  
**cast**  
Rock Hudson  
Lauren Bacall  
Robert Stack  
Dorothy Malone  
Robert Keith  
**producer**  
Albert Zugsmith  
**contact**  
www.parkcircus.com  
info@parkcircus.com



## WRITTEN ON THE WIND

**Douglas Sirk**

**Stati Uniti 1956 / 100' / v.o. sott. it.**

**in collaborazione con CSC – Cineteca Nazionale**

Due coppie di protagonisti intrecciano sentimenti e passioni in un ritratto familiare spietato e intenso. Kyle e Marylee Hadley sono gli eredi, ricchi e tormentati, di un petroliere texano. Mitch Wayne è l'amico d'infanzia di Kyle, nonché il figlio che il vecchio Jasper Hadley avrebbe sempre desiderato; Lucy un'impiegata dell'azienda, che si sposerà con Kyle e da cui lui vorrebbe avere un figlio. In un film che abbonda di simboli fallici, impotenza e sterilità, alcolismo, infedeltà e sensi di colpa sono al centro di un dramma.

Un'altra pietra miliare del Technicolor nonché il film che rivela le grandi affinità di Robert Stack e Dorothy Malone (che vinse l'Oscar come migliore attrice non protagonista) con un regista come Sirk. Da un'idea di Albert Zugsmith, che di lì a poco avrebbe prodotto tra gli altri *L'infernale Quinlan* di Orson Welles.

Two pairs of protagonists intertwine feelings and passions in a ruthless and intense family portrait. Kyle and Marylee Hadley are the wealthy and troubled heirs of a Texan oilman. Mitch Wayne is Kyle's childhood friend and the son that the elder Jasper Hadley always wanted; Lucy an employee of the company, who will marry Kyle and by whom he would like to have a child. In a film that abounds with phallic symbols, impotence and sterility, alcoholism, infidelity and guilt are at the centre of a drama.

Another Technicolor milestone as well as the film that revealed the great affinities of Robert Stack and Dorothy Malone (who won the Oscar for best supporting actress) with a director like Sirk. From an idea by Albert Zugsmith, who would shortly thereafter produce Orson Welles' *Touch of Evil*, among others.





**screenplay**  
Roman Hüben  
**cinematography**  
Mathieu Gaudet  
**editing**  
Marylou Vergez  
**music**  
Martin Perret  
**sound**  
Camille Bonard  
Timothée Zurbuchen  
**cast**  
Hanna Schygulla  
Todd Haynes  
Jon Halliday  
Bernard Eisenschitz  
Denis Rossano  
**producer**  
Nicola Genni  
Picifilm  
**contact**  
www.picifilm.ch  
info@picifilm.ch

## Roman Hüben

Nato nel 1990 a Colonia, Germania. Cittadinanza tedesca. Cresciuto in Svizzera. Nel 2014 consegue una laurea in cinema presso l'ECAL (École Cantonale d'Art de Lausanne). Ha diretto diversi cortometraggi, tra cui *I've Got a Power* (2013) e *Villa Ventura* (2017). *Douglas Sirk – Hope as in Despair* (2022) è il suo primo lungometraggio documentario.

Born in 1990 in Cologne, Germany. German citizenship. Grows up in Switzerland. 2014 BA in Film from ECAL (École Cantonale d'Art de Lausanne). He has directed several short films, including *I've Got a Power* (2013) and *Villa Ventura* (2017). *Douglas Sirk – Hope as in Despair* (2022) is his first feature documentary.



## DOUGLAS SIRK. HOPE AS IN DESPAIR

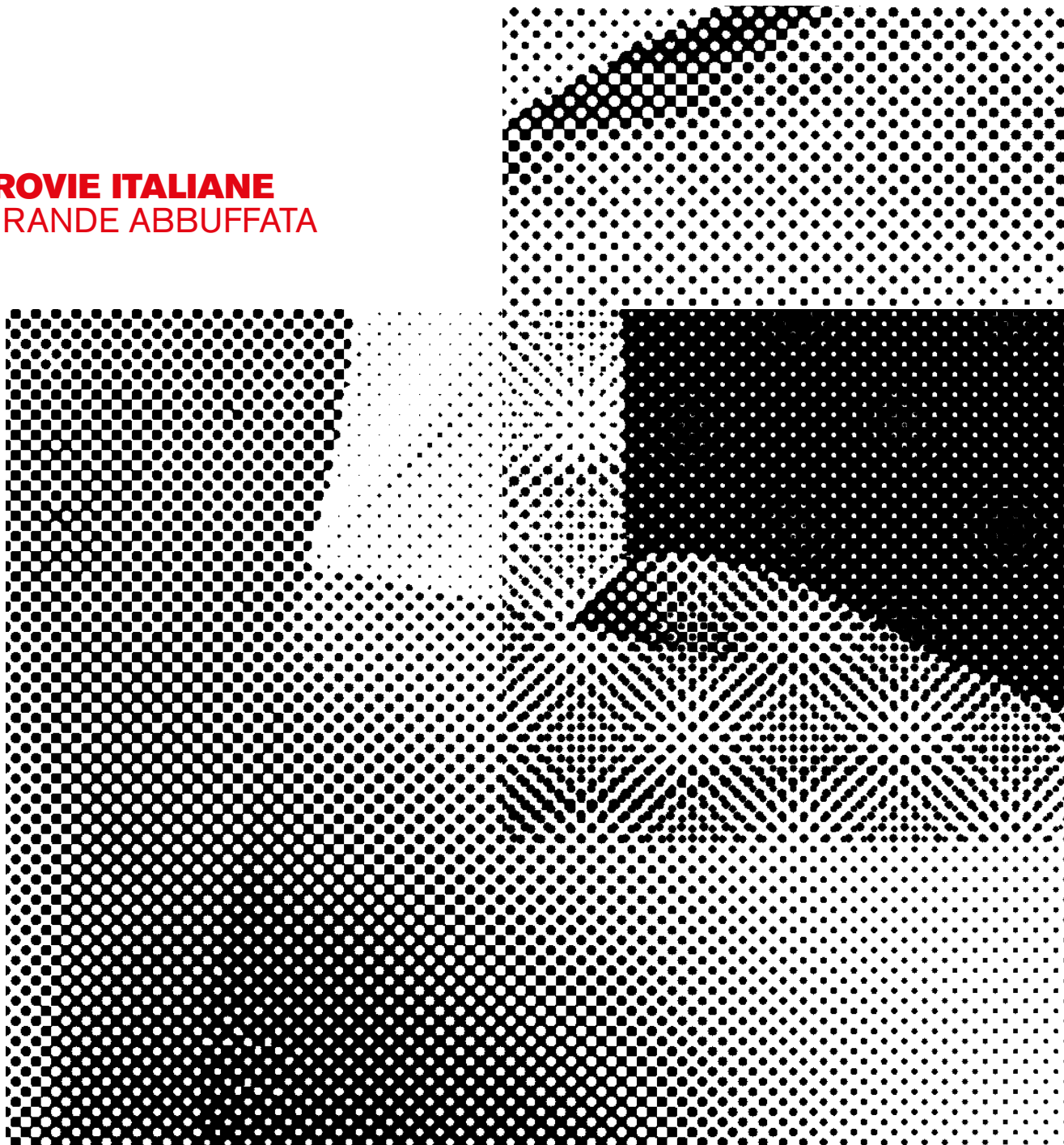
**Roman Hüben**

**Svizzera-Germania-Francia 2022 / 76' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale**

Un ritratto, sotto forma d'indagine, del maestro del melodramma, Douglas Sirk. La sua vita è stata il melodramma per eccellenza, a cui si sono ispirati tutti i suoi film. Attraverso le testimonianze delle persone a lui più vicine e i racconti inediti del diario della moglie, ci avviciniamo a quest'uomo circondato dal mistero. Scopriamo il suo mondo e la sua storia, segnata dalla speranza e dalla disillusione, dalla morte e, naturalmente, dall'amore. Il documentario di Roman Hüben sceglie un taglio narrativo ad altezza d'uomo, esplorando il lavoro di Sirk a partire da un movimento che scandaglia gli effetti del più grande dolore della sua vita: la perdita del figlio Klaus.

An investigative portrait of the master of cinematic melodrama, Douglas Sirk. His life was the ultimate melodrama, from which all his films were inspired. Through the testimonies of those closest to him and the unpublished accounts in his wife's diary, we get closer to this man surrounded by mystery. We discover his world and his story, marked by hope and disillusionment, by death and, of course, by love. Roman Hüben's documentary chooses a humanize narrative cut, exploring Sirk's work from a movement that plumbs the effects of the greatest sorrow of his life: the loss of his son Klaus.

**RETROVIE ITALIANE**  
LA GRANDE ABBUFFATA









# **“COME DOVEVASI DIMOSTRARE”. MARCO FERRERI E LA QUESTIONE “GRAND BOUFFE” / “WHICH HAD TO BE DEMONSTRATED”. MARCO FERRERI AND THE “GRAND BOUFFE” (QUESTION)**

**Umberto Cantone**

**traduzione inglese / English translation Alessandra Meoni**

Di tutti i film che abbiamo imparato a riconoscere come classici della trasgressione, sono assai pochi quelli invecchiati bene. A funzionare meglio di altre rimangono sicuramente quelle opere che, nell'immettere lo spettatore in un universo d'inquietudine e smarrimento, continuano ancora a manifestare l'urgenza di decifrare il mondo per denunciarne le irrecuperabili regressioni. Se è così, non c'è alcun dubbio che *La grande bouffe* di Marco Ferreri rientri in questa breve, preziosa lista. Fin dalla sua contrastata presentazione al Festival di Cannes 1973, questo film esasperatamente nichilista ed euforicamente mortuario provocò reazioni esagerate e scomposte, alimentate dal suo bizzarro erotismo e dagli "eccessi" delle sue allusioni scatologiche, oltre che dalla rilevanza divistica dei suoi attori. Sdegnate contumelie di spettatori scandalizzati si mescolarono a meno prevedibili bordate di intellettuali perbenisti (secondo lo stesso Ferreri che si riferiva a Michel Piccoli, in Francia «molti non sopportarono che il loro don Giovanni nazionale scoreggiasse»). In Italia, dove la censura impose svariati tagli e un divieto ai minori di diciotto anni, non mancarono le appassionante difese dei più disinibiti tra i sostenitori del regista che s'impegnarono in interpretazioni nobilitanti come quella di Alberto Moravia che, sull'*Espresso*, definì il film «una sacra rappresentazione dove è descritta la fine che aspetta i ghiottoni e i lussuriosi».

Del resto, per coloro i quali chiedevano al cinema di guardare avanti, Ferreri era già un autore di riferimento. Dimostrando

Of all the films we've come to recognize as classics of transgression, very few have aged well. Working better than others are certainly those films that, by introducing the spectator into a universe of restlessness and bewilderment, still continue to show the urgency of deciphering the world in order to denounce its irrecoverable regressions. If so, there is no doubt that Marco Ferreri's *La grande bouffe* is on this short, precious list. Ever since its controversial presentation at the 1973 Cannes Film Festival, this maddeningly nihilistic and euphorically mortuary film has provoked exaggerated and deranged reactions, fueled by its bizarre eroticism and the 'excesses' of its scatological allusions, as well as by the star-like relevance of its actors. Indignant insults from scandalized spectators mingled with less predictable broadsides from respectable intellectuals (Ferreri himself, referring to Michel Piccoli, claimed how in France «many could not bear to see their national Don Giovanni break wind»). Italian censorship widely cut the movie and issued an 18 certificate for it. However, there also were passionate defenses by the director's more uninhibited supporters who engaged in ennobling interpretations such as that of Alberto Moravia, who, on the pages of the *Espresso*, defined the film as «a sacred representation where the end that awaits the gluttonous and lustful is described.»

After all, those who wanted cinema to look ahead already saw Ferreri as a point of reference. By demonstrating a disenchanted consistency in effectively rendering an

una disincantata coerenza nel restituire efficacemente una critica antropologica della contemporaneità, la sua filmografia contava surreali parabole erotiche (*L'ape regina*, *La donna scimmia*, *Il seme dell'uomo*, *La cagna*) e incisivi apologhi sulle patologie della soggettività e collettività (la geniale pantomima di *Dillinger è morto* e, prima di questo, *L'uomo dei cinque palloni* e *L'udienza*). Il suo talento aveva lasciato il segno fin dal sorprendente dittico dell'esordio spagnolo (*El pisito* ed *El cochechito*, due gioielli d'intelligenza votata al grottesco e al surreale). Ma la vera anomalia di questo regista così originalmente aggressivo è stata quella di essere riuscito a spiazzare con la sua elusività non solo i detrattori, ma anche tutti quegli estimatori intenzionati a etichettarlo. Il suo ricorrere a quella componente che Gilles Deleuze, nel riferirsi alla pittura di Francis Bacon, definisce il *sensazionale*, ossia la rappresentazione di ciò che provoca una sensazione violenta, indusse molti a collocarlo sbrigativamente nel novero degli eccentrici moralisti del nostro cinema, uno da cui aspettarsi sempre *exploit* eclatanti e invenzioni intellettualmente scandalose. Di sicuro, però, Ferreri non è stato un autentico moralista. E questo perché in lui l'intenzionalità morale non si è mai trasformata in imperativo, anche quando ha preso polemicamente di mira l'atomizzazione della civiltà occidentale, o ha riformulato, con un gusto per il paradosso tutto suo, quelle domande sul vivere e morire che più si predispongono a una metafisicizzazione. I suoi film vanno considerati soprattutto degli icastici e iconoclastici teoremi d'artista, rigorosamente affrancati da ogni intellettualismo come da ogni superflua ricercatezza stilistica. Una delle loro maggiori qualità è il fatto di essere fondati su domande pronte ogni volta a convertirsi in enigmi. Ferreri ha sempre trovato un modo originale e attraente di formulare la propria critica alla condizione del (proprio) presente, senza ricorrere ad alcun sociologismo da "cinema civile". La sua critica alla realtà sociale, e ai corrispondenti fenomeni culturali, sapeva come elaborare segnali e suggestioni di analisi e teorie allora *in fieri* (quelle adorniane, per esempio) in modo sempre tortuoso e imprevedibile. Tutti questi motivi e valori, tutto questo generoso lavoro fatto di passione e istinto da cineasta purissimo, lo ritroviamo magnificamente sintetizzato in *La grande bouffe*. Un film inquietante e, per certi versi, sconvolgente che si distingue dalla precedente produzione ferreriana per come esibisce disinvoltamente una struttura ben calibrata da classico e lo svolgimento di una linea narrativa, sia pure frastagliata e irregolare. È come se Ferreri (insieme al suo sodale sceneggiatore Azcona) volesse manifestare l'esigenza di far trasparire, innanzi tutto nella forma, la logica stringente del discorso di quello che lui stesso ha definito il suo film più

anthropological critique of contemporaneity, Ferreri's filmography counted surreal erotic parables (*The Conjugal Bed*, *The Ape Woman*, *The Seed of Man*, *Liza*) and incisive apologues on the pathologies of subjectivity and collectivity (the brilliant pantomime *Dillinger is Dead* and, before that, *The Man with the Balloons* and *L'udienza*). His talent had left its mark since his surprising Spanish debut (*El Pisito* and *El Cochechito*, two brilliantly grotesque and surreal gems). However, such an originally aggressive director's real anomaly was that his elusiveness managed to displace not only his detractors but also all those admirers eager to label him. Ferreri tended to resort to that component that Gilles Deleuze, referring to Francis Bacon's painting, defines as the *sensational*, i.e., the representation of what causes a violent sensation. This led many to hastily place him among the eccentric moralists of our cinema, one from whom to expect nothing but egregious *exploits* and intellectually scandalous inventions. Certainly, though, Ferreri was not an authentic moralist. In his work, moral intentionality was never an imperative. Not when he polemically targeted the atomization of Western civilization, nor when he reformulated, with a peculiarly personal taste for paradox, those questions about living and dying that are more predisposed to a metaphysicalization. His films must above all be considered as graphic and iconoclastic artist theorems, rigorously freed from any intellectualism as well as any superfluous stylistic refinement. One of their greatest qualities is that they are based on questions that are always ready to turn into riddles. Ferreri always found an original and attractive way of formulating his critique of the condition of (his) present, without resorting to any 'civil cinema' sociology. His critique of social reality, and of the corresponding cultural phenomena, knew how to elaborate signals and suggestions of analyzes and theories then *in fieri* (those of Adorno, for example), and to do that always in a tortuous and unpredictable way. All these motives and values, all this generous work made of passion and the purest filmmaker's instinct, is beautifully summarized in *The Grand Bouffe*. A disturbing and somehow shocking film that differs from his previous production in the way it nonchalantly exhibits a well-calibrated classic structure and the development of a narrative line, albeit jagged and irregular. It is as if Ferreri (together with his fellow screenwriter Azcona) wanted to express the need to reveal, first of all in the form, the compelling logic of the discourse of what he himself defined as his most 'physiological' film. This time his instinct wanted to court the *esprit de géométrie* in staging the *absurd*.





«fisiologico». Stavolta il suo istinto ha voluto corteggiare l'*esprit de géométrie* nel mettere in scena l'*assurdo*. Per Ferreri, del resto, è proprio l'*assurdo* l'approccio ideale per poter condurre con efficacia un discorso sul destino della contemporaneità riflettendo *fisiologicamente* dentro l'opera stessa. In *La grande bouffe* è la condizione dell'*assurdo* e la sua implicita qualità metafisica a costituire il veicolo ideale per raccontare, contemplandola, la situazione che, più di altre, interessa al suo autore: lo spegnersi del paesaggio umano che è forse lo spegnersi di ogni paesaggio. Ferreri è però ben consapevole che ogni rappresentazione di apocalisse non può fare a meno di mettere in prospettiva il mutamento della struttura del mondo. E sa pure che «il linguaggio non conosce né pratica se non logicamente la negatività» (Jean-Luc Nancy). Più che apocalittico, il suo è sempre stato un cinema *terminale*. Un cinema vitale e seminale che gioca con i temi e la filosofia di cui si fa portatore, giocando pure con il proprio stile. Un cinema che svela e, nel contempo, nasconde. Che ci costringe a mettere in discussione il nostro vivere biologicamente e socialmente in relazione ai valori e disvalori di un Occidente in via di esaurimento, quando espone le proprie tesi sull'indiscernibilità tra individuo e animale, o sulla nostra comune carica libidinale pronta a rovesciarsi nel suo contrario (la morte, ma non solo).

Forse per capire meglio *La grande bouffe* è opportuno recuperare, anche sommariamente, quello che molti considerano il manifesto della più matura poetica di Ferreri, dove si è stilisticamente rivelato il senso profondo della sua ricerca: *L'uomo dei cinque palloni*, conosciuto anche col suo titolo originario, *Break-up*. Girato nel 1965, venne rifiutato dal suo produttore, Carlo Ponti, che da lungometraggio lo ridusse

For Ferreri, after all, the *absurd* is precisely the ideal approach to effectively converse on the fate of our contemporary world by *physiologically* reflecting within his own work. In *The Grand Bouffe*, the condition of the *absurd* and its implicit metaphysical quality constitutes the ideal vehicle for recounting, by contemplating it, what more than anything else is of interest to the author: a human landscape fading away, which is maybe every landscape fading away. However, Ferreri is well aware that any representation of the apocalypse cannot help but put this change in the structure of the world into perspective. And he also knows that «language neither knows nor practices negativity except logically» (Jean-Luc Nancy). More than apocalyptic, his has always been a *terminal* cinema. A vital and seminal cinema that plays with the themes and philosophy it espouses, even playing with its own style. A cinema that reveals and, at the same time, hides. That forces us to question our biological and social life in relation to the values and disvalues of a depleting West when it exposes its theses on the indiscernibility between individual and animal, or on our common libidinal charge ready to spill over into its opposite (death, but not only). To better understand *The Grand Bouffe*, it is perhaps appropriate to recover, even summarily, what many consider the manifesto of Ferreri's most mature poetics, where the profound meaning of his research is stylistically revealed: *The Man with the Balloons*, also known as *Break-up*, its original title. Shot in 1965, it was rejected by its producer, Carlo Ponti, who reduced it from a feature film to a 35-minute episode of *Kiss the Other Sheik*. *Break-up* can only be appreciated in its complete version (available in France since 1973 and currently on YouTube) that mixes color with black and white. Here, Ferreri phenomenologically exposes the last 24 hours of the life of a chocolate and candy magnate played by Marcello Mastroianni, whose playful perversity anticipates that of his Snaporaz in Fellini's *City of Women*. For commercial reasons, the candy tycoon is tricked into attaching an inflatable balloon to each of his products. A harmless question about how to determine the balloons' breaking point triggers his psychosis and leads him to personally test their inflation limit. However, this is only the latest and most fatal of the protagonist's compulsions, whose obsessions range from symmetry at home to a fetish for female backside and feet. Like Buñuel, Ferreri knows how to masterfully describe the development of progressive psychosis. Our tycoon, obsessed by the smooth surface of his objects of affection to the point he loses all interest in food and sex (thus pushing his lover, played by Catherine Spaak, to leave him), is the archetype of the director's future characters. These

a un episodio di trentacinque minuti di *Oggi, domani, dopodomani*. Un film apprezzabile solo nella sua versione integrale che mescola il colore al bianco e nero (disponibile in Francia sin dal 1973 e attualmente su YouTube), dove Ferreri espone fenomenologicamente le ultime ventiquattro ore di vita di un industriale del cioccolato e delle caramelle (un Marcello Mastroianni la cui giocosa perversità anticipa quella del suo Snàporaz nella *Città delle donne* di Fellini) che viene indotto a sperimentare la trovata pubblicitaria di allegare un pallone gonfiabile a ognuno dei suoi prodotti. Quello che lo conduce a testare personalmente il gonfiamento dei palloni (che sono cinque solo nella versione tagliata) è una psicosi scaturita dalla domanda su come si possa determinare con esattezza il loro punto di rottura. E questa è solo l'ultima e la più fatale delle ossessioni del protagonista, da quella casalinga della simmetria a quella feticistica rivolta al fondoschiena e al piede femminile. Al pari di Buñuel, Ferreri sa descrivere magistralmente gli slittamenti progressivi di un comportamento psicotico. L'industriale che si ostina a gonfiare e rigonfiare la liscia superficie dei suoi oggetti d'affezione fino a perdere qualunque interesse per il cibo e il sesso (così da costringere l'amante, interpretata da Catherine Spaak, ad abbandonarlo), è l'archetipo dei personaggi futuri del regista. Tutti personaggi

protagonisti sono all'istante playful victims and self-perpetrators, indifferent both to life and death, dominated by delusions resulting from «a pathologically rational tension» (as described by Maurizio Grande, one of the greatest among Ferreri's commentators). *Break-up's* originality, however, lies in turning the analytical account of this bizarre pathological condition into the very structure of the film. The color sequence of the party at a disco decorated with inflatable balloons is a grotesque display of the obsession of the protagonist. The same syncopated rhythm of this psychedelic sequence seems to be triggered by balloons bursting one after the other: as if what counts in what Ferreri shows us is only the image hallucinatory journey into the becoming of the bewilderment he wants to convey. Ferreri's cinema is therefore also capable of offering itself as something capable of becoming a single body with the spectator's viscera, skin, gaze, heart and brain. It is probably and precisely from the very observation of such an osmotic condition (which Ferreri tends to offer in each of his films) that *The Grand Bouffe* must be seen (or rather, experienced). To Pier Paolo Pasolini, who wrote about it on Cinema Nuovo in 1974, the corporeity of this film (which he greatly appreciated) was above all pictorial. Initially, his seems like a review of a painting, focused on highlighting the







vittime e carnefici di sé stessi nel praticare una giocosità indifferente al vivere come al morire, succubi di manie scaturite da quella che il maggiore tra gli esegeti di Ferreri, Maurizio Grande, definisce «una tensione patologicamente razionale». Ma l'originalità di *Break-up* consiste nel fare del racconto analitico di questa strampalata condizione patologica la struttura stessa del film. La scena a colori della festa in una discoteca arredata da palloni gonfiabili è la visualizzazione grottesca dell'ossessione del protagonista che vi si ritrova immerso. Lo stesso ritmo sincopato di questa sequenza psichedelica appare provocato dallo scoppio ripetuto dei palloni: come se in quello che Ferreri ci mostra contasse solo il viaggio allucinatorio dell'immagine nel divenire dell'emozione di smarrimento che vuole trasmetterci. Il suo è dunque anche un cinema capace di offrirsi come corpo per farsi corpo unico

chromatic expressiveness of the portraits of the four protagonists: «the scarlet and blood of the French interiors, and the deep, Cimmerian blue-grey of the exteriors (...) gather around to the insane flesh of the characters, defining an indecipherable inner decision.» Starting from this aesthetic analysis, Pasolini grasps a decisive aspect of Ferreri's attitude: the ability to give back the carnality of his characters while always keeping intact their aura of mysteriousness. And, indeed, these four libertine friends sound at the very least puzzling in their decision to lock themselves up in a villa on the outskirts of Paris and commit suicide by indulging in a mortuary rite made up of food and erotic dissolutions. Ferreri tells very little about their psychology and motivations. He rather tells us something about the bourgeois world they belong to, and he does so to highlight the film's value as an



con viscere, pelle, sguardo, cuore, cervello dello spettatore. E forse è proprio a partire dalla constatazione di questa condizione osmotica riproposta da Ferreri a ogni suo film, che va visto (o meglio, che va *vissuto*) *La grande bouffe*. A Pier Paolo Pasolini, che nel 1974 ne argomentò su «Cinema Nuovo», la corporeità di questo film (da lui apprezzatissimo) apparve innanzi tutto pittorica. Inizialmente, la sua sembra la recensione di un dipinto, concentrata a rilevare l'espressività cromatica dei ritratti dei quattro protagonisti: «lo scarlatto e il sanguigno degli interni francesi, e il profondo, cimмерio azzurro-grigio degli esterni [...] si addensano intorno alla carne insana dei personaggi, definendone un'indecifrabile decisione interiore». A partire da questa analisi estetica, Pasolini coglie un aspetto decisivo dell'atteggiamento ferreriano: la capacità di restituirci la carnalità dei suoi personaggi mantenendone sempre intatto il grado di enigmaticità. Ed effettivamente misteriosi ci appaiono questi quattro amici libertini che, rinchiodandosi in una villetta nei dintorni di Parigi, hanno deciso di suicidarsi abbandonandosi a un rito mortuario fatto di dissoluzioni alimentari ed erotiche. Delle loro psicologie e delle loro motivazioni Ferreri ci dice assai poco. Più che altro ci dice qualcosa del mondo borghese a cui appartengono (e questo per dare rilievo al valore di apologo ideologizzato del film): sono un giudice, un dirigente televisivo che è pure un coreografo, un pilota dell'Alitalia e un cuoco. I loro nomi (Ugo, Marcello, Philippe e Michel) sono gli stessi degli attori che li interpretano, amici anche nella vita, e questa condizione di straniamento (accentuata dalla ludicità esasperata di queste performance, con Tognazzi che arriva a imitare Marlon Brando nel *Padrino*) ci induce a capire che ciò a cui stiamo assistendo è un lugubre gioco, la messinscena teatrale di un aberrazione disgustosamente regressiva che è l'unica reazione possibile al degrado di una società fallita e repellente, sostenuta da valori posticcici e relazioni sgretolate. Nella villa-bunker della *Grande bouffe* si consuma il rito estenuante di un *mangiare fino a morire* che è una sfida trasgressiva non solo nei riguardi del mondo esterno e delle sue perdizioni, ma anche della morte stessa. Come scrive Grande in un capitolo della sua monografia ferreriana (2016, Bulzoni editore), questo particolare suicidio collettivo è «qualcosa che trascende la morte per andare oltre il suo *accadere*. Per penetrare *nella* morte, sperimentarla fenomenicamente e trasgredirla nella sua "naturalità" meccanica». Del resto, un *fin de partie* che celebri la fine di ogni illusione utopica non può che trasformarsi, almeno all'apparenza, in un'attestazione di nichilismo. «Cibo a parte, la realtà non è che *epifenomeno*», sostiene a un certo



ideological fable. These four guys are a judge, a television executive who is also a choreographer, an Alitalia pilot, and a cook. Their names (Ugo, Marcello, Philippe and Michel) are the same as the actors playing them, who are friends in real life. This level of estrangement (underlined by the exasperated lucidity of their performances, such as Tognazzi who gets to imitate Marlon Brando in *The Godfather*) makes us understand we are right in front of a gloomy game, the theatrical staging of a disgustingly regressive aberration which is the only possible reaction to the degradation of a failed and repellent society, supported by false values and crumbling relationships. In the villa-bunker of *The Grand Bouffe*, the exhausting ritual of *gorging oneself to death* takes place, a transgressive challenge not only towards the outside world and its perditions but also towards death itself. As Grande writes in a chapter of

punto il personaggio di Piccoli. Va detto, poi, che per la prima volta, il cinema di Ferreri ci racconta di una deriva patologica che è il frutto di una scelta volontaria e non imposta. E c'è un altro aspetto da valutare: la scelta volontaria riguardante il crudele destino di questi personaggi è basata su un patto distintamente virile. Di conseguenza, *La grande bouffe* può anche apparirci come una schietta, spietata rappresentazione (quanto autobiografica?) della decadenza *terminale* della condizione maschile. Impossibile non notare echi di Sade e di Bataille in questa visione tragica di un erotismo capriccioso e palesemente *mancante*, esibito impudicamente dai quattro protagonisti, ognuno dei quali incarna un aspetto della metamorfosi involutiva della mascolinità. A un certo punto, la mente e il corpo di questi disperati e un po' ridicoli ghiottoni subiscono un processo di progressiva, grottesca femminilizzazione. Sembra addirittura che il rito mortuario sia stato allestito per svelarci le loro regressioni infantili, afasie e impotenze. Questo "addio al maschio" (in cui leggiamo un *cul-de sac* antropologico oltre che culturale) ci pare il preludio di futuri, e non meno stupefacenti, teoremi ferreriani (basti per tutti l'esempio di *L'ultima donna*). Una cerimonia a cui si aggiunge, per assecondarne l'inevitabile svolgimento, la presenza emblematica della maestra elementare Andréa Ferréol, incarnazione grottesca di un pantagruelico erotismo capace di avvolgere le sue "vittime" fino all'annichilimento. A potenziare l'effetto di questa rappresentazione aberrante di conflittuale, estatico amore *per* la morte c'è il suo involucro surrealista. Ma come scrive Edoardo Bruno in una sua recensione apparsa nel settembre 1973 in «Filmcritica»: «il surreale de *La grande bouffe* è soprattutto nelle pause morte di una immagine che si dilata a tutti gli orli dello schermo, nella inquietante incertezza di una luce, che si addensa sui visi degli attori (Noiret, soprattutto), o che oggettivizza, attraverso un pretesto, una sensazione, una attesa, una disperazione». Dunque, ancora una volta, come accade nel caso di *Break-up*, il film *incarna* la storia che racconta. E lo fa con un'ironia dissacrante che riesce a divertire e, insieme, ad allarmare lo spettatore. Alla voluttuosa recita dove gli attori si mettono in gioco con straordinaria intelligenza, segue la parte più lugubre e allucinata dove i corpi degli officianti si svuotano in una deriva escrementizia che lascia spazio a nuovi, spossanti riempimenti. La raffinata cucina di Ugo elabora fino al parossismo le prelibate ricette di questo banchetto erotico di cui lo spettatore avverte sempre di più la profonda e ricercata irrealtà. Verso il finale, la commedia di *La grande bouffe* assume addirittura i connotati di un anomalo *fantasy*. Prima che la morte colga uno dopo l'altro i personaggi all'apice della

his book on Ferreri (2016, Bulzoni), this particular collective suicide is «something that transcends death so as to go beyond it, to penetrate it, and phenomenally experience and transgress it in its mechanical 'naturalness'». After all, a *fin de partie* that celebrates the end of every utopian illusion can only turn itself, at least on the outside, into a statement of nihilism. «Food aside, reality is nothing more than an *epiphenomenon*», claims Piccoli's character at one point. It must also be said that for the first time, Ferreri's cinema tells of a pathological drift that is the result of a voluntary and not imposed choice. There is still another aspect to consider: the voluntary choice regarding the cruel fate of these characters is based on a distinctly manly pact. Consequently, *The Grand Bouffe* can also seem a frank, ruthless representation (how much autobiographical?) of the *terminal* decadence of the men. Impossible not to notice echoes of Sade and Bataille in this tragic vision of a capricious and clearly *lacking* eroticism shamelessly exhibited by the four protagonists, each of whom embodies an aspect of masculinity involutory metamorphosis. At some point, the minds and bodies of these desperate and somewhat ridiculous gluttons undergo a process of progressive, grotesque feminization. It even seems that the mortuary rite was set up to reveal their infantile regressions, aphasia and impotence. This 'farewell to man' (in which we read an anthropological as well as cultural *cul-de-sac*) sounds like the prelude to future, no less astonishing Ferrerian theorems (the example of *The Last Woman* suffices for all). To support the inevitable development of this ceremony, Ferreri adds the emblematic presence of an elementary school teacher, Andréa Ferreol, a grotesque incarnation of a gargantuan eroticism capable of luring her 'victims' into annihilation. Adding to the effect of this aberrant depiction of conflicted, ecstatic love *of* death is surrealism. As Edoardo Bruno writes in a 1973 review on Filmcritica «surrealism in *The Grand Bouffe* can above all be found in the dead pauses of an image that expands over the screen edges, in the disquieting uncertainty of a light catching on the faces of the actors (Noiret, above all), or which objectifies, through a pretext, a sensation, an expectation, a desperation». Once again, as in the case of *Break-up*, the film *embodies* the very story it tells: an irreverent, sarcastic tale that at the same time delights and disturbs the viewer. The brilliantly played sybaritic performance is followed by a lugubrious and hallucinated part. Here, the actors unload their guts in an excremental aberration that leaves room for new, exhausting fillings. Ugo's refined cuisine elaborates the delicious recipes of this erotic banquet to the point of paroxysm, leaving the viewer with a growing

loro straziata beatitudine, assistiamo allo spettacolo *impossibile* della loro inevitabile caduta, mentre l'incantevole perfida Andréa governa i flussi dei perversi mescolamenti di sapori e umori (cibo, merda, sperma, sangue). Visto che, come abbiamo detto, quella dell'abbuffata suicida è una scelta consapevole dei protagonisti del film, appare illogico che uno di loro (Mastroianni) scelga di ribellarsi, con una evasione *in extremis* dalla gabbia in cui egli stesso aveva deciso di rinchiudersi, una fuga poi interrotta da un fulminante colpo apoplettico nel giardino innevato della villa. Pure quella di Tognazzi ci appare una morte illogica, dato che avviene non per l'indigestione cercata ma come conseguenza di una masturbazione. Tutte queste illogicità sono state rilevate da Pasolini nella sua recensione. E acutamente utilizzate per dimostrare che la singolare efficacia di *La grande bouffe* sta proprio nel saper rendere «inerte» la metafora su cui si fonda. Il teorema ferreriano, dunque, sceglie di esaurirsi nella sua stessa ipotesi: «Dati quattro uomini che abbiano deciso di suicidarsi, e che questo suicidio consiste in un'orribile indigestione di cibi da buongustai, quali sono gli effetti che ne conseguono e i significati che si rivelano?» Secondo Pasolini, in questo film il «come dovevasi dimostrare accade, ma senza dimostrazione». Come segno di contestazione assoluta, Ferreri disarticola la sua metafora per rendercela misteriosa, per restituirci tutta l'ambiguità inquietante del suo nichilismo, tutte le contraddizioni del suo sentimento apocalittico. Non ammettere la possibilità di alcun genere di logica significa pasolinianamente «mettere in scacco globalmente la logica del reale» per affermare il valore superiore dell'*altro reale* che è quello del cinema nel suo incessante gonfiarsi e sgonfiarsi, come un palloncino o un corpo umano durante la sua ultima grande bouffe.

feeling of profound and refined unreality. Towards the end, the comedy of *The Grand Bouffe* even takes on the connotations of an anomalous *fantasy*. Before death catches the characters one by one at the height of their tortured bliss, we witness the *impossible* spectacle of their inevitable fall, while the charming, wicked Andréa governs the flows of perversely blended flavors and body fluids (food, shit, semen, blood). As already said, this suicide binge is a deliberate choice of the protagonists of the film. From this point of view, Mastroianni's rebellion may sound illogical. After having locked himself in a cage, in fact, he chooses to break out and flee. However, his attempt to escape is tragically cut short by a fulminating apoplectic stroke that kills him in the snowy garden of the villa. Tognazzi's death also looks illogical. Ugo in fact does not die from overeating, which is what they all were looking for, but as a consequence of masturbation. In his review, Pasolini remarks on all these somehow implausible details to show how they are cleverly used to demonstrate that the specific effectiveness of *The Grand Bouffe* lies precisely in knowing how to make "inert" the very metaphor the film is based on. Ferreri's theorem, therefore, chooses to exhaust itself in its own hypothesis: «Given four men who have decided to commit suicide, and that this suicide consists of a horrible gourmet food overeating, what are the consequent effects and what is the meaning?»

According to Pasolini, in this film «what had to be demonstrated happens, but without demonstration». As a sign of absolute contestation, Ferreri disarticulates his metaphor to make it mysterious, to give us back all the disturbing ambiguity of his nihilism, all the contradictions of his apocalyptic sentiment. Not admitting the possibility of any kind of logic means, in Pasolinian terms, «to globally keep in check the logic of reality» to affirm the superior value of an *other reality* which is that of cinema in its incessant inflating and deflating, like a balloon or a human body during its latest grand bouffe.





## Marco Ferreri

Nato a Milano nel 1928, ha diretto più di trentacinque film in quasi quarant'anni di carriera. Alla fine degli anni Cinquanta si trasferisce in Spagna dove conosce lo scrittore Rafael Azcona, che diventa il suo sceneggiatore di fiducia. La coppia realizza, fra il 1958 ed il 1960, il trittico di pellicole *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959) ed *El cochecito* (1960). Rientrato in Italia, incappa nella censura con il suo *Una storia moderna - L'ape regina* (1963). Nel 1969, realizza quello che è ritenuto il suo capolavoro, *Dillinger è morto*. Negli anni Settanta realizza *La cagna* (1972), *La grande abbuffata* (1973) e *Non toccate la donna bianca* (1974). Gli anni Ottanta sono caratterizzati da una sorta di ritorno al passato con *Storie di ordinaria follia* (1981), *Storia di Piera* (1983) e *Il futuro è donna* (1984). Con *La casa del sorriso* (1991) vince l'Orso d'oro a Berlino. Il suo ultimo film *Nitrato d'argento* è stato presentato al Festival di Venezia un anno prima della sua morte, avvenuta nel 1997.

Born in Milan in 1928, he has directed more than thirty-five films in forty years. At the end of the 50s he moved to Spain where he met the writer Rafael Azcona, who became his trusted screenwriter. Between 1958 and 1960, they realized three films: *El pisito* (1958), *Los chicos* (1959) and *El cochecito* (1960). Back in Italy, he ran into censorship with his *The Conjugal Bed* (1963). In 1969, he made one of his masterpieces: *Dillinger is Dead*. In the 70s he directed *Liza* (1972), *La Grande Bouffe* (1973) and *Don't Touch the White Woman!* (1974). The 80s were characterized by a sort of return to the past with *Tales of Ordinary Madness* (1981), *The Story of Piera* (1983) and *The Future Is Woman* (1984). With *The House of Smiles* (1991) he won the Golden Bear in Berlino. His last film, *Nitrato Base* was presented at the Venice Film Festival, a year before his death in 1997.

**screenplay**  
Marco Ferreri  
Rafael Azcona  
Francis Blanche

**cinematography**  
Mario Vulpiani

**editing**  
Claudine Merlin  
Gina Pignier

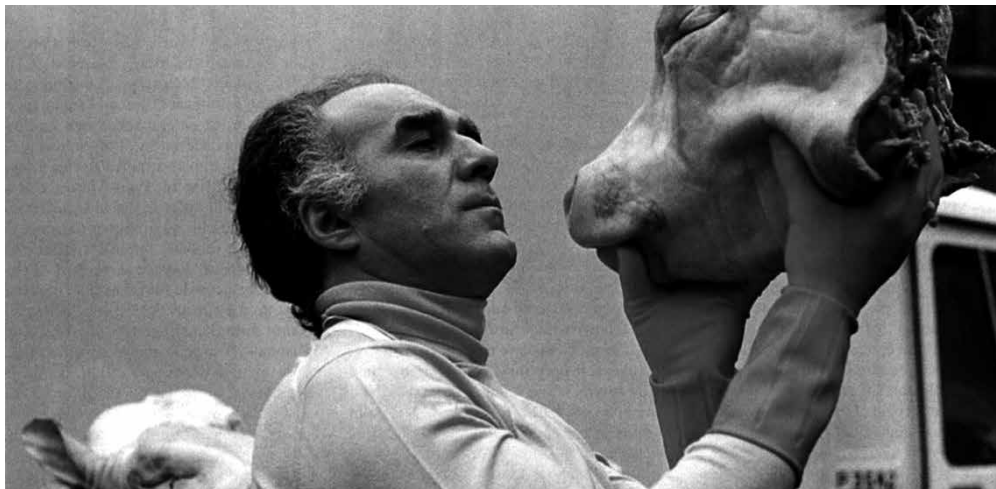
**music**  
Philippe Sarde

**sound**  
Pietrantonio Federico  
Jean Fontaine  
Michel Laurent  
Jean-Pierre Ruh  
Adriano Taloni

**cast**  
Marcello Mastroianni  
Philippe Noiret  
Michel Piccoli  
Ugo Tognazzi  
Andréa Ferréol

**producer**  
Jean-Pierre Rassam  
Vincent Malle  
Emondo Amati

**contact**  
www.  
cinetecadibologna.it  
carmen.acceputo  
@cineteca.bologna.it



## LA GRANDE ABBUFFATA

**Marco Ferreri**

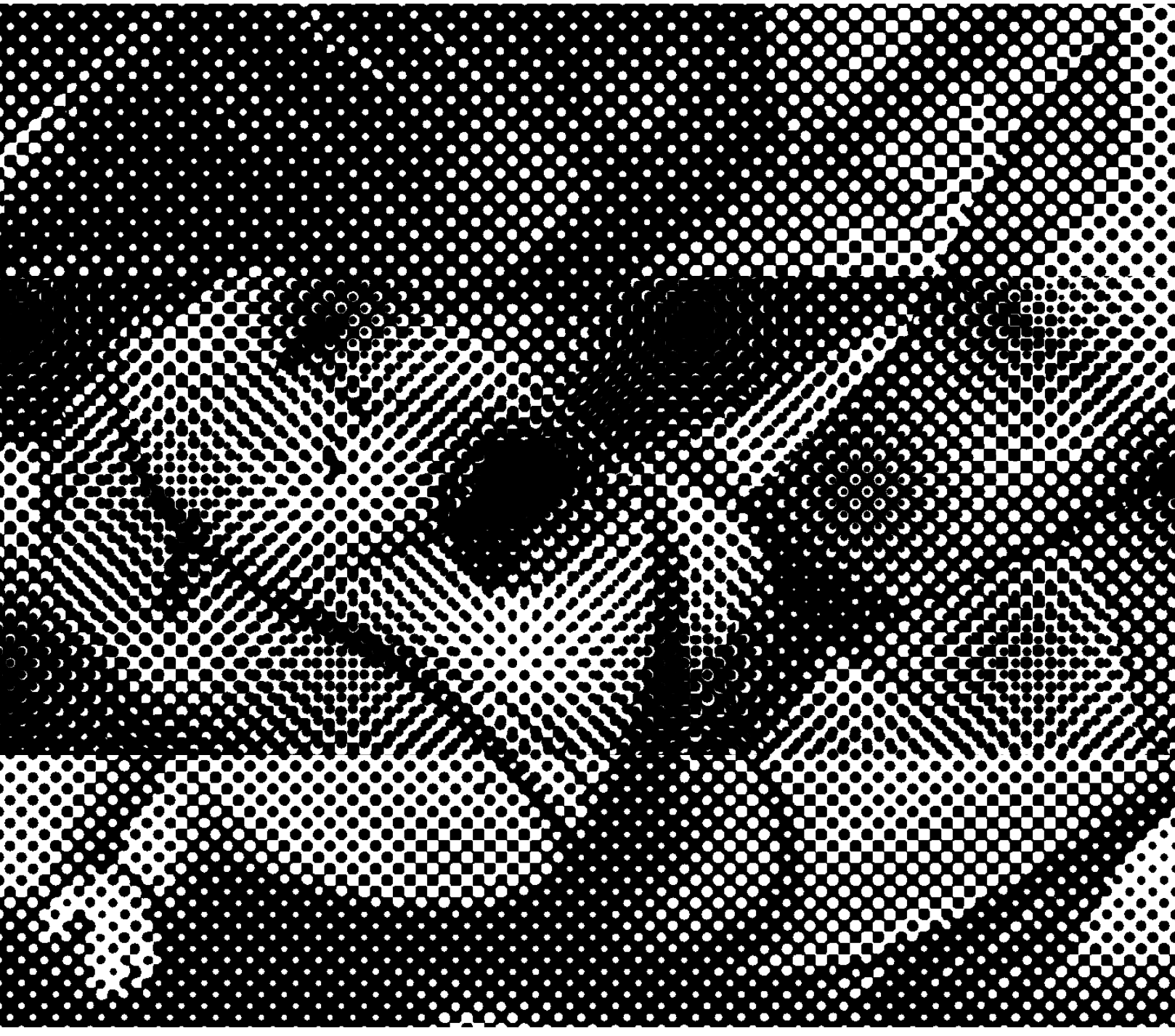
**Francia-Italia 1973 / 130' / v.o. sott. it.**

Quattro uomini si riuniscono in una villa isolata nei pressi di Parigi per celebrare il cibo, il sesso, l'amicizia e la morte. In tavola paté di fegato, cosce di cervo, petto di gelatina e crostata di natiche. È un banchetto che sa di vomito, merda, sesso e sudori. Tognazzi, Mastroianni, Piccoli e Noiret, accompagnati da Andréa Ferréol – angelo della morte al contempo vizioso e premuroso disposto a soddisfare i vuoti desideri di questi uomini che non hanno più voglia di vivere –, si abbandonano ai bacchanali di Ferreri rimpinzandosi in quella che lo stesso regista definisce una “farsa fisiologica”, nel suo esprimere un rifiuto categorico della società dei consumi, condannata a un'inevitabile autodistruzione. Un'opera radicale, un film indimenticabile, un'apocalisse gargantuesca in cui si mescolano morale fine e ingegnosa e lurida corruzione.

Four men gather in a secluded mansion near Paris to celebrate food, sex, friendship and death. Liver pâté, venison legs, jelly breast and buttock tart are on the table. It's a binge which tastes like vomit, shit, sex and sweats. Tognazzi, Mastroianni, Piccoli and Noiret, together with Andréa Ferréol – an angel of death at once vicious and caring, eager to satisfy the hollow desires of these men who no longer have the will to live –, succumb in Ferreri's bacchanalia gorging themselves in what the director himself calls a “physiological farce”, in its expression of a categorical rejection of the consumer society, condemned to inevitable self-destruction. A radical work, a cult, a gargantuan apocalypse in which fine and ingenious morals as well as lurid corruption are mixed.

**ETEROTOPIE**  
ALGERIA / ALGÉRIE









# **L'ALTEZZA DELLO SGUARDO. CONVERSAZIONE CON HABIBA DJAHNINE / LA HAUTEUR DU REGARD CONVERSATION AVEC HABIBA DJAHNINE**

**a cura di / éditée par Emmanuelle Bouhours, Giulia Crisci**

**Timimoun – Palermo, 30 gennaio 2023**

**/ Timimoun – Palerme, le 30 janvier 2023**

**trascrizione / transcription Emmanuelle Bouhours**

**traduzione italiana / traduction italienne Giulia Crisci**

*Ho avuto la fortuna di incontrare il movimento e il pensiero femminista algerino durante il mio primo viaggio ad Algeri nel 2020. In piena rivoluzione del sorriso, o Hirak, il movimento ha visto una nuova fioritura. Riempiva le strade, resistendo alle molestie, animava spazi culturali, dando vita a nuovi progetti militanti e culturali. Queste "novità" sottolineavano e recuperavano in realtà una lunga genealogia affettiva e di lotte femministe, sempre presenti, sin dall'inizio della storia dell'Algeria indipendente.*

*Non può esserci democrazia senza uguaglianza, è questa la lezione di una rivoluzione brutalmente interrotta dal regime durante la pandemia, ma che non può che sopravvivere finché non sarà pienamente compiuta.*

*Grazie a questi incontri folgoranti ho conosciuto il lavoro della regista femminista Habiba Djahnine, come una di quelle preziose perle, parte del bagaglio di conoscenze custodite che si tramandano tra compagne.*

*Nei racconti delle persone, che spesso hanno attraversato i suoi atelier di formazione al cinema del reale, gli spazi nel deserto algerino che Habiba con il collettivo Cinéma et Mémoire è capace di creare sono margini di rivendicazione, strumenti per la presa di parola, per allenarsi all'emancipazione dello sguardo. Tornando in Sicilia mi sono portata il profondo desiderio che questi lavori, i suoi e quelli nati dalla pratica educativa degli atelier di Cinéma et Mémoire, trovasse uno spazio collettivo di visione, parola, trasmissione.*

*J'ai eu la chance de rencontrer le mouvement féministe algérien et sa pensée durant mon premier voyage en Algérie en 2020. En pleine révolution du sourire, ou Hirak, le mouvement connaissait alors un nouvel élan. Il envahissait les rues en résistant aux attaques. Il animait les espaces culturels tout en donnant vie à de nouveaux projets militants et culturels. Ces "nouveautés" étaient en fait liées à une longue généalogie de luttes féministes, présentes depuis le début de l'histoire de l'Algérie indépendante. Il n'y a pas de démocratie sans égalité, c'est la leçon d'une révolution brutalement interrompue par le régime avec la pandémie, mais qui ne peut que survivre tant qu'elle ne sera pas accomplie.*

*Grâce à ces rencontres fulgurantes, j'ai connu le travail de la réalisatrice féministe Habiba Djahnine. Cette dernière, telle une référence, fait partie intégrante du bagage de connaissances qui se transmet et se partage entre camarades.*

*D'après le récit des personnes qui sont souvent passées par ses ateliers pour se former au cinéma du réel, les espaces dans le désert algérien qu'Habiba, avec le collectif Cinéma et Mémoire, est capable de créer sont des marges de revendications, des outils de prise de parole, pour se former à l'émancipation du regard.*

*En revenant en Sicile, j'avais le désir profond que ces travaux, les siens et ceux nés des pratiques pédagogiques des ateliers de Cinéma et Mémoire, trouvent un espace collectif de vision, de parole, de transmission.*

*Una delle prime persone che ha accolto questo desiderio è stata Emmanuelle Bouhours, prima come femminista e poi come parte del Sicilia Queer filmfest.*

*Dal dialogo con il Festival è nata l'idea di dedicare all'Algeria la sezione Eterotopie.*

*Abbiamo voluto aprire una finestra sul cinema femminista contemporaneo in Algeria, attraverso le elaborazioni cinematografiche di alcune femministe che in questi anni sono impegnate nelle lotte. Lo facciamo a partire dal lavoro di Habiba Djahnine, di cui ci interessa profondamente la poetica insieme alla capacità di creare spazio per la presa parola dell'altra. Questa pratica educativa d'emancipazione, che sottolinea l'urgenza di portare nel mondo la propria voce, nonostante la difficoltà del contesto, ci riporta al bisogno che anche noi sentiamo di non smettere di condividere le istanze femministe di tutto il mondo.*

—

**GIULIA CRISCI** Il contesto dal quale parliamo è sempre significativo. Puoi raccontarci da dove parli, guardi e scrivi?

**HABIBA DJAHNINE** Innanzitutto, per essere chiara, io lavoro fuori dalle istituzioni culturali governative algerine. Non partecipo a nessun evento istituzionale e non chiedo loro alcun sostegno economico, anche se tutte le attività del nostro collettivo *Cinéma et Mémoire* sono svolte legalmente in un quadro associativo, chiedendo le autorizzazioni necessarie. Sin dall'inizio, quando a partire dagli anni Duemila mi sono impegnata insieme ad altri in un lavoro volto a ridare vita al cinema algerino, ho scelto di farlo soprattutto tra le persone giovani, facendolo conoscere tra i pochi gruppi esistenti, per dargli senso nel presente. Abbiamo iniziato con l'organizzazione degli incontri cinematografici di Béjaïa, e parallelamente abbiamo creato dei corsi di educazione all'immagine e per programmare dei cineclub. Dal 2007 abbiamo iniziato i laboratori di creazione di film documentari.

Quando ho cominciato, l'ho fatto in modo totalmente libero, fuori dai contesti ufficiali. Abbiamo creato spazi alternativi nei quali poter esistere, evolverci, crescere liberamente, non solo nel nostro pensiero ma in ogni scelta, nelle tempistiche, nel lavoro, nei contenuti e infine per aiutarci a comprendere realmente dove volevamo andare, perché non è così evidente. Vorrei ricordare che il direttore della Cineteca

*Une des premières personnes a avoir embrassé ce projet a été Emmanuelle Bouhours, en tant que féministe et membre de l'équipe du Sicilia Queer filmfest. L'idée de consacrer la section Eterotopie à l'Algérie est née de ce dialogue. Nous avons voulu ouvrir une fenêtre sur le cinéma féministe contemporain en Algérie, à travers les travaux cinématographiques de certaines féministes qui luttent en Algérie ces dernières années. Nous voulions commencer par le travail d'Habiba Djahnine dont la poétique et la capacité à créer un espace de parole pour l'autre nous intéressent profondément. Cette pratique éducative de l'émancipation, qui souligne l'urgence de porter sa propre voix au monde malgré la difficulté du contexte, nous renvoie à la nécessité que nous ressentons également de ne pas cesser de partager les revendications féministes à travers le monde.*

—

**GIULIA CRISCI** Le contexte d'où on parle est significatif. Peux-tu nous raconter d'où est-ce que tu parles, regardes et écris ?

**HABIBA DJAHNINE** Pour dire les choses clairement, je travaille en dehors des institutions culturelles gouvernementales algériennes. Je ne participe à aucun événement institutionnel et je ne leur demande pas de financements, même si toutes les activités de notre collectif *Cinéma et Mémoire* sont légales et que nous les faisons dans un cadre associatif en demandant des autorisations. Dès le départ, au début des années 2000, quand je me suis impliquée avec d'autres dans un travail qui consistait à faire revivre le cinéma algérien, j'ai choisi de le faire surtout auprès des jeunes, de le faire connaître auprès des rares groupes qui existaient et de lui donner un nouveau souffle et du sens dans le présent. Cela consistait à organiser les rencontres cinématographiques de Béjaïa en parallèle à des formations en éducation à l'image et d'animateur.rice.s de ciné-club. À partir de 2007, nous avons mis en place des ateliers de création de films documentaires. Quand j'ai commencé à faire ça, je l'ai fait de manière totalement libre, en dehors des créneaux officiels. On a créé des espaces alternatifs dans lesquels on pouvait exister, évoluer, progresser librement, non seulement dans notre pensée mais en plus dans notre choix du timing, du tra-

algerina dell'epoca, Boudjemaa Kareche (mandato forzatamente in pensione nel 2004), ci aveva aperto il suo spazio, condividendo lui stesso questo processo di apertura e trasmissione. Per comprendere meglio da dove parte il mio percorso, devo fornire alcuni elementi di contesto importanti. La fine degli anni Ottanta vede una forte mobilitazione della società algerina che rivendicava, tra le altre cose, un'autonomia nell'organizzazione dei sindacati e delle associazioni e un'apertura democratica che permettesse la libertà di stampa e il multipartitismo. Dopo gli eventi dell'ottobre '88 queste rivendicazioni sono diventate ancora più forti. In quel momento avevo vent'anni e facevo parte del movimento studentesco e femminista, considero il mio pensiero come un risultato di quel grande movimento d'autonomia. Nel febbraio 1989 viene promulgata una legge sulla libertà d'organizzazione, una vera boccata d'aria, purtroppo rimessa in discussione nel 2012. Ancora oggi penso che, affinché la società difenda la sua vitalità e continui a dare vita a forme di solidarietà, bisogna che si organizzi in maniera autonoma. La nostra società non è crollata grazie a questa capacità di resistenza e autorganizzazione di fronte ai numerosi drammi che abbiamo attraversato.

**GIULIA CRISCI** Qual è il tuo posizionamento geografico e poetico?

**DJAHNINE** Sono arrivata al cinema da ragazzina attraverso i cineclub, dalla cinefilia diciamo. Con un desiderio fortissimo di scoprire non solo il cinema algerino, ma mondiale. In fondo è grazie alla Cineteca algerina che ho potuto scoprirlo. Avevamo la fortuna di avere questa Cineteca che sosteneva fortemente il cinema algerino e mondiale; mentre altri cinema in Algeria diffondevano blockbuster e film per il grande pubblico, la Cineteca teneva la sua linea per far vivere il cinema d'autore. E nello stesso tempo la poesia e la letteratura occupavano le nostre vite. Ho cominciato a scrivere poesie e a collaborare con qualche rivista e ad alcuni eventi di poesia al teatro di Béjaïa. Fino ai trent'anni non avevo mai pensato di girare un film, pensavo piuttosto a pubblicare i miei testi. Avevo un atteggiamento ancora molto da cinefila, pensavo a diffondere film e organizzare festival. Uno spirito da attivista culturale, insomma. Nel 1994 avevo cre-

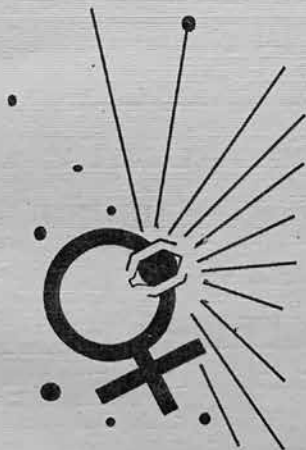
vail, du contenu et aussi pour nous aider réellement à comprendre là où nous pouvions aller, car ça ne va pas de soi. Je dois tout de même signaler que le directeur de la Cinémathèque algérienne de l'époque, Boudjemaa Karèche (mis à la retraite obligatoire en 2004) nous avait ouvert son espace, lui-même ayant toujours été dans cette démarche d'ouverture et de transmission. Pour comprendre ma démarche, revenons aux années 1980. Vers la fin des années 1980, il y avait une très forte mobilisation de la société algérienne qui revendiquait, entre autres, une autonomie dans l'organisation des syndicats et associations et une ouverture démocratique qui permettrait l'émergence d'une presse libre et du multipartisme. Après les événements d'octobre 1988, ces revendications sont devenues encore plus fortes. À cette époque j'avais la vingtaine, j'étais impliquée dans les mouvements étudiants et féministes et je considère que ma pensée est issue de ce grand mouvement d'autonomie. Une loi sur les libertés d'organisation a été promulguée en février 1989. C'était une vraie bouffée d'oxygène mais elle a été remise en cause en 2012. Aujourd'hui je pense encore que pour que la société garde sa vitalité et continue à faire exister les solidarités, il faut qu'elle continue à s'organiser de façon autonome. Notre société ne s'est pas effondrée grâce à cette capacité de résistance et d'auto-organisation face aux multiples drames que nous avons traversés.

**CRISCI** Quel est ton positionnement géographique et poétique ?

**DJAHNINE** Je suis arrivée au cinéma d'abord par les ciné-clubs quand j'étais gamine, ado. Par la cinéphilie on va dire, avec une volonté très forte de découvrir non seulement le cinéma algérien mais aussi le cinéma mondial. Et au fond, c'est grâce à la cinémathèque algérienne que j'ai pu découvrir ça. On avait la chance d'avoir une cinémathèque qui portait très fort le cinéma et le bon cinéma mondial. Alors que d'autres cinémas en Algérie diffusaient des blockbusters, des films grand public, la cinémathèque a tenu sa ligne de faire vivre le cinéma d'auteur. En parallèle, la poésie et la littérature occupaient nos vies. J'ai commencé à écrire des poèmes et à participer à des revues et à des événements poétiques au théâtre de Béjaïa.

IMAGE & IMAGINAIRE  
DE FEMMES DANS  
LE CINÉMA ALGERIEN

**du 03 au 07 juillet**  
À LA MAISON DE LA CULTURE  
M. MAMMERI DE TIZI-OUZOU



**Journées de Cinéma**

*organisées par l'Association de Femmes  
TIGHRI N'TMETOUTH avec la  
collaboration de la Maison de la Culture  
M. MAMMERI et la précieuse aide de la  
Cinémathèque d'Alger.*



IMAGE & IMAGINAIRE DE FEMMES  
DANS LE CINÉMA ALGÉRIEN

du 03 au 07 juillet 94  
A LA MAISON DE LA CULTURE M.MAMMERI  
TIZI-OUZOU



Journées de Cinéma

organisées par l'Association de Femmes **TIGHRI N'TMETOUTH**  
avec la collaboration de la Maison de la Culture M. Mammeri  
et la précieuse aide de la Cinémathèque d'Alger.

ato con mia sorella Nabila Djahnine un festival che si chiamava *Immagine e immaginari di donne nel cinema algerino*, organizzato dall'associazione Thighri n'mettouth (Grido di donna), di cui Nabila era presidente, a Tizi-Ouzou (città della Cabilia a cento chilometri da Algeri). Questi eventi ci permettevano non solo di scoprire il cinema ma anche di coltivare l'incontro con il pubblico. In effetti penso che un pubblico si costruisca, si crei. Ovvero non esiste di per sé un pubblico per il cinema. Ho impiegato molte energie per creare dei cineclub, anche in luoghi completamente isolati, sulle montagne della Cabilia, per esempio, o in alcuni villaggi del sud dell'Algeria, anche in situazioni difficili, con pochissimi mezzi. Lo scopo è sempre stato il confronto con un pubblico e anche quello di imparare a dibattere, a discutere, a confrontarsi con modi diversi di pensare. Abbiamo cominciato con dei cineclub femminili perché le donne non avevano accesso al cinema e agli spazi culturali nella nostra città natale, Béjaïa. In seguito, li abbiamo organizzati anche misti, per poter dibattere anche di questioni politiche e sociali, oltre che scoprire dei film. Ecco, vengo un po' da tutto questo.

**CRISCI** Come hai deciso di passare dietro la macchina da presa?

**DJAHNINE** Non amo ritrovarmi dentro delle categorie né essere etichettata. È qualcosa che cerco di decostruire costantemente, perché di fatto non mi riconosco in nessuna categoria. Posso però dire che la poesia mi ha sempre accompagnata da quando ero ragazzina, trovo che sia una maniera forte di guardare al mondo e di prendersi cura di cose molto complesse senza autodistruggersi. La poesia permette di creare una distanza rispetto alle cose e allo stesso tempo di parlare in maniera onesta delle proprie profondità, di ciò che ci tocca nel profondo. La deviazione della poesia mi ha salvato da molte cose. Anche dall'ideologia. Ho militato anche in partiti di estrema sinistra quando ero giovane. Credo che sia stato giusto passare da lì, anche se mi ha allontanata dalla possibilità di sviluppare un pensiero autonomo, forte e personale. Quindi me ne sono distaccata per esplorare altri spazi. È il deserto che mi ha aiutato a ritrovare il cammino della poesia. A venticinque anni ho preso lo zaino e sono andata a vivere nel de-

Jusqu'à l'âge de trente ans, je n'ai jamais pensé réaliser. Je pensais plutôt à éditer mes textes. J'étais beaucoup plus dans une démarche de cinéophile, de diffusion de films, de monter des festivals. Du côté de l'activisme culturel. J'avais monté avec ma sœur Nabila Djahnine, en 1994, un festival qui s'appelait *Images et imaginaires de femmes dans le cinéma algérien*, organisé par l'association Thighri n'mettouth (Cri de femme) à Tizi-Ouzou (ville de Kabylie à cent kilomètres d'Alger), dont Nabila était la présidente. Ces événements nous permettaient de découvrir le cinéma et aussi d'être dans la rencontre avec le public. En effet, je considère qu'un public ça se construit, ça se crée. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'emblée un public pour le cinéma. J'ai dépensé beaucoup d'énergie à mettre en place des ciné-clubs, même dans des endroits qui souffrent d'un certain isolement, dans les montagnes de Kabylie par exemple ou bien dans des villages du sud de l'Algérie. Même dans des situations difficiles, même avec très peu de moyens. Le but était aussi d'être en confrontation avec un public et puis d'apprendre à débattre, à discuter, à être en interaction avec différentes façons de penser. Au départ, on avait commencé avec des ciné-clubs féminins parce que les femmes n'avaient pas accès au cinéma et aux espaces de culture dans notre ville natale, Béjaïa, mais par la suite nous avons aussi monté des ciné-clubs mixtes où on pouvait débattre de choses politiques, sociales, et aussi découvrir des films. Je viens un peu de tout ça.

**CRISCI** À quel moment as-tu décidé de passer derrière la caméra ?

**DJAHNINE** Je n'aime pas trop être dans des catégories ou des cases. C'est quelque chose que je déconstruis en permanence parce que je ne me retrouve dans aucune case. Par contre, je peux dire que la poésie m'a toujours accompagnée, depuis que j'étais gamine, parce que je trouvais que c'était une manière forte de regarder le monde et de prendre en charge des choses très difficiles sans se détruire soi-même. La poésie permettait quelque part de mettre les choses à distance et en même temps de pouvoir parler de ses profondeurs de manière honnête, de ce qui nous touche au plus profond de nous-mêmes. Le détour de la poésie est un détour qui m'a sauvée de



serto algerino. Ho incontrato altri modi di pensare e ho cominciato il mio lavoro di decostruzione. Il solo porto che non ho mai lasciato è quello del femminismo. Da allora ho passato la mia vita a decostruire le catene, le gabbie, non solo quelle in cui ci mettono, ma anche quelle di cui noi siamo responsabili, quelle che ci propongono perché adatte al tempo in cui viviamo, oppure perché sembrano spazio d'incontro, insomma per diverse ragioni. A partire da qui ho cominciato a riflettere sul medium che volevo usare per prendere parola, allora il cinema e più in particolare il documentario di creazione si è imposto. Ciò che mi interessa veramente è attingere dal reale per farne qualcosa e offrire così uno sguardo personale e soggettivo, un po' come è stato per la poesia.

Quando ho cominciato la mia formazione, frequentando festival importanti di cinema documentario, imparando veramente a muovermi in questo campo, ho iniziato a scrivere il mio primo film: *Lettre à ma sœur* (2006). Avevo già girato dei cortometraggi, ma erano più delle commissioni istituzionali, in contesti scolastici nazionali. In quel momento stavo lavorando in Francia, ero in esilio. Aver scelto di dedicarmi al documentario di creazione, cominciando a scavare questo solco per apprendere e trovare una vera forma, è stata un'esperienza che mi ha trasformata e scossa perché ero in un reale confronto con l'\* l'altr\*. È insieme a quest\* altr\* protagonist\* che ho costruito il mio primo film. Certo c'era, come sempre, un lavoro di scrittura preliminare e delle intenzioni, ma di fatto il film si fa sul campo, con le persone. Ovvero con tutte le componenti del reale, con le sue difficoltà, le incomprensioni, le sottigliezze. A partire dall'esperienza di *Lettre à ma sœur* ho incontrato tantissime persone che stavano riflettendo sull'importanza dell'immagine, su come possa trasformare il nostro sguardo e quindi costruirlo. Esprimere le cose nella dualità, nella dialettica, nella complessità... si tratta di riappropriarsi dell'immagine di sé come strategia di disalienazione. È così che ho avuto l'idea di cominciare con i laboratori in Algeria.

**CRISCI** Quindi è da qui che inizia il tuo lavoro educativo?

**DJAHNINE** A partire dal mio primo film e da tutti gli incontri che ho fatto ho deciso di iniziare il lavoro di trasmissione e formazione per persone che vogliono cimentarsi con il cinema documentario.

beaucoup de choses. De l'idéologie aussi. J'ai milité dans des partis d'extrême gauche quand j'étais jeune. J'ai bien fait de passer par là mais ça m'a aussi détournée d'une pensée autonome, forte et personnelle. Je me suis détachée de ça pour explorer d'autres espaces. Le désert m'a aidée à retrouver le chemin de la poésie. À l'âge de vingt-cinq ans, j'ai pris mon sac à dos et je suis partie vivre dans le désert algérien. J'ai rencontré d'autres façons de penser et j'ai commencé mon travail de déconstruction. Le seul port que je n'ai jamais lâché est celui du féminisme. Depuis je passe ma vie à déconstruire les carcans et les cases, pas celles dans lesquelles on nous met, puisqu'on est responsable aussi, mais celles qu'on nous propose et qu'on adopte parce que c'est dans l'air du temps ou bien parce que c'est l'espace dans lequel on peut rencontrer du monde, enfin pour différentes raisons. À partir de là, quand j'ai commencé à réfléchir au médium que je voulais utiliser pour prendre la parole, le cinéma s'est imposé à moi et plus particulièrement le documentaire de création. Ce qui m'intéresse vraiment, un peu comme la poésie finalement, c'est d'aller puiser dans le réel pour en faire quelque chose et apporter un regard subjectif et personnel. Quand je me suis formée et que j'ai commencé à fréquenter les festivals connus de documentaires, à apprendre vraiment, à m'instruire dans ce domaine, j'ai entamé le processus d'écriture de mon premier film, *Lettre à ma sœur* (2006). J'avais fait des courts-métrages précédemment mais c'était des commandes institutionnelles, dans le cadre d'un travail pédagogique avec l'Éducation nationale. À l'époque, je travaillais en France, j'étais exilée. Le fait d'avoir choisi de faire du documentaire de création et de commencer un peu à creuser ce sillon pour apprendre, comprendre, et vraiment trouver une forme, est une expérience qui m'a transformée et bouleversée parce que j'étais réellement en confrontation avec les autres. C'est avec les autres, avec mes protagonistes, que j'ai construit mon premier film. Bien sûr, il y a toujours un travail d'écriture en amont. On a toujours des intentions à développer, mais en fait le film se fait réellement sur le terrain, avec les gens. C'est-à-dire avec tous les éléments du réel. Avec ses difficultés, ses incompréhensions, ses subtilités. À partir de l'expérience de *Lettre à ma sœur*, j'ai rencontré énormément de gens qui ont commencé à réfléchir à la question de l'importance de l'image,

È stato interessante perché eravamo in un momento frastornante, eravamo appena usciti dalla guerra civile senza esserne veramente fuori. È sempre così quando si pensa di uscire da una guerra e in realtà non se ne è mai veramente fuori. Ci sono sempre delle cose che restano, che sono là e non sai bene cosa farne. Ci sentivamo pers\* e ci si ritrovava nel cinema, nell'analisi dei film, ci ritrovavamo per poter riflettere su ciò che era successo, ed è stato di grande aiuto. Ci ha aiutato a strutturarci e a farci avanzare. Quando ho iniziato con i laboratori non perseguivo alcuno stile prestabilito. Ho creato uno spazio di libertà dove si potesse sperimentare a modo proprio, lasciando nello stesso tempo spazio alla scoperta, un vero laboratorio. Ne sono venute fuori cose molto interessanti, visto che questi oggetti cinematografici erano totalmente intrisi di libertà, pur dovendo rispondere a delle esigenze tecniche del mestiere. Ho cominciato con questi laboratori nel 2007, anche se avevo già iniziato un lavoro di educazione all'immagine dal 2003 e, subito dopo, ogni anno organizzavamo un laboratorio di creazione di film documentari. Gli assi metodologici che mi appartengono sono sempre legati all'idea di libertà, di non appartenenza a nessuna istituzione, mettendo sempre in discussione le costrizioni imposte, decostruendo il modo di creare immagini proponendone qualche altro, anche se spesso maldestramente e necessitando di molto tempo. A volte anche con molta sofferenza, perché si affrontano dei traumi, delle storie sepolte. Malgrado tutto, rimangono esperienze intense e molto forti, ogni volta.

**EMMANUELLE BOUHOURS** Per restare sulla scia dei laboratori, sentivi il bisogno di pensare a come rappresentare il mondo e, come hai detto, "togliersi le camicie di forza". Ma non si trattava anche della necessità di ripensare i modi di produzione del cinema? I collettivi nel cinema esistono da sempre, quello che tu proponi nei laboratori è anche un approccio collaborativo e orizzontale.

**DJAHNINE** Direi che questo non può accadere se non si ripensa il modo di produzione. Non potevamo organizzare i laboratori senza ricorrere a un modello di produzione nuovo. Non abbiamo inventato niente, questo è sicuro. I laboratori partecipativi esistono da sempre. Ce ne sono di molto famosi, il gruppo Medvedkine, gli atelier Varan, i gruppi femministi

de comment l'image peut transformer notre regard et donc le construire. Exprimer les choses dans des dualités, dans des dialectiques, des complexités... C'est la réappropriation de l'image de soi comme mode de désaliénation. C'est là que j'ai eu l'idée de monter des ateliers en Algérie.

**CRISCI** Donc c'est à ce moment-là que tu as commencé ton travail pédagogique?

**DJAHNINE** Oui, c'est à partir de mon premier film et de toutes les rencontres que j'ai faites que j'ai décidé d'entamer ce travail de transmission et de former des personnes qui souhaitent se lancer dans le cinéma documentaire. C'était intéressant parce qu'on était tou.te.s sonn.e.s car on sortait de la guerre civile, sans vraiment en sortir. C'est toujours un peu comme ça quand on pense sortir d'une guerre, on n'en sort jamais vraiment. Il y a toujours des choses qui restent, qui sont là, et dont on ne sait pas trop quoi faire. On est un peu perdu et se retrouver autour du cinéma, autour de l'analyse de films, se retrouver autour d'un événement pour pouvoir réfléchir à tout ça, ça nous a beaucoup aidé.e.s. Ça a commencé à nous structurer et on a commencé à avancer. Quand j'ai monté les ateliers, je ne voulais pas qu'il y ait un style préconçu. J'ai créé un espace de liberté où les gens pouvaient expérimenter leur propre façon de faire et de le découvrir en même temps qu'ils le faisaient. Comme un laboratoire, en fait. Ça a donné des choses assez intéressantes dans la mesure où ces objets filmiques étaient totalement emprunts de liberté avec bien sûr aussi les exigences techniques liées au métier. J'ai commencé ces ateliers en 2007, même si j'avais commencé tout un travail d'éducation à l'image en 2003 et après, chaque année, on mettait en place un atelier de création de films documentaires. Les axes de travail méthodologiques et de pensée sur lesquels je me suis inscrite ont toujours été dans l'idée de rester libre, de toujours déconstruire la façon de faire des images et d'essayer de proposer autre chose, même si c'est parfois avec beaucoup de maladresse, et que ça prend énormément de temps. Parfois c'est avec beaucoup de douleur aussi, parce que ça touche à des traumatismes, des histoires enfouies. Malgré tout cela, c'était des expériences intenses et très fortes à chaque fois.

in Francia degli anni Settanta, moltissime esperienze in America Latina, in Iran, nei Paesi arabi, mi sono ispirata a tutti questi metodi. Mi sono molto documentata, anche assistendo a dei laboratori. Certo, dopo noi abbiamo creato la nostra ricetta. Il contesto algerino è complicato e abbiamo comunque dovuto adattare i modelli di produzione. Sperimentiamo un modello partecipativo dove ciascuno mette a disposizione i propri mezzi, anche se è il collettivo *Cinéma et Mémoire* a fornire la maggior parte delle risorse, i materiali, gli spazi di lavoro e a invitare le persone che intervengono, ecc. I materiali sono gestiti collettivamente, circolano liberamente, senza un'unità centrale che li raccoglie e dove la gente li viene a cercare. Al contrario questo materiale gira perché i film si fanno su più città. Nei laboratori c'è chi viene da Orano, chi dalla Cabilia, chi da Costantina, chi ancora da Sétif. La provenienza è molto varia. Quindi bisognava trovare un sistema che permettesse non solamente la circolazione dei mezzi, ma anche l'aiuto reciproco. Come ci si può supportare reciprocamente nella fabbricazione dei film? Ogni volta il gruppo uscente aiuta quello nuovo che inizia. È sempre stato così in tutti questi anni. Ancora oggi molte persone lavorano insieme. Questo crea una dinamica di gruppo e di produzione interessante.

Volevo altresì dimostrare che si possono fare dei film anche con mezzi ridottissimi. Quando filmiamo la miseria, le situazioni più complicate e violente, è indecente avere grandi risorse, così come lo è l'asimmetria tra quello di cui disponiamo e quello che stiamo riprendendo. Bisogna creare un equilibrio tra chi siamo e ciò che stiamo filmando. È quello che chiamo l'altezza dello sguardo, il tuo posizionamento, dove ti situi.

**BOUHOURS** Nel documentario la questione del posizionamento è ricorrente. L'asimmetria della posizione è in effetti molto disturbante.

**DJAHNINE** Lavoriamo molto su questo. Non solo nella scrittura, ma anche rispetto ai modelli di produzione, per essere coerenti in tutto il processo. Le questioni etiche sono al centro del nostro approccio. Non filmiamo a tutti i costi, non rubiamo immagini, non strumentalizziamo l'\* protagonista\*. Al contra-

**BOUHOURS** Pour rester dans la brèche des ateliers, du laboratoire, il y avait pour toi le besoin de penser comment représenter le monde et de "sortir des carcans" comme tu dis, mais est-ce que ce n'était pas aussi le besoin de repenser le mode de production du cinéma ? Les collectifs dans le cinéma ont toujours existé mais tu proposes une manière collaborative et très horizontale dans tes ateliers de cinéma.

**DJAHNINE** J'ai envie de dire que ça ne peut pas être ainsi si on ne repense pas le mode de production. La façon dont on a mis en place les ateliers ne pouvait se faire qu'avec un modèle de production nouveau. On n'a rien inventé, bien sûr. Les ateliers participatifs existent depuis toujours. Il y a les très célèbres groupes Medvedkine, les ateliers Varan, des groupes féministes en France dans les années 1970, plein de choses en Amérique latine, en Iran, dans les pays arabes, ce sont des méthodes dont je me suis inspirée. Je me suis beaucoup documentée, j'ai été assister à des ateliers. Après, on l'a fait à notre propre sauce, évidemment.

On a un contexte algérien compliqué et on a donc adapté les modèles de production. C'est un modèle participatif où tout le monde met ses moyens à contribution même si le collectif *Cinéma et Mémoire* apportait le plus gros des moyens, le matériel, les intervenant.e.s, les espaces de travail etc. Le matériel est géré de façon collégiale par les stagiaires. Il circule de manière libre et les participant.e.s le gèrent ensemble. Il n'y a pas d'unité centrale avec un modèle comme ça où les gens viennent le chercher. Au contraire, le matériel circule et c'est intéressant parce que les films se font dans plusieurs villes. Dans nos ateliers, on a quelqu'un à Oran, quelqu'un en Kabylie, à Constantine, quelqu'un d'autre à Sétif. C'est vraiment très varié. Et du coup il fallait trouver un système de fonctionnement qui permette, non seulement la circulation du matériel, mais aussi de l'entraide. Comment les personnes qui travaillent peuvent s'entraider et fabriquer leurs films ensemble ? À chaque fois, la promotion qui sort aide celle qui entre. Les promotions se sont entraînées tout au long des années. Aujourd'hui encore beaucoup travaillent ensemble. Ça a créé une dynamique de groupe et un mode de production intéressant. Je voulais aussi prouver qu'on peut faire des films avec très peu de moyens. Quand on filme la misère, des situations

rio costruiamo con loro, scriviamo con loro, creiamo il nostro posto rispettando quello altrui.

**CRISCI** Nei laboratori la questione del tempo mi sembra un fattore determinante rispetto al percorso delle persone. Durante gli anni hai sperimentato diverse forme, anche rispetto alla situazione, al contesto. Di fatto conduci spesso laboratori abbastanza lunghi.

**DJAHNINE** La durata è importante. Quando ho cominciato a cercare finanziamenti per i laboratori le persone mi chiedevano perché durassero un anno e non capivano come riuscissi a trovare dei soldi per coprire quest'arco temporale. L'atelier Varan è di tre mesi, il Vidéorem è di sei settimane, i laboratori dell'Istituto francese di cinque. E allora perché proporre un percorso di un anno? Innanzitutto, perché le persone lavorano e non possono lasciare il lavoro per tre mesi. Non abbiamo risorse per pagare loro delle borse di studio. Volevamo che le persone costruissero i loro film nel tempo. Ovvero che si immergessero, prendendo il tempo di riflettere ai loro film. Se un film si fa in tre o sei settimane, non è più un film, è un esercizio. Le scuole di cinema durano tre o quattro anni e si crea un film solo durante l'ultimo anno. In più per il documentario è necessario prendere tempo per capire quello che succede nei contesti e affinché le persone aderiscano al progetto. Non basta filmare, bisogna che si possa partecipare con piacere e impegno. Il tempo di spiegare, il tempo di integrarsi, il tempo di entrare nel progetto è lungo. Per questo proponiamo un laboratorio/formazione di un anno, con delle sessioni di lavoro cadenzate e costanti. Ci vediamo ogni due mesi per lavorare alla scrittura e alle immagini. Ci adattiamo come meglio possiamo. Per esempio, chi partecipa prende delle ferie per il periodo di montaggio. Agiamo in modo tale da non mettere le persone a rischio. Siamo esigenti e allo stesso tempo flessibili. Questo adattarsi viene dall'ascolto delle condizioni di vita e allo stesso tempo ci sono rigore e intensità durante i momenti di lavoro. Credo molto nell'intensità della creazione. Il risultato è che funziona perché c'è rispetto del ritmo delle persone. Spesso mi chiedono se c'è chi abbandona il percorso o se l'approccio non diventi dilettantistico, non lavorando abbastanza ai film. Non c'è mai stato questo problema, le persone resistono e lavorano

compliquées de violence, je trouve indécent d'avoir des moyens importants et cette asymétrie entre ce qu'on filme et ce qu'on est. Je crois qu'il faut créer un équilibre entre ce que nous sommes et ce que nous sommes en train de filmer. C'est ce que j'appelle la hauteur du regard, là où tu te situes.

**BOUHOURS** Dans le documentaire il y a toujours cette question de la place. La position asymétrique peut être assez dérangement en effet.

**DJAHNINE** On travaille beaucoup sur ça. Non seulement dans l'écriture mais aussi dans les modèles de production afin d'être cohérent dans la globalité de la démarche. Les questions éthiques sont au cœur de notre démarche. On ne filme pas à tout prix, on ne vole pas des images, on n'utilise pas les protagonistes. Au contraire, tout se construit avec les protagonistes, on écrit avec les protagonistes, on construit notre place et on respecte la place des autres.

**CRISCI** Dans tes ateliers, le temps me semble déterminant par rapport à un parcours que les gens font. Au cours des années, tu as beaucoup changé de formes et ça s'est fait aussi par rapport à la situation, au contexte. Ce sont souvent des laboratoires assez longs.

**DJAHNINE** La durée est importante. Quand j'ai commencé à chercher des financements pour l'atelier, les gens me demandaient pourquoi l'atelier durait un an et ils ne comprenaient pas comment j'aurais pu avoir de l'argent pour un an. L'atelier Varan c'est trois mois, l'atelier Vidéorem c'est six semaines, l'atelier de l'Institut français c'est cinq semaines. Alors pourquoi est-ce qu'on propose un parcours d'une année ? Et bien parce que les personnes travaillent et qu'elles ne peuvent pas quitter leurs boulots pendant trois mois. On n'a pas d'argent pour leur donner des bourses. On voulait que les stagiaires construisent leurs films sur le long terme. C'est-à-dire qu'ils s'imprègnent et qu'ils prennent le temps de réfléchir à leurs films. Si un film se fait en trois ou six semaines, ce n'est plus un film, c'est un exercice. Même les écoles de cinéma durent trois ou quatre ans et les étudiants.e.s fabriquent leurs films de diplôme la dernière année. En plus, pour le documentaire il faut du temps pour comprendre ce qui se passe autour, pour que les protagonistes ad-

duramente ai loro film. Credo che su circa cinquantacinque partecipanti solo due abbiano dovuto interrompere per questioni familiari.

**BOUHOURS** Questi momenti di incontro e aggiornamento regolari sono sempre collettivi e collaborativi?

**DJAHNINE** Tutte le fasi della formazione e della creazione si fanno in collettivo, per me è molto importante che ci si ascolti e ci si aiuti reciprocamente nel lavoro. Di contro ciò che facciamo individualmente è la sbobinatura del girato, con un lavoro d'analisi profondo. Questo avviene anche per una questione di organizzazione, perché diventa difficile far spostare tutto il gruppo per guardare tutte le immagini. Richiederebbe una logistica e dei mezzi molto più sofisticati. Perché è così importante per noi questa fase? Perché di fatto guardiamo tutte le immagini. In generale non le pensiamo come definitive per il film, perché se non vanno bene, se ci sono persone o situazioni filmate in maniera superficiale, inadeguata o non etica e rispettosa, in questi casi si rifanno. Investiamo per poter rifare certe sequenze. Lasciamo alle persone la possibilità di rifare le scene che non funzionano. Quando montiamo, lo facciamo per tre film allo stesso tempo, nello stesso spazio, ma ciascun\* dentro una stanza diversa, con una persona al montaggio dedicata, così possiamo guardare insieme le diverse versioni del montaggio. Ci si aiuta molto anche durante le riprese, partecipando a quelle altrui, decidendo per affinità.

**CRISCI** Chi è che partecipa a questi laboratori di solito?

**DJAHNINE** Facciamo un bando nazionale. Può partecipare chi ha meno di quarantacinque anni. Non è richiesta nessuna formazione cinematografica. In tutti questi anni una sola persona tra tutte aveva studiato cinema. Non ci sono prerequisiti richiesti né nel campo del cinema né in quello artistico. Per la candidatura si scrivono dieci righe per raccontare di sé. Non è un curriculum, non è ciò che ci interessa, visto che nessun titolo di studio è obbligatorio. Di contro verificiamo che siano persone veramente radicate nel loro territorio, che si interessino al loro spazio di vita, che siano curiose di ciò che succede attorno a loro. Lo scopo non è solo fare cinema, diventare ci-

hèrent au projet. Il ne suffit pas de filmer, il faut que les personnes puissent participer avec plaisir et engagement. Le temps de leur expliquer, le temps qu'elles intègrent, le temps de s'imprégner du projet, c'est long. Donc je propose un atelier/formation qui dure un an et on organise des sessions de travail tout au long de cette année. On se voit à peu près tous les deux mois pour travailler sur l'écriture et les images. On s'adapte énormément. Par exemple, les stagiaires prennent des congés pour le montage. On fait les choses de manière à ne pas mettre les gens en danger. On est exigeant et en même temps souple. Il y a une forme de souplesse parce qu'on est à l'écoute des conditions de vie des gens et en même temps il y a une sorte de rigueur et d'intensité dans les moments de travail. Je crois beaucoup à l'intensité dans la création. Résultat, ça marche parce qu'il y a le respect du rythme des personnes. Souvent on me demande s'il n'y a pas d'abandon en un an, si les personnes ne deviennent pas dilettantes parce qu'elles ne travaillent pas suffisamment sur leurs films. Je n'ai jamais eu ce problème. Les participant.e.s s'accrochent, iels travaillent beaucoup sur leurs films. En fait, je crois que sur à peu près cinquante-cinq stagiaires qu'on a formé.e.s, seul.e.s deux ont lâché et c'était pour des raisons familiales.

**BOUHOURS** Cette mise au point que tu fais régulièrement, tu la fais avec tou.te.s les stagiaires ? C'est encore une fois collaboratif et solidaire ?

**DJAHNINE** Toutes les phases de formation et de création se font collectivement parce que c'est très important pour moi que les un.e.s écoutent le travail des autres et qu'iels participent au travail des autres aussi. Par contre, la partie dérushage on la fait individuellement. Quand on dérushe les images des stagiaires, il y a un travail d'analyse profond. C'est aussi une question de planning car tout le monde ne peut pas se déplacer pour voir toutes les images des autres. Ça demanderait une logistique et des moyens beaucoup plus importants. Pourquoi le dérushage est important pour nous ? Parce qu'on regarde absolument toutes les images qui sont fabriquées. En général, ce ne sont pas des images définitives qui serviront au film, car si ça ne va pas, s'il y a un personnage ou une situation qui est filmée de manière superficielle

neasta, ma offrire uno sguardo sul proprio contesto e su ciò che ci circonda. Infine, chiediamo loro una lettera di intenti per capire che film vogliono fare e perché. Ci sono sempre molte candidature. Ne scegliamo tra i dieci e i quindici e andiamo a trovare chi viene selezionato nel proprio ambiente quotidiano, nel luogo in cui si cresce. Cerchiamo di capire se la persona è radicata, se ha una visione e se la partecipazione può rivelarsi importante. Spesso si tratta di persone impegnate, che vogliono cambiare le cose attorno a loro o dare un contributo. All'inizio avevamo difficoltà con la parità di genere nei gruppi, perché pochissime donne si candidavano. In due, tre anni ho fatto un grosso lavoro d'informazione per raggiungere più donne. Al terzo anno eravamo esattamente 50/50, dopo c'è stata un'edizione a maggioranza femminile e successivamente ho voluto una sessione di sole donne, perché l'idea era di ripensare il femminismo e l'impegno delle donne, di riflettere insieme sulle origini del nostro femminismo. Era quindi importante che fosse un gruppo di sole donne. Invece la formazione in corso è composta da due uomini e otto donne. I profili sono diversi. È importante che siano persone che provengono da città e regioni diverse. Un altro elemento rilevante è infatti che sia il mondo rurale che quello urbano vengano rappresentati. In Algeria tra questi due contesti esiste una separazione molto forte, come del resto in molti paesi.

**CRISCI** Infatti anche la produzione culturale in generale è molto centralizzata in città, soprattutto su Algeri.

**DJAHNINE** Esattamente.

**CRISCI** Questa volontà di andare a cercare sguardi fuori da Algeri mi sembra restituire un'immagine diversificata del paese difficile da trovare altrove.

**DJAHNINE** Infatti siamo una delle rare iniziative a preoccuparsene. Spesso nei film sono le persone di Algeri che vanno a osservare il resto dell'Algeria. Utilizzano il resto dell'Algeria come uno spazio per i loro film. È il problema della centralità d'Algeri e di un governo e di un potere molto centralizzati. Non solo chi partecipa proviene da diverse località, ma lo stesso laboratorio si tiene a Timimoun, un'oasi a 1200 chilometri da Algeri.

ou pas suffisante, ou qui ne rende pas de manière éthique et respectueuse le rapport à la personne, et bien on refait. On met des moyens pour refaire certaines séquences. On laisse la chance à la personne de refaire les séquences qu'elle a ratées. Autre chose, on monte trois films en même temps. Iels sont dans le même espace, chacun.e dans une pièce avec un monteur ou une monteuse, comme ça sur les phases de montage les stagiaires voient ensemble les différentes versions. Sur le tournage iels s'entraident et la participation au tournage des autres se décide par affinité.

**CRISCI** Qui partecipa aux ateliers ?

**DJAHNINE** On fait un appel à candidature national. La condition c'est d'avoir moins de quarante-cinq ans. De plus, on n'est pas obligé d'avoir fait des études de cinéma. Depuis tant d'années, une seule personne parmi tou.te.s les stagiaires avait fait des études de cinéma. On ne demande aucun pré-requis, ni dans le domaine du cinéma ni celui des arts en général. Pour leur candidature, iels écrivent dix lignes pour raconter qui iels sont. Ce n'est pas un CV, on ne veut pas de CV, d'ailleurs aucun niveau d'étude n'est exigé. Par contre, il faut vérifier que ce sont des personnes vraiment ancrées dans leur territoire, des personnes qui s'intéressent à leur espace de vie, qui sont curieuses de ce qui se passe autour d'elles. Le but n'est pas seulement de faire du cinéma, de devenir cinéaste, mais de porter un regard sur son environnement et sur ce qui se passe autour de soi. Enfin, on leur demande une note d'intention pour dire quel film iels veulent faire et pourquoi iels veulent le faire. Il y a beaucoup de personnes qui postulent. On en choisit dix ou quinze et ensuite on va les voir chez elles, dans leur espace de vie, là où elles évoluent. On voit si la personne est ancrée, porte un regard et si c'est un enjeu important pour elle. Ce sont souvent des personnes qui sont engagées, qui veulent transformer les choses autour d'elles ou apporter un plus. Au début, on avait du mal à trouver une parité parce que très peu de femmes postulaient. Au bout de deux ou trois ans, j'ai pu faire un gros travail d'information pour toucher plus de femmes. Au troisième atelier on est arrivé à 50/50, puis il y a eu une session avec une majorité de femmes et enfin j'ai fait une session composée uniquement de femmes car l'idée était de repenser le féminisme et

**BOUHOURS** Visto che hai parlato di prospettiva femminista nei tuoi laboratori e rispetto alle lotte attuali, qual è la tua relazione con il femminismo?

**DJAHNINE** Il femminismo ha sempre fatto parte della mia vita. Da quando ho quattordici o quindici anni mi considero femminista. Ho scoperto il femminismo come forma di pensiero e con le mie sorelle abbiamo sviluppato le nostre conoscenze e le pratiche in primis tra di noi. Parlavamo molto di idee e letteratura femminista. Eravamo molto impegnate. Con il passare del tempo, con l'assassinio di mia sorella' e il mio esilio, il femminismo è in qualche modo diventato parte integrante del mio DNA, qualcosa di completamente naturale. Dimenticavo spesso di dire che in tutto il mio lavoro c'è una dimensione femminista forte. È una contraddizione e me ne sono resa conto dopo. È talmente integrato che non sento il bisogno di dirlo. Più in là, incontrando delle giovani femministe, mi sono resa conto che no, non è scontato. Bisogna riaffermare le cose. Tutto quello che faccio è imbevuto di femminismo. Non è solo un modo di pensare, di fatto non posso immaginare il mondo altrimenti. Costituisce quello che sono. Spesso le persone e i media mi presentavano innanzitutto come regista-femminista. È stato il loro sguardo che me ne ha fatto prendere coscienza. Per vent'anni non l'ho detto, non verbalmente, anche quando ho girato *Lettre à ma sœur*, nonostante fosse un film profondamente femminista. E in tutti i miei film c'è una dimensione femminista che ha la precedenza su tutto il resto. Non mi limito al "sono una donna e quindi femminista, e tutto quello che faccio porta con sé lo sguardo di una donna". La questione è ben più vasta di un semplice sguardo femminile.

**BOUHOURS** Mohamed Lakhdar-Hamina, Mohamed Zinet, Mohamed Chouikh, Assia Djebar, secondo te quali sono i registi e le registe di cui è prezioso vedere il lavoro?

**DJAHNINE** Esiste un cinema di Stato che porta con sé un fondo ideologico che celebra l'eroismo del popolo algerino con un discorso politico totalmente univoco. Ciò che trovo magnifico nel cinema algerino è che ci sono stati comunemente "dei fuggitivi", dei gioiellini creati da registi e registe in grado di fare propri i mezzi e il contesto in un periodo in cui il cinema

l'engagement des femmes, de réfléchir ensemble à d'où vient notre féminisme. C'était donc important que ce soit une promotion exclusivement féminine. En revanche, la promotion en cours est composée de deux hommes et huit femmes. Les profils sont divers et variés. Ce qui est important, c'est que ces personnes viennent de villes et de régions différentes. Un autre élément important, c'est que les mondes rural et urbain soient tous les deux représentés. En Algérie, il y a cette séparation incroyable comme dans beaucoup de pays, mais ici c'est très fort.

**CRISCI** Même la production culturelle en générale est très centralisée en ville et surtout sur Alger.

**DJAHNINE** Exactement.

**CRISCI** Cette volonté d'aller chercher des regards hors d'Alger-centre restitue une diversité du pays qui ne me semble pas simple à rencontrer.

**DJAHNINE** On fait partie des rares initiatives qui s'en préoccupent. Souvent dans les films ce sont les Algérois.es qui vont aller voir le reste de l'Algérie. Ils utilisent le reste de l'Algérie comme espace pour leurs films. C'est le problème de la centralité d'Alger, d'un gouvernement et d'un pouvoir très centralisé. Non seulement nos stagiaires viennent de différentes villes mais l'atelier se passe à Timimoun, une oasis à 1200 kilomètres d'Alger.

**BOUHOURS** Puisque tu abordais l'angle féministe dans tes ateliers et les luttes actuelles, quel est ton rapport au féminisme ?

**DJAHNINE** Le féminisme a toujours fait partie de ma vie. Dès mes quatorze ou quinze ans je me suis considérée comme féministe. J'ai découvert le féminisme comme modèle de pensée et avec mes sœurs on a développé nos connaissances et nos pratiques déjà entre nous. On parlait beaucoup d'idées et de littérature féministes. On était très engagées. Et avec le temps, avec l'assassinat de ma soeur<sup>1</sup> et mon exil, c'est comme si le féminisme était devenu quelque chose d'intégré dans mes gènes, dans mon ADN, quelque chose de complètement naturel. J'oubliais souvent de dire que dans tout mon travail il y avait une dimension



era molto finanziato e diffuso. Allora chi faceva cinema era praticamente un dipendente stipendiato dallo Stato. Nonostante questo, trovo straordinario che alcuni film si siano distinti per la loro forma o per il loro contenuto e per la loro maniera di rompere con il cinema ideologico che celebrava la guerra di liberazione nazionale con un solo sguardo – anche se alcuni di questi stessi film sono comunque magnifici. Il mio preferito in questa categoria è *Vent des Aurès* di Mohamed-Lakhdar Hamina (1966). Ma credo che sia a partire da questo cinema di rottura, per esempio *Tahia ya didou* di Mohamed Zinet (1971) o i film di Assia Djebar, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977) e *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1979), che è nato il nuovo cinema algerino. Ma anche in questo nuovo cinema algerino non esiste un'omogeneità. Ho scritto in un mio testo che il cinema algerino è un arcipelago, con dei gruppi di cineasti\* che si riuniscono – o che addirittura, anche senza riunirsi, si ricongiungono da qualche parte attraverso il loro lavoro.

**CRISCI** L'ingresso delle donne nel cinema algerino sembra essere legato a dei film come *Leila et les autres* de Sid Ali Mazif (1978), che parla delle operaie in Algeria o *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1977) di Assia Djebar. Come hai detto anche il tuo cinema è fortemente legato all'impegno femminista. Comincia con *Lettre à ma sœur* e continua dando spazio ai femminismi d'altre generazioni, è il caso delle autrici che accogli nei tuoi laboratori. Ti riconosci in questa genealogia?

**DJAHNINE** Come dicevo prima, nel 1994 con mia sorella abbiamo creato il festival *Images et Imaginaires de femmes dans le cinéma algérien*. Abbiamo potuto fare una sola edizione, perché l'anno dopo mia sorella è stata vittima di un attentato, è stata assassinata. Solo a distanza di tempo capisco che non è stato un caso che questo primo festival fosse incentrato sul pensiero femminista. Stavamo già interrogando le rappresentazioni delle donne che le nostre società creano e veicolano attraverso le immagini, il più delle volte in maniera discriminatoria. Il solo film che trovavo davvero d'una forte potenza femminista era quello di Assia Djebar. Credo proprio che *La Nouba des femmes du mont Chenoua*, sia stato il primo film di una regista donna. Se

femminista forte. C'est ma contradiction, je m'en suis rendue compte par la suite. C'était tellement intégré que je ne ressentais pas le besoin de le dire. Plus tard, quand j'ai rencontré des jeunes féministes, je me suis rendue compte que non, il n'y a pas d'évidence. Il faut redire les choses. Tout ce que je fais est emprunt de féminisme. Non seulement c'est un modèle de pensée mais je ne peux pas imaginer le monde autrement. Les gens et les médias me présentaient tout le temps en premier lieu comme féministe-réalisatrice et c'est ce regard qui m'a fait prendre conscience. Je suis restée vingt ans sans le dire, de manière verbalisée, même quand j'ai fait *Lettre à ma sœur*, bien que ce soit un film profondément féministe. Dans tous mes films, il y a une dimension féministe qui prend le pas sur tout le reste. Je ne veux pas me contenter de dire "Je suis une femme donc je suis féministe et donc tout ce que je fais, c'est avec un regard de femme". Ça va beaucoup plus loin que le simple regard de femme.

**BOUHOURS** Mohamed-Lakhdar Hamina, Mohamed Zinet, Mohamed Chouikh, Assia Djebar, quel.le.s sont les réalisateur.rice.s dont il est précieux de voir le travail selon toi ?

**DJAHNINE** Il y a un cinéma étatique qui porte un fond idéologique célébrant l'héroïsme du peuple algérien avec un discours et un fond politique assez univoques. Mais ce qui est magnifique dans le cinéma algérien, c'est qu'il y a eu quand même des échappées, des sortes de pépites créées par des réalisateur.rice.s qui se sont saisi.e.s des moyens et du contexte où le cinéma était très subventionné, financé et diffusé. Les cinéastes étaient pratiquement des salarié.e.s de l'État. Malgré ça je trouve magnifique que certains films se soient distingués par leur forme, par leur fond, et par leur manière de construire une rupture avec un cinéma idéologique qui célébrait la guerre de libération nationale avec un seul regard, même si certains d'entre eux sont magnifiques, c'est sûr. Mon préféré dans cette catégorie est *Le Vent des Aurès* de Mohamed-Lakhdar Hamina (1966). Et c'est peut-être à partir de ce cinéma de rupture, par exemple *Tahia ya didou* de Mohamed Zinet (1971) ou les films d'Assia Djebar *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1977) et *La Zerda ou les chants de l'oubli* (1979), que se construit quelque chose du nouveau cinéma algérien.

non erro è stata lei la prima donna a fare un film in Algeria, nel 1977. È impressionante che questo film ponga non solo la questione del posto delle donne ma anche del loro vissuto durante la guerra di liberazione. E non solo. Il personaggio della giornalista e insegnante che arriva per porre delle domande si posiziona subito come una donna leader, una donna all'avanguardia. E il limite viene spinto ancora più in là, perché il compagno di questa donna ha una disabilità motoria. In una certa misura, lei sta pensando al mondo degli uomini come a un mondo con un handicap. Assia realizza non solo il primo film di una donna, ma il primo film femminista e, ancora di più, crea qualcosa di totalmente nuovo a livello di forma. Una libertà formale. Questo all'epoca provocò la collera dei cineasti e i loro attacchi perché quel film non corrispondeva al formato abituale fino a quel momento. Per non parlare del suo *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982), che è un film sperimentale chiaramente d'avanguardia. Al di là del contenuto, c'è una forma cinematografica di una potenza incredibile. Quindi sì, rispondendo alla tua domanda, mi riconosco in questa genealogia, ma non solo in questa, siccome non amo le categorie sento che le mie influenze vengono anche da altrove. L'Algeria non è il solo riferimento nel mio percorso.

**BOUHOURS** Negli anni Novanta, ci sono state delle registe come Hafsa Koudil o Djamilia Sahraoui, che hanno girato dei film sulla violenza di quegli anni. Le hai conosciute?

**DJAHNINE** Assia Djebbar non è mai venuta ai nostri incontri, ma l'avevo incontrata prima e dopo il 1994, ma abbiamo invitato Hafsa Koudil. Lei era in Algeria e quindi è potuta venire a parlare del suo film. L'ho incontrata diverse volte. Djamilia Sahraoui è diventata un'amica. Quando ho cominciato con i laboratori di Béjaïa l'avevo invitata perché ammiravo il suo percorso. Ha un approccio di trasmissione interessante, femminista. Anche se lei non si rivendica come tale, questa questione attraversa tutto il suo lavoro: *La moitié du ciel d'Allah* (1995) è un film che amo moltissimo.

**BOUHOURS** Prima parlavi di questa dicotomia che esiste nel cinema algerino. Accennavi al fatto che esiste una narrazione plasmata dalle commissioni statali o dalla città di Algeri. Leggevo che per esempio uno come Mohamed Zinet, chiamato

Même dans le nouveau cinéma algérien, il n'y a pas du tout d'homogénéité. J'ai écrit dans un texte que le cinéma algérien est un archipel avec peut-être des petits groupes de cinéastes qui se réunissent pour... qui ne se réunissent même pas, mais dont le travail se rejoint quelque part.

**CRISCI** L'arrivée des femmes dans le cinéma algérien semble être liée à *Leila et les autres* de Sid Ali Mazif (1978) qui parle d'ouvrières en Algérie, ou encore à *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1977) d'Assia Djebbar. Comme tu dis, ton cinéma aussi est lié à un engagement féministe. Il commence par *Lettre à ma sœur* mais il se poursuit également en créant un espace pour les féminismes d'autres générations, par exemple pour les autrices que tu accueilles dans tes ateliers. Est-ce que tu te retrouves dans cette généalogie ?

**DJAHNINE** Comme je vous le disais, en 1994, avec ma sœur on a créé le festival *Images et imaginaires de femmes dans le cinéma algérien*. On n'a pu faire qu'une édition car l'année d'après ma sœur a été victime d'un attentat, elle a été assassinée. C'est avec du recul que je comprends que ce n'est pas pour rien que ce premier festival était sur la pensée féministe. Déjà nous avions interrogé les représentations que nos sociétés font et ont des femmes et aussi ce qui est véhiculé dans les images, notamment en terme de discrimination. Le seul film que j'ai trouvé vraiment d'une force féministe puissante c'est celui d'Assia Djebbar. Je crois que c'est le premier film de femme *La Nouba des femmes du mont Chenoua*. Sauf si quelque chose m'a échappé, je crois que c'est la première femme qui ait fait un film en Algérie, en 1977. C'est impressionnant que ce film pose la question non seulement de la place des femmes mais aussi de comment les femmes ont vécu la guerre de libération. Et pas seulement. Ce personnage de journaliste et enseignante qui vient poser des questions, elle aussi, d'un seul coup se positionne comme une femme leader, une femme à l'avant-garde. Et elle pousse le vice encore plus loin car le personnage de son compagnon est un handicapé moteur. Donc quelque part elle pense le monde des hommes comme un monde handicapé. Assia fait le premier film de femme, premier film féministe, et elle fait quelque chose de plus intéressant, elle apporte quelque chose de totalement nouveau dans la forme. Une liberté de forme. Les cinéastes ont été très en co-

a fare un film dalla città d'Algeri, ha ribaltato la vicenda a suo favore e si è preso la libertà di fare quello che voleva. È possibile dire che esiste un cinema ufficioso e uno ufficiale?

**DJAHNINE** Nel cinema ufficiale ci sono degli slanci, delle cose molto belle. Questo film di Zinet, *Tahia ya didou!* (1971), *Alger insolite* in francese, ha sofferto. Non per la censura, ma per l'ignoranza, perché è stato ignorato per più di trent'anni dallo stato. Zinet ha realizzato un capolavoro, una meraviglia. Ciò che trovo bellissimo di Zinet è la sua unicità, anche nel suo lavoro attoriale. Quando siamo davanti a dei film come questo di Zinet o quelli di Assia Djebar o la trilogia di Brahim Tsaki *La boîte dans le désert* (1980), *Les enfants du vent* (1981) et *Histoire d'une rencontre* (1983), vediamo come abbiano intrapreso dei cammini davvero diversi. Hanno fatto le cose come le sentivano. Ciò che trovo particolare nel cinema algerino è che sono questi momenti eccezionali nei quali emerge un cinema personale e d'autore a fare la storia, non il resto. Anche se era il resto ad essere sovvenzionato per restare nella storia, per rappresentare il cinema algerino. Sono i film unici invece che tracciano la direzione del cinema algerino a livello internazionale.

**BOUHOURS** Ho letto una critica di Samir Ardjom<sup>2</sup> che dice che ci sono due cinema in Algeria. Quello che glorifica la storia, presentandola senza creare risonanze con il presente – e si tratta di film diffusi in Algeria, ma non altrove. C'è poi il cinema che guarda, interroga, dubita, che circola più all'estero che in Algeria. Confermi?

**DJAHNINE** No. È più complicato di così. Mi unisco alla critica rispetto al cinema di glorificazione. Che esiste anche nel cinema contemporaneo del resto. Durante gli anni Sessanta o Settanta, quando era molto finanziato, possiamo trovare quello di cui parlavi. E ancora, per esempio, in Algeria non era possibile vedere *Tahia ya didou!* di Zinet. C'era stata un'anteprima alla Cineteca, ma penso che il film non fosse molto conosciuto durante la sua vita distributiva, anche all'estero. Ma più tardi, cineast\* e cinefil\*, tra cui la sottoscritta, hanno riesumato questo film. L'ho presentato durante i laboratori e a Béjaïa, quando mi occupavo del festival. Avevo invitato anche gli operatori del film, tra cui Pierre Clément, che ha raccontato la sua espe-

rière et l'ont attaquée à l'époque parce que cela ne correspondait pas au formatage habituel des films algériens qu'on voyait jusque-là. Je ne parlerais même pas de son *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982) qui est un film expérimental carrément à l'avant-garde. Au-delà du contenu, il y a une forme cinématographique qui est d'une puissance incroyable. Donc oui, pour répondre à ta question, je me reconnais bien dans cette généalogie, mais pas de façon exclusive, comme je n'aime pas les carcans, mes influences viennent aussi d'ailleurs. L'Algérie ne constitue pas la seule référence dans mon parcours.

**BOUHOURS** Dans les années 1990, il y a des réalisatrices comme Hafsa Koudil ou Djamilia Sahraoui qui font des films sur les violences de ces années-là. Tu les as connues ?

**DJAHNINE** Assia Djebar n'est pas venue aux rencontres, je l'avais rencontrée avant et après 1994, mais Hafsa Koudil on l'avait invitée. Elle était en Algérie et donc elle a pu venir parler de son film. Je l'ai rencontrée plusieurs fois. Djamilia Sahraoui est devenue une amie. Quand j'ai commencé à faire les ateliers de Béjaïa, je l'avais invitée car je trouvais qu'elle avait une belle démarche. Elle a une démarche de transmission et une démarche féministe même si elle ne se revendique pas comme telle. Cette question traverse tout son travail. *La moitié du ciel d'Allah* (1995) est un film que j'aime beaucoup.

**BOUHOURS** Tout à l'heure tu parlais de cette dichotomie qui existe dans le cinéma algérien. Tu évoquais le fait qu'il y a un récit, souvent des commandes de la part de l'État ou de la ville d'Alger. Je lisais que même quelqu'un comme Mohamed Zinet, alors qu'il était censé faire un film qui était une commande de la ville d'Alger, a retourné le truc et a pris la liberté de faire ce qu'il voulait. D'après toi, il y a un cinéma officieux et un cinéma officiel ?

**DJAHNINE** Dans le cinéma officiel il y a des envoyées, des choses très belles. Ce film de Zinet *Tahia ya didou!* (1971), *Alger insolite* en français, a souffert. Non pas de la censure mais de l'ignorance parce qu'il a été ignoré pendant plus de trente ans par l'État. Zinet en a fait un chef-d'œuvre. C'est une merveille. Ce qui est magnifique avec Zinet, c'est qu'il a toujours été à part, même dans son travail d'acteur.

rienza. Avevo chiamato questo incontro: *Come aggirare la commissione di un film?* Durante gli anni Duemila abbiamo visto film che pur senza essere sovvenzionati sembrano essere stati commissionati. Per me questi film si incagliano nel pensiero binario. Si cerca di costruire un'immagine dell'Algeria, mentre avremmo solo bisogno che ciascun\* portasse il suo sguardo d'artista. C'è stato un discorso ideologico a proposito dell'islamismo prodotto dallo stato e completamente ripreso da cert\* artist\*. In tutto ciò, penso però, che film come quelli di Tariq Teguia, Djamil Beloucif o Yacine Benelhadj sono portatori di una visione più complessa della nostra società ed è di questa che abbiamo bisogno.

**CRISCI** Sofferamiamoci sulla questione dello sguardo interno o dall'esterno, su ciò che viene costruito per essere guardato da un altrove; sulla costruzione dell'immagine dell'Algeria semplice, binaria, di cui tu parli, costruita per l'estero o per far conoscere il paese a delle persone che non lo conoscono. Cosa pensi sia necessario, importante, urgente mostrare fuori dal tuo paese?

**DJAHNINE** Ci sono regist\* che hanno questo approccio. Al momento è complicato perché non ci sono molti film, non c'è una produzione cinematografica fiorente in Algeria. I film che si possono fare sono coproduzioni con l'estero. Conosco chi fa film interessanti, ma ci vogliono dieci anni per portarli a termine, per via della mancanza di risorse. Ma ci sono film forti. Ad esempio, Meriem Achour Bouakkaz ha realizzato un documentario intitolato *Nar* (2019) sugli uomini che si danno fuoco. C'è anche un film che ha fatto molto scalpore in Algeria, *Soula* (2022) di Salah Issaad. Parla di una ragazza-madre, una ragazza isolata che sta lottando. Ma non so come la veda il regista, perché non l'ho ancora visto. C'è anche Djamil Beloucif che ha realizzato *Bîr d'eau, un walkmovie – Portrait d'une rue d'Alger* (2011).

**BOUHOURS** Puoi dirci qualcosa sul cinema queer? Pensi che esista un cinema queer algerino?

**DJAHNINE** In Algeria la dimensione queer è totalmente assente. Per me è nuova. Non l'ho ancora pienamente compresa intellettualmente, non so cosa significhi. Non saprei come definirla...

Quando si vede dei film come quello di Zinet, quelli di Assia Djebar o la trilogia di Brahim Tsaki *La boîte dans le désert* (1980), *Les enfants du vent* (1981) e *Histoire d'une rencontre* (1983), si vede che questi cineasti hanno emprunté des chemins vraiment différents. Ils ont fait des choses comme ils le sentaient. Et ce qui est étrange dans le cinéma algérien, c'est que ces moments exceptionnels où il y a une émergence d'un cinéma personnel, d'auteur, c'est ça qui va faire date, et pas le reste. Même si le reste est subventionné pour faire date et pour représenter le cinéma algérien. Ce sont les films particuliers qui vont construire la ligne du cinéma algérien au niveau international.

**BOUHOURS** J'ai lu une critique de Samir Ardjoum<sup>2</sup> qui dit qu'il y a deux cinémas en Algérie. Celui qui glorifie l'histoire sans pour autant lui confier les résonances de l'actualité. Des films médiatisés en Algérie mais pas à l'étranger. Et il y a le cinéma qui voit, interroge, doute, dont les films sont plus souvent montrés à l'étranger mais rarement en Algérie. Tu confirmes ?

**DJAHNINE** Non, c'est plus compliqué que ça. Je rejoins un peu ce critique sur le fait qu'il y a un cinéma de glorification. Même dans le cinéma contemporain d'ailleurs. Dans le cinéma des années 1960 ou 1970, quand le cinéma était très subventionné, on peut trouver un cinéma qui répond à ce que tu as dit. Et encore, par exemple *Tahia ya didoul* de Zinet n'était pas vu en Algérie. Il a eu une avant-première à la cinémathèque mais je pense que son film était peu connu de son vivant, même à l'étranger. Et plus tard, les cinéastes et les cinéphiles dont je fais partie, nous avons exhumé ce film. Je le présentais aux stagiaires et j'ai montré ce film à Béjaïa quand j'étais déléguée générale du festival. J'ai fait venir les chefs opérateurs de ce film, dont Pierre Clément, pour qu'ils parlent de l'expérience et j'ai appelé cette rencontre *Comment détourner une commande ?*. Dans le cinéma des années 2000, là par contre, il y a des films qui ne sont pas subventionnés, qui ne sont pas des films de commande mais qui semblent l'être. Pour moi ce sont des films qui créent une forme de blocage dans une pensée binaire. Certains.e.s essayent de construire une image de l'Algérie alors que nous avons juste besoin que les un.e.s et les autres portent leur regard d'artiste et d'auteur. Il y a un discours idéologique à propos de l'is-

**BOUHOURS** Facendo ricerche e chiedendo ad amic\* che sono ad Algeri, nemmeno loro sanno darmi dei nomi di artist\* queer.

**DJAHNINE** Non esiste una scena artistica che si definisca come tale. C'è un'associazione lgbtq che esiste in modo praticamente clandestino visto che l'omosessualità è un reato, ma non agisce artisticamente, credo. È un campo militante e le persone cercano di creare spazi sicuri. Ma siamo ancora molto distanti. Anche le femministe lgbt che conosco non dicono chiaramente di esserlo.

**BOUHOURS** Ho visto che la giornata delle persone lgbtq esiste dal 2007 in Algeria, ma mi sembra che rimanga quasi relegata alla dimensione dei social network.

**DJAHNINE** Sì, è proprio così.

**CRISCI** Data la situazione, credo che dobbiamo fare attenzione a come usiamo la parola *queer* e a tutto il pensiero e la pratica che porta con sé. Il mio timore è che stiamo ancora una volta applicando un filtro occidentale a un contesto culturale e sociale in cui è ancora estraneo. Possiamo quindi cercare di “apirla” e vedere che risonanze può avere nel contesto algerino. Possiamo, ad esempio, pensare al diritto all'opacità di cui parlava Edouard Glissant, come un'eco della questione queer, la richiesta di una libertà di non definirsi completamente, ma anche la lotta contro ogni forma di oppressione. Pensi che si possano trovare queste istanze nel cinema algerino, magari da parte di chi è in diaspora?

**DJAHNINE** Trovo questo approccio molto interessante. In effetti, non si possono applicare alla realtà algerina concetti europei costruiti attraverso pratiche ed esperienze. In Algeria c'è una forte rivendicazione di libertà in qualsiasi contesto. Il “diritto all'opacità” è un approccio che implica anche il diritto alla diversità. Portare avanti questo lavoro sull'immagine è un modo per scoprire, pensare, appropriarsi e poi inventare ciò che costituirà le nostre rivendicazioni di libertà, implica anche una lotta contro tutte le oppressioni, come dici tu. Le tante anime del cinema algerino continuano a reinventarsi. Forse dovremmo smettere di dire “il” cinema algerino e analizzare onestamente ciò che lo attraversa.

lamisme qui est produit par l'État et qui est complètement repris par certain.e.s artistes. Mais dans tout ça je trouve que les films de Tariq Teguaia, Djamil Beloucif ou Yacine Benelhadj sont porteurs d'une vision complexe de notre société et c'est de cela que nous avons besoin.

**CRISCI** Si l'on s'arrête sur la question du regard interne-externe, sur ce qui se construit pour être regardé quelque part ailleurs, un peu comme cette idée de l'image de l'Algérie simple et binaire, dont tu parlais, construite pour l'étranger ou pour introduire le pays à des personnes qui ne le connaissent pas. Qu'est-ce qui est nécessaire, important et urgent de montrer ailleurs selon toi ?

**DJAHNINE** Il y a des cinéastes qui ont cette démarche. C'est compliqué en ce moment parce qu'il n'y a pas beaucoup de films, il n'y a pas une production cinématographique florissante en ce moment en Algérie. Les films qui peuvent se faire sont des films en coproduction avec l'étranger. Je connais des cinéastes qui font des films intéressants mais ils sont en train de les faire depuis dix ans. Ça fait dix ans qu'ils travaillent sur leurs films parce qu'ils n'ont pas les moyens de les terminer. Mais il y a des films forts. Par exemple, Meriem Achour Bouakkaz a réalisé un documentaire qui s'appelle *Nar* (2019) qui parle des hommes qui s'immolent. Il y a aussi un film qui a fait beaucoup de bruit en Algérie, *Soula* (2022) de Salah Issaad. C'est sur une fille-mère, une fille isolée qui galère. Mais je ne sais pas quel regard porte le réalisateur car je ne l'ai pas encore vu. Il y a aussi Djamil Beloucif qui a fait notamment *Bîr d'eau, un walkmovie – Portrait d'une rue d'Alger* (2011).

**BOUHOURS** Pourrais-tu nous dire quelque chose à propos du cinéma queer ? Est-ce qu'il existe un cinéma queer algérien selon toi ?

**DJAHNINE** En Algérie cette dimension queer est totalement absente. Pour moi elle est nouvelle d'ailleurs. Je ne l'ai pas intégrée intellectuellement, je ne sais pas ce que ça veut dire. Je ne saurais pas la définir...

**BOUHOURS** À travers des recherches et en demandant à des ami.e.s qui sont à Alger, je n'ai pas trouvé de noms d'artistes.

**DJAHNINE** Il n'y a pas de scène artistique qui se définit comme telle. Il y a une association lgbtq qui existe mais de manière presque clandestine et qui n'agit pas artistiquement car l'homosexualité est un délit. C'est un terrain militant et les personnes créent des espaces safe. On est loin. Même les féministes lgbt que je connais ne disent pas clairement qu'elles le sont.

**BOUHOURS** J'ai vu que la journée des personnes lgbtq existe depuis 2007 en Algérie mais cela reste très confiné aux réseaux sociaux.

**DJAHNINE** Oui c'est tout à fait ça.

**CRISCI** Compte tenu de cette situation, je pense que nous devons être prudents avec le mot *queer* et toute la réflexion et la pratique qu'il contient. Ma crainte est que nous appliquions une fois de plus un filtre occidental à un contexte culturel et social où il est encore étranger. Nous pouvons donc plutôt essayer de "l'ouvrir" et voir ce qui résonne avec le contexte algérien. On peut, par exemple, penser au droit à l'opacité dont parlait Edouard Glissant, comme un écho à la question queer, à la revendication de la liberté de ne pas se définir totalement, mais aussi à la lutte contre toutes les formes d'oppression. Penses-tu que l'on puisse trouver ces instances dans le cinéma algérien, peut-être des cinéastes de la diaspora ?

**DJAHNINE** Je trouve cette approche très intéressante. En effet, on ne peut pas coller des concepts européens qui se sont construits à force de pratique et d'expérience à des réalités algériennes. Il y a une forte revendication de liberté en Algérie et ce dans tous les milieux. Le droit à l'opacité est une démarche qui implique aussi le droit à la diversité. Poursuivre ce travail sur l'image est une façon de se découvrir, de se penser, de s'approprier et ensuite d'inventer ce qui constituera nos revendications de liberté qui impliquent les luttes contre toutes les oppressions comme tu le dis. Les cinémas algériens continuent de s'inventer. Peut-être qu'il faudrait juste qu'on arrête de dire "le" cinéma algérien et analyser honnêtement ce qui le traverse.

## note

1. NdR Nabila Djahnine, militante di sinistra e femminista, è stata assassinata nel 1995. Il film *Lettre à ma sœur* parla del suo attivismo per le donne nei territori rurali in Algeria.
2. *Le cinéma algérien est schizo*, pubblicato su «El Watan».

*Abbiamo chiesto ad Habiba Djahnine una filmografia che tenga traccia dei lavori più significativi per il suo percorso:  
/ Nous avons demandé à Habiba Djahnine une filmographie qui retrace les œuvres les plus marquantes pour son travail :*

*Tahia ya Didou / 1971 / Mohamed Zinet  
La Noubia des femmes du Mont de Chenoua / 1977 / Assia Djebbar  
La Zerda ou le chant de l'oubli / 1979 / Assia Djebbar  
Une boîte dans le désert / 1978 / Brahim Tsaki  
La moitié du ciel d'Allah / 1995 / Djamil Sahraoui  
Combien je vous aime / 1985 / Azzedine Meddour  
Roma Wala N'touma / 2006 / Tariq Tegua  
Je suis mort / 2015 / Yassine Benalhadj  
Bîr d'eau a Walkmovie / 2011 / Djamil Beloucif  
El Atlal / 2016 / Djamel Kerker  
Dans ma tête un rond point / 2015 / Hassen Ferhani  
Abou Leila / 2019 / Amine Sidi-Boumediène*

## notes

1. Nabila Djahnine, militante de gauche et féministe, a été assassinée en 1995. *Le film Lettre à ma sœur* parle de son activisme auprès des femmes des territoires ruraux algériens.
2. *Le cinéma algérien est schizo*, paru dans «El Watan».

*Tra i film a cui ha collaborato o ha prodotto:  
/ Parmi les films auxquels elle ha collaboré ou qu'elle a produit:*

*Harguine Harguine / 2008 / Meriem Achour Bouakkaz  
EL Berrani (l'étranger) / 2011 / Bouba  
La grande Prison / 2014 / Razik Oumeziane  
Nnuba / 2019 / Sonia Kessi  
Hey Djamil, si je meurs comment feras-tu ? / 2019 / Leila Saadna  
Kouchet el Djir (Four à Chaux) / 2014 / Boukraa Moussa  
Retour vers un point d'équilibre / 2009 / Nadia Chouieb  
Bnet el Djebli (Les filles de la montagne) / 2019 / Wiame Awres  
El Sitar (Le rideau) / 2019 / Kahina Zina  
J'ai habité l'absence deux fois / 2011 / Drifa Mezenner  
Fi Rayha (Selon elle) / 2019 / Kamila Ould Larbi*







## Habiba Djahnine

Nata nel 1968, è cresciuta a Béjaïa dove, fin da giovanissima, è stata coinvolta nella vita culturale e militante. È femminista, poetessa, regista di documentari, programmatrice e formatrice cinematografica. Nel 2003 ha co-fondato i Rencontres Cinématographiques de Béjaïa. Nel 2007 ha creato l'associazione Cinéma et Mémoire per organizzare laboratori di creazione di film documentari in Algeria e per fornire un quadro di riferimento ai giovani che desiderano formarsi al cinema documentario e realizzare il loro primo film. È autrice di *Outre-Mort* (2003, edizione El Ghazali) e di *Fragments de la maison* (2015, edizione Bruno Doucey). Ha diretto una decina di film, tra cui *Lettre à ma sœur* e *Avant de franchir la ligne d'horizon*. Nel 2012 ha ricevuto il premio internazionale della Fondazione Prince Claus (Paesi Bassi) per il suo lavoro.

Born in 1968, she grew up in Béjaïa where, from a very young age, she is involved in cultural and militant life. She is a feminist, poet, documentary filmmaker, film programmer and trainer. In 2003 she co-founded the Rencontres Cinématographiques de Béjaïa. In 2007, she found the association Cinéma et Mémoire to organize workshops about documentary filmmaking in Algeria and to provide a framework for young people who wish to train in documentary filmmaking and make their first film. She is the author of *Outre-Mort* (2003, El Ghazali) and *Fragments de la maison* (2015, Bruno Doucey). She has directed a dozen films, including *Lettre à ma sœur* and *Avant de franchir la ligne d'horizon*. In 2012 he received the Prince Claus Foundation (Netherlands) International Prize for his work.

**screenplay**  
Habiba Djahnine  
**cinematography**  
Leïla Habchi  
Ahmed Messad  
**editing**  
Benoît Prin  
Amina Djahnine  
**sound design  
and mix**  
Benoît Prin  
Farid Kortbi  
**cast**  
Comitato del villaggio  
di Ahriq Bouzegane  
Donne di Ahriq  
Militanti  
dell'associazione Thighri  
Abitanti del  
villaggio di Adri  
Naboula Djahnine  
Soraya Djahnine  
Hakima Belkessam  
**producer**  
Momento!  
Polygone Etoilé  
Etouchane  
Craav  
**contact**  
cinemaetmemoire7  
@gmail.com  
kainacinema2020  
@gmail.com



## LETTRE À MA SŒUR

**Habiba Djahnine**  
**Algeria 2006 / 68' / v.o. sott. it.**

*Lettre à ma sœur* racconta la storia dell'assassinio di Nabila Djahnine, sorella della regista e presidentessa dell'associazione "Thighri N'tmettouth" (Grido di donna), assassinata il 15 febbraio 1995 a Tizi-Ouzou, una cittadina della Cabilia a cento chilometri da Algeri. Nel 1994 Nabila scrisse una lettera alla sorella per raccontarle dell'escalation di violenza, della repressione, degli assassinii, delle magre speranze e del suo sgomento per l'impossibilità ad agire, vissuta durante quegli anni di piombo. Dieci anni dopo l'assassinio di Nabila, la regista ritorna in quei luoghi per girare un film, raccontare l'accaduto e osservare le trasformazioni della città e della sua gente, nel tentativo di capire le ragioni per le quali il dialogo sia di fatto diventato impossibile e sembra rimasto spazio soltanto per l'omicidio e il massacro.

*Letter to My Sister* tells the story of the assassination of Nabila Djahnine, sister of the filmmaker and president of the association "Thighri N'tmettouth" (Cry of a Woman), who was murdered on February 15, 1995, in Tizi-Ouzou, a small town in Kabylia, a hundred kilometers from Algiers. In 1994, Nabila wrote a letter to her sister telling her about the escalation of violence, repression, assassinations, meager hopes, and her dismay at the inability to act, experienced during those years of lead. Ten years after Nabila's assassination, the filmmaker returns to those places to make a film, to tell what happened and to observe the transformations of the city and its people, in an attempt to understand the reasons why dialogue has in fact become impossible and there seems to be room left only for murder and massacre.



**screenplay**  
Saadia Gacem  
**cinematography**  
Saadia Gacem  
**editing**  
Dominique Pâris  
**sound design**  
and **mix**  
Amandine Monjo  
Sonia Kessi  
Saadia Gacem  
**cast**  
Nesrine Dahmoun  
Maya Ouabadi  
Kahina Benghouba  
Drifa Mezenner  
Fatima Dridi  
**producer**  
Atelier de Création  
Documentaire  
Béjaïa Doc  
Kaïma Cinéma &  
Cinéma et Mémoire  
**contact**  
cinemaetmemoire7  
@gmail.com  
kainacinema2020  
@gmail.com

### Saadia Gacem

Nata in un villaggio di Bordj Bou Arreridj, è cresciuta e ha studiato ad Argenteuil, nella periferia parigina. Dopo essersi diplomata come assistente sociale, si è dedicata alla sociologia e si è interessata alle traiettorie delle donne migranti. Nel 2014 è tornata a vivere in Algeria. Oggi è co-redattrice della rivista femminista *La place* e ha co-creato l'Archivio digitale delle lotte delle donne in Algeria (*Archives numériques des luttes des femmes en Algérie*).

Born in a village in Bordj Bou Arreridj, she grew up and studied in Argenteuil, in the Parisian suburbs. After graduating as a social worker, she turned to sociology and became interested in the trajectories of migrant women. In 2014, she returned to live in Algeria. Today she is co-editor of the feminist magazine *La place* and co-created the Digital Archive of Women's Struggles in Algeria (*Archives numériques des luttes des femmes en Algérie*).



## FELFEL LAHMER (PIMENT ROUGE)

**Saadia Gacem**

**Algeria 2019 / 30' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Una riflessione sull'essere una donna e sentirsi stretta tra due codici: quello della famiglia e quello della propria famiglia. Due codici che si alimentano a vicenda. Divieti, ingiunzioni, regole di buona condotta per le donne dettate dagli uomini di legge, dalla famiglia e dalla società.

*Felfel Lahmer* crea uno spazio di confronto e dà corpo e voce alle donne che si riuniscono per studiare, commentare – decifrare – le leggi, le prescrizioni e le consuetudini tacite, ma non per questo meno implacabili, imposte loro *in absentia*. Un'assenza strumentale che è servita a favorire e legittimare l'oppressione femminile, qui decostruita per generare inaspettati cortocircuiti e disegnare preziose "vie di fuga".

A reflection on being a woman caught between two codes: that of the family and that of her own family. Two codes that feed off each other. Prohibitions, injunctions, rules of good behavior for women, dictated by lawmen, family and society.

*Felfel Lahmer* creates a space for confrontation and gives body and voice to the women who gather to study, comment on – to decipher – the tacit, but no less implacable laws, prescriptions and customs imposed on them *in absentia*. An instrumental absence that has served to foster and legitimize female oppression that is here deconstructed to generate unexpected short-circuits and to draw precious "escape routes".



### **Drifa Mezenner**

Vive ad Algeri ed è regista nonché fondatrice e manager della piattaforma Tahya Cinéma. Ha studiato grafica e letteratura inglese. Il suo cortometraggio documentario *J'ai habité l'absence deux fois* del 2011 è stato selezionato in diversi festival internazionali, aggiudicandosi dei premi. Attualmente sta lavorando al suo primo lungometraggio documentario *Drifa et la baleine solitaire*.

She lives in Algiers and is a filmmaker as well as founder and manager of the platform Tahya Cinéma. She studied graphic arts and English literature. Her short creative documentary *J'ai habité l'absence deux fois* has been selected in several international film festivals and won awards. She is now working on her creative documentary *Drifa et la baleine solitaire*.

**screenplay**  
Drifa Mezenner  
**cinematography**  
Drifa Mezenner  
Yacine Hireche  
**editing**  
Joëlle Dufour  
Linda Attab  
**sound design  
and mix**  
Sonia Anou  
Drifa Mezenner  
**cast**  
Saïd Mezenner  
Drifa Mezenner  
Hamoudi Mezenner  
Mohamed Mezenner  
Saïd Mezenner  
Raouf Mezenner  
Sid Ali  
**producer**  
Atelier de Création  
Documentaire  
Béjaïa Doc  
Kaïma Cinéma  
& Cinéma et Mémoire  
**contact**  
cinemaetmemoire7  
@gmail.com  
kainacinema2020  
@gmail.com



## **J'AI HABITÉ L'ABSENCE DEUX FOIS**

**Drifa Mezenner**

**Algeria 2011 / 24' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Drifa Mezenner filma il peso dell'assenza del fratello Sofiane che nel 1992 ha lasciato illegalmente l'Algeria per l'Inghilterra. Racconta l'Algeria, un presente stagnante e un passato rimosso a ogni costo, nell'illusione di potere così andare avanti, esponendosi invece al rischio di commettere di nuovo gli stessi errori. E racconta altresì l'assenza, le due forme differenti di esilio: quello esteriorizzato del fratello che da trent'anni è lontano, e quello interiore di chi è rimasto ad aspettare, a osservare i più giovani perdere la fiducia e fuggire. Due forme di esilio che parlano di un paese mancante e che potrà tornare pienamente a esistere soltanto quando gli algerini non saranno più costretti ad abbandonarlo.

Drifa Mezenner films the weight of the absence of his brother Sofiane, who illegally left Algeria for England in 1992. He recounts Algeria, a stagnant present and a past that is forcefully removed, under the illusion of thus being able to move forward, instead exposing to the risk of making the same mistakes again. And it also recounts absence, the two different forms of exile: the externalized one of the brother who has been away for thirty years, and the inner one of those left waiting, watching the younger ones lose faith and flee. Two forms of exile that speak of a missing country which can come into a fuller existence again only when Algerians will no longer be forced to leave.



## Ludmila Akkache

Originaria di Bouira, è un'attivista femminista di ventinove anni, poetessa slam e membro del collettivo femminista Face (Femmes Algériennes pour le changement vers l'égalité). Ha conseguito una laurea specialistica in comunicazione.

Born in Bouira, she is a 29-year-old feminist activist, slam poet and member of the feminist collective Face (Femmes Algériennes pour le changement vers l'égalité). She holds a MA in communication.

**screenplay**  
Ludmila Akkache  
**cinematography**  
Ludmila Akkache  
Imène Salah  
Rima Kerkebane  
**editing**  
Amir Bensatfi  
**sound design  
and mix**  
Lounis Baouche  
**cast**  
Louisa Aït Hamou  
Dihya Braik  
**producer**  
Atelier de Création  
Documentaire Béjaïa  
Doc  
Kaïna Cinéma  
& Cinéma et Mémoire  
**contact**  
cinemaetmemoire7  
@gmail.com  
kainacinema2020  
@gmail.com



# ON NE SE CONNAISSAIT PAS AVANT

**Ludmila Akkache**

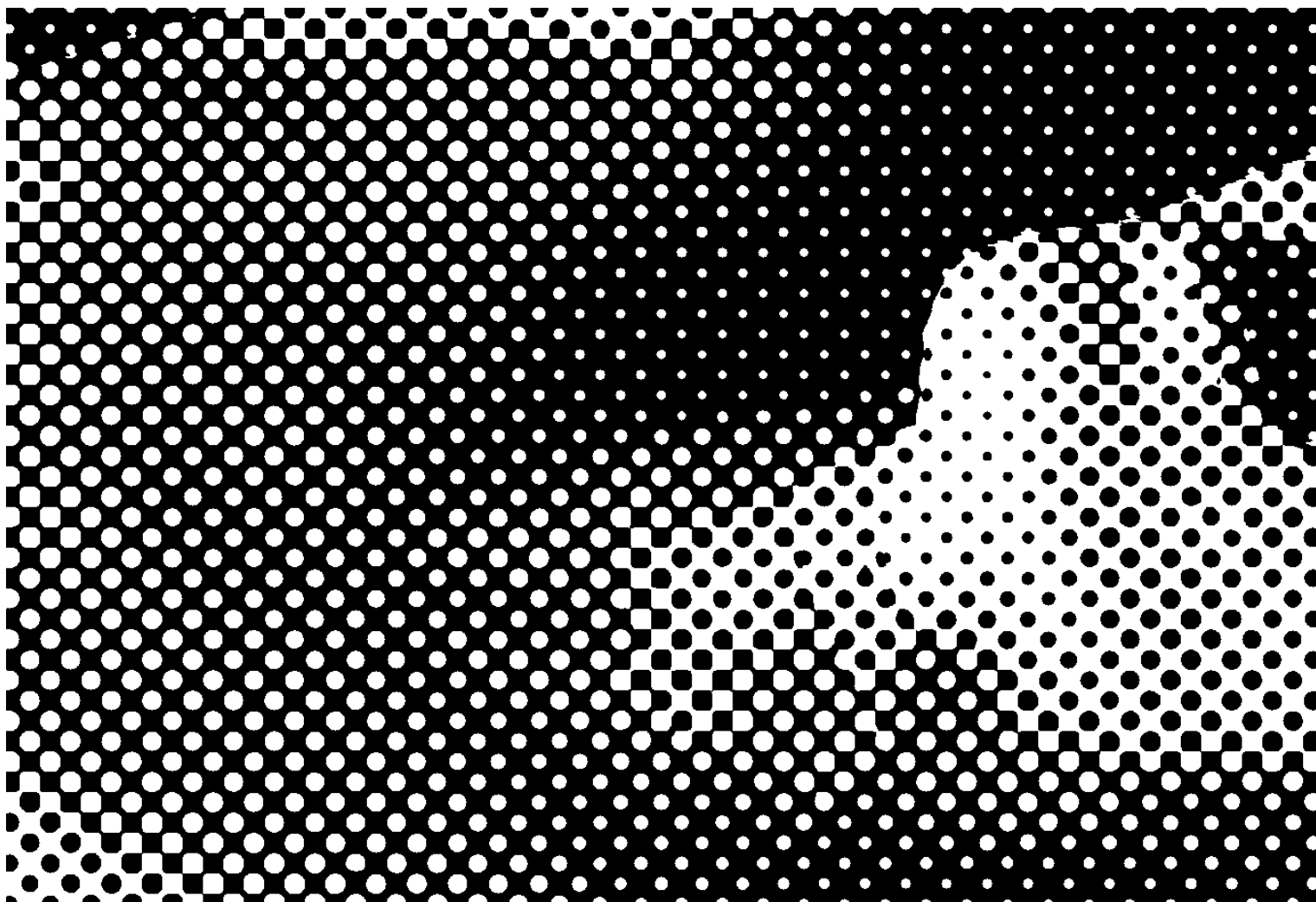
**Algeria 2021 / 11' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale**

Due femministe conosciutesi durante l'Hirak – proteste algerine contro la candidatura per il quinto mandato del presidente Bouteflika che hanno avuto luogo nel 2019-2020, note altresì come “primavera algerina” o “rivoluzione del sorriso” per via della sua forte matrice pacifista – rievocano i momenti vissuti insieme e ricontestualizzano le tappe che hanno condotto alla creazione della “piazza femminista” nel corso delle manifestazioni svoltesi ad Algeri. Perché c'è un passato di resistenza femminista che esiste nel tempo, che lo attraversa, e di cui bisogna fare tesoro, ma c'è soprattutto un presente in cui questi ideali devono sempre reincarnarsi, unendo persone che, prima di quel momento, non si erano mai davvero conosciute. Solo l'incontro permetterà di immaginare il futuro con il sorriso sospeso di chi non può permettersi di cedere alla disperazione.

Two feminists who met during the Hirak – Algerian protests against Bouteflika's candidacy for a fifth presidential term that took place in 2019-2020, also known as the “Algerian Spring” or the “Revolution of Smiles” because of its strong pacifist roots – recall the moments they experienced together and recontextualize the stages that led to the creation of the “feminist square” during the demonstrations held in Algiers. For there is a past of feminist resistance that exists in time, which runs through it, and that must be treasured, but there is above all a present in which these ideals must always be reincarnated, uniting people who, before that moment, had never really known each other. Only the meeting will make it possible to imagine the future with the suspended smile of those who cannot afford to give in to despair.



**PREMIO NINO GENNARO**  
B. RUBY RICH









## PREMIO NINO GENNARO / NINO GENNARO AWARD A / TO B. RUBY RICH

Eclettica e visionaria, B. Ruby Rich è da anni una delle figure più influenti e innovative nel campo degli studi cinematografici, in particolare per quanto riguarda il cinema indipendente, latino-americano, documentario, femminista e queer. Intersecando critica cinematografica femminista, pratica politica e attivismo, ha dato vita a quella che lei stessa ha definito una *curatorial advocacy*, sempre divergente rispetto al mainstream, seguendo e sostenendo con le sue analisi il lavoro delle registe.

Nei primi anni Settanta è entrata a far parte del Gene Siskel Film Center di Chicago come curatrice e co-organizzato un festival di cinema delle donne che divenne subito un punto di riferimento. Il suo primo libro, *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, riflette su quegli anni e sul decennio successivo. Ha combattuto per dare attenzione al cinema latino-americano degli anni Settanta e finanziato registe e registi di comunità minorizzate nei dieci anni in cui ha curato il programma di cinema per il New York State Council for the Arts.

Ha poi legato indissolubilmente il suo nome al *New Queer Cinema*, fortunatissima espressione coniata in un articolo uscito sul *Village Voice* nel 1992, verso cui sono debitori tutti i festival che oggi si occupano di cinema lgbtqi+ e di cultura non omologata. A partire da una prospettiva critica e personale sul cinema, B. Ruby Rich ha sempre messo in relazione nei suoi studi le forme cinematografiche con i contesti storici, sociali e culturali in cui sono nate, mescolando

Eclectic and visionary, B. Ruby Rich has been for years one of the most influential and innovative figures in Film Studies, focusing especially on to independent, Latin American, documentary, feminist, and queer cinema. Combining feminist film criticism and political activism, she has created what she refers to *curatorial advocacy*, a diverging thinking approach to mainstream culture, and followed and supported with her analysis the work of women filmmakers.

In the early 1970s, Rich joined the Chicago-based Gene Siskel Film Center as a curator and co-organized a landmark women's film festival. Her first book, *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, reflects on those years and the decade that followed. She also fought for the recognition of Latin American cinema, and helped fund filmmakers from minority communities through her decade running the film program for the New York State Council for the Arts.

Her name is inextricably linked to *New Queer Cinema*, a felicitous expression she coined in a *Village Voice* article in 1992, and to which all lgbtqi+ film festivals and counterculture are indebted today. Starting from a critical and personal take on cinema, B. Ruby Rich has always reconnected film forms to their original historical, social, and cultural contexts, mixing theoretical analysis and personal recollections with great effectiveness. In her writings, she has recounted her experiences as a spectator, critic, and activist, thus outlining a sort of counter-canon of women's cinema that differs from psychoanalytically oriented film criticism.

con grande efficacia analisi teoriche e ricordi personali, raccontando le sue esperienze come spettatrice, critica e attivista e delineando così una sorta di contro-canone del cinema delle donne che prende le distanze dalla critica cinematografica di stampo psicoanalitico.

Nel suo testo fondamentale del 2013, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Rich ha affrontato la straordinaria convergenza tra il cinema indipendente e il lavoro di alcuni registi e registe queer – Gus Van Sant, Todd Haynes, Derek Jarman, Isaac Julien, Rose Troche, Cheryl Dunye – tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta. Per l'autrice si trattava di una filmografia composita e non condizionata da un'unica estetica e che affrontava temi sociali con grande forza e audacia – era il tempo della diffusione dell'aids – e sfidava le nozioni consolidate secondo le quali la legittimazione lgbt poteva avvenire solo attraverso l'assimilazione nella società eterosessuale mainstream. Ecco perché Rich definiva il *New Queer Cinema* non come un genere o un movimento, ma come un momento storico in cui una generazione di cineasti ha trovato la voce per articolare le proprie esperienze e visioni in modo radicale e innovativo.

Oggi direttrice di una rivista di prestigio come *Film Quarterly*, le sue collaborazioni accostano alle riviste accademiche i quotidiani e settimanali a larga diffusione. Nel 2017 il Barbican Theater di Londra le ha dedicato la serie "Essere Ruby Rich", organizzata dal Cinema des Femmes con il Birkbeck College. Fa parte dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences dal 2018, è professoressa emerita di Film & Digital Media e Social Documentation alla University of California, Santa Cruz ed ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti per la sua carriera, ingiustamente poco nota in Italia. Vive oggi tra San Francisco e Parigi.

È quindi con estrema gioia e riconoscenza che abbiamo deciso di conferire il premio Nino Gennaro a B. Ruby Rich, intendendo sottolineare con ciò la comune visionarietà che ben coniuga pratica culturale e impegno sociale verso comunità marginalizzate e soggettività non allineate. Oltre ogni recinto identitario, B. Ruby Rich e il premio Nino Gennaro condividono una propensione indomita alla ricerca e alla sperimentazione di nuovi modi di interpretare la società attraverso una posizione di alterità e differenza che è per noi una lente di osservazione estremamente feconda.

In her seminal 2013 book, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Rich addressed the extraordinary convergence between independent cinema and the work of a number of queer directors – Gus Van Sant, Todd Haynes, Derek Jarman, Isaac Julien, Rose Troche, Cheryl Dunye – in the late 1980s and early 1990s. Rich saw this corpus as a composite filmography not dominated by a single aesthetic, which tackled social issues with great strength and audacity – it was the time of the spread of aids – and challenged established notions according to which lgbt legitimization could only come about through assimilation into mainstream heterosexual society. Accordingly, Rich defined *New Queer Cinema* not as a genre or movement, but as a historical moment in which a generation of filmmakers found the voice to express their experience and visions in a radical and innovative way.

Today, serving as the editor of a prestigious magazine such as *Film Quarterly*, her contributions appear in scholarly journals as well as in widely circulated newspapers and weeklies. In 2017, she was feted at the Barbican Theater in London with the series "Being Ruby Rich," organized by the Cinema des Femmes together with Birkbeck College. She has been a member of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences since 2018 in the Documentary Branch and also involved in its International section, is professor emerita of Film & Digital Media and Social Documentation at the University of California, Santa Cruz, and has received numerous awards and recognitions for her career, unjustly still little known in Italy. She lives between San Francisco and Paris.

It is therefore with great joy and gratitude that we have decided to present the Nino Gennaro Award to B. Ruby Rich, thereby intending to emphasize their shared visionary approach that combines cultural practice and social commitment towards marginalized communities and non-aligned subjectivities. Beyond any identity fence, B. Ruby Rich and the Nino Gennaro Award share an indomitable propensity to research and experiment with new ways of interpreting society through a position of otherness and difference that is for us an extremely productive lens of inquiry.

## PER LA SICILIA, CON AMORE / FOR SICILIA, WITH LOVE

**B. Ruby Rich**

**traduzione italiana / Italian translation Federica Fabbiani Galleni**

Quando ho scritto per la prima volta del *New Queer Cinema* nel 1992, ero ispirata dal lavoro sperimentale emerso dal decennio dell'aids che ha plasmato una generazione: in vita, in morte, nella memoria. Ma prima di allora avevo attraversato decenni di cinema, per conto mio, mettendo insieme il mio archivio personale di piacere e desiderio con lungometraggi per lo più europei. E mentre il mio canone del NQC era costituito quasi interamente da opere angloamericane, che a loro volta erano già state influenzate da anni di lavoro di registi europei audaci, creativi e sensuali, e soprattutto dai registi italiani. Visconti, Pasolini, Bertolucci: erano i maestri di un cinema piacevolmente trasgressivo.

Quando l'artista britannico Isaac Julien si accinse a realizzare *Western Union: Small Boats*, la sua opera piena di poesia sulla bellezza, la tragedia e l'immigrazione, girò deliberatamente una scena proprio nel palazzo utilizzato da Luchino Visconti quasi cinquant'anni prima per mettere in scena *Il Gattopardo* (1961).

Quando il leggendario John Waters parla dei suoi film, non manca mai di citare i suoi grandi ispiratori, tra cui Pier Paolo Pasolini. Si è persino recato in pellegrinaggio sulla spiaggia di Ostia dove il regista italiano è stato assassinato e ha reso omaggio al maestro. Come Waters, anch'io ho compiuto un pellegrinaggio alla memoria di Pasolini. Nel 1995 sono stata invitata a partecipare a una conferenza nella sua città natale, Casarsa, organizzata da suo cugino. Tra una sessione e l'altra della conferenza, sono andata a visitare il cimitero di Casarsa

When I first wrote about the *New Queer Cinema* in 1992, I was inspired by the experimental work that came out of the aids decade and shaped a generation: in life, in death, in memoriam. But I had experienced several filmgoing decades before that, on my own, piecing together my personal archive of pleasure and desire out of mostly European feature films. And while my NQC canon consisted almost entirely by AngloAmerican works, their artists too had already been shaped by years of work from bold, inventive, and sexy European cinema directors—and by Italian directors above all. Visconti, Pasolini, Bertolucci: those were the masters of deliciously transgressive cinema.

When the British artist Isaac Julien set out to make *Western Union: Small Boats*, his lyrical work on beauty, tragedy, and immigration, he deliberately filmed a scene in the very palazzo used by Luchino Visconti to stage *The Leopard (Il Gattopardo, 1961)* nearly fifty years earlier.

When the legendary John Waters talks about his own films, he never fails to mention his great inspirations, including Pier Paolo Pasolini. He even made a pilgrimage to the beach in Ostia where he was murdered and paid his respects to the master. Like Waters, I made a pilgrimage to the memory of Pasolini, too. I was invited to take part in a conference in 1995 in his home town of Casarsa organized by his cousin. Between conference sessions, I visited the cemetery in Casarsa where he is buried next to his beloved mother (while his father rests in a drawer in a columbarium, far away from them) and was

dove Pasolini è sepolto accanto all'amata madre (mentre il padre riposa in un colombario lontano da loro) e sono entrata nella sua casa d'infanzia, anche nella minuscola camera da letto dove poteva vedere, dalla finestra, i giovani uomini del paese che tanto hanno dato materia alle sue fantasie sessuali. Ancora oggi nessuno/a si dimentica di *Teorema* (1968), la creazione polisessuale di Pasolini. E nemmeno della sua morte: il film *Pasolini, un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana, proiettato al Film Forum di New York pochi mesi dopo la mia visita a Casarsa, è una delle tante indagini sulla vita e sulla brutale morte di Pasolini.

Bernardo Bertolucci gode oggi di una reputazione giustamente ambivalente a causa delle rivelazioni sul trattamento riservato a Maria Schneider in *Ultimo tango a Parigi* - cui ha fatto riferimento in particolare la regista statunitense Elisabeth Subrin. *Maria Schneider, 1983*, il suo brillante omaggio all'attrice (a lungo icona del desiderio lesbico), è stato presentato in anteprima a Cannes e ha vinto il César per il miglior documentario (docufilm). Bertolucci si colloca definitivamente tra i mascalzoni. Però dove sarebbe stata la mia generazione senza *Il conformista* (1970) e i sogni senza fine che Dominique Sanda ha suscitato?

E che dire dell'altro film di Visconti, *Morte a Venezia* (1971), che ha spinto generazioni di giovani gay a partire per Venezia in cerca di bei ragazzi, amore e angoscia? La mistica di Tazio è sicuramente precedente al film (e al libro, se è per questo), ma Visconti l'ha certamente resa manifesta. Poi, in occasione del cinquantesimo anniversario del film, è arrivato *The Most Beautiful Boy in the World* (2021) di Kristina Lindström e Kristian Petri, un documentario sulla realizzazione del film e sulla distruzione del suo protagonista, Björn Andrésen, che dice che gli ha rovinato la vita.

A questi aggiungo altri due titoli. Richard Dyer, il decano di ogni riconsiderazione critica del cinema gay fino ai primi anni Settanta, si è recentemente occupato di Federico Fellini, rintracciando il sottotesto "omosessuale" del suo iconico film *La Dolce Vita* (1960) in un volume speciale per la serie Bfi Classics. Ricordando la sua prima visione del film da adolescente, Dyer registra la sua reazione stupita al fascino ipnotico di Via Veneto a Roma e alla sua vita notturna chiaramente gay; da allora lo ha mostrato agli studenti innumerevoli volte.

E io mi sono recata per la prima volta a Parigi, dopo molti anni di assenza, per un festival cinematografico in cui Claudia Cardinale era l'ospite d'onore. Non ho resistito: le ho chiesto di un film che avevo amato un po' di tempo prima, *Blonde in Black Leather* (*Qui comincia l'avventura*, 1975) di Carlo

able to enter his childhood home, even the tiny bedroom where he could see, out his window, the young men of the town who so shaped his sexual fantasies. To this day, no one forgets about *Teorema* (1968), Pasolini's polysexual confection. Nor, to this day, his death: the docudrama *Who Killed Pasolini?* by Marco Tullio Giordana, which played at New York's Film Forum a few months after my Casarsa visit, is one of many investigations into Pasolini's life and brutal death.

Bernardo Bertolucci today has a deservedly mixed reputation, due to the revelations of his treatment of Maria Schneider in *Last Tango in Paris* – referenced notably by US filmmaker Elisabeth Subrin. Her brilliant homage to its star (and longtime icon of lesbian lust), *Maria Schneider, 1983*, premiered in Cannes and won the César for best documentary (essay film). Bertolucci rests definitively as a scoundrel. Yet where would my generation have been without *The Conformist* (*Il conformista*, 1970) and the endless dreams of Dominique Sanda that it provoked?

And what about Visconti's other film, *Death in Venice* (1971), that inspired generations of gay young men to head for Venice in search of beautiful boys, love, and anguish? The mystique of Tazio surely predates the film (and book, for that matter) but Visconti certainly made it manifest. Then, on the film's fiftieth anniversary, along came Kristina Lindström and Kristian Petri's *The Most Beautiful Boy in the World* (2021), a documentary about the making of the film and the unmaking of its star, Björn Andrésen, who says it ruined his life.

Add two other directorial credits to the mix. Richard Dyer, the grandfather of every critical iteration of gay cinema back to the early 1970s, recently turned to Federico Fellini, tracking the "homosexual" subtext of his great *La Dolce Vita* (1960) in a special volume for the Bfi Classics series. Recalling his initial viewing of the film as a teenager, Dyer records his stunned reaction to the hypnotic charms of Rome's Via Veneto and its clearly gay nightlife and spent his life showing it to students.

And I first traveled to Paris, after many years away, for a film festival where Claudia Cardinale was the guest of honor. I couldn't resist: I asked her about a film I had loved some time ago, Carlo Di Palma's *Blonde in Black Leather* (*Qui comincia l'avventura*, 1975), co-written by Barbara Alberti who also wrote *The Night Porter*. In this B-movie style fantasia, Monica Vitti blasts into town on a motorcycle, clad in black leather, to rescue Claudia Cardinale from a life of drudgery and hit the road together. I questioned her avidly about the film and being saved by Vitti but "Oh, Carlo was so crazy" was all she would say.

Di Palma, co-sceneggiato da Barbara Alberti, autrice anche de *Il portiere di notte*. In questa fantasia di serie B, Monica Vitti, vestita di pelle nera, piomba in città su una motocicletta per salvare Claudia Cardinale da una vita monotona e partire insieme. L'ho interrogata avidamente sul film e sull'essere stata salvata da Vitti, ma «Oh, Carlo era così pazzo» è stato tutto quello che ha detto.

Durante la mia adolescenza, il cinema europeo era l'unico posto a cui gli americani, ancora bloccati nel puritanesimo protestante del dopoguerra, potevano rivolgersi. Era nella bellezza lussureggiante del cinema d'autore europeo che si poteva scoprire un nuovo mondo di sensualità e, con esso, un paesaggio più indulgente di possibilità sessuali (o almeno così pensavamo). Per le lesbiche, furono soprattutto la Francia, il Belgio e la Germania a fare da apripista. *Daughters of Darkness* (*Les lèvres rouges*) di Henry Kümmel offriva Delphine Seyrig come vampira, RW Fassbinder offriva Hannah Schygulla come oggetto di desiderio in *The Bitter Tears of Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), Diane Kurys realizzava *Entre Nous* con Isabelle Huppert e Miou-Miou nei panni di migliori amiche che lasciavano i mariti per lavorare (o anche altro?) insieme, e Ulrike Ottinger approfondiva le fantasie realizzate con la sua star e partner dell'epoca Tabea Blumenschein in *Madame X – Eine absolute Herrscherin* e *Ticket of No Return: Portrait of a Woman Drinker* (*Bildnis einer Trinkerin*).

Questo era quello che eravamo abituati/e a vedere io e colleghi/colleghe cinefili queer tra gli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta. Fu allora che un'energia crescente travolse il mondo del cinema: la combinazione di nuove tecnologie (videocamera Sony, TV via cavo, video musicali), repressione politica (Reagan, Thatcher) e un'epidemia mortale (l'aids) diede il via a una nuova era cinematografica che avrebbe prodotto rappresentazioni precedentemente inimmaginabili e irraggiungibili di vita queer, amore e morte. E io ho avuto la fortuna di essere lì a scriverne, inviando gli articoli al mondo dal *Village Voice*, da *Advocate*, da *Out* e da altre riviste di “controcultura” dell'epoca.

I film di quel periodo erano tanto pieni di inventiva quanto di sensualità, di impertinenza e, sì, di rabbia e lutto. Erano protesi verso un'originalità estetica, mischiando elementi senza alcuna preoccupazione per la fedeltà, inserendo anacronismi per deliziare il pubblico e non mostrando alcuna paura del sesso o della morte. Le trame erano prese in prestito sia dal cinema classico che dai film tradizionali, spesso “queerizzando” tropi amati lungo il percorso. Il regista/artista britannico Derek Jarman aveva il ruolo di anziano illustre,



Back in my adolescence, European cinema was the only place for Americans still frozen into Protestant post-war puritanism to turn. It was in the languorous beauty of European art cinema that a new world of sensuality could be discovered, and with it, a more forgiving landscape of sexual possibility (or so we thought). For lesbians, it was mostly France, Belgium, and Germany that took the lead. Henry Kümmel's *Daughters of Darkness* (*Les lèvres rouges*) offered Delphine Seyrig as a vampire, RW Fassbinder offered Hannah Schygulla as an object of desire in *The Bitter Tears of Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*), Diane Kurys made *Entre Nous* with Isabelle Huppert and Miou-Miou as best friends who leave their husbands to work (or more?) together, and Ulrike Ottinger went further into fantasies fulfilled with her star and partner of the time Tabea Blumenschein in *Madame X (Madame X – Eine absolute Herrscherin)* and *Ticket of No Return: Portrait of a Woman Drinker (Bildnis einer Trinkerin)*. Such were the viewing habits of myself and my fellow queer cinephiles in the era between the 1960s and the late 1980s. It was then that a soaring energy overtook the world of cinema: the combination of new technologies (Sony Camcorder, Cable TV, Music Videos), political repression (Reagan, Thatcher), and a fatal epidemic (aids) launched a new era of filmmaking that would produce previously unimaginable and unattainable representations of queer life, love, and death. And I was lucky enough to be there to write about it all, sending bulletins out into the world from the *Village Voice*, the *Advocate*, *Out* magazine, and the other upstart “counterculture” journals of the time.

The films that emerged at that moment were as full of invention as they were full of sexiness, sassiness, and, yes, rage and mourning. They were prone to aesthetic inventiveness, mixing elements without any concern for fidelity, planting anachronisms to delight the audience, and showing no fear of sex or death. Plots were borrowed from both classical cinema



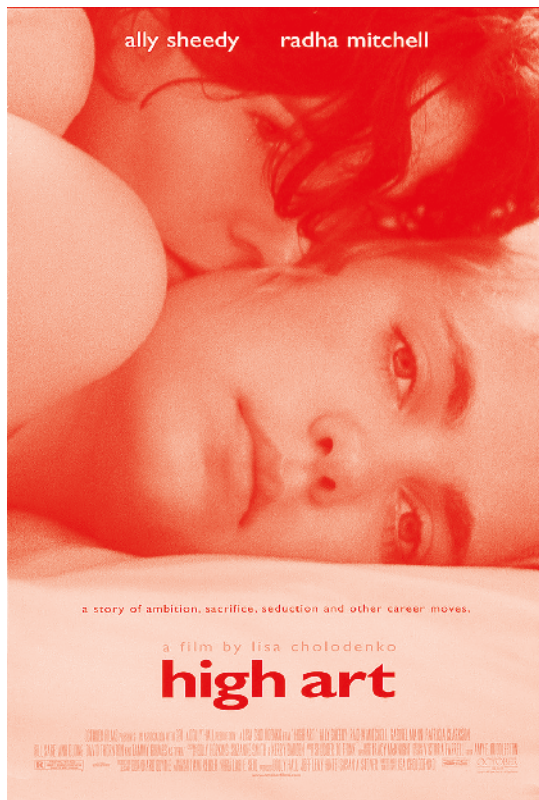
anche se aveva appena compiuto cinquant'anni quando lo invitai a partecipare a un panel al Sundance sul nuovo movimento (e sarebbe vissuto solo pochi anni ancora, perché già malato di aids). Il suo film ● *Edward II* (1991) aggiornava un dramma d'epoca della storia del teatro britannico con modifiche radicali: che Edward fosse gay, che lottasse per tenere vicino a sé il suo amante e che la pop star Annie Lennox cantasse per il loro ultimo ballo quando dovettero separarsi. Quando qualcuno/a si lamentò del fatto che la sanguinaria regina di Tilda Swinton sembrava un po' misogina, Derek rispose allegramente che era alle prese con un collaboratore di quattrocento anni: Christopher Marlowe, che scrisse l'originale nel 1592, esattamente cento anni dopo l'espulsione di Ebrei e Mori dalla Spagna e, oh, il piccolo viaggio di Cristoforo Colombo in America. Per Jarman si trattava della consueta presa per i fondelli verso l'establishment britannico. Per gli americani, invece, farsi beffa con successo dell'establishment hollywoodiano era qualcosa di nuovo. La produzione cinematografica statunitense era stata a lungo controllata dalla tecnologia, dai budget e dai sindacati. Ora, una nuova generazione di giovani registi/registe, spesso appena usciti/e dalle scuole d'arte, aveva messo le mani sulle nuove videocamere e si proponeva di inventare un nuovo tipo di film. Todd Haynes realizzò *Poison*, ispirandosi tra l'altro a Jean Genet. Tom Kalin fece *Swoon*, influenzato da Alfred Hitchcock ma invertendone lo sguardo. Rose Troche realizzò *Go Fish*, una storia di amiche lesbiche di Chicago che cercano di sbrogliare la propria vita sentimentale. Lisa Cholodenko fece ● *High Art*, un altro film lesbico, su una drogata che si disintossica dall'eroina quando si innamora della sua bella vicina di casa che va a riparare una perdita d'acqua. *Watermelon Woman* di Cheryl Dunye è stato uno dei film più avventurosi dal punto di vista stilistico, mescolando finzione, sesso e storia del cinema in una storia drammatica che ancora oggi viene proposto nei corsi universitari.

and mainstream movies, often “queering” cherished tropes along the way. British filmmaker/artist Derek Jarman had the role of distinguished elder, though he was just turning 50 when I invited him to join the panel at Sundance that introduced the new movement (and he would live only a few more years, as he was already ill with aids). His film ● *Edward II* (1991) updated a period drama from British theatrical history with radical twists: that Edward was gay, that he fought to keep his lover near him, and that pop star Annie Lennox would sing for their last dance when they had to part. When anyone complained that Tilda Swinton's bloodthirsty queen seemed to be a bit misogynist, Derek would gleefully reply that he was saddled with a 400-year-old collaborator: Christopher Marlowe, who wrote the original in 1592, exactly one hundred years after the expulsion of Jews and Moors from Spain and, oh, Christopher Columbus's little voyage to America. For Jarman, it was business as usual to thumb his nose at the British establishment. For American, though, thumbing their nose successfully at the Hollywood establishment was something new.

US moviemaking had long been controlled by technology, budgets, and unions. Now, a new generation of young filmmakers had got their hands on the new cameras and, fresh out of art school in many cases, set out to invent a new kind of film. Todd Haynes made *Poison*, drawing inspiration from Jean Genet among others. Tom Kalin made *Swoon*, influenced by Alfred Hitchcock but reversing his gaze. Rose Troche made *Go Fish*, charting a story of lesbian pals in Chicago trying to work out their love life. Lisa Cholodenko made ● *High Art*, another lesbian drama, about a junkie who gets off heroin when she falls for her beautiful neighbor when she comes to fix a leak. Cheryl Dunye's *Watermelon Woman* was one of the most adventurous films stylistically, mixing fiction, sex, and movie history into a drama that is still taught in university classes today.

And alongside all of this, the Warshowskis made a mainstream movie *Bound* about two women who outsmart mobsters and take off with the money, together. And then it all exploded into so many films that it was impossible to keep track. One year, there were so many films at Sundance with a lesbian character wedged into the plot (for no good reason), usually by heterosexual male directors or screenwriters, that I wrote: “Lesbians are this year's Jack Russells!” I was referencing a certain Hollywood film, of course (*The Mask* had just come out). And I complained when I felt that “we” were being exploited, notably attacking Kevin Smith's hit *Chasing Amy* in which Guinevere Turner, who had just starred in Rose Troche's breakthrough lesbian indie film, *Go Fish*, follows a script





E nello stesso periodo, le Warshowski girarono un film mainstream, *Bound*, su due donne che superano in astuzia i mafiosi e se ne vanno con i soldi, insieme. E poi tutto è esploso in così tanti film che era impossibile tenere il conto. Un anno, al Sundance c'erano così tanti film con una personaggio lesbica nella trama (senza una buona ragione), di solito di registi o sceneggiatori maschi eterosessuali, che scrissi: «Le lesbiche sono i Jack Russell di quest'anno!». Mi riferivo ovviamente a un certo tipo di film di Hollywood (*The Mask* era appena uscito). E mi sono lamentata quando ho sentito che "noi" venivamo sfruttate, in particolare attaccando il successo di Kevin Smith, *Chasing Amy*, in cui Guinevere Turner, che aveva appena recitato nel film lesbico indie di Rose Troche, *Go Fish*, segue un copione che la fa rinunciare alle donne per, sì, un insistente ragazzo nerd. La popolarità ha il suo prezzo!

Con l'avanzare del decennio, molti/e dei/delle registi/registe che hanno lasciato il segno nel *New Queer Cinema* degli anni Novanta hanno avuto carriere brillanti. Todd Haynes, cui è

that has her give up women for, yep, a persistent nerdy guy. Becoming popular had its price!

As the decade(s) progressed, many of the filmmakers who first made their mark in the days of *New Queer Cinema* in the 1990s managed to establish flourishing careers. Todd Haynes, who just was awarded a retrospective at the Centre Pompidou in Paris and had a film in competition at Cannes, most notably flourished in the space of the art house and periodically returned explicitly to his queer roots – in particular, with his *Carol* and *Far From Heaven*. Gregg Araki also dug deep into pop culture with his subsequent films and television commissions; his early work was recently restored and relaunched.

Lisa Cholodenko made one of the few "hit" lesbian movies of the time, *High Art*, and went on to do more mainstream work that nonetheless stuck to her style of popularizing adventurous sexuality through the casting of name actors and plots that didn't disappoint. Rose Troche made several more films, then switched to VR (Virtual Reality) projects that were groundbreaking in their approaches to sexuality, rape, homophobia, and violence. Cheryl Dunye, after *Watermelon Woman* has gone on to a successful career in "episodic" television/streamers. And Isaac Julien, whose *Young Soul Rebels* won a prize at Cannes, moved on to the art world: this month, in spring 2023, the Tate Britain museum opened a major retrospective of his work, turning over its main galleries for a bold redesign to showcase his multi-screen installations. Some are queer, some are not, as his interests ranged globally and expanded from race and sexuality to a broader decolonial project spanning histories and continents.

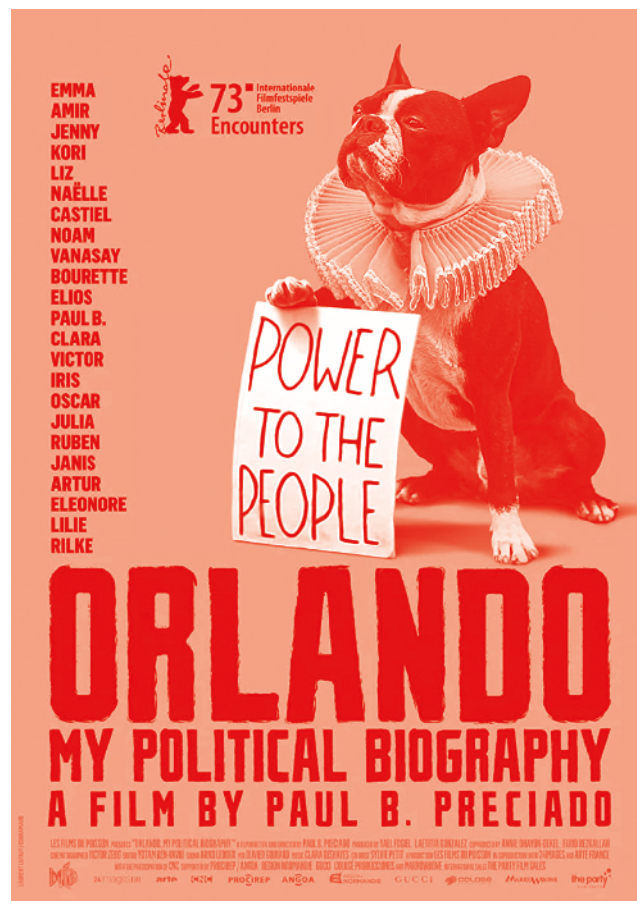
Queer films began to originate in distinct sites in the rest of the world, from Thai filmmaker Apichatpong Weerasethakul whose sensibility has remained queer even as his subjects and audiences have broadened, to Karim Ainouz in Brazil (and Berlin) who has done the same, moving on from his early *Madame Sata* to a far-reaching range of subjects and periods. I began exploring these new cinemas, especially out of Latin America, where Argentine auteur Lucretia Martel created a series of films infused by a lesbian sensibility that popped out in subtle, surprising ways, and never as the central text. There were lovely subtleties, such as the adolescent daughter in *La Cienega* (2001) who lies in bed, lovesick, pining after a maid who is too focused on her boyfriend to notice. Everything then was fresh and new—and greeted by enthusiastic audiences eager to embrace their inventions.

Times were changing. In 1983, I had brought a program of US independent films, *La Otra Cara*, to Havana as a sidebar for its

appena stata dedicata una retrospettiva al Centre Pompidou di Parigi e che ha avuto un film in concorso a Cannes, si è affermato soprattutto nel cinema d'autore e periodicamente è tornato esplicitamente alle sue radici queer, in particolare con *Carol* e *Far From Heaven*. Gregg Araki ha molto attinto dalla cultura pop con i suoi film successivi e i suoi incarichi televisivi; i suoi primi lavori sono stati recentemente restaurati e rilanciati.

Lisa Cholodenko ha realizzato uno dei pochi film lesbici "di successo" dell'epoca, *High Art*, per poi dedicarsi a lavori più mainstream che tuttavia mantengono il suo stile di affermazione di una sessualità audace attraverso il casting di attori/attrici famosi/e e trame che non deludono. Rose Troche ha girato molti altri film, poi è passata a progetti di VR (*Realtà Virtuale*) innovativi nell'approccio alla sessualità, allo stupro, all'omofobia e alla violenza. Cheryl Dunye, dopo *Watermelon Woman*, ha intrapreso una carriera di successo nelle serie televisive. E Isaac Julien, il cui *Young Soul Rebels* ha vinto un premio a Cannes, è passato al mondo dell'arte: questo mese, nella primavera del 2023, il museo Tate Britain ha inaugurato una grande retrospettiva del suo lavoro, trasformando le gallerie principali in un audace restyling per mostrare le sue installazioni multischermo. Alcune sono queer, altre no, poiché i suoi interessi spaziano a livello globale e si estendono dalla razza e dalla sessualità a un più ampio progetto decoloniale che abbraccia storie e continenti.

I film queer hanno iniziato a nascere in luoghi diversi nel resto del mondo, dal regista thailandese Apichatpong Weerasethakul, la cui sensibilità è rimasta queer anche quando i suoi soggetti e il suo pubblico si sono ampliati, a Karim Ainouz in Brasile (e a Berlino), che ha fatto lo stesso, passando dal suo primo *Madame Sata* a una vasta gamma di soggetti e periodi. Ho iniziato a esplorare queste nuove cinematografie, soprattutto dell'America Latina, dove la cineasta argentina Lucretia Martel ha creato una serie di film permeati da una sensibilità lesbica che emerge in modi sottili e sorprendenti, e mai come testo centrale. Ci sono dettagli piacevoli, come la figlia adolescente di *La ciénaga* (2001) che giace a letto, malata d'amore, e si strugge per una cameriera troppo concentrata sul suo ragazzo per accorgersene. Tutto è fresco e nuovo, e accolto da un pubblico entusiasta e desideroso di accogliere le loro invenzioni. I tempi stavano cambiando. Nel 1983 portai all'Avana un programma di film indipendenti statunitensi, *La otra cara*, come evento collaterale del Festival del Cinema Latinoamericano. La censura cubana era nota e *The Word Is Out*, un documentario sulla vita di gay e lesbiche negli Stati Uniti, fu vittima di



Latin American Film Festival. Cuban censorship was notorious and *The Word Is Out*, a documentary about gay and lesbian life in the US, fell victim to interference: its subtitles were "lost" and the text I'd written about an "aesthetics of liberation" was mysteriously not translated for participants with all the others; only the intervention by a very highly placed official managed to correct the "mistake" in time for its screening. Flash forward thirty years: in 2013, I was invited back to Havana to present a workshop at the festival. The subject? My new book, *New Queer Cinema: The Director's Cut*. I even had a translator at my side. The world had changed. Today, the very concept of a *New Queer Cinema* may well sound quaint, an old-fashioned artifact popping up from several decades ago. True enough, but not so fast: its ghosts still waft across the screens. At this year's Berlinale Film

interferenze: i sottotitoli andarono "persi" e il testo che avevo scritto su un'"estetica della liberazione" misteriosamente non fu tradotto per i partecipanti insieme a tutti gli altri; solo l'intervento di un funzionario di alto livello riuscì a correggere l'"errore" in tempo per la proiezione. Un flash forward di trent'anni: nel 2013 sono stato invitato di nuovo all'Avana per presentare un workshop al festival. Il tema? Il mio nuovo libro, *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Avevo anche una traduttrice al mio fianco. Il mondo era cambiato. Oggi, il concetto stesso di *New Queer Cinema* può sembrare pittoresco, un artefatto antiquato che spunta fuori da qualche decennio fa. È vero, ma non così in fretta: i suoi fantasmi aleggiano ancora sugli schermi. Al Festival di Berlino di quest'anno, per esempio, sono apparsi all'improvviso, come dal nulla, dei film che per la prima volta hanno testimoniato l'emergere di una nuova forma stilisticamente originale di "cinema trans". Il più importante è stato *Orlando* di Paul Preciado, che ha trasformato la storia favolosa dell'uomo/donna di Virginia Woolf in un ingegnoso musical in difesa dell'identità trans. Il film è già stato acquistato per la distribuzione negli Stati Uniti e i festival stanno già facendo la fila per prenotarlo. Forse il *New Queer Cinema* ha già preso una nuova piega, non è affatto morto, ma si sta trasformando ancora una volta per dare vita a un nuovo tipo di cinema per la gioia e la sorpresa di tutti/tutte noi.

Festival, for instance, there suddenly appeared, as if out of the blue, a cluster of films that for the first time testified to the emergence of a new, stylistically original form of "trans cinema." Most outstanding was Paul Preciado's *Orlando*: it turned Virginia Woolf's fable of a man/woman into an ingenious musical in defense of trans identity. It has already been bought for US distribution and festivals are already lining up to book it. Perhaps the *New Queer Cinema* has taken a new turn already, not dead at all but instead shape-shifting yet again to usher in a new kind of cinema for all of our delight and surprise.



# DOPO IL NEW QUEER CINEMA: INTERSEZIONALITÀ VS FASCISMO / AFTER THE NEW QUEER CINEMA: INTERSECTIONALITY VS. FASCISM

**B. Ruby Rich**

**traduzione italiana / Italian translation Federica Fabbiani Galleni**

*Per gentile concessione dell'autrice, riproduciamo il suo saggio tratto da The Oxford Handbook of Queer Cinema, a cura di Ronald Gregg e Amy Villarejo, pubblicato da Oxford University Press nel novembre 2021.*

—

“New Queer Cinema” è un'espressione che ho coniato nel 1992 per una serie di film e video che hanno impresso una svolta decisiva nel modo di fare e pensare il cinema, la vita, la sessualità, l'estetica e la politica in un periodo di repressione, pericolo e morte a causa dell'epidemia di aids e dei regimi politici repressivi negli Stati Uniti e nel Regno Unito<sup>1</sup>. Film e video (all'epoca ancora non ricompresi nel “digitale”), lungometraggi e cortometraggi, sperimentali nella narrazione e incisivi nel messaggio, entusiasmarono le comunità di cui facevo parte, e hanno continuato a diffondersi e a esercitare un'influenza in tutto il mondo attraverso i festival cinematografici, l'uscita nelle sale d'essai e, infine, il passaggio nel mainstream. Scrivendo allora, molto prendevo da festival e conferenze della fine del 1991 e inizio 1992, e riflettevo anche sull'esistenza di una lunga storia antecedente. Il *New Queer Cinema* annoverava opere che sarebbero diventate importanti per le guerre culturali degli anni Ottanta e '90, sia attirando la condanna congressuale sia mobilitando il sostegno a una nuova visione della cultura queer che avrebbe cambiato la mentalità per sempre. E così, nel dodicesimo

*Courtesy of the author, we reproduce her essay from The Oxford Handbook of Queer Cinema, edited by Ronald Gregg and Amy Villarejo, published by Oxford University Press in November 2021.*

—

The “New Queer Cinema” is a term I coined back in 1992 for a set of films and videos that constituted a major shift in how to make and think about film, life, sexuality, aesthetics, and politics at a time of repression, danger, and death brought on by the aids epidemic and repressive political regimes in the United States and the United Kingdom<sup>1</sup>. These works of film and video (the two weren't yet joined together into “digital” back then), feature-length and short, experimenting with narrative and gut-punching in message, excited the communities of which I was part, and they proceeded to break out and make an impact on the world at large via film festivals, art-house release, and, eventually, mainstream crossover. Writing then, I was drawing from festivals and conferences in late 1991 and early 1992 but reflecting a longer prehistory. The New Queer Cinema comprised works that would become important objects for the culture wars of the 1980s and 1990s, both attracting congressional condemnation and mobilizing support for a new vision of a queer culture that would shift attitudes forever.

anno del regno del terrore Reagan-Bush, con il Thatcherismo imperante nel Regno Unito e l'aids ancora in cerca di una cura, tra un'omofobia virulenta e una condizione di vergogna e stigma, di orgoglio e sfida, scrivevo il mio manifesto. Quello è stato l'inizio del mio coinvolgimento come critica cinematografica queer.

I decenni, però, non iniziano e finiscono mai da un ipotetico punto zero. Il *New Queer Cinema* ha portato con sé l'eredità degli anni Ottanta e ha anticipato le speranze e le strategie degli anni Novanta. L'invenzione della videocamera da parte della Sony (precorritrice delle meraviglie e delle maledizioni degli odierni smartphone) ha permesso un nuovo approccio alla cinematografia svincolandola da attrezzature poco maneggevoli e troupe ingombranti, e la televisione via cavo e i negozi di home-video negli anni Ottanta hanno moltiplicato le possibilità della distribuzione; un futuro di vendite online e streaming non era al tempo immaginabile. Le città erano vivibili, allora; la gentrificazione selvaggia non era ancora trionfante. Allo stesso tempo, il matrimonio gay non era né auspicabile né disponibile, tanto meno legalizzato; le identità e le storie trans non erano ancora emerse e gli uomini bianchi gay dominavano ancora la cultura queer crossover. Ciò che era unico in quel primo periodo era la singolarità dell'attenzione, l'intensità della creatività e la scarsità del "prodotto". Nel decennio successivo, con il proliferare del lavoro, si sono costruite carriere e sono emersi generi. Gli elementi che rendevano speciale il NQC cominciarono a svanire negli interessi del mercato. Mi preoccupai. Ma non avrei dovuto.

Nei tre decenni successivi, l'ambito che un tempo cercavo di descrivere si è evoluto, è mutato e ha cambiato rotta almeno con la stessa frequenza delle tecnologie che lo hanno reso possibile e diffuso. Devo confessare di essere stupita dalla longevità del termine. Dopotutto, i tempi che descriveva inizialmente sono decisamente passati e il futuro che immaginava si è trasformato al di là di ogni possibile definizione. Eppure il termine resiste, tenuto stretto dalle nuove generazioni, inserito nei programmi di studio, utilizzato nei piani di marketing. Questo capitolo non è tanto un tentativo di venire a patti con la "mia" creazione, quanto di dare uno sguardo alla sua evoluzione e di considerare le esigenze del presente, un'epoca presa nella morsa di un'immensa lotta politica, che affronta la possibilità molto reale di un annientamento globale, immaginando cosa potrebbe o dovrebbe venire dopo. Per quanto le vittorie del passato siano state conquistate con fatica, oggi registi/registe, critici/critiche e pubblico devono pretendere di più. La posta in

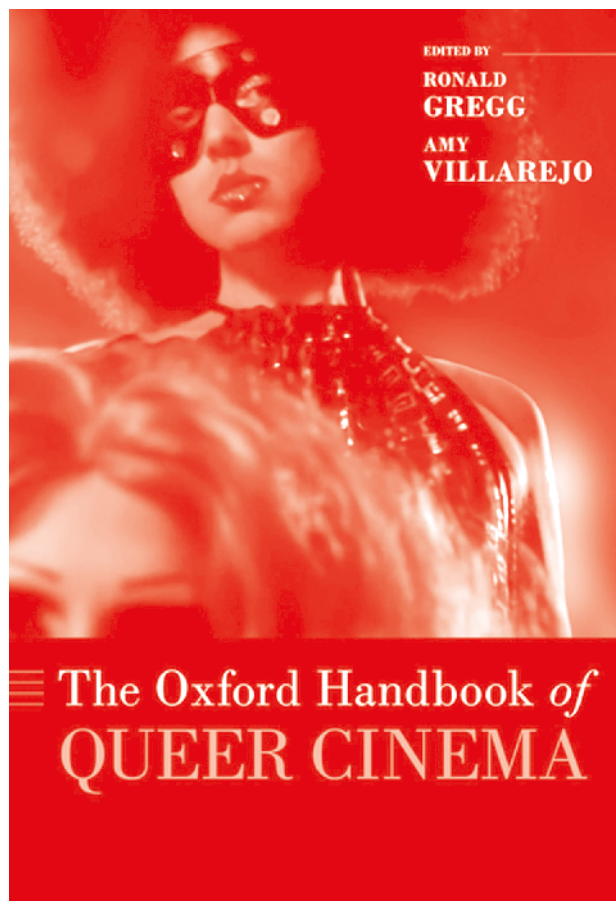
And so, in the twelfth year of the Reagan–Bush reign of terror, with Thatcherism triumphant in the United Kingdom and aids an epidemic still in search of a cure, amid virulent homophobia and an environment of shame and stigma, pride and defiance, I was writing my own manifesto. Such was my origin moment of critical engagement as a queer film critic.

Decades never begin and end neatly at their zero mark, though. The New Queer Cinema carried the legacies of the eighties as surely as it introduced the hopes and strategies of the nineties. Sony's invention of the camcorder (precursor to the wonders and curses of today's smartphones) enabled a fresh new approach to filmmaking independent of cumbersome technologies and crews, just as the arrival of cable television and retail video outfits in the eighties blew up distribution possibilities; a future of online outlets and streaming was not yet imaginable. Cities were still livable then; savage gentrification, not yet triumphant. At the same time, gay marriage was neither desirable nor available, let alone legalized, trans identities and stories were not yet emergent, and gay white men still dominated queer crossover culture. What was unique about that early moment was the singularity of attention, intensity of creativity, and scarcity of "product." Over the following decade, as work proliferated, careers were built, and genres emerged. The markers that made the NQC special began to vanish amid marketplace concerns. I worried. But I needn't have. In the three decades since, the field that I once sought to describe has evolved, mutated, and changed course at least as frequently as the technologies that enabled and dispersed it. I must confess to being astonished at the term's longevity. After all, the times that it initially described are long past, and the future it envisioned shape-shifted beyond recognition. Yet the term endures, clutched iteratively to the chest of new generations, incorporated into syllabi, tagged in marketing plans. This chapter is less an attempt to come to terms with "my" creation than to glance at its evolution and consider the requirements of the present, an era that is in the grip of immense political struggle, facing the possibility of global annihilation with terrifying odds – and to imagine what could or should come next. However hard-won those past victories, today's filmmakers, critics, and audiences must demand more. Too much is at stake to settle for anything less than a newly transformative cinema, queer at heart, capacious in reach, revolutionary in intent. Purged of nihilism, dedicated to life, this must be a new representational vortex with an effervescent power capable of motivating long-term action. The world of the New Queer Cinema is gone. It was a terrain of decaying cities with cheap rents, multiplying gay and lesbian



gioco è troppo alta per accontentarsi di qualcosa di meno di un nuovo cinema trasformativo, dal cuore queer, incisivo nel raggio d'azione, rivoluzionario negli intenti. Depurato dal nichilismo, rivolto alla vita, deve essere una rappresentazione potente, effervescente, un vortice in grado di motivare un'azione a lungo termine.

Il mondo del *New Queer Cinema* è scomparso. Era un ambiente urbano in decadenza con affitti a basso costo, bar gay e lesbici che si moltiplicavano, manifestazioni e proteste di strada, riviste e associazioni, un mondo di sale cinematografiche nell'era pre-internet, quando il fax era la nuova tecnologia e la videocamera Sony una svolta tecnologica. Era un mondo in cui il pubblico queer era reale e visibile, la cultura pop queer realizzava enormi eventi subculturali e tutto sembrava accadere per la prima volta. I repubblicani erano fuori dalla Casa Bianca e con la stessa stupidità che i radicali avevano mostrato un decennio o due prima, la gente pensava che l'America fosse stata riconquistata per sempre. "Siamo qui, siamo queer" era più di un grido di battaglia; era un credo su come vivere. Prima c'è stato l'entusiasmo, poi la legittimazione e l'aspettativa di uno stile di vita queer in un mercato diversificato (per alcuni/alcune) di opzioni. Eravamo qui, eravamo queer, ci eravamo abituati/e. Molti dei film che hanno definito il primo *New Queer Cinema* in Nord America sono diventati dei classici e molti/e di quei/quelle registi/registe e produttori/produttrici hanno intrapreso carriere illustri. Todd Haynes è diventato un autore leggendario. *Watermelon Woman* di Cheryl Dunye è diventato un punto fermo del cinema, e Dunye è diventata un'ottima regista di serie tv. Gregg Araki ha realizzato crossover bizzarri con cast sempre più giovani. Christine Vachon è diventata una produttrice di prim'ordine con la Killer Films. Jeremy Podeswa, un tempo un rinnegato indie, è diventato un regista di serie A. Kim Pierce è diventata un'esponente influente dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Ampas). Rose Troche è diventata produttrice e regista televisiva e pioniera della realtà virtuale. Lisa Cholodenko è diventata una potenza di Hollywood. Marcus Hu ha trasformato la Strand Releasing in uno degli ultimi potenti distributori indie. Ulrike Ottinger ha girato il mondo con le sue retrospettive. Gus Van Sant e John Waters sono diventati delle istituzioni. Derek Jarman è morto, ahimè, troppo giovane a causa dell'aids, ma il suo Prospect Cottage e il suo giardino continuano a vivere, un monumento per tutti i tempi<sup>2</sup>. La cultura lesbica sembrò scomparire quasi del tutto, mentre la *queerness* è stata destituita dalla *transness* come identità radicale del suo tempo. Come è tipico di questi movimenti, il NQC non si è tanto estinto quanto disseminato, dando vita a generi e corpi, storie



bars, demonstrations and street protests, and journals and organizations, a world of movie theaters in the pre-internet era when the fax machine was the new technology and the Sony camcorder was a technological breakthrough. It was a world where queer publics were palpable and visible, queer pop-culture arrivals were massive subcultural events, and everything seemed to be transpiring for the very first time. The Republicans were out of the White House, and with the same stupidity radicals had exhibited a decade or two earlier, folks assumed that America had been reconquered forever. "We're here, we're queer" was more than a rallying cry; it was a credo for how to live. Excitement came first, then entitlement, and the expectation of a continuing queer lifestyle in a diversified (for some) marketplace of options. We were here, we were queer, we got used to it.





e geografie che non erano necessariamente presenti nel suo momento fondativo. Un punto di svolta è stata l'uscita e la conseguente acclamazione dello sconvolgente *Brokeback Mountain* (2005) di Ang Lee, un successo artistico e commerciale – reso possibile almeno in parte da James Schamus, storico alleato queer e sceneggiatore-produttore di Ang Lee – che ha ribrandizzato il *New Queer Cinema* come un genere accessibile a chiunque abbia, indipendentemente dall'identità sessuale, la necessaria abilità artistica ed empatica. È stato anche il primo grande film a mobilitare le chat room e i siti web dei fan per la condivisione di storie di coming out devastanti, in parte terapeutiche e in parte promozionali. La stessa cosa si può affermare per il sublime *Carol* (2015) di Todd Haynes, adattamento del libro *The Price of Salt* di Patricia Highsmith, così smaccatamente sexy da rischiare di

Many of the films that defined the early New Queer Cinema in North America endured as classics, and many of those filmmakers and producers went on to illustrious careers. Todd Haynes became a legendary auteur. Cheryl Dunye's *Watermelon Woman* became a syllabus staple, Dunye an A-list episodic director. Gregg Araki built an oeuvre of weirdo crossovers with ever-younger casts. Christine Vachon became a top-shelf producer with Killer Films. Jeremy Podeswa, once an indie renegade, became an A-list episodic director. Kim Pierce became an Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Ampas) powerbroker. Rose Troche became a TV producer-director and Virtual Reality pioneer. Lisa Cholodenko became a Hollywood powerhouse. Marcus Hu turned Strand Releasing into one of the last of the powerful indie distributors. Ulrike Ottinger toured the world with retrospectives. Gus Van Sant and John Waters became elder statesmen. Derek Jarman died, alas, felled by AIDS too young, but his Prospect Cottage and garden live on, a monument for all time<sup>2</sup>. Lesbian culture seemed to disappear almost entirely, while *queerness* was deposed by trans as the radical identity of its time. As is typical of such movements, the NQC was not so much extinguished as dispersed, enlivening genres and bodies, stories and geographies that were not necessarily present in its foundational moment. One landmark moment was the release and consequent acclaim for Ang Lee's shattering *Brokeback Mountain* (2005), an artistic and commercial success – enabled at least in part by long-time queer ally and Ang Lee scriptwriter-producer James Schamus – that rebranded the New Queer Cinema as a genre available to anyone of any sexual identity with the requisite artistry and empathy. It was also the first major release to mobilize chat rooms and fan websites for a sharing of devastating coming-out stories, equal parts therapeutic and promotional. Another was the release of Todd Haynes's sublime *Carol* (2015), his adaptation of Patricia Highsmith's *The Price of Salt*, so smolderingly sexy that it threatened to inspire a nostalgia for repression. Haynes's career-long collaborations with producer Christine Vachon and cinematographer Ed Lachman are far too undervalued: the trio is the closest thing today to the virtues of the old studio shingle in terms of assembling a shared sensibility and film mastery. As befitting a film that was based on a cult book by queer favorite Highsmith, *Carol* has a fan base that has only grown since its release, fueled by online fan groups and revival screenings. Consider the significance of April 17, «something of an unofficial *Carol Day*. In the film, that is the day Carol (Cate Blanchett) and Therese (Rooney Mara) reunite. It also happens to be

innescare la nostalgia per la repressione. Le collaborazioni di Haynes con la produttrice Christine Vachon e il direttore della fotografia Ed Lachman, durate tutta la sua carriera, sono troppo sottovalutate: i tre sono la cosa più vicina oggi alla capacità dei vecchi *studios* di mettere insieme sensibilità condivisa e maestria cinematografica. Come si addice a un film tratto da un libro di culto di Highsmith, il preferito dai queer, *Carol* ha una base di fan che è cresciuta dopo la sua uscita, alimentata da gruppi online e proiezioni reiterate. Si consideri il significato del 17 aprile, «una sorta di *Carol Day* non ufficiale. Nel film, è il giorno in cui Carol (Cate Blanchett) e Therese (Rooney Mara) si riuniscono. È anche il giorno del compleanno di Mara e la data in cui Haynes ha girato la scena d'amore del film. I fan lo sanno perché Mara ne ha parlato nelle interviste. Io lo so grazie ai fan»<sup>3</sup>. E io lo so grazie ad Angela Watercutter.

Troppo spesso, però, un crossover cinematografico sembrava comportare, anche per i/le registi/registe queer, un passaggio al commerciale o, almeno, a qualcosa di più popolare, alle aspettative del mercato, agli accomodamenti stilistici e alla necessità di carriere sostenibili per i/le registi/registe. La televisione ha colmato la lacuna, offrendo di tutto, da *The L Word*, realizzato da un gruppo di registe lesbiche della stessa generazione del *New Queer Cinema*, a *Transparent* di Jill (ora Joey) Soloway, che è riuscito a trasformare Eileen Myles, la poeta lesbica della vecchia guardia, in una nuova celebrità<sup>4</sup>. Allo stesso tempo, nuove generazioni di registi/registe indie e di sperimentatori/sperimentatrici multimediali hanno continuato a emergere con nuove soggettività, al di fuori del mainstream (almeno all'inizio), sviluppando un cinema queer sempre nuovo attraverso mezzi e temi continuamente reinventati.

Nel nuovo millennio, ad esempio, Silas Howard è stato il pioniere di un'estetica *genderqueer-to-trans*, attraverso una serie di opere radicali che hanno fatto saltare le aspirazioni precedenti. Alla fine del periodo di massimo splendore del *New Queer Cinema*, anticipando quello che sarebbe successo, *By Hook or By Crook* (Silas Howard, Harry Dodge, 2001), scritto e interpretato da Howard e Dodge, ha giocato con il genere al di là delle vecchie categorie e narrazioni. Per metà *performance art* e per metà critica cinefila, il coraggioso esordio di San Francisco li ha resi delle star.

Howard ha poi diretto due film che dovrebbero essere un faro verso la necessaria inclusione e ibridazione del nuovo millennio: *The Golden Age of Hustlers* (2014) e *Sticks and Stones* (2015) sono due corti che denunciano e celebrano la vita delle prostitute trans e i quartieri di San Francisco dei tempi passati<sup>5</sup>. Evocando il passato e il presente di Bambi Lake, leggendaria star del cabaret di San Francisco e trans

Mara's birthday – and the date on which Haynes filmed the movie's love scene. Fans know this because Mara mentioned it in interviews. I know this because of fans»<sup>3</sup>. And I know it because of Angela Watercutter.

Too often though a cinematic crossover seemed to entail, even for queer filmmakers, a move into commercialism or, at least, into the more easily popular, to the narrative expectations of the marketplace, stylistic accommodations, and the need for sustainable careers for filmmakers. Television took up the slack, offering up everything from *The L Word*, brought to life by a host of lesbian filmmakers from the original New Queer Cinema generation, to Jill (now Joey) Soloway's *Transparent*, with its star-making power that transformed old-school dyke poet Eileen Myles into a new celebrity<sup>4</sup>.

At the same time, new generations of indie filmmakers and media experimentalists did keep on emerging with new subjectivities, outside the mainstream (at least at first), evolving an ever-new queer cinema through continually reinvented means and foci.

In the new millennium, for example, Silas Howard pioneered a *genderqueer-to-trans* aesthetic through a succession of radical works that lifted the roof off prior aspirations. Appearing at the very end of New Queer Cinema's heyday and auguring what was to come, *By Hook or By Crook* (Silas Howard, Harry Dodge, 2001), cowritten by and costarring Howard and Dodge, played with gender beyond the old categories and narratives. Half performance art and half cinephile critique, the gutsy San Francisco upstart made the two filmmaker-performers into stars.

Howard would go on to direct a pair of films that should serve as a beacon guiding folks forward into the requisite inclusion and hybridity of the new millennium. Howard's *The Golden Age of Hustlers* (2014) and *Sticks and Stones* (2015) are a matched set of musicals lamenting and celebrating the trans hustler life as well as the San Francisco neighborhoods of days gone by<sup>5</sup>. Summoning the past and present of Bambi Lake, legendary San Francisco cabaret star and trans street survivor, Howard dives into archival footage of Lake herself performing, new interviews that had Lake revisiting her old haunts, and luscious studio scenes of Justin Vivian Bond performing covers of Lake's song.

Infused with a fierce love for their central protagonist, these short musical tributes refuse respectability and isolation, determinedly placing Lake back in a long-gone San Francisco era of risk and desire. They similarly situate Bond as *chanteuse* in a studio packed with denizens of the night, posing, full of ennui, still packaging glamor<sup>6</sup>. These are individuals who

sopravvissuta alla vita di strada, Howard si immerge in filmati d'archivio con le esibizioni di Lake, in interviste in cui Lake rivisita i luoghi del passato, e nelle sensuali esecuzioni di Justin Vivian Bond delle cover di Lake.

Intrisi di un amore feroce per la loro protagonista, questi brevi tributi musicali rifiutano la rispettabilità e l'isolamento, ricollocando con determinazione Lake in un'epoca passata di San Francisco, fatta di rischio e desiderio. Allo stesso modo, collocano Bond come *chanteuse* in uno studio gremito di abitanti della notte, in posa, annoiati e avvolti nel glamour<sup>6</sup>. Si tratta di individui inimmaginabili senza comunità. Riuniti insieme nell'inquadratura, trasformano i film in sequenze che collegano il passato al presente. Lake aveva iniziato a esibirsi con le Cockettes; Bond è diventato\* famos\* come Kiki DuRane nel longevo spettacolo di cabaret *Kiki and Herb*; e Silas Howard ha iniziato come musicista rock nei Tribe8, il tutto in una San Francisco nel periodo di massimo splendore tra gli anni Settanta e Novanta. Si tratta di una *reunion* OG (*old gangster*) che cattura la feroce favolosità del passato e mostra visceralmente ciò che manca in molti dei film sull'accettabilità degli ultimi due decenni.

Nei primi due decenni del nuovo secolo è stata prodotta una quantità tale di opere queer da costituire un vero e proprio rinascimento queer, con contributi provenienti da tutto il mondo e una creatività fiorente che non ha subito rallentamenti, sia a livello mainstream sia alternativo, con un numero enorme di cineasti/cineaste che sono saliti/e alla ribalta nel nuovo millennio, hanno ottenuto l'approvazione dei festival e hanno creato opere di grande qualità. Anche l'autorialità si è espansa negli ultimi tre decenni fino a comprendere i/le visionari/visionarie queer del cinema. In Francia, la brillante Céline Sciamma ha realizzato una serie di film che spaziano tra l'erotico, il sexy e l'audacia come nel suo più recente film in costume *Portrait de la jeune fille en feu* (*A Portrait of a Lady on Fire*, 2019). Apichatpong Weerasethakul ha portato avanti le sue visioni ipnotiche di paesaggi thailandesi infestati da fantasmi e correnti erotiche, a partire dal romantico *Sud Prlad* (*Tropical Malady*, 2004) e, più recentemente, da *Rak ti Khon Kaen* (*Cemetery of Splendor*, 2015), in cui uomini giovani e belli giacciono immobilizzati in un ospedale di fortuna combattendo guerre nel sonno – a riprova del vecchio assioma: un esercito di amanti non può fallire.

Il documentario, categoria cinematografica presente fin dall'inizio, ha continuato a crescere nel corso dei decenni, elaborando nuove etiche e raffigurando questioni sempre diverse. Yoruba Richen ha preso a cuore le elezioni del 2008,

are unimaginable without community. Gathered together in the frame, they turn the films into banners linking the early days to the present. Lake had started out performing with the Cockettes; Bond first became famous as Kiki DuRane in the long-running *Kiki and Herb* show; and Silas Howard started out as a rock musician in Tribe8, all transpiring in San Francisco in the 1970s–1990s heyday. It's an OG (old gangster, that is) reunion that captures the fierce fabulousness of the past and shows viscerally what's missing in so much of the acceptability films of the past decade or two.

So much queer work was produced in the first two decades of the new century that it constituted a veritable queer renaissance, featuring contributions from around the world and a burgeoning creativity that has not slowed down, both mainstream or alternative, with a huge number of filmmakers who have risen to prominence in the new millennium, won festival imprimaturs, and created highly accomplished bodies of work. Auteurs, too, has expanded over the last three decades to encompass cinema's queer visionaries. In France, the brilliant Céline Sciamma has made a series of films that range between the erotic, the sexy, and the daring, most recently in the period piece, *Portrait de la jeune fille en feu* (*A Portrait of a Lady on Fire*, 2019). Apichatpong Weerasethakul continued his mesmerizing visions of Thai landscapes haunted by ghosts and erotic currents, starting with the romantic *Sud Prlad* (*Tropical Malady*, 2004) and, more recently, *Rak ti Khon Kaen* (*Cemetery of Splendor*, 2015), where lovely young men lie immobilized in a makeshift hospital, fighting wars in their sleep – evidence of the old axiom: an army of lovers cannot fail.

Documentary, the category of video and filmmaking that was present from the beginning, continued to grow across the decades, elaborating new ethics and picturing ever-newer issues. Yoruba Richen took the 2008 elections to heart, reacting to the passage of Prop<sup>8</sup> in California with her piercing documentary *The New Black* (2013). Intersectional to its core, the documentary seeks to figure out how and if *Black communities* really did vote for Barack Obama at the same time as they voted against gay rights initiatives in California; in so doing, Richen put herself on the line, too, as the film shows the door-to-door effort to convince Maryland voters to link issues of race and sexuality.

David France made *How to Survive a Plague* (2012), which turned aids oral-history archives into a documentary narrative, and then *Welcome to Chechnya* (2020), which offered a shocking expose of the repression, torture, and murder of the young gays and lesbians of homophobic Chechnya.

reagendo all'approvazione della Prop.8 in California con il suo intenso documentario *The New Black* (2013). Intersezionale fino al midollo, il documentario cerca di capire come e se le *Black communities* abbiano davvero votato per Barack Obama nello stesso momento in cui hanno votato contro le iniziative per i diritti degli omosessuali in California; nel girarlo Richen ha messo in gioco anche se stessa poiché il film mostra lo sforzo porta a porta per convincere gli elettori del Maryland a collegare questioni di razza e sessualità. David France ha realizzato *How to Survive a Plague* (2012), che ha trasformato gli archivi di storia orale dell'aids in un documentario narrativo, e poi *Welcome to Chechnya* (2020), che offre una scioccante denuncia della repressione, tortura e omicidio di giovani gay e lesbiche della Cecenia omofoba. Nel frattempo, i giovani queer delle ballroom di New York sono insorti per rivendicare il proprio spazio, rispondendo in parte alle polemiche sulle precedenti rappresentazioni delle loro performance e delle loro vite. Vale a dire, sono diventati partner della documentazione su di loro, ampliando lo slogan «non si parla di noi senza di noi» per includere l'etica della produzione. *Kiki* (Sara Jordenö, 2017) è stato proposto dai ragazzi del club che hanno avvicinato la documentarista Jordenö e le hanno offerto la loro collaborazione, portando, ad esempio, a partecipare alla sceneggiatura la star e attivista Twiggy Pucci Garçon. È sorprendente che il film, girato durante l'amministrazione Obama, presenti una certa speranza – si pensi alle iniziative di registrazione degli/ delle elettori/elettrici nei locali notturni – che era tristemente superata al momento del suo completamento. Infatti, era già in distribuzione al Sundance nel gennaio 2017, quando sembrava più una sospensione del presente che una realtà. Ovviamente anche il mainstreaming queer è proseguito, con il moltiplicarsi dei canali di streaming e online che, con il loro vorace bisogno di contenuti, hanno aperto sempre più spazi. Sul grande schermo, in genere, si registrano meno progressi, considerati tuttavia come aventi una maggiore influenza, ma la marcia costante dei talenti emergenti e del pubblico che li apprezza è continuata sia all'interno che all'esterno dei circuiti cinematografici di Hollywood e New York. Con l'avvento di nuove realtà politiche sono arrivate nuove sfide e altre urgenze. In un primo momento, è sembrato cruciale rintracciare le implicazioni di un sistema di rappresentazione (in precedenza film, cinema, TV, cavo) che si è allontanato dal suo vecchio pubblico delle sale cinematografiche e dei festival per passare agli schermi portatili di smartphone, iPad e tablet, o ai giganteschi schermi piatti delle case moderne.



Meanwhile, the young queer kids of the New York ballroom scene rose up to claim their own space, responding in part to the controversies over earlier depictions of their performances and lives. To wit, they became partners in their own documentation, expanding the slogan “not about us without us” to include production ethics. *Kiki* (Sara Jordenö, 2017) was initiated by club kids who approached documentarian Jordenö and offered their collaboration, leading, for example, to a cowriter credit for star and activist Twiggy Pucci Garçon. Remarkably, shot during the Obama administration, there is a hopefulness to the film – consider voter-registration drives at the late-night ball venues – that was sadly out of date by the time of its completion. In fact, it was already on its release at Sundance in January 2017, when it felt more like a reprieve than a present reality.

Le nuove opere queer non si rivolgevano più necessariamente a un pubblico riunito insieme come una comunità per essere legittimato dalle immagini sullo schermo o sfidato da narrazioni provocatorie, come era avvenuto per tanto tempo. Naturalmente, all'inizio del cinema, alla fine del diciannovesimo secolo, le immagini sfarfallavano sulle macchine alle fiere per la visione individuale; e negli anni Venti, nelle prime sale cinematografiche (Nickelodeon); e più tardi ancora, per la pornografia nelle sale a luci rosse del dopoguerra e nei salotti privati dei ricchi. Poi i cinema hanno preso il sopravvento per qualche decennio. Negli anni Cinquanta del dopoguerra, l'infatuazione delle famiglie americane per la televisione e, più tardi, per il lusso popolare dell'"home entertainment" minacciò i cinema, che reagirono con il Cinerama e altri nuovi formati, ma che presto cedettero al grigiore delle multisala. Negli anni Ottanta, periodo in cui ho iniziato a scrivere di *New Queer Cinema*, l'arrivo dei canali via cavo e dei negozi di noleggio VHS ha alimentato un entusiasmo che ha minacciato (ancora una volta, come oggi) la sopravvivenza delle sale cinematografiche. Ma per il pubblico queer, i festival continuavano a essere una casa comune, una via di mezzo tra l'YMCA e i bar, uno spazio di piacere e di sicurezza, di cui fare tesoro.

Ora c'erano nuove generazioni – spesso contrassegnate dagli anelli dei cicli quinquennali nell'ecosistema degli alberi queer – plasmate quasi interamente da online e download, da sole negli appartamenti e nei dormitori, collegate da chat room e circoli di amicizia online<sup>7</sup>. Ho iniziato a preoccuparmi, spesso ad alta voce durante le lezioni, della scomparsa del "pubblico" che mi aveva formato e che era stato fondamentale per sperimentare un senso di comunità per generazioni. Ho temuto l'ascesa dell'individualismo e la frattura della società favorita da questo spostamento verso il consumo individuale. Ho iniziato a temere ciò che questa atomizzazione avrebbe fatto alle nozioni di comunità e a qualsiasi senso di solidarietà sopravvissuto attraverso le linee di razza o di classe, per non parlare della minaccia ai mezzi di sostentamento dei/delle registi/registe queer, a lungo facilitati/e dal noleggio delle proiezioni e dalle vendite ai festival. Alla fine, però, mentre il nuovo millennio di Netflix e lo streaming prendevano forza, lettore/lettrice, mi ci sono abituata.

La *RuPaul's Drag Race* e tutte le incarnazioni del *World of Wonders*, ovviamente, hanno continuato a definire il modello. Ma con *Pose, Visibility* (2020), *Hollywood* (Ryan Murphy, 2020), *Work in Progress* (Abby McEnany e Tim Mason, con Lily Warshowski come produttrice esecutiva, 2019-2020) e *Pride* (f/x, Hulu) in onda nel 2019-2021, la *queerness* non

Queer mainstreaming of course continued, too, with the multiplying of streaming and online channels and their voracious need for content opening up more and more spaces for queer work to be made. On the big screen, there is generally less progress and more reach, less opportunity traded for more influence, yet the steady march of emergent talent and appreciative audiences continued both inside and outside the movie beltways of Hollywood and New York. With the advent of new political realities came new challenges and shifts in urgency. At first, it felt crucial to trace the implications of a representational system (formerly film, cinema, movies, TV, cable) that had moved on from its former audiences in theaters and festivals to the individually handheld screens of smart phones, iPads, and tablets, or the giant neon-colored flat screens of the modern home.

No longer was new queer work necessarily playing to audiences gathered en masse as a community to be validated together by images onscreen or challenged by narratives of provocation, as had been the case for so long. Of course, back at cinema's start in the late nineteenth century, images had flickered on machines at fairs for individual viewing; and in the 1920s, in Nickelodeon parlors; and later still, for pornography in the XXX parlors of the postwar past and the private parlors of the wealthy. Then the movie palaces took over for a few decades. In the postwar fifties, the American family's infatuation with broadcast television and later the popularized luxury of "home entertainment" threatened the movie palaces, which fought back with Cinerama and other new formats, but succumbed to the dreariness of multiplexes before long. In the eighties, the period in which I started my writing on *New Queer Cinema*, the arrival of cable channels and VHS rental shops stoked an excitement over access that threatened (once more, as again today) the survival of movie theaters. But for queer audiences, the festivals persisted as a group home for the wayward, something between the YMCA and the bars, a space of pleasure as well as safety, to be treasured.

Now there were new generations – often marked by five-year cycles in the ecosystem of queer tree rings – shaped almost entirely by online and downloads, alone in apartments and dorm rooms, linked by daisy chains of chat rooms and friendship circles online<sup>7</sup>. I began to worry, often out loud in lectures, about the disappearance of the "public" that had shaped me and been paramount to experiencing a sense of community for generations. I fretted over the rise of individualism and the fracturing of society fostered by this move to individuated consumption. I began to fret about what this atomization would do to notions of community and to any

stava certo rischiando di scomparire. La domanda per me è diventata, allora: è abbastanza?

Nel nuovo millennio, le realtà richiedono sempre più un reset e un ampliamento, in cui i confini e gli obiettivi originari di "un nuovo cinema queer" potrebbero essere messi in discussione per includere una nuova epoca di differenze, modi di essere e atti di violenza contro persone connotate dalla sessualità e dal genere. Essere queer o trans era un'identità e un movimento essenziale come mai prima, ma non era più sufficiente in un'epoca di atti, azioni, politiche e oppressioni inconcepibili. Fortunatamente, nel secondo decennio del nuovo millennio, si intravedevano le avvisaglie di altre visioni. Il cinema e i media non potevano più essere incentrati sul sé, per quanto eccezionale; non potevano più iniziare e terminare con il corpo, l'epidermico, l'aptico, anche solo nella rappresentazione. Piuttosto, dovevano essere intersezionali.

Nel 1989, proprio mentre stavano nascendo i primi barlumi di un Nuovo Cinema Queer, Kimberlé Williams Crenshaw pubblicò il suo saggio di riferimento che diede il via a un nuovo campo di studi e a una nuova teorizzazione: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*<sup>8</sup>. Sebbene la sua teoria dell'"intersezionalità" sia stata adottata, codificata e ampliata dalla stessa Crenshaw e da innumerevoli altri/e studiosi/studiose, riterrei giunto il momento in cui l'intersezionalità diventi un principio di base del *New Queer Cinema* di oggi.

Dopo le elezioni del 2016 negli Stati Uniti, che hanno portato la nazione verso il fascismo, e ancor più dopo l'inizio della pandemia globale che ha alterato la società nel 2020-21, c'è stato bisogno di nuove categorie di pensiero e di creazione; il *New Queer Cinema*, anche nelle sue opere più aggiornate, non fa eccezione a questa urgenza. Vivendo in un'epoca che minaccia di cancellare «la vita, la libertà e il perseguimento della felicità», non ci sono scuse per la purezza ideologica che si aggrappa a categorie identitarie ristrette o ignora la mancanza di reciprocità che ha troppo caratterizzato la creatività e l'attivismo queer negli ultimi tre decenni. Nel 2017, la stessa Crenshaw ha ripensato all'evoluzione della sua teoria e l'ha aggiornata alla luce della sua prospettiva trentennale:

L'intersezionalità è una lente attraverso la quale è possibile vedere dove il potere arriva e dove sfugge, dove si intreccia e si interseca. Non si tratta semplicemente di dire che qui c'è un problema di razza, un problema di genere e lì un problema di classe o LBGQTQ. Molte volte questo quadro

surviving sense of solidarity across lines of race or class, not to mention the threat to queer filmmaker livelihoods long facilitated by screening rentals and festival sales. Finally, though, as the new millennium of Netflix and streaming gathered force, reader, I got used to it.

*RuPaul's Drag Race* and all its *World of Wonders* incarnations, of course, continued to set the template. But with *Pose, Visibility* (2020), *Hollywood* (Ryan Murphy, 2020), *Work in Progress* (Abby McEnany and Tim Mason, with Lily Warshowski as executive producer, 2019–2020), and *Pride (f/x)*, Hulu all playing in 2019–2021, *queerness* was in no danger of disappearing anytime soon. The question for me became, instead: Is that enough?

In the new millennium, realities increasingly demand a reset and expansion, in which the original boundaries and goals of "a new queer cinema" could be challenged to encompass a new era of differences, expressions, and assault across lines of sexuality and gender.

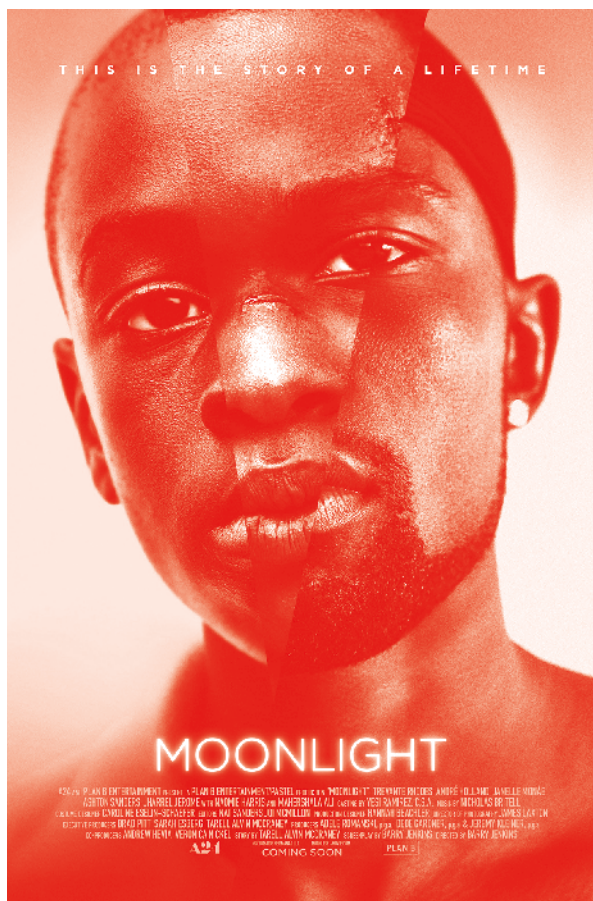
Being queer or trans was as essential an identity and movement as ever before, but it was no longer enough in an age of unconscionable acts, actions, politics, and oppressions.

Happily, by the second decade of the new millennium, there were glimmerings of just such expansive visions. Cinema and media can no longer be about the self, however exceptional; can no longer begin and end at the body, the epidermal, the haptic, even the merely representational. Rather, they must be intersectional.

In 1989, just as the early glimmers of a New Queer Cinema were coming to light, Kimberlé Williams Crenshaw published her landmark essay that launched a new field of study and protocol for theorizing: "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics."<sup>8</sup> While her theory of "intersectionality" has been adopted, codified, and expanded, by Crenshaw herself and innumerable other scholars, I would argue that it's high time that intersectionality become a governing principle of today's New Queer Cinema.

After the election of 2016 in the United States that ushered the nation into fascism, and even more so since the onset of the global society-altering pandemic of 2020-21, there has been a need for new categories of thinking and creation; the updated offspring of the New Queer Cinema are no exception to that urgency. Living in a time that threatens to erase "life, liberty, and the pursuit of happiness," there is no excuse for ideological purity that holds fast to narrow





cancella ciò che accade alle persone che sono soggette a tutte queste cose<sup>9</sup>.

Le nozioni di intersezionalità offrono una via d'uscita dalla produzione culturale monotematica e dall'isolamento, verso una visione più sistemica delle preoccupazioni condivise, degli assoggettamenti e delle soggettività. A volte, una pratica cinematografica intersezionale può comportare lo spostarsi dello sguardo in nuovi territori o l'aggiornamento dell'estetica rappresentativa con una lente più inclusiva; altre volte, può semplicemente offrire nuovi soggetti da tenere d'occhio. Novant'anni fa, l'acclamata poeta H.D. anticipò a suo modo l'intersezionalità attraverso una pratica avanguardistica di poesia, cinema e critica cinematografica, collaborando con la sua amante Bryher e Kenneth MacPherson (marito

categories of identity or ignores the lack of reciprocity that has characterized too much queer creation and activism over the past three decades. In 2017, Crenshaw herself looked back at the evolution of her theory and elaborated from her thirty-year perspective:

Intersectionality is a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects. It's not simply that there's a race problem here, a gender problem here, and a class or lgbtq problem there. Many times that framework erases what happens to people who are subject to all of these things<sup>9</sup>.

Notions of intersectionality offer a way forward, out of single-issue cultural production and isolation and into a more systemic view of shared concerns, of subjugations and subjectivities. Sometimes, an intersectional cinematic practice may involve switching gazes into new places or upgrading representational aesthetics for a more inclusive lens; other times, it may simply deliver new subjects for attention.

Ninety years ago, the acclaimed poet H.D. pioneered her own brand of intersectionality through an avant-garde practice of poetry, filmmaking, and film criticism, working with her lover Bryher and Kenneth MacPherson (Bryher's bisexual husband) on their journal *Close Up* and making avant-garde films<sup>10</sup>. *Borderline* (Kenneth MacPherson, 1930) starred Paul Robeson and his wife, Eslanda Robeson, along with H.D. herself as a spurned wife. With a plot that merged sexual freedom with an antiracism theme, the film was a singular collaboration bridging the worlds of poetry and cinema. Largely forgotten today, it was a cause célèbre that marked a moment when outsiders (sexual, racial, expatriate) were the vanguard. *Borderline* has come to mind ever since Barry Jenkins gave the world *Moonlight* (2016), another film that merged queer sexuality, *Black life*, and poetic sensibility. The screenplay by Jenkins and story by Tarell Alvin McCraney (based on his play *In Moonlight Black Boys Look Blue*) was inspired by McCraney's life growing up as a Black queer boy in a Florida Black community warped by crack cocaine and homophobia. Its combination of these issues, like the collaboration at the heart of its invention, inspired more than an Oscar win: it points to the strengths of a filmmaking that expands the frame to encompass a wider universe of subjectivities without feeling the need to eject one in favor of another. There's a saying: follow the money. But in this case, the move from *Borderline* to *Moonlight* is simply a matter of following



bisessuale di Bryher) alla loro rivista *Close Up* e realizzando film d'avanguardia<sup>10</sup>. *Borderline* (Kenneth MacPherson, 1930) è interpretato da Paul Robeson e da sua moglie Eslanda Robeson, oltre che dalla stessa H.D. nel ruolo di una moglie respinta. Con una trama che mischiava la libertà sessuale con un tema antirazzista, il film fu una singolare collaborazione tra il mondo della poesia e quello del cinema. Oggi in gran parte dimenticato, è stato un caso celebre che ha segnato un momento in cui gli/le outsider (sessuali, razzializzati, espatriati) erano l'avanguardia.

*Borderline* mi è tornato in mente da quando Barry Jenkins ha regalato al mondo 📍 *Moonlight* (2016), un altro film che fondeva sessualità queer, *Black life* e sensibilità poetica. La sceneggiatura di Jenkins e la storia di Tarell Alvin McCraney (basata sulla sua opera teatrale *In Moonlight Black Boys Look Blue*) sono state ispirate dalla vita di McCraney, cresciuto come ragazzo Black queer in una comunità Black della Florida deturpata dal crack e dall'omofobia. La combinazione di questi elementi, come la collaborazione che l'ha ispirata, ha vinto più di un premio Oscar, il che sottolinea la forza di una regia che espande l'inquadratura per abbracciare un universo più ampio di soggettività senza sentire il bisogno di espellerne una a favore di un'altra.

C'è un detto: segui i soldi. Ma in questo caso, il passaggio da *Borderline* a *Moonlight* significa semplicemente: segui la passione, ovvero l'eros, l'arco del desiderio. Una delle star sconosciute di *Moonlight* è Janelle Monáe. Nel ruolo di Teresa, la fidanzata di Juan di Mahershala Ali, è una tenera figura materna per il giovane Chiron, per poi scomparire, ingiustamente, dall'ultimo atto del film. Ma non è sparita per sempre: è riapparsa sullo schermo nei panni di Mary Jackson in *Hidden Figures* (Theodore Melfi, 2016), tenendo testa agli scienziati della Nasa e guidando letteralmente la macchina che avrebbe portato questo gruppo di donne Black nella storia. Entrambi i film sono usciti nel 2016, l'anno in cui l'America ha eletto (o non eletto) Trump alla Casa Bianca, fornendo un brivido e un'urgenza a due film realizzati durante un'amministrazione molto diversa.

Nel 2018, Monáe è tornata con l'uscita del suo album *Dirty Computer* e la rivelazione della sua sessualità in un'intervista a *Rolling Stone*: «Essendo una donna black queer in America, una persona che ha avuto relazioni sia con uomini sia con donne – mi considero a free-a\*s mother\*\*ker»<sup>11</sup>. Considerava la «pansessualità» come un'identità ed era legata a celebrità sia maschili sia femminili. Come ha detto a Stephen Colbert perentoriamente: «Sono ancora una giovane donna queer black che proviene da genitori della classe operaia... [i miei]

the heat: the eros, the arc of desire. One of the unsung stars of *Moonlight* is Janelle Monáe. As Teresa, the girlfriend of Mahershala Ali's Juan, she is a tender mother figure to the young Chiron, only to disappear, unfairly, from the last act of the film. But she wasn't gone forever; she reappeared on screen as Mary Jackson in *Hidden Figures* (Theodore Melfi, 2016), holding her own with the Nasa scientists and literally driving the car that would take this posse of Black women into history. Both films came out in 2016, the year that America elected (or didn't) Trump to the White House, providing an extra frisson and urgency to two films made during a very different administration. In 2018, Monáe was back with the release of her album *Dirty Computer* and the revelation of her sexuality in a *Rolling Stone* interview: «Being a queer black woman in America, someone who has been in relationships with both men and women – I consider myself to be a free-a\*s mother\*\*ker»<sup>11</sup>. She was considering "pansexual" as an identity and was linked to both male and female celebrities. As she said to Stephen Colbert without apology: «I'm still a young black queer woman who comes from working class parents ... [my] musical heroes did not make the sacrifices they did for me to live in fear»<sup>12</sup>. Monáe's entrance into the intersectional world of post-New Queer Cinema came in the same moment with 📍 *Pynk* (Emma Westenberg, 2018), a tiny, explosive music video – an "emotion picture" – that took the internet by storm. Immediately (in)famous for its chorus line of women in hot pink labia outfits (a.k.a. "pussy pants," designed by a gay





eroi musicali non hanno fatto i sacrifici che hanno fatto per farmi vivere nella paura»<sup>12</sup>.

L'ingresso di Monáe nel mondo intersezionale del post-*New Queer Cinema* è avvenuto con ● *Pynk* (Emma Westernberg, 2018), un piccolo ed esplosivo video musicale – un “emotion picture” – che ha fatto il giro di internet. Famoso e scandaloso allo stesso tempo per le sue ballerine con vestiti rosa a forma di labbra (alias “pantaloni vagina”, disegnati da un amico gay di Westernberg, che, scherzando, ha detto di aver cercato su Google “vagina” per disegnare il capo di abbigliamento). Monáe e Tessa Thompson arrivano alla festa su una Cadillac decappottabile che scivola magicamente lungo una strada polverosa fino al motel malmesso nel deserto dove si riunisce il gruppo di donne. Con le sue immagini selvagge, le donne bellissime, il ritmo accattivante, il testo alla “dirty computer”, la combinazione micidiale di Monáe e Thompson e l’utopica sessualità di Wondaland, questa lontana Terra delle Meraviglie, *Pynk* ha realizzato un inno lesbico in un momento in cui non sembrava più possibile trovare qualcosa del genere<sup>13</sup>.

Monáe ha indicato l’afrofuturismo come una delle sue principali influenze, e certamente la sua decisione di collaborare con Westernberg per *Pynk* è stata una bella intuizione alla *back-to-the-future*, anche se diversa dai temi spaziali e post-Sun Ra di altri suoi lavori. Anche il tema dello spazio non è casuale: quale modo migliore di sfuggire ai vincoli del presente se non spostarsi nella fantascienza? E Monáe lo sa bene, facendo riferimento a Octavia Butler come fonte di ispirazione. Ma è altrettanto saldamente ancorata al presente per quanto riguarda i suoi obiettivi. Sa cosa sta facendo e lo dice: «Riguarda anche la comunità, e una comunità di voci marginalizzate... Spero solo che vi sentiate visti, amati, ascoltati, celebrati»<sup>14</sup>. In seguito, alla cerimonia di premiazione dei Grammy, avrebbe tenuto un discorso a sostegno di Time’s Up.

male friend of Westernberg, who, she joked, had to google “vagina” to do his design). Monáe and Tessa Thompson are delivered to the party in a pink Cadillacish hovercraft of a convertible that glides magically down a dusty road to the beat-up desert motel where the posse of femmes are hanging out. With its wild visuals, gorgeous women, catchy beat, “dirty computer” lyrics, killer combo of Monáe and Thompson, and the utopian sexuality of this faraway Wondaland, *Pynk* delivered a lesbian anthem at a moment when no such thing could be found in the culture anymore<sup>13</sup>.

Monáe has pointed to Afrofuturism as a major influence, and certainly, her decision to collaborate with Westernberg on *Pynk* was a fine bit of *back-to-the-future* divination, if a detour from the outer-space, post-Sun Ra themes of some of her other work. The space theme is no accident, either: what better way to escape the bonds of the present than to move into science fiction? And Monáe knows it, referencing Octavia Butler as inspiration.

But she’s just as firmly grounded in the present in terms of her aims. She knows what she’s doing and will say so: «It’s also about community, and a community of marginalized voices ... I just hope you guys feel seen, feel loved, feel heard, feel celebrated»<sup>14</sup>. Later, at the Grammy awards ceremony, she would deliver a speech in support of Time’s Up.

Interestingly, the *Pynk* desert locale brings to mind another inspired work of earlier queer cinema: Isaac Julien’s Texan idyll, *The Long Road to Mazatlan* (1999). Merging the text of a Tennessee Williams postcard with Andy Warhol inspiration, it’s a three-screen installation piece composed of Stetson cowboys and cattle auctions and a dusty road with flamboyant drag queens (not so flamboyant, post-*Pynk*). A panoply of references and inventions, the Julien video installation was a similarly utopian gesture in its time, pointing to the richness of desire when freed from autobiography. It’s another down-home desert dream by another brilliant artist, who has also described himself as a Black queer man sprung from the working class.

Now consider Alli Logout’s *Lucid Noon, Sunset Blush* (2015) for a down-and-dirty lesson in intersectionality<sup>15</sup>. Based in Texas now, Logout made this film while living in New Orleans, a setting that somehow enhances its outlaw spirit. Logout creates a wild subterranean universe centered on The Palace, a clubhouse where queer runaways, *trans survivors*, and *big-bodied mamas* create a refuge of pleasure and acceptance. Actually, it’s a basement, but oh, what they do with it! The decor is DIY in a style reminiscent of Jack Smith, the imagery conjured through a lens of sweet friendship and mutual

È interessante notare che l'ambientazione desertica di *Pynk* richiama alla mente un'altra opera brillante del primo cinema queer: l'idillio texano di Isaac Julien, *The Long Road to Mazatlan* (1999). Si tratta di un'installazione su tre schermi con cowboy e aste di bestiame e una strada polverosa con sgargianti drag queen (non così sgargianti, post-Pynk) che cortocircuita il testo di una cartolina di Tennessee Williams con l'ispirazione di Andy Warhol. Una panoplia di riferimenti e invenzioni, la videoinstallazione di Julien era un gesto altrettanto utopico per il suo tempo, che indicava la ricchezza del desiderio quando è liberato dall'autobiografia. È un altro sogno nel deserto di un altro artista geniale, che si è anche descritto come un uomo Black queer della classe operaia. Considerate ora *Lucid Noon*, *Sunset Blush* (2015) di Alli Logout per una lezione pratica sull'intersezionalità<sup>15</sup>. Attualmente residente in Texas, Logout ha realizzato questo film mentre viveva a New Orleans, un'ambientazione che in qualche modo ne esalta lo spirito fuorilegge. Logout crea un universo sotterraneo e selvaggio incentrato su The Palace, una clubhouse dove i fuggitivi queer, i *trans survivor* e le *big-bodied mamas* creano un rifugio di piacere e accettazione. In realtà si tratta di un seminterrato, ma oh, che uso ne fanno! L'arredamento è fai-da-te in uno stile che ricorda Jack Smith, l'immagine evocata attraverso una lente di dolce amicizia e di scoperta reciproca. A suo modo, è altrettanto utopico di *Pynk*, anche se con una produzione più povera. Basato su un'economia del lavoro sessuale e del furto, governato dalla feroce e latina Heart Throb, questo piccolo mondo sotterraneo offre conforto, divertimento e giochi sessuali fantasiosi alla sua banda di emarginati. Immaginate, ad esempio, Peter Pan trasportato in *Short Bus* (2006) di John Cameron Mitchell. L'adolescente queer Micha arriva al Palace in cerca di un posto dove dormire (dopo essere stata cacciata dalla casa dei genitori per aver guardato film lesbici su Netflix) e lì, come da tradizione, inizia la sua vera educazione. Anche Throb, *femme* logorroica, ha un bel po' di saggezza da offrire: solo rispetto per le lesbiche grasse latine che sanno di cosa diavolo stanno parlando, come farlo e non smettono mai di parlare per riprendere fiato. Mentre i ribelli del seminterrato vagano per la città a piedi e su un pick-up, *Lucid Noon*, *Sunset Blush* delinea nuove possibilità di vita in un luogo dal futuro indefinito dove la *kinship* regna sovrana e le nuove possibilità sono, beh, là fuori da qualche parte. A Los Angeles, *Wildness* (2012) di Wu Tsang introduce gli/le spettatori/spettatrici nel Silver Platter, un bar in cui le cameriere trans latine e la loro clientela devono confrontarsi con lo scontro culturale dei ragazzi queer delle scuole d'arte

discovery. In its own way, it is just as utopian as Pynk, albeit with lower production values. Subsisting on an economy of sex work and thievery, ruled over by the fierce, brown femme Heart Throb, this little underworld provides solace, fun, and imaginative sex play for its gang of outcasts. Imagine, say, Peter Pan airlifted into John Cameron Mitchell's *Short Bus* (2006). Queer teenager Micha arrives at the Palace looking for a place to crash (having been kicked out of her parental home for watching lesbian movies on Netflix) and there, in time-honored tradition, begins her real education. Femme motormouth Throb has plenty of wisdom to offer the audience, too: all respect to large-bodied brown lesbians who know what the hell they're talking about, how to do it, and never stop talking long enough to catch their breath. As the basement rebels wander the city by foot and in a pick-up truck, *Lucid Noon*, *Sunset Blush* sets out new possibilities for life in a place of indeterminate futures where *kinship* reigns supreme and new possibility is, well, out there somewhere. In Los Angeles, Wu Tsang's *Wildness* (2012) ushers viewers into the Silver Platter, a bar where the local Latinx trans hostesses and their clientele must contend with the culture clash of queer art-school kids on a weekly performance night. For Tsang, bent on making common cause, «the representations of hopeful solidarity captured in these images seemed to be romanticizations of a bygone era ... as both a social space and a film, [this] was a project born from a need to *feel connected* – to a movement, to others, and to the present»<sup>16</sup>. *The Silver Platter*, as scripted by Roya Rastegar, is given a voice: she speaks directly to the audience, reminiscing about the old days, thinking about her "children." Meanwhile, Tsang, tracking the interplay of ideals and realities over a period of time in which the bar prospers, fails, and finally closes, deals with the complexities of an intersectionality that does not treat all comers equally or fairly. Some win, some lose, and Tsang's bouts of conscience do battle with art-world ambition as *Wildness* unspools with never-ending verve. Solidarity is never automatic. At the crossroads of worlds – some flush, some flattened – the *Silver Platter* makes do. As must Tsang as well, by the end. The bittersweet quality of *Wildness* is good preparation for one of the most emotionally powerful films in recent years: the Kenyan drama *Stories of Our Lives* (2014), based on interviews and oral histories. Originally released anonymously as a film by The Nest Collective, the credits later identified Jim Chuchu as director and cowriter, Njoki Ngumi as cowriter, and Dan Muchina as cinematographer. With gay and lesbian lives under threat in Kenya, with homophobia rampant and

negli spettacoli a cadenza settimanale. Per Tsang, deciso a fare causa comune, «le rappresentazioni di una solidarietà piena di speranza catturate in queste immagini sembravano romanticizzazioni di un'epoca passata... sia come spazio sociale che come film, [questo] era un progetto nato dal bisogno di *sentirsi connessi* – con un movimento, con gli altri e con il presente»<sup>16</sup>.

*The Silver Platter*, secondo la sceneggiatura di Roya Rastegar, ha una sua voce: parla direttamente al pubblico, ricordando i vecchi tempi e pensando ai suoi “bambini”. Nel frattempo, Tsang, seguendo l'intreccio tra ideali e realtà in un periodo di tempo in cui il bar prospera, fallisce e infine chiude, affronta le complessità di un'intersezionalità che non tratta le persone in modo uguale o equo. Alcuni/e vincono, altri/e perdono, e gli attacchi di coscienza di Tsang si scontrano con l'ambizione del mondo dell'arte, mentre *Wildness* si scatena con una verve senza fine. La solidarietà non è mai automatica. All'incrocio di mondi – alcuni a fior di pelle, altri appiattiti – il *Silver Platter* si accontenta. Come deve fare anche Tsang, alla fine.

La qualità agrodolce di *Wildness* è una buona preparazione per uno dei film emotivamente più potenti degli ultimi anni:

il documentario keniota *Stories of Our Lives* (2014), basato su interviste e storie orali. Originariamente distribuito in forma anonima come film di The Nest Collective, i credits hanno poi identificato Jim Chuchu come regista e co-sceneggiatore, Njoki Ngumi come co-sceneggiatore e Dan Muchina come direttore della fotografia. Con la minaccia alle vite di gay e lesbiche in Kenya, l'omofobia dilagante e l'escalation di violenza, la dolente tenerezza di *Stories* è difficile da mandare giù. Il suo formato antologico è vecchio stile, si muove con maestoso tempismo da una storia all'altra, da un/una personaggio/a all'altro/a, ognuno/a dei quali è alternativamente emozionante e avvilente, con svolte imprevedibili che non portano mai e poi mai il pubblico ad abbandonare il/la protagonista. Due donne si amano, finché una va a letto con un uomo “per essere sicura”, mentre un uomo, visto uscire da un bar gay, abbandona il luogo e la persona a cui è legato.

Nell'ultimo racconto, *Each Night I Dream*, due donne usano la magia per sfuggire alla violenza antilesbica. Questi semplici racconti, girati in un bianco e nero lirico e poetico, con un occhio cinematografico magistrale, dimostrano che l'amore, anche in assenza di speranza, è una forza trainante. E con i giovani uomini e donne queer del Kenya che si trovano ad affrontare circostanze così tragiche, sono sicuramente necessarie altre dozzine di film per spingere il pubblico globale a innescare una qualsiasi possibilità di cambiamento.



violence escalating, the mournful tenderness of *Stories* sticks in the throat. Its anthology format is an old-fashioned one, moving with stately timing from story to story, character to character, each alternately thrilling and dispiriting, with unpredictable turns that never, ever, lead the audience to abandon the protagonist. Two women are in love, until one sleeps with a man “to be sure,” while one man, spotted leaving a gay bar, abandons the one place and person to whom he’s attached.

In the final tale, “Each Night I Dream,” two women use exceptional magic to escape anti-lesbian violence. The simple tales, shot in the most lyrical and poetic black and white, with a masterful cinematic eye, prove that love, even in the absence of hope, is a driving force. And with Kenya’s young queer men and women facing such tragic circumstances,



Alla fine, facciamo in modo che ci sia speranza. L'entusiasmo è tornato in auge grazie a tre giovani svedesi, Mika Gustafson, Olivia Kastebring e Christina Tsiobanelis, e al loro stimolante documentario ● *Silvana* (2017), scoperto grazie al festival MICGénero (Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género) di Città del Messico<sup>17</sup>. Il documentario riprende la cantante pop Silvana Imam in un periodo cruciale della sua vita, mentre passa dal cantare davanti allo specchio di casa al diventare una grande star dell'hip-hop, facendo coming out come lesbica e trovando l'amore con una cantante altrettanto famosa. Non avevo mai visto o, francamente, immaginato un film del genere.

Silvana Imam è emigrata in Svezia da bambina con il padre siriano e la madre lituana. I suoi sforzi per rivendicare le culture di entrambi i genitori sono a volte toccanti a volte comici. La sua cotta per la grande popstar Beatrice Eli sembra una ridicola fantasia finché le due non si incontrano e si innamorano. Quando si uniscono per offrire un gigantesco concerto gratuito all'aperto a tutti i fan che le sostengono, con le grida di "pussy power" che risuonano ovunque, è come se il mio film preferito di sempre, *Times Square* (1980) di Allan Moyle, fosse cresciuto e avesse vissuto la sua passione, attraverso le culture, ben oltre New York City.

«Distruggiamo il patriarcato!» grida Silvana al megafono e centinaia di donne entusiaste alzano le mani in aria. Il suo rap schietto e crudo è autobiografico e si concentra sull'identità sessuale, sulla politica e sulla sua infanzia da immigrata.

Silvana si descrive come una rapper punk lesbica, femminista e antirazzista e definisce la Svezia una nazione conservatrice e xenofoba. Al festival Way Out West, prende in giro i neonazisti: «Andate a baciare la vostra fottuta svastica!». È impegnata in una battaglia pericolosa, data l'ascesa della destra in Svezia, ma è apparentemente impavida e ha un talento sfrenato. Alla fine del film, Silvana e Beatrice Eli, ancora insieme, sono star più grandi che mai. Il documentario dipinge un ritratto intimo della formazione di una star fuori dal comune, che supera confini che sembravano invalicabili.

All'inizio di questo scritto, un'amministrazione viziosa e omofoba era alla Casa Bianca e una pandemia stava iniziando il suo percorso di morte e distruzione in tutto il mondo. Arrivato questo capitolo alle bozze, c'era speranza nei nuovi occupanti della Casa Bianca e nel successo delle vaccinazioni, ma con la scarsità e l'esitazione sui vaccini, la pandemia stava sfuggendo al controllo in gran parte del mondo; il 6 gennaio mostrava il pericolo a portata di mano, l'estrema destra era in agguato a livello globale e Israele uccideva ancora una volta i palestinesi, gay o etero o trans, non importa. La pandemia ha

surely dozens more films are needed to rouse the global audience necessary to spark any possibility of change. Finally, let there be hope. Celebration has been returned to the frame, thanks to three young Swedish women, Mika Gustafson, Olivia Kastebring, and Christina Tsiobanelis, and their inspiring documentary ● *Silvana* (2017), which came to light via the MICGénero (Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género) festival in Mexico City<sup>17</sup>. It captures pop sensation Silvana Imam in a crucial period of her life, as she moves from singing into the mirror at home to becoming a huge hip-hop star, coming out as a lesbian, and finding love with a celebrity singer with her own following. I had never seen or, frankly, imagined such a film.

Silvana Imam emigrated to Sweden as a child with her Syrian father and Lithuanian mother. Her efforts to claim both parents' cultures are alternately poignant and comical. Her crush on the massive pop star Beatrice Eli seems to be a ridiculous fantasy crush – until the two meet and fall in love with one another. When they team up to offer a giant free outdoor concert to all the fans who support them, and shouts of "pussy power" fill the air, it's as if my long-ago fave film, Allan Moyle's *Times Square* (1980), got to grow up and consummate its passion, across cultures, far beyond New York City.

"Let's smash patriarchy!" Silvana shouts through a megaphone, and hundreds of excited women's hands shoot into the air. Her raw raps are autobiographical and focused on sexual identity, politics, and her immigrant childhood. Silvana describes herself as a lesbian, feminist, and antiracist punk rapper, and calls Sweden a conservative nation bursting with xenophobia. At the Way Out West festival, she makes fun of neo-Nazis: "Go kiss your fucking swastika!" She's engaged in a dangerous battle, given the rise of the right wing in Sweden, but she's seemingly fearless – are wildly talented. By the end of the film, Silvana and Beatrice Eli, still together, are bigger stars than ever. And the documentary has painted an intimate portrait of the making of a most unusual star who crosses boundaries that seemed unbreachable until her leaps.

At the start of this writing, a vicious and homophobic administration was in the White House and a pandemic was beginning its path of death and destruction throughout the globe. At the galley stage, there was hope in the new White House occupants and in the success of vaccinations, but with vaccine scarcity and hesitancy, the pandemic was racing out of control in much of the world, January 6 showed the danger at hand, the extreme right was on the prowl globally, and Israel was once again killing Palestinians, gay or straight or

fatto chiudere le sale cinematografiche e i festival del cinema, ha fatto esplodere la visione online, ha reso ogni casa un centro di intrattenimento.

Con nuovi paradigmi inediti e soverchianti in gioco, non è certo una forzatura pensare in termini di intersezionalità. Ora, siamo tutti queer, siamo tutti demonizzati, siamo tutti alterità, siamo tutti in pericolo. La classe e la razza determinano i gradi di rischio e di offesa, eppure nessuno qui è esente dai pericoli che ci circondano. L'intersezionalità è diventata un requisito: il che significa andare oltre le alleanze per una reciprocità profonda e cercare modalità di rappresentazione che siano in grado di incarnare e agire come richiede questo momento. In questa fase, mi trovo a ripensare al primo pezzo di storia che abbia mai scritto. Mi ero appena trasferita in un nuovo appartamento con una nuova compagna, dove, su una vecchia macchina da scrivere elettrica, scrissi un manifesto travestito da articolo, *From Repressive Tolerance to Romantic Liberation: Girls in Uniform (Mädchen in Uniform)*, una dichiarazione del mio coming out per chiunque l'avesse notato. Tiro in ballo questo vecchio pezzo per due motivi. Innanzitutto, si apre con questa frase significativa: «Ci sono momenti in cui un periodo storico sembra richiamarne un altro, offrendo la parvenza di lezioni da imparare o di errori da evitare»<sup>18</sup>.

Il secondo motivo ha una ragione storica. Il contributo principale di quel mio articolo era stato quello di salvare **●** *Mädchen in Uniform* (1931) di Leontine Sagan, un'opera singolare della Germania di Weimar, da decenni di interpretazioni che lo avevano costruito come un film antifascista. Nascosta in piena vista, ho sostenuto, c'era la sua ben più ovvia storia d'amore lesbica e la sua condanna della repressione omofobica sullo schermo.

Oggi guardo di nuovo e vedo una storia d'amore lesbica che funge anche da resistenza antifascista, né primaria, né incidentale. L'intersezionalità da immaginare deve essere abbastanza visionaria da attraversare i generi e le alleanze per creare un mondo in cui le ragazze a rischio in un collegio non debbano scegliere tra ribellarsi e abbracciarsi, non debbano subordinare l'una cosa all'altra, e dove i/le critici/critiche e gli/le storici/storiche possano costruire paradigmi che includano entrambe.

In un'epoca di pericolo, la trasgressione deve rappresentare qualcosa di più del gesto personale, dell'ambizione o del coraggio. La ribellione deve mirare agli obiettivi giusti e scegliere le alleanze giuste. Che si tratti di Silvana Imam che guida un canto di «Abbasso il patriarcato!» o di Janelle Monáe che chiama a raccolta gli/le antenati/antenate, che si tratti di Paul Robeson sulle Alpi svizzere o di Rooney Mara



trans, no matter. The pandemic shut down movie theaters and film festivals, exploded online viewing, made every home an entertainment center.

With unprecedented and overwhelming new paradigms in play, it is hardly a stretch to think in terms of intersectionality. Now, we are all queer, we are all demonized, we are all other, we are all endangered. Class and race determine degrees of risk and injury, yet nobody reading this text is exempt from the dangers visited upon us. Intersectionality has become a requirement: for which read, going beyond alliances to bone-deep mutuality and searching for modes of representation that are capable of the embodiment and activation this moment demands.

In this moment of assessment, I find myself turning back to the first historical piece I ever wrote. I had just moved into

in un ristorante di New York, lo sguardo rivolto al pubblico dallo schermo deve risuonare e acquisire forza, legando gli/le spettatori/spettatrici in uno schieramento attivo che sia cinefilo nel profondo ma espansivo e inclusivo anche alla luce del giorno. Il più nuovo cinema queer deve contare. La posta in gioco è troppo alta per perdere l'occasione.

a new apartment with a new lover, where, on an old electric typewriter, I wrote a manifesto disguised as an article, *From Repressive Tolerance to Romantic Liberation: Girls in Uniform (Mädchen in Uniform)*, a statement of my own coming out for anyone who noticed. I bring up this ancient artifact for two reasons. First, it opens with this resonant sentence: «There are moments when one historical period seems to beckon to another, offering the semblance of lessons to be learned or errors to be avoided»<sup>18</sup>.

The second reason to end here concerns an historical beckoning. My signal contribution with that article had been to rescue Leontine Sagan's *Mädchen in Uniform* (1931), a singular work from Germany's Weimar period, from decades of interpretation that had constructed it as an antifascist film. Hiding in plain sight, I'd argued, was its far more obvious lesbian love story and its condemnation of homophobic repression on the screen.

Today, I look again and see a lesbian love story that doubles as antifascist resistance, neither primary, neither incidental. The intersectionality to be envisioned must be capacious enough to cross over between genres and alliances to create a world where girls at risk in a boarding school need not choose between revolt and embrace, need not subordinate one to another, and where critics and historians alike can construct paradigms to include both.

In an age of peril, transgression must stand for more than personal expression, ambition, or nerve. Rebellion must aim at the right targets and conscript the right allies. Whether it is Silvana Imam leading a chant of "Down with Patriarchy!" or Janelle Monáe calling down the ancestors, whether it is Paul Robeson in the Swiss alps or Rooney Mara in a New York restaurant, the look out to the audience from the screen must resonate and gain in force, binding viewers together in a phalanx of action that is cinephilic at its core but expansive and inclusive in the light of day as well. The newest queer cinema has to matter. Too much is at stake to miss the chance.



## note

1. Per un'analisi dettagliata di questo periodo, film e video, vedi B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Durham, NC: Duke University Press, 2013.
2. Si veda la notizia del salvataggio della casa e del giardino nell'inverno del 2020. *Crowdfunding Campaign Rescues Derek Jarman's Prospect Cottage*, Artforum "News", 31 marzo 2020, [www.artforum.com/news/crowdfunding-campaign-rescues-derek-jarman-s-prospect-cottage-82645](http://www.artforum.com/news/crowdfunding-campaign-rescues-derek-jarman-s-prospect-cottage-82645). Si veda anche il film *Derek* (2008) di Isaac Julien, con filmati girati a Londra e al Prospect Cottage.
3. Angela Watercutter, *Inside the Cult of Carol, the Internet's Most Unlikely Fandom*, Wired, May 16, 2017.
4. Si veda Amy Villarejo, *Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's Transparent and the New Television*, Film Quarterly, 69, no. 4 (estate 2016), 10-22.
5. David-Elijah Nahmod, *The Golden Age of Bambi Lake*, Bay Area Reporter, October 15, 2017.
6. Per saperne di più su San Francisco in questo periodo, si veda Christina Hanhardt, *Safe Space: Gay Neighborhood History and the Politics of Violence*, Durham, NC: Duke University Press, 2013.
7. B. Ruby Rich, *Queeres Kino: Einsam Durch Netflix?* [*Publics and privates: Revisiting the new queer cinema*], Der Spiegel online, October 15, 2016, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html>.
8. Kimberlé Williams Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum 1989, no. 1 (1989), art. 8.
9. Kimberlé Crenshaw on *Intersectionality, More than Two Decades Later*, interview, Columbia Law School, website, June 8, 2017, [www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later](http://www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later).
10. Per saperne di più su H.D. e la sua cerchia, vedere Sheila O'Malley, *The Ecstatic Art*, Film Comment, maggio-giugno 2020. Grazie a Girish Shambu per avermi segnalato il saggio di O'Malley.

## notes

1. For detailed excavations of these times, films, and videos, see B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).
2. See the news of the rescue of the house and garden in winter 2020. *Crowdfunding Campaign Rescues Derek Jarman's Prospect Cottage*, Artforum "News," March 31, 2020, [www.artforum.com/news/crowdfunding-campaign-rescues-derek-jarman-s-prospect-cottage-82645](http://www.artforum.com/news/crowdfunding-campaign-rescues-derek-jarman-s-prospect-cottage-82645). See, too, Isaac Julien's film *Derek* (2008) with footage shot both in London and at Prospect Cottage.
3. Angela Watercutter, *Inside the Cult of Carol, the Internet's Most Unlikely Fandom*, Wired, May 16, 2017.
4. See Amy Villarejo, *Jewish, Queer-ish, Trans, and Completely Revolutionary: Jill Soloway's Transparent and the New Television*, Film Quarterly, 69, no. 4 (Summer 2016), 10-22.
5. David-Elijah Nahmod, *The Golden Age of Bambi Lake*, Bay Area Reporter, October 15, 2017.
6. For more on San Francisco in this period, see Christina Hanhardt, *Safe Space: Gay Neighborhood History and the Politics of Violence* (Durham, NC: Duke University Press, 2013).
7. B. Ruby Rich, *Queeres Kino: Einsam Durch Netflix?* [*Publics and privates: Revisiting the new queer cinema*], Der Spiegel online, October 15, 2016, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/b-ruby-rich-ueber-25-jahre-new-queer-cinema-lesbisch-schwule-filmtage-a-996488.html>.
8. Kimberlé Williams Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, University of Chicago Legal Forum 1989, no. 1 (1989), art. 8.
9. Kimberlé Crenshaw on *Intersectionality, More than Two Decades Later*, interview, Columbia Law School, website, June 8, 2017, [www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later](http://www.law.columbia.edu/news/archive/kimberle-crenshaw-intersectionality-more-two-decades-later).
10. For more on H.D. and her circle, see Sheila O'Malley, "The Ecstatic Art," Film Comment, May-June 2020. Thanks to Girish Shambu for calling O'Malley's essay to my attention.

11. Brittany Spanos, *Janelle Monáe Frees Herself: She Rose to Fame as an Endlessly Inventive Pop Android. Now, She's Finally Revealing the Real Person Inside*, Rolling Stone, April 26, 2018.
12. Janelle Monáe on The Late Show with Stephen Colbert, July 21, 2018, CBS TV, <https://youtu.be/j4Ui5QKq4yA>
13. Per saperne di più sulla Wondaland Arts Society, «un'etichetta discografica, una casa di produzione televisiva e cinematografica, una società di consulenza, una società di gestione, un centro per l'attivismo e un luogo vero e proprio», cfr. Jonathan Ringen, *How Singer-Songwriter Actress Activist Janelle Monáe Gets So Much Done*, Fast Company, 19 novembre 2018, <https://www.fastcompany.com/90263428/how-singer-songwriter-actress-activist-janelle-monae-gets-so-much-done>.
14. Janelle Monáe on *The Late Late Show with James Korden*, December 13, 2018, Season 5, Episode 50, CBS TV (2015–), on the day of her Grammy nominations for the *Dirty Computer* album and the *Pynk* music video, <https://www.youtube.com/watch?v=b4SOAScsRNI>
15. Elizabeth Dayton, *Lucid Noon, Sunset Blush: Femme Supremacy and the Politics of Wandering*, Center for the Study of Women, University of California, Los Angeles, March 15, 2018, <https://csw.ucla.edu/2018/03/15/lucid-noon-sunset-blush-femme-supremacy-and-the-politics-of-wandering/>.
16. Ali Rosa-Salas, *Wildness: A Successful Failure*, S & F Online, n.d., <http://sfonline.barnard.edu/activism-and-the-academy/wildness-a-successful-failure/S&F>, *The Scholar & Feminist Online*, issue 12.1-12.2, Fall 2013/Spring 2014, Activism and the Academy, guest edited by Janet R. Jakobsen and Catherine Sameh.
17. Per sapere di più su Silvana, vedere Thomas Rogers, *She Raps and Sweden Listens*, New York Times, March 22, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/03/22/arts/music/silvana-imam.html>.
18. Vedere il capitolo omonimo in B. Ruby Rich, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Durham, NC: Duke University Press, 1998, 179.
11. Brittany Spanos, *Janelle Monáe Frees Herself: She Rose to Fame as an Endlessly Inventive Pop Android. Now, She's Finally Revealing the Real Person Inside*, Rolling Stone, April 26, 2018.
12. Janelle Monáe on The Late Show with Stephen Colbert, July 21, 2018, CBS TV, <https://youtu.be/j4Ui5QKq4yA>.
13. For more on the Wondaland Arts Society, a «record label, a TV and film production company, a brand consultancy, a management firm, a hub for activism, and an actual place», see Jonathan Ringen, *How Singer-Songwriter Actress Activist Janelle Monáe Gets So Much Done*, Fast Company, November 19, 2018, <https://www.fastcompany.com/90263428/how-singer-songwriter-actress-activist-janelle-monae-gets-so-much-done>.
14. Janelle Monáe on The Late Late Show with James Korden, December 13, 2018, Season 5, Episode 50, CBS TV (2015–), on the day of her Grammy nominations for the *Dirty Computer* album and the *Pynk* music video, <https://www.youtube.com/watch?v=b4SOAScsRNI>.
15. Elizabeth Dayton, “Lucid Noon, Sunset Blush: Femme Supremacy and the Politics of Wandering,” Center for the Study of Women, University of California, Los Angeles, March 15, 2018, <https://csw.ucla.edu/2018/03/15/lucid-noon-sunset-blush-femme-supremacy-and-the-politics-of-wandering/>.
16. Ali Rosa-Salas, “Wildness: A Successful Failure,” S & F Online, n.d., <http://sfonline.barnard.edu/activism-and-the-academy/wildness-a-successful-failure/S&F>, “The Scholar & Feminist Online,” issue 12.1-12.2, Fall 2013/Spring 2014, Activism and the Academy, guest edited by Janet R. Jakobsen and Catherine Sameh.
17. For more on Silvana, see Thomas Rogers, *She Raps and Sweden Listens*, New York Times, March 22, 2019, <https://www.nytimes.com/2019/03/22/arts/music/silvana-imam.html>.
18. See the chapter of the same name in B. Ruby Rich, *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement* (Durham, NC: Duke University Press, 1998), 179.



# VITE DI NINO GENNARO / LIVES OF NINO GENNARO

**Donato Faruolo**

**traduzione inglese / English translation Pietro Renda**

Dal 2011 il Sicilia Queer filmfest assegna ogni anno un riconoscimento a un artista o intellettuale che attraverso la propria opera abbia offerto contributi rilevanti al patrimonio instabile e in perenne autorevisione della cultura queer, all'emersione funzionale di una società delle differenze e all'affermazione dei diritti di ognuno. È intitolato a Nino Gennaro, poeta, attore, regista e autore teatrale, avanguardista senza sufficiente seguito di una modalità della militanza civile disagevole e poetica, di un'intellettualità eclettica programmaticamente disallineata. Nino Gennaro nasce a Corleone nel 1948. Si rende noto ai più per un'oratoria vivace e persuasiva e per una naturale riluttanza agli schemi autoritaristici, qualità che emergono nelle sue attività di agitatore culturale e politico entro i confini di una Corleone che, negli anni Settanta, è descritta come imbrigliata in un pervasivo sistema di controllo/protezione/repressione sociale che si estende senza soluzione di continuità dai nuclei familiari alle organizzazioni mafiose, dalla chiesa alla scuola, dai partiti alle forze dell'ordine. Oltre a uno spontaneo interesse, Nino genera tra i suoi concittadini sospetto prima, poi avversione e infine violenta ripulsa. In quegli anni ottiene un piccolo finanziamento per l'apertura di un circolo della Federazione 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 vista

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

su fatti sociali e politici. Quando ciò non è sufficiente, ricorre a cineforum e sit-in di fronte alle scuole, con manifesti colorati autoprodotti, volantinaggi “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 '77. Sono gli anni delle facoltà occupate, e la città accoglie con calore e solidarietà quel caso che aveva tenuto banco con straordinaria puntualità storica sui giornali locali. Conducono una vita scarna, pauperista, ma densa di stimoli. Nino Gennaro, che tra le mura urlanti di manifesti politici e murali di quegli anni affigge i suoi tazeobao 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

between young and unemployed people, in order to find out the reasons behind people's views on social and political issues. Not content with it, he draws upon film clubs and sit-ins in front of the schools, with hand-colored manifestos, leafleting and sharp relational strategies developed to seep through the walls of distrust. He thus opens young people's eyes, educated to the stagnation of the contingent, to the past – and therefore potentially future – perspective of a different Corleone, proud and combative: he tells them about Placido Rizzotto, secretary of the Corleone Chamber of Labour, 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 come 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



*Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993), e, prestando lo pseudonimo "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), dichiarazione amorosa di una ragazzina alla sua maestra rinvenuta in circostanze incerte in un quaderno scolastico.

Con i componenti di quella gioiosa comune che va formandosi intorno a Nino nasce la compagnia Teatro Madre, che porta negli appartamenti degli amici suoi testi 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

working for the Flaccovio's magazine «Per approssimazione», which years later will flow into the Edizioni Perap that will publish several of his writings. Among these, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993) and, under the pseudonym of "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), a girl's declaration of love to her teacher, found under uncertain circumstances between the pages of a school notebook. With the members of that joyful commune, slowly forming around Nino, the Teatro Madre theatre company takes shape in order to bring his original texts inside his friends' apartments, 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

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 lgbtqi con l'universalità della lotta agli autoritarismi, ma conserverà anche in questo caso la propria alterità da ogni struttura.

Abbandonata l'attività teatrale, il centro sociale di San Saverio all'Albergheria diventa centrale nelle attività civili a cui Nino partecipa: vi si svolgono cineforum e dibattiti, ma anche un importante esperimento sociale di bilancio partecipativo con la fondazione del Comitato cittadino di informazione e partecipazione.

Nel 1987 Nino si ammala di aids, ma non viene meno al suo impegno intellettuale, continuando a scrivere testi teatrali, canzoni e opere varie. 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 prigionia identitaria, ma anche reazione poetica e anarchica alle mutazioni del corpo imposte dalla malattia. Muore a Palermo nel 1995. Il funerale è celebrato laicamente, senza messa, a San Saverio, vicino al centro delle sue ultime attività civili, con la lettura di suoi testi scelti da parte di compagni e amici e le musiche che avevano accompagnato le esperienze teatrali.

*Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o*

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 Arcigay – 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 Arcigay Convention and the first Homosexual Pride at Villa Giulia. Nino will remain a pivotal figure within the peculiar Palermitan political line, which, to this day, still relates the rights of lgbtqi people to the universality of the struggle against authoritarianism, declaring its own otherness in relation to every system.

Withdrawn from theatrical activities, the community centre of San Saverio all'Albergheria becomes central to the civil activities in which Nino takes part: film clubs and debates, but also a significant social experiment of participatory budgeting by dint of the newly formed Citizen's Committee for information and participation.

In 1987 he contracts aids, but his intellectual commitment isn't diminished and he keeps on writing plays, songs and various works. And, throughout his works, elements of a secular and syncretic religiousness – which intertwine Christian, Buddhist and Hindu components – slowly come to 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



*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 Verdamo. I suoi scritti sono pubblicati, oltre che da Perap, dalle Edizioni della Battaglia e da Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, a cura di Massimo Verdamo, 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 statunitense (2019); Massimo Milani e Gino Campanella, militanti lgbtqi (2020); Abdellah Taïa, scrittore e regista marocchino (2021); David Leavitt, scrittore statunitense (2022). Per la sua tredicesima edizione il Sicilia Queer filmfest assegna il premio alla critica e studiosa B. Ruby Rich.

and anarchic reaction to the mutilations of the body caused by the disease. He dies in Palermo in 1995. The funeral is carried out secularly in San Saverio, near the centre of his last civil activities, with the reading of his texts, chosen by his friends and companions, and with a musical accompaniment somehow tied to his theatrical performances.

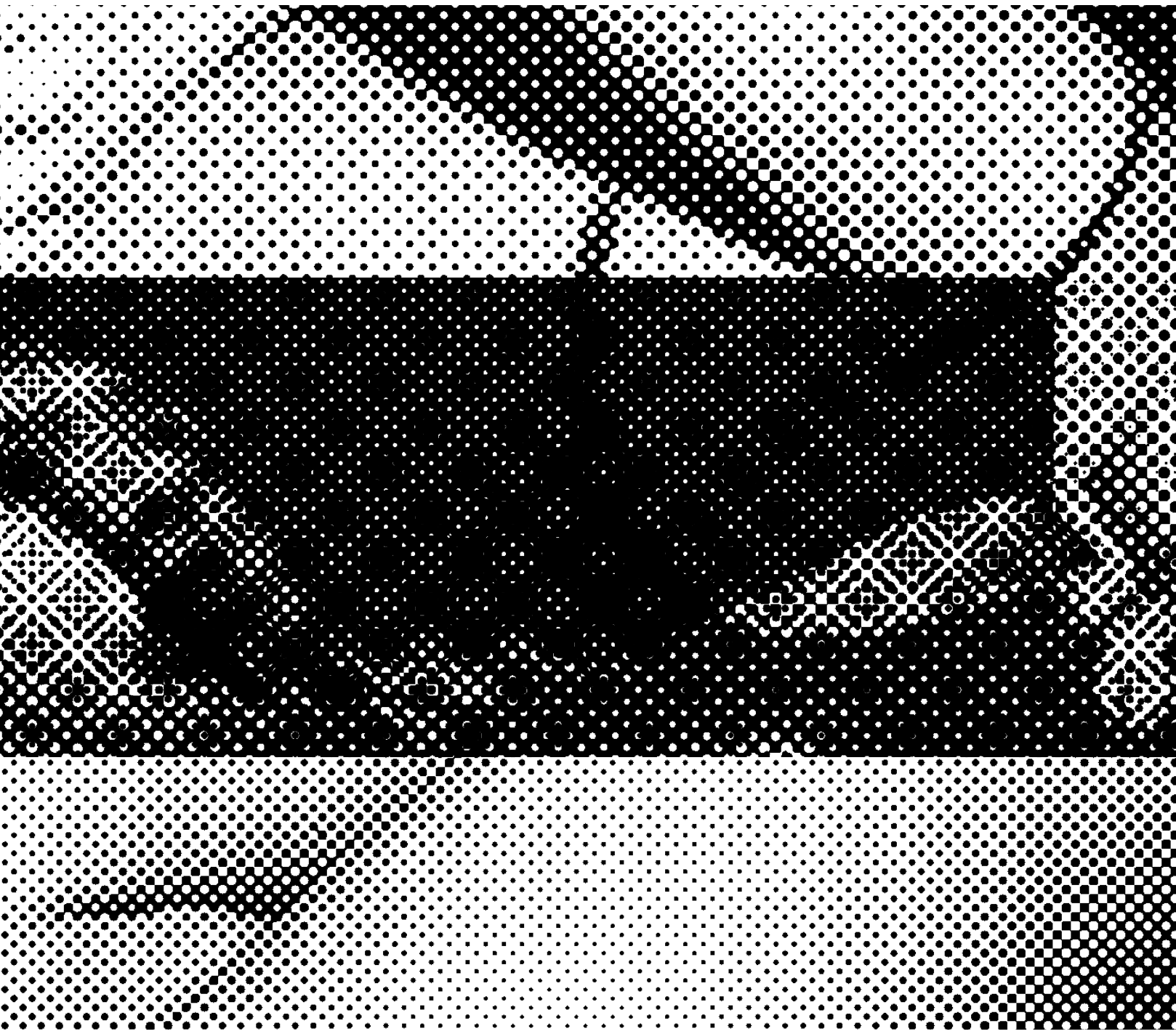
*Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici* are some of his most famous plays that still continue to be performed all over Italy, thanks to the support of Massimo Verdamo's company. His writings are published, other than Perap, by Edizioni della Battaglia and Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, edited by Massimo Verdamo, 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 lgbtqi (2020); Abdellah Taïa, Moroccan writer and director (2021); David Leavitt, American writer (2022). For the thirteenth edition, the Sicilia Queer filmfest awards the prize to the critic and scholar B. Ruby Rich.

**LETTERATURE QUEER**





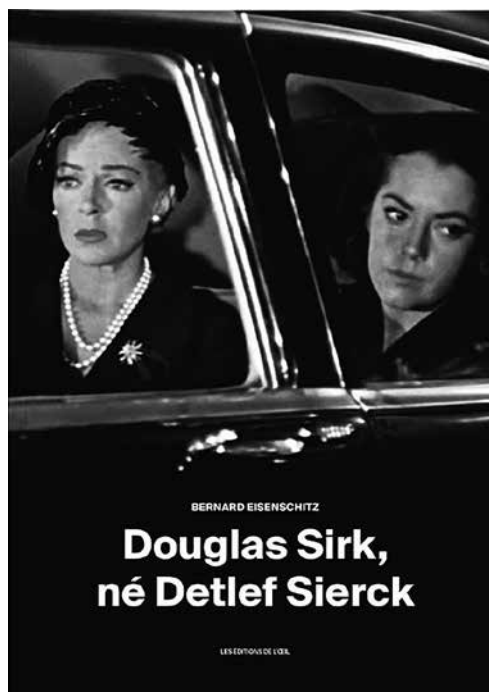


## **ATLANTE DEL CINEMA QUEER CONTEMPORANEO / ATLAS OF CONTEMPORARY QUEER CINEMA**

**a cura di / edited by Andrea Inzerillo  
/ Meltemi / Milano 2023**

Interprete di pensieri e modalità esistenziali non omologate, il cinema queer contemporaneo riparte dal desiderio e rielabora le tematiche lgbtqi+ con modalità linguistiche e discorsive nuove, innovando estetiche e sensibilità e proponendosi come una cornice cinematografica all'interno della quale liberarsi delle etichette. In occasione dei dieci anni dalla nascita del Sicilia Queer filmfest, il volume curato da Andrea Inzerillo mappa per la prima volta in una ricerca di ampio respiro il cinema queer europeo dal 2000 al 2020, proponendosi come un racconto originale e prezioso di un segmento importante della cinematografia del nuovo millennio. Con saggi di António Fernando Cascais, Dietmar Schwärzler, Marios Psaras, Jan Künemund, Skadi Loist, Cüneyt Çakırlar, Gary Needham, Nuria Cubas, Didier Roth-Bettoni, Pier Maria Bocchi.

An interpreter of non-homologised existential thoughts and modalities, contemporary queer cinema restarts from desire and reworks lgbtqi+ issues with new linguistic and discursive modalities, innovating aesthetics and sensibilities and proposing itself as a cinematographic framework within which to free itself from labels. On the occasion of the tenth anniversary of the Sicilia Queer filmfest, the volume edited by Andrea Inzerillo maps European queer cinema from 2000 to 2020 for the first time in a wide-ranging research, proposing itself as an original and valuable account of an important segment of the cinematography of the new millennium. With essays by António Fernando Cascais, Dietmar Schwärzler, Marios Psaras, Jan Künemund, Skadi Loist, Cüneyt Çakırlar, Gary Needham, Nuria Cubas, Didier Roth-Bettoni, Pier Maria Bocchi.



## **DOUGLAS SIRK, NÉ DETLEF SIERCK**

**Bernard Eisenschitz  
Les Éditions de l'Œil / Parigi 2022**

È necessario scoprire e riscoprire il grande regista che è stato Douglas Sirk, oggi riconosciuto come il maestro del melodramma americano. Componendo un ritratto al tempo stesso biografico e immaginario (attraverso ciò che rivela di ciò che Sirk ha proiettato dalla sua vita nella sua arte), *Douglas Sirk, né Detlef Sierck* attraversa l'intera opera, l'intera biografia per dare conto di Douglas Sirk come uomo di cultura e cineasta totale, facendo appello all'emozione immediata. Pubblicato in occasione della retrospettiva dedicata a Douglas Sirk curata da Bernard Eisenschitz e Roberto Turigliatto e organizzata dal Festival di Locarno 2022, in collaborazione con la Cinémathèque française e la Cinémathèque suisse.

It is necessary to discover and rediscover the great director that was Douglas Sirk, now recognized as the master of American melodrama. Composing a portrait at once biographical and imaginary (through what it reveals of what Sirk projected from his life into his art), *Douglas Sirk né Detlef Sierck* traverses the entire oeuvre, the entire biography to give an account of Douglas Sirk as a man of culture and total filmmaker, appealing to immediate emotion. Published on the occasion of the retrospective devoted to Douglas Sirk curated by Bernard Eisenschitz and Roberto Turigliatto and organized by Locarno Film Festival 2022, in collaboration with the Cinémathèque française and the Cinémathèque suisse.



## LO SPECCHIO DELLA VITA / SIRK ON SIRK

**Douglas Sirk, Jon Halliday  
/ Il Saggiatore / Milano 2022**

Questo libro è un'immersione nella vita e nella carriera di Douglas Sirk, il maestro del mélo hollywoodiano del dopoguerra, attraverso le conversazioni avute con lo storico Jon Halliday: dalla giovinezza come regista teatrale nella Repubblica di Weimar, dove divenne amico tra gli altri di Bertolt Brecht, ai primi tentativi filmici; dagli anni della censura nazista alla fuga dalla Germania; dai primi passi come esule negli Stati Uniti sperimentando tra i generi – western, peplum, noir, musical – alla messa a punto di un nuovo linguaggio cinematografico; fino all'affermazione con film come *Magnifica ossessione* o *Tempo di vivere* e al ritorno in Europa. *Lo specchio della vita* è il racconto di una figura geniale a lungo sottovalutata, capace di raffinate fotografie delle nevrosi sociali e di soluzioni registiche innovative all'interno di produzioni patinate, pensate per il grande pubblico. Arricchita nella sua edizione italiana a cura di Andrea Inzerillo da uno scritto del regista Rainer Werner Fassbinder e da una postfazione di Goffredo Fofi, quest'opera è un classico della letteratura di cinema: un dialogo sul rapporto tra arte ed esistenza, tra fama e valore, tra ricerca espressiva e popolarità.

This book is an immersion into the life and career of Douglas Sirk, the master of the postwar Hollywood mélo, through conversations he had with historian Jon Halliday: from his youth as a theater director in the Weimar Republic, where he became friends with Bertolt Brecht among others, to his first filmic attempts; from the years of Nazi censorship to his flight from Germany; from his first steps as an exile in the United States experimenting among genres - westerns, peplums, noirs, musicals - to the fine-tuning of a new cinematic language; to his affirmation with films such as *Magnificent Obsession* or *A Time to Love and A Time to Die* and his return to Europe. *Sirk on Sirk* is the tale of a long underrated genius figure, capable of refined photographs of social neuroses and innovative directorial solutions within glossy productions designed for the general public. Enriched in his Italian edition edited by Andrea Inzerillo by an essay by director Rainer Werner Fassbinder and an afterword by Goffredo Fofi, this work is a classic of film literature: a dialogue on the relationship between art and existence, fame and value, expressive research and popularity.



## MAGNIFICENT OBSESSIONS SAVED MY LIFE

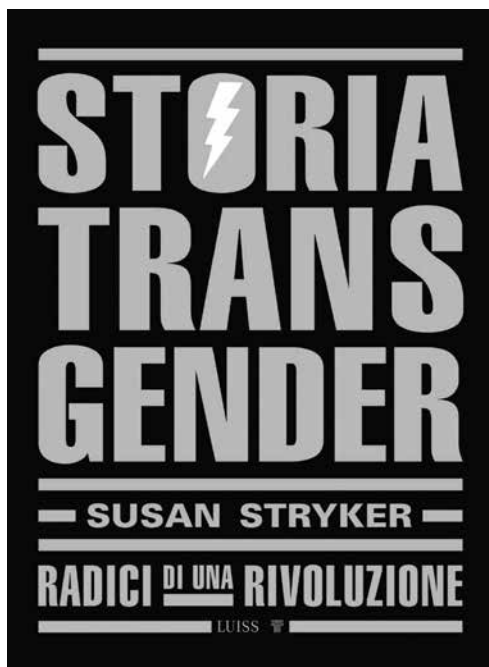
**Matthias Brunner**

**/ Edition Patrick Frey / Zurigo 2023**

Le biografie possono essere varie come le vite umane. *Magnificent Obsessions Saved My Life* è davvero un caso anomalo, una (auto)biografia di tipo diverso che ripercorre le pietre miliari nella vita di un artista del dopoguerra proveniente da una famiglia disfunzionale, sullo sfondo delle esperienze fin troppo personali di liberazione sessuale del '68 e di due pandemie mortali: aids e Covid-19. Gli elementi biografici dell'autore emergono in un dialogo continuo con i classici di Hollywood, i film d'autore, l'arte contemporanea e la letteratura. Quando perde l'amore della sua vita, il mercante d'arte Thomas Ammann, a causa dell'aids, scrive della loro felicità condivisa per non farsi consumare dal dolore. Ricorda l'affascinante Elisabeth Bossard (Thema Selection), sua amante per molti anni, e racconta gli aneddoti di un flirt a Venezia con Edmund White, lo scrittore americano che divenne suo amico. Racconta il suo rapporto di amore-odio con il cineasta svizzero Daniel Schmid, con scorci intimi sugli ultimi cineasti tedeschi Rainer Fassbinder e Werner Schroeter. È stato Brunner a portare in Svizzera i film dei suoi amici John Waters e Andy Warhol, aggirando la censura.

Biographies can be as various as human lives. And yet *Magnificent Obsessions Saved My Life really* is an outlier, a (auto)biography of a different kind that retraces milestones in the life of a post-war artist from a dysfunctional family, set against the backdrop of his '68 generation's experiences of sexual liberation and his all too personal experience of two deadly pandemics: aids and Covid-19. But these biographical elements of the author come to the fore in an ongoing dialogue with Hollywood classics, films d'auteur, contemporary art and literature. For a work of cinematic or visual art amounts to nothing if it tells you nothing about your own life: film and art are always about what was and what could have been. When he loses the love of his life, art dealer Thomas Ammann, to aids, he writes about their shared happiness so as not to be consumed by grief. He remembers the glamorous Elisabeth Bossard (Thema Selection), his lover for many years, and relates anecdotes from a flirtation in Venice with Edmund White, the American writer who became a friend. He recounts his love-hate relationship with Swiss filmmaker Daniel Schmid, replete with intimate glimpses of the late German filmmakers Rainer Fassbinder and Werner Schroeter. It was the film curator Brunner who brought the films of his friends John Waters and Andy Warhol to Switzerland early on—bypassing the censors.





## **STORIA TRANSGENDER. RADICI DI UNA RIVOLUZIONE**

**Susan Stryker**

**/ Luiss University Press / Roma 2023**

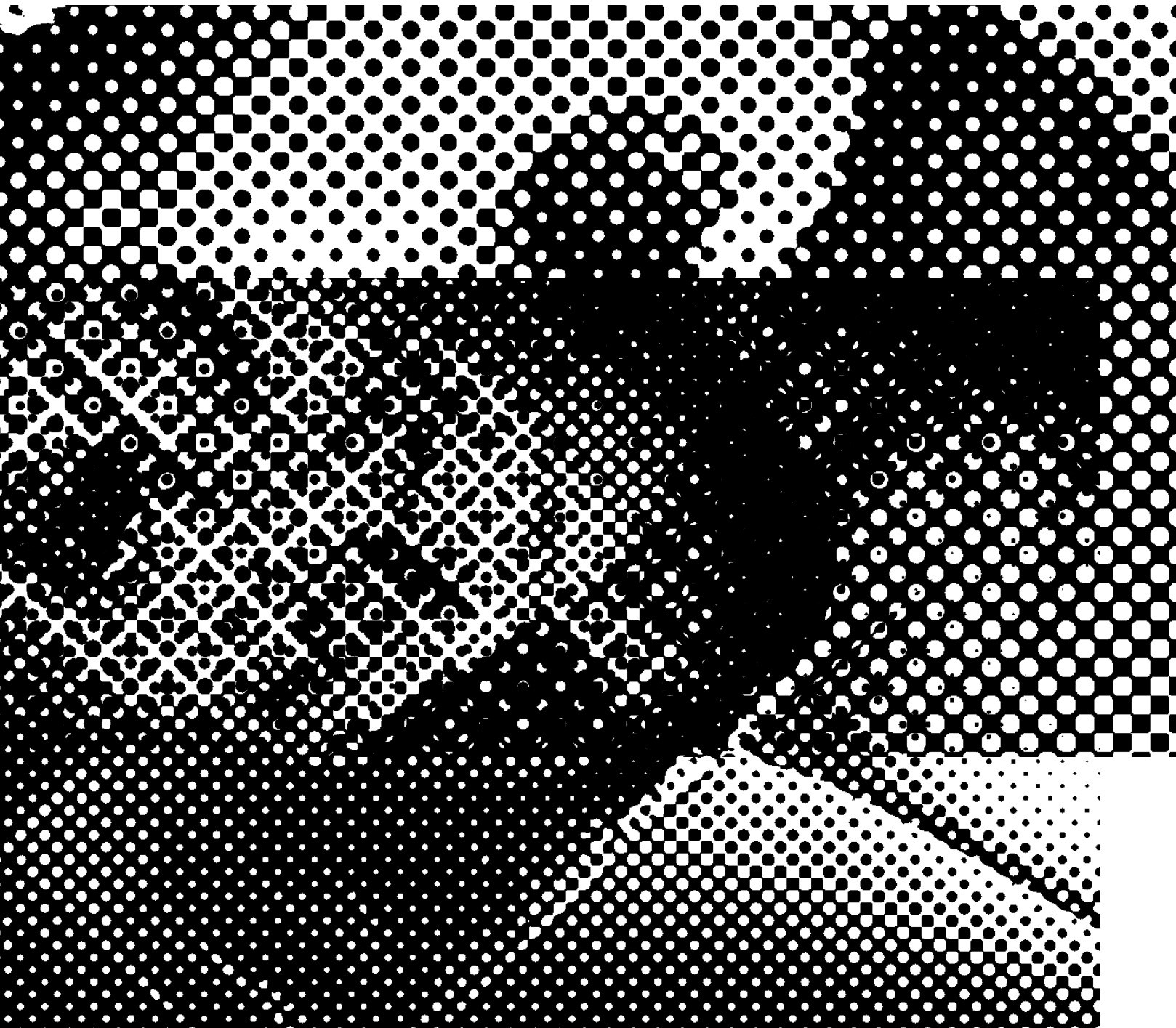
È possibile tracciare una mappa di ciò che oggi definiamo “transgender” se il termine stesso è mutevole e non si lascia categorizzare? Cosa significa evocare identità storicamente sommerse? Vuol dire attraversare i confini disciplinari, tra politica, filosofia, arti e cultura, guardare ciò che è assente, abbracciare una moltitudine di esperienze, corpi e prospettive. È ciò che accade in *Storia transgender*, saggio in cui trovano voce la rabbia di Sylvia Rivera, militante trans esclusa dal palco del Christopher Street Day del 1973, i moti della Compton's Cafeteria, le *sex wars*. Collettiva e individuale, nella scrittura di Susan Stryker s'intesse il complesso rapporto tra identità e orientamento sessuale, transgenderismo e comunità scientifica, non conformità di genere e l'attenzione che i media le hanno destinato. Perché dialogare col passato non assume sempre sfumature nostalgiche e può divenire, invece, un caleidoscopio con cui osservare il reale e trasformarlo.

Is it possible to map what we call “transgender” today if the term itself is mutable and cannot be categorized? What does it mean to evoke historically submerged identities? It means crossing disciplinary boundaries, between politics, philosophy, arts and culture, looking at what is absent, embracing a multitude of experiences, bodies and perspectives. This is what happens in *Transgender History*, an essay in which the Compton's Cafeteria riots, the sex wars, and the anger of trans activist Sylvia Rivera, who was excluded from the Christopher Street Day stage in 1973, find voice. The complex relationship between identity and sexual orientation, transgenderism and the scholarly community, a gender nonconformity and the attention the media devoted to it are woven into Susan Stryker's collective and individual writing. As dialoguing with the past does not always take on nostalgic overtones and can become, instead, a kaleidoscope with which to observe the real and transform it.



**ARTI VISIVE**  
PEPE ESPALIÚ  
RAUMBILDER // FRONTIERA







# **APPUNTI PER UNA BIOGRAFIA. PEPE ESPALIÚ, ATTRAVERSO GLI ARCHIVI / APUNTES PARA UNA BIOGRAFÍA. PEPE ESPALIÚ, A TRAVÉS DE LOS ARCHIVOS**

**a cura di / edited by Juan Vicente Aliaga  
Universitat Politècnica de València**

Instituto Cervantes Palermo

25 maggio — 14 luglio 2023 / 25 mayo — 14 julio 2023

promossa da / promovido por

Instituto Cervantes Palermo, Sicilia Queer filmfest

in collaborazione con / en colaboración con

Centro de arte Pepe Espaliú, Córdoba

L'obiettivo di questa mostra è quello di far conoscere la vita e l'arte di Pepe Espaliú (1955-1993) utilizzando una documentazione variegata proveniente da diversi archivi e che consiste in riproduzioni fotografiche e video di alcune sue opere d'arte (sculture, dipinti, disegni), di performance, di articoli di stampa sui suoi progetti e sulle sue mostre nonché di ritratti dello stesso Espaliú nel corso della sua carriera. Nato a Cordoba, in Andalusia, vi trascorre l'infanzia e la prima adolescenza. Un fatto trascendentale, la morte della madre, segna quella tappa della vita di Espaliú quando ha solo quattordici anni. Dopo essere passato per Siviglia arriva a Barcellona all'inizio degli anni Settanta. In quegli anni del franchismo tardo nascono in Catalogna buona parte delle esperienze artistiche concettuali in un periodo di cambiamento che avrebbe dato i suoi frutti anche con la comparsa di gay, lesbiche e trans nella prima manifestazione per la libertà sessuale avvenuta nel 1977 dopo la morte del dittatore. Barcellona fu lo stesso luogo nel quale conobbe la psicanalisi lacaniana partecipando al seminario diretto dall'argentino Oscar Masotta.

Qualche tempo dopo, a Parigi, dove avrebbe vissuto per una decina d'anni, Espaliú mette da parte le pratiche concettuali e si immerge nella pittura. La questione dell'identità sarà

El objetivo de esta muestra es dar a conocer la trayectoria vital y artística de Pepe Espaliú (1955-1993) utilizando para ello documentación variada, procedente de diferentes archivos, y que consiste en reproducciones fotográficas y videográficas de obras de arte (escultura, pintura, dibujo), de performances, de artículos de prensa sobre sus proyectos y exposiciones y, asimismo, de retratos del propio Espaliú tomados a lo largo y ancho de su recorrido.

Nacido en Córdoba su infancia y adolescencia temprana transcurrieron en esa ciudad andaluza. Un hecho trascendental, la muerte de su madre, marcaría esa etapa de la vida de Espaliú cuando solamente tenía catorce años. Tras pasar por Sevilla marchó a Barcelona a principios de los setenta. En esos años del tardofranquismo surgen en Cataluña buena parte de las experiencias artísticas conceptuales en un periodo de cambio que daría sus frutos también en la eclosión de gays, lesbianas y trans en la primera manifestación por la libertad sexual en 1977 tras la muerte del dictador. Barcelona fue asimismo el lugar en donde conoció el psicoanálisis lacaniano al acudir al seminario impartido por el argentino Oscar Masotta.

Un tiempo después, en París, donde viviría una década, Espaliú deja de lado las prácticas conceptuales y se sumerge

quindi al centro delle sue inquietudini plasmandosi in alcuni autoritratti ermetici e nell'ideazione di maschere. Nel corso degli anni Ottanta, ispirandosi all'opera e alla biografia dello scrittore Jean Genet, emerge la pulsione omosessuale espressa tramite sottili segni vicari e la realizzazione di sculture in cuoio e in bronzo. Gli ultimi anni di Espaliú sono definiti dall'enorme impatto dell'aids. Considerando il poco tempo di vita che gli rimaneva da vivere, l'artista si dedicò a un'attività sorprendente sia in Spagna sia in altri paesi, provando a risvegliare la coscienza sociale e la solidarietà nei confronti dei malati, nei confronti degli esclusi. Due performance, *Carrying* (San Sebastián e Madrid, 1992) e *El Nido* (Arnhem, Olanda 1993) condensano la ricchezza del suo linguaggio e la trascendenza della sua poetica artistica.

### 1. Gli inizi

Pepe Espaliú arriva a Barcellona molto giovane. Si scontra con una città in fermento. Una città in cui confluiscono movimenti sociali antifranchisti di vario tipo (nazionalisti, libertari, socialisti, comunisti...) che aspirano alla democrazia e rivendicano i diritti culturali e politici di una comunità in cui la lingua catalana era stata resa invisibile dalla dittatura. Residente in calle Escudellers, vicino a Las Ramblas, Espaliú si immerge in ambienti in cui scorre il dissidio sessuale nonostante l'entrata in vigore della Ley sobre Peligrosidad y rehabilitación social (Legge sulla Pericolosità e la riabilitazione sociale) che aveva approvato Franco nel 1970, con la quale si perseguivano con pene detentive le pratiche sessuali tra persone dello stesso sesso. In quel periodo, in cui sorgono i primi fronti di liberazione gay, Espaliú incontra José Pérez Ocaña, artista inclassificabile e trasgressivo e autore di un'opera pittorica e performativa irriverente. Espaliú lo definisce nel suo *Libro de Andrés. Un cuento del ayer* come «una festa viva, uomo e donna allo stesso tempo. Con lui ho imparato che si può vivere l'omosessualità in ogni momento e in qualsiasi luogo [...]». Ha anche frequentato il seminario organizzato da Oscar Masotta dove i concetti conati da Freud e Lacan erano oggetto di analisi e suscitavano l'interesse degli studenti. Secondo Espaliú si è trattato della «esperienza teorica più importante della mia vita». Inoltre, una volta stabilitosi nel quartiere El Raval, Espaliú frequentò ambienti artistici legati alle manifestazioni di arte concettuale che prendevano piede allora in Catalogna. Le strade divennero spazi in cui intervenire mediante azioni effimere e installazione di materiali precari. Il risultato di queste attività si può apprezzare in alcune fotografie scoperte

en la pintura. La cuestión de la identidad va a centrar entonces sus inquietudes plasmándose en algunos herméticos autorretratos y en la ideación de máscaras. A lo largo de los ochenta, inspirándose en la obra y en la biografía del escritor Jean Genet, emerge la pulsión homosexual expresada mediante sutiles signos vicarios y la realización de esculturas en cuero y en bronce. Los últimos años de Espaliú se definen por el enorme impacto del Sida. Apurando el poco tiempo que le quedaba de vida, el artista desplegó una actividad asombrosa tanto en España como en otros países, buscando despertar la concienciación social y la solidaridad hacia los enfermos, hacia los excluidos. Dos performances, *Carrying* (San Sebastián y Madrid, 1992) y *El Nido* (Arnhem, Países Bajos, 1993) condensan la riqueza de su lenguaje y la trascendencia de su poética artística.

### 1. Los inicios

Pepe Espaliú llega a Barcelona siendo muy joven. Se encuentra con una ciudad en ebullición. Una ciudad en la que confluyen movimientos sociales antifranquistas de diverso signo (nacionalistas, libertarios, socialistas, comunistas...) que aspiran a llegar a la democracia y reivindican los derechos culturales y políticos de una comunidad en la que la lengua catalana había sido invisibilizada por la dictadura. Instalado en la calle Escudellers, cerca de Las Ramblas, Espaliú se zambulle en ambientes en donde fluye la disidencia sexual pese a la vigencia de la Ley sobre Peligrosidad y rehabilitación social que había puesto en marcha Franco en 1970 por la que se perseguían con penas de cárcel las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo. En ese tiempo, en el que surgen los primeros frentes de liberación gay, Espaliú conoce a José Pérez Ocaña, un artista inclassificable de comportamiento transgresor y autor de una obra pictórica y performativa irreverente. Espaliú lo definió en su *Libro de Andrés. Un cuento del ayer* como «una fiesta viva, hombre y mujer al mismo tiempo. Con él aprendí que se podía vivir la homosexualidad en cada momento y en cualquier lugar (...)». También acudió al seminario orquestado por Oscar Masotta en donde los conceptos inventados por Freud y Lacan eran objeto de análisis y también fascinación entre los alumnos: Fue, según Espaliú: «La experiencia teórica más importante de mi vida». Asimismo, y ya instalado en el barrio del Raval, Espaliú se movió en ambientes artísticos vinculados a las manifestaciones de arte conceptual que proliferaban entonces en Cataluña. Las calles se convirtieron en espacios en los





dopo la morte dell'artista. Sono state conservate altre foto, anch'esse di carattere documentale, ma che sono state modificate dal giovane Espaliú introducendo elementi come cuciture o suture, forse anticipando la questione della ferita che avrebbe trattato spesso anni dopo.

Per di più nel 1975, a vent'anni, realizzò una performance fotografata all'interno di uno spazio in cui lo stesso Espaliú esegue dei gesti che alludono sia a Gesù che agli apostoli dell'Ultima Cena, occupando il posto di ciascuno di loro. Ci troviamo dunque davanti a un cenno precoce della ripercussione che l'immaginario cristiano avrebbe avuto su

que intervenir mediante acciones efímeras e instalación de materiales precarios. El resultado de estas actividades se puede apreciar en unas fotografías descubiertas después de la muerte del artista. Se han conservado otras fotos, también de carácter documental pero que fueron modificadas por el joven Espaliu introduciendo elementos como unas líneas de costura o sutura, tal vez un anticipo de la cuestión de la herida que trataría años más tarde con frecuencia.

Asimismo en 1975, con veinte años, llevó a cabo una suerte de performance fotografiada en el interior de un espacio en el que el propio Espaliú ejecuta unos gestos alusivos tanto

Espaliú sia nelle sue opere plastiche posteriori che nei suoi scritti e nelle sue poesie.

## 2. Ritorno all'identità

Questa seconda sezione raggruppa documenti in cui si riproducono alcune opere di un periodo che comprende *grosso modo* gli anni Ottanta, un tempo segnato dalle esperienze personali vissute nella Parigi post-maggio 1968. Poco dopo il suo arrivo, nel 1976, incontrò nel Parc Montsouris, una zona di incontro, Gérard, un ex militare più grande di lui, con il quale avrebbe iniziato una relazione di coppia decennale. In quegli anni la vita di Espaliú si divideva tra la frequenza in modo informale delle aule dell'Università di Vincennes, dove si impregnò delle idee di Barthes, Derrida e Lévi-Strauss, e il lavoro che gli permetteva di continuare a frequentare i locali notturni dove ferveva una parte della vita omosessuale dell'epoca. Scriveva anche sulla rivista *Figura*, che contribuì a fondare nel 1983, e che accolse la figurazione pittorica sivigliana, il cui impatto internazionale si è tradotto nella mostra *Espagne: Dynamiques et interrogations* del Musée d'Art Moderne de Paris nel 1987.

Dalla riflessione sulla propria esistenza emergono nella

a Jesús como a los apóstoles de la Última Cena, ocupando el sitio de cada uno de ellos. Estamos aquí ante un guiño temprano a la repercusión que el imaginario cristiano tendría en Espaliú tanto en su obra plástica posterior como en sus escritos y poemas.

## 2. A vueltas con la identidad

Esta segunda sección recoge documentos en los que se reproducen algunas obras de un periodo que comprende *grosso modo* los años ochenta, un tiempo marcado por las experiencias personales vividas en un París posterior a mayo de 1968. Allí al poco de llegar, en 1976, conoció en el parque de Montsouris, una zona de ligue, a Gérard, un antiguo militar, mayor que él, con el que mantendría una relación de pareja durante una década. En esos años la vida de Espaliú se repartía entre la asistencia de modo informal a las aulas de la Universidad de Vincennes donde se empapó de las ideas de Barthes, Derrida y Lévi-Strauss, y el trabajo que le permitía subsistir en locales nocturnos donde bullía parte de la vida homosexual de la época. También escribía en la revista *Figura*, una publicación que contribuyó a fundar en 1983, y que dio acogida a la figuración pictórica sevillana, cuya repercusión

**«CADERE DI VUOTO IN VUOTO,  
E ARRIVANDO ALLA FINE  
GUARDARE INDIETRO E TORNARE,  
PER CONTINUARE A CADERE.»**

**«CAER DE VACÍO EN VACÍO,  
Y AL LLEGAR AL FINAL  
MIRAR ATRÁS Y VOLVERSE,  
PARA SEGUIR CAYENDO.»**

**«STRANA CONTRADDIZIONE:  
DISEGNARE ASSENZE  
DEFINENDO COSÌ  
LA PIÙ INTERA PRESENZA»**

**«EXTRAÑA CONTRADICCIÓN:  
DIBUJAR AUSENCIAS  
DEFINIENDO ASÍ  
LA MÁS ENTERA PRESENCIA»**

sua opera allusioni all'assenza dovuta alla morte prematura della madre e al vuoto che questa perdita gli ha causato. La dialettica assenza/presenza emergerà anche in alcune opere incentrate su altri argomenti, come le esperienze amorose. La scoperta dell'opera letteraria di Jean Genet, la cui vita estranea alle norme lo affascinava per la sua condizione di ex detenuto e per essersi scagliato contro i valori borghesi, lo condusse alla realizzazione di una serie di sculture in cuoio il cui titolo *Santos* risponde all'appellativo con cui Jean-Paul Sartre faceva riferimento all'autore di *Notre-Dame des Fleurs*. Si tratta di opere collocate su pedane che offrono diverse letture e che rimandano a una certa statuaria africana che Espaliú aveva visto al British Museum di Londra. In questa e in altre opere si nota l'influenza di alcuni artisti della corrente surrealista come Francis Picabia, René Magritte e Man Ray. Il viso, la maschera, l'identità nascosta e le numerose sfaccettature che essa poteva assumere caratterizzarono gran parte della produzione artistica di una fase febbrile in cui Espaliú, dal primo slancio della sua esposizione individuale nella galleria "La Máquina Española" a Siviglia e poi a Madrid, si proiettò in uno scenario internazionale che portò le sue opere al pubblico di città come Amsterdam, Marsiglia, Parigi, Londra e New York.

internacional se plasmó en la exposición *Espagne. Dynamiques et interrogations* del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1987.

Fruto de su reflexión sobre su propia existencia afloran en su obra alusiones a la ausencia debida a la muerte temprana de su madre y al vacío que esta pérdida le causó. La dialéctica ausencia/presencia despuntará también en unas piezas centradas en otros asuntos como las vivencias amorosas. El descubrimiento de la obra literaria de Jean Genet, cuya vida ajena a las normas le fascinaba por su condición de expresidiario y por arremeter con los valores burgueses, le condujo a la realización de una serie de esculturas en cuero cuyo título *Santos* responde al apelativo con el que Jean-Paul Sartre se refería al autor de *Notre-Dame des fleurs*. Se trata de unas piezas colocadas sobre peanas que ofrecen distintas lecturas y que remiten a cierta estatuaria africana que Espaliú había visto en el British Museum de Londres. En este y en otros trabajos la influencia de algunos artistas de impronta surrealista como Francis Picabia, René Magritte y Man Ray, se deja sentir.

El rostro, la máscara, la ocultación de la identidad y los múltiples pliegues y recovecos de ésta ocuparon gran parte de la producción artística de una etapa febril en la que Espaliú

### 3. Metafore di un corpo ferito

Nel 1990 Espaliú scopri di essere sieropositivo. Inizialmente, così come era comune tra le persone affette da AIDS, la sua reazione immediata fu quella di negare l'esistenza della malattia. Da quando i medici avevano coniato il termine "AIDS" nel 1982, la scienza non era ancora riuscita a trovare nessuna cura che alleviasse gli effetti del virus: era una condanna a morte e chi ne era affetto riceveva continuamente messaggi di odio da parte dei mezzi di comunicazione e dalle allocuzioni della classe politica e religiosa.

Quando non era ancora consapevole del suo stato, l'artista riempì le sue opere di aste minacciose che tagliavano e attraversavano spazi e, quando iniziò a notare i primi sintomi, Espaliú iniziò a disegnare figure tremolanti, le cui mani irriconoscibili si erano trasformate in un moncone. Nei suoi ultimi due anni di vita nacquero una serie di creazioni a forma di gabbie che alludono alla sindrome del chiavistello, sentimento comune tra coloro i quali erano apertamente rifiutati da una società moralista e punitiva. Sono gabbie opache di piccola dimensione come *Para los que ya no viven en mí* (1992), o grandi strutture appese al soffitto dalla cui parte inferiore fuoriescono filamenti di ferro che si diramano verso il pavimento, aprendosi al vuoto. In questo stesso ultimo periodo, Espaliú creò una serie di sculture ispirate alle portantine su cui viaggiavano i nobili di altre epoche. Qui, le sue opere chiamate *Carrying* sono simili a delle casse, sempre scure e chiuse, che si ergono solitarie nel mezzo di una sala, attraversano una parete o si trovano in angoli isolati, appartati. Sono la metafora della vita dei malati di aids, emarginati, esclusi dallo status quo. Con questo stesso nome, *Carrying*, le strade di San Sebastián e di Madrid videro un insieme di coppie che accompagnavano l'artista in un percorso che univa un'istituzione politica con uno spazio di creazione e cultura. Mentre veniva portato in braccio, voleva trasmettere un messaggio di solidarietà per esorcizzare la paura di toccare o stare vicino ad una persona malata di hiv.

Nella primavera del 1993, invitato al festival Sonsbeek nella città olandese di Arnhem, mise in atto la sua seconda ed ultima performance, *El nido*. In otto giorni, Espaliú salì su una struttura ottagonale costruita in cima ad un albero a vari metri da terra. L'artista girava otto volte attorno a questa piattaforma e ad ogni giro si spogliava di un indumento. Alla fine del tempo previsto, i vestiti che avevano toccato il suo corpo sempre più fragile formarono una sorta di nido che avrebbe dato calore e riparo a chi ne aveva bisogno. Questa performance dalle diverse letture alludeva al simbolismo del numero otto,

desde el impulso inicial de su exposición individual en la galería La máquina española de Sevilla, y después en Madrid, va a dar un salto internacional que llevó su obra al público de ciudades tan distintas como Ámsterdam, Marsella, París, Londres y Nueva York.

### 3. Metáforas de un cuerpo herido

En 1990 Espaliú fue diagnosticado seropositivo. Al principio, como le sucedía también a otras personas afectadas por el Sida, negar la existencia de la enfermedad fue su reacción inmediata. Desde que en 1982 los organismos médicos habían acuñado el término Sida la ciencia no había encontrado ningún tratamiento que paliara los efectos del virus. Era entonces una condena a muerte. Y los enfermos recibían continuamente en los medios de comunicación y en las alocuciones de la clase política y del poder religioso mensajes de odio. Cuando todavía no era sabedor de su condición sus obras se llenaron de amenazantes varas que cortaban y atravesaban espacios y, al notar los primeros síntomas, Espaliú inventó algunos dibujos de figuras tambaleantes cuyas manos irreconocibles se habían convertido en un muñón. Ya en sus dos últimos años de vida aparecen una serie de piezas en forma de jaulas alusivas al enclaustramiento, en que se sentían quienes eran palmariamente rechazados por una sociedad moralista y punitiva. Son jaulas opacas de tamaño reducido como *Para los que ya no viven en mí*, 1992, o grandes estructuras colgadas del techo de cuya parte inferior salen filamentos de hierro que se desparraman por el suelo, abriéndose al vacío. También en ese mismo periodo final Espaliú concibió una serie de esculturas inspiradas en los palanquines en los que viajaban los nobles de otras épocas. En este caso sus piezas llamadas *Carrying* son una suerte de cajas siempre oscuras y cerradas, que se yerguen solitarias en medio de una sala, atraviesan una pared o se sitúan en rincones aislados, apartados, metáfora de un vivir, el de los enfermos de Sida, marginados, excluidos del *corpus* social. Con ese mismo nombre, *Carrying*, las calles de San Sebastián y de Madrid vieron a un conjunto de parejas que llevaban al artista en un recorrido que unía una institución política con un espacio de creación y cultura. Transportado en volandas, esta acción quería transmitir un mensaje de solidaridad que desapareciera cualquier miedo por estar cerca o tocar a un individuo que tuviera hiv. En la primavera de 1993, en la ciudad holandesa de Arnhem, invitado al festival Sonsbeek, materializó su segunda y última performance, *El nido*. Durante ocho días, Espaliú se subió a una estructura octogonal

l'infinito, ma anche alla danza dei dervisci rotanti che si sentivano più leggeri man mano che danzavano in tondo. Era, inoltre, una richiesta di attenzione verso la cruda realtà di chi era rimasto ferito dalla malattia e dal ripudio sociale. Da Amsterdam, dove visse per un periodo, Espaliú tornò nella sua città natale dove morirà il 2 novembre 1993. Nel corso della sua breve carriera Espaliú diede vita a opere che cercarono di esprimere la complessità della vita e il baratro dell'esistenza con la semplicità di un linguaggio chiaro e conciso. Inoltre, in un periodo di feroce omofobia, mise in discussione le politiche conservatrici, proponendo in maniera sottile e simbolica un tipo di arte dalla coscienza sociale che potesse catturare lo sguardo e l'attenzione del pubblico.

construida alrededor de un árbol a varios metros del suelo. Sobre esa tarima el artista daba ocho vueltas mientras se iba desvestiendo y despojando en cada giro de una pieza de ropa. Al cabo del tiempo previsto, las prendas que habían tocado su cuerpo cada vez más frágil formaban una suerte de nido que daba calor y cobijo a quien pudiera necesitarlo. Provista de varias lecturas esta performance aludía al simbolismo del número ocho, el infinito, y a la danza de los derviches giróvagos que iban sintiéndose ingrátidos a medida que bailaban en círculo. Era, asimismo, una llamada de atención acerca de la realidad descarnada de quienes estaban heridos por la enfermedad y el repudio social. Desde Ámsterdam, donde pasó un tiempo, Espaliú regresó a su ciudad natal. Allí moriría el 2 de noviembre de 1993. A lo largo de su corta trayectoria Espaliú desarrolló una obra que buscaba expresar la complejidad de la vida y el abismo de la existencia con la sencillez de un lenguaje limpio, escueto. Asimismo, en unos años de feroz homofobia, cuestionó las políticas conservadoras proponiendo, de forma sutil y simbólica, un arte con conciencia social que captara la mirada y la atención de los demás.



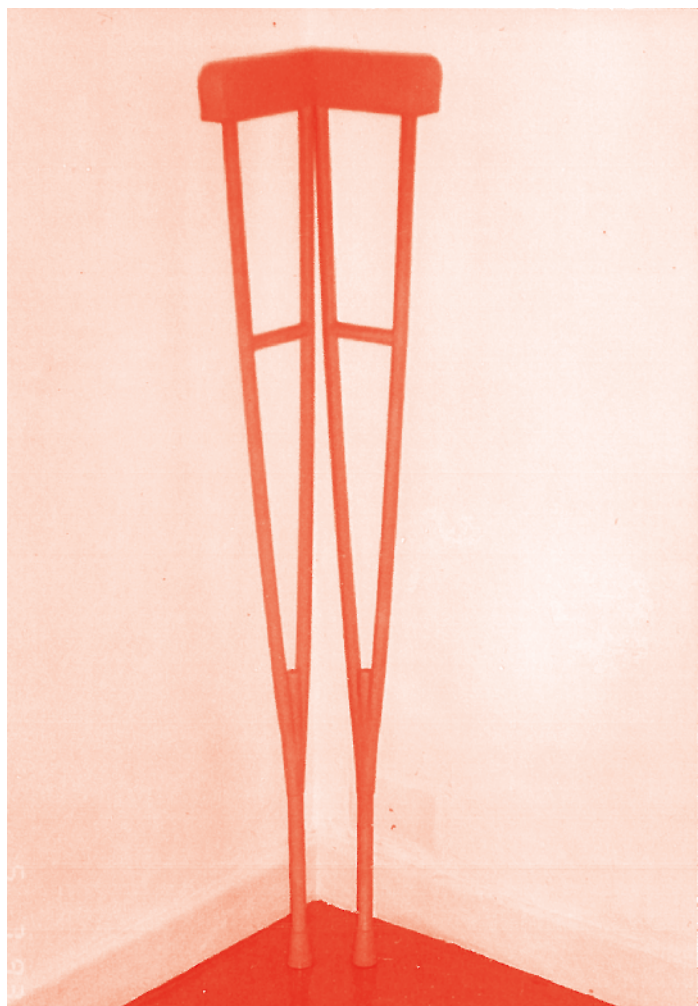
anonimo / anónimo

Ritratto di Pepe Espaliú nella galleria

Antonio de Barnola, Barcelona, maggio 1993

/ Retrato de Pepe Espaliú en la galeria

Antonio de Barnola, Barcelona, mayo de 1993







# RITRATTO DELL'ARTISTA INGUARIBILE / RETRATO DEL ARTISTA DESAHUCIADO

**Pepe Espaliú**

**El País, 1 dicembre 1992 / El País, 1 de diciembre de 1992**

Per chi non vive più in me.

Alcuni credono che l'arte sia un modo di comprendere il mondo. Nel mio caso, è sempre stato il modo di non comprenderlo... di non sentirlo. Ho cominciato facendo dell'arte una *tana* nella quale sopravvivere nel sottosuolo, mantenendomi estraneo e protetto da una Realtà che ho sempre vissuto come insopportabile. L'arte è stata il mio grande *alibi*. Uno stare fuori da qualcosa che mi è sempre stato estraneo, ancorato in parametri che non ho mai condiviso.

La mia omosessualità è stato il primo segno di esclusione da tale mondo. Noi omosessuali abbiamo accettato codardamente di vivere dentro uno schema sociale imposto dal quale siamo esclusi e con il quale non abbiamo niente a che vedere. Limitati dalla paura del rifiuto della nostra condizione sessuale, abbiamo abolito le sue legittime e necessarie forme di espressione.

Del mondo che ci circonda niente ci riguarda: non ci riguarda il suo modello di struttura sociale, basato dalle sue origini solo sull'idea della famiglia. Non ci riguarda il suo modello giuridico, che non tiene in considerazione in nessun momento la possibilità dell'esistenza legale della coppia omosessuale e che non considera i nostri diritti. Non ci riguarda il suo modello religioso, oggi dipendente dai propositi e dai deliri omofobi e reazionari di Giovanni Paolo II. Non ci riguarda il suo modello politico, nel quale in nessun momento ci vediamo rappresentati come collettivo. Non ci riguarda il suo modello

Para los que ya no viven en mí.

Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo. Comencé haciendo del arte una *topera* en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una Realidad que siempre viví como insoportable. El arte ha sido mi gran coartada,... Un estar fuera de algo que siempre me fue extraño, anclado en parámetros que nunca compartí.

Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mundo. Los homosexuales hemos aceptado cobardemente vivir dentro de un esquema social impuesto del que estamos excluidos y con el que nada tenemos que ver. Limitados por el miedo al rechazo de nuestra condición sexual, hemos abolido sus legítimas y necesarias formas de expresión.

El mundo que nos rodea en nada nos concierne: no nos concierne su modelo de estructura social, basado desde su origen solo en la idea de familia. No nos concierne su modelo jurídico, que no tiene en cuenta en ningún momento la posibilidad de la existencia legal o la pareja homosexual y que en nada contempla nuestros derechos. No nos concierne su modelo religioso, hoy dependiente de los propósitos y desvarios homófobos y reaccionarios de Juan Pablo II. No nos concierne su modelo político, en el que en ningún momento nos vemos representados como colectivo. No nos concierne su modelo publicitario, ya que los medios de comunicación son reflejo de una sola forma de relación de

pubblicitario, giacché i mezzi di comunicazione sono il riflesso di una sola forma di relazione di coppia, escludendo dalle sue immagini la nostra differente forma di essere e di amare.

Noi omosessuali siamo stati obbligati a inventarci un mondo parallelo, costruito a partire dal nostro peculiare modo di intendere le sue leggi, le sue istituzioni, le sue credenze e la sua maniera di concepire l'amore.

Di fronte a questa perpetua *alterità* nella quale vivi, di fronte a un essere nel mondo che né comprendi né ti interessa, e che senti perennemente aggressivo con tutto ciò che sei e come sei, solo l'arte mi ha offerto la possibilità di creare una silenziosa menzogna che si è trasformata nella mia unica verità, ultimo baluardo del Reale... Scultore di questa *tana* labirintica nella quale mille corridoi sotterranei si intrecciano; perso nei suoi tunnel ombrosi, sorpreso nei sentieri senza fine. Esistenza ridotta a Resistenza. In quel vivere sotterraneo ho sentito il mondo soltanto come un mormorio che veniva da lassù e ho sviluppato la mia arte e il mio essere senza connessione con una realtà che ho deciso di non vedere. L'artista è un paradosso, poiché modella lo sguardo degli altri per continuare lui stesso in una completa cecità. Inventa la visione degli altri ottenendo in cambio la gola della sua oscurità. In quel sotterraneo che hai scelto, percepisci solo frammenti imprecisi e costruisci con loro una verità supposta. Un giorno quel mormorio si fa più intenso. Un insistente rumore assorda le tue orecchie... Stanno scavando un pozzo che, dalla superficie, diventa poco a poco più profondo, attraversando la quiete della *tana*. Da tale mormorio senti che lo chiamano «aids».

L'aids è quel pozzo dove oggi mi arrampico mattone dopo mattone, annerendo il mio corpo nel toccare le sue nere pareti, affogandomi nella sua aria densa e umida... E tuttavia, è questo sordido tunnel che in modo brusco e violento mi ha fatto tornare in superficie. L'aids mi ha forzato in maniera radicale a un esserci. Mi ha precipitato nel suo essere pura emergenza. Ringrazio l'aids per questo ritorno impensato alla superficie, trovandomi per la prima volta in un'azione in termini di Realtà. Forse questa volta, e mi è indifferente se si tratta dell'ultima, il mio fare d'artista ha un senso pieno, un'assoluta unione con un limite esistenziale che sempre ho corteggiato senza conoscerlo del tutto, ballando con lui senza mai arrivare ad abbracciarlo. Oggi so qual è la vera dimensione di questo limite. Oggi ho smesso di immaginarlo. Oggi sono io quel limite.

pareja, excluyendo de sus imágenes nuestra diferente forma de ser y de amar.

Nosotros, homosexuales, hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a partir de nuestro peculiar modo de entender sus leyes, sus instituciones, sus creencias y su forma de concebir el amor.

Frente a esta perpetua otredad en la que vives, frente a un estar en el mundo que ni comprendes ni te interesa, y al que sientes perennemente agresivo con todo aquello que eres y como eres, sólo el arte me ofreció la posibilidad de crear una silenciosa mentira que se convirtió en mi única verdad, último reducto de lo real... Escultor de esa topera laberíntica en la que mil pasillos subterráneos se entrecruzan; perdido en sus túneles sombríos, sorprendido en senderos sin final. Existencia reducida a Resistencia. En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allá arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar él mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. En ese subterráneo que has elegido, sólo percibes fragmentos imprecisos y construyes con ellos una verdad supuesta. Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. Un insistente ruido ensordece tus oídos... Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la topera. Desde ese rumor oyes que lo llaman "sida".

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite.

**1992**

**Pepe Espaliù**

Sono finiti i giorni di linfa e cristallo  
e orti con muri da cui rubare  
con qualche amico...  
Oggi sono perso, come queste tartarughe  
che non tornano al mare dopo aver deposto le uova  
e si addentrano, in direzione opposta,  
per morire stanche  
in un punto qualsiasi dell'orizzonte.

Il cielo è diventato denso  
come una bocca di nere nuvole  
piovendo uomini dal profilo di spada  
e nel loro sbadiglio scopro  
un male che credevo dimenticato.  
Ci hanno rubato la luce,  
hanno calpestato la nostra fragile fiamma.  
Cercando di salvare un residuo  
di questo mondo che perdiamo,  
oggi so che l'unico e terribile nemico  
è l'attualità, e che in essa  
solo non vivendo  
riesci a vivere due volte.

In questo pozzo nuovo ed enorme,  
tra echi di altri tempi  
(un cortile aperto, una moschea cieca)  
aspetto all'opaca soglia  
di questa casa di nessuno  
una chiamata umida e lunga  
...gli ultimi giorni.

**1992**

**Pepe Espaliù**

Pasaron los días de savia y cristal  
y huertos con muros en donde robar  
con algún amigo...  
Hoy estoy perdido, como esas tortugas  
que no vuelven al mar tras desovar  
y se adentran, en dirección opuesta,  
para morir cansadas  
en un punto cualquiera del horizonte.

El cielo se ha vuelto denso  
como una boca de negras nubes  
lloviendo hombres con perfil de espada  
y en su bostezo descubro  
un mal que pensé olvidado.  
Nos han robado la luz,  
han pisado nuestra frágil llama.  
Intentando salvar algún resto  
de ese mundo que perdemos,  
hoy sé que el único y terrible enemigo  
es la actualidad, y que en ella  
tan solo no viviendo  
llegas a vivir dos veces.

En este pozo nuevo y enorme,  
entre ecos de otros tiempos  
(un patio abierto, una mezquita ciega)  
espero en el opaco umbral  
de esa casa de nadie  
una llamada húmeda y larga  
...los últimos días.



## **RAUMBILDER // FRONTIERA**

**a cura di / curated by Tine Bay Lührssen, Nina Brauhauser, Blanca Matías  
María Alcázar, Tine Bay Lührssen, Nina Brauhauser, Marta Colombo,  
Carola Eggeling, Serena Fanara, Carla Altea Guida, Blanca Matías,  
Rossella Palazzolo, Francesca Polizzi**

Haus der Kunst, Cantieri culturali alla Zisa, Palermo  
29 aprile — 10 giugno 2023 / 29 April — 10 June 2023

partners Landeshauptstadt Düsseldorf,  
Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen,  
Kunststiftung NRW, Istituto Cervantes Palermo  
Accademia di Belle Arti di Palermo  
Sicilia Queer filmfest

foto / photo Adriano La Licata

*Raumbilder // Frontiera* è un progetto espositivo promosso dalle artiste Tine Bay Lührssen, Nina Brauhauser e Blanca Matías in collaborazione con il Verein Düsseldorf Palermo e.V.. Artiste tedesche, italiane e spagnole si incontrano nello spazio dell'Haus der Kunst presso i Cantieri culturali alla Zisa di Palermo per instaurare un dialogo oltre i confini: la possibilità di creare innumerevoli connessioni è l'impulso che dà vita a questo progetto di scambio. *Raumbilder // Frontiera* prevede la creazione di immagini plastiche e spaziali che condensano diversi approcci estetici e concettuali, tendendo il discorso artistico al suo estremo, oltre il confine. Fotografia, scultura, pittura, installazioni, performance che tematizzano la frontiera come rappresentazione culturale e come confine formale tra i diversi medium. La mostra si presenta come una grande installazione collettiva frutto delle interconnessioni e dei lavori individuali delle artiste in modo da rendere intellegibili i diversi linguaggi e i processi in cui questi si confrontano. Durante il tempo e nello spazio condiviso le artiste di diverse nazionalità beneficiano reciprocamente dei loro processi artistici e comunicativi, riflettendo così sul potenziale di mutevolezza e fragilità delle connessioni e sugli effetti di questi processi sull'identità artistica individuale. La mostra si pone quindi come il risultato visibile e invisibile delle relazioni e degli incroci tra le artiste, i loro linguaggi e trasformando lo spazio in una piattaforma per la produzione interdisciplinare capace di generare nuove forme di scambio partecipativo.

*Raumbilder // Frontiera* is an exhibition project promoted by the artists Tine Bay Lührssen, Nina Brauhauser and Blanca Matías in collaboration with the Verein Düsseldorf Palermo e.V.. German, Italian and Spanish artists meet in the space of the Haus der Kunst at the Cantieri culturali alla Zisa in Palermo to found a dialogue beyond borders: the possibility of creating countless connections is the impulse that gives life to this exchange project. *Raumbilder // Frontiera* involves the creation of plastic and spatial images that condense different aesthetic and conceptual approaches, stretching the artistic discourse to its extreme, beyond the border. Photography, sculpture, painting, installations, performances that thematise the frontier as a cultural representation and as a formal border between the different mediums. The exhibition is to be considered as a large collective installation resulting from the interconnections and individual works of the artists in order to make intelligible the different languages and processes in which they are confronted. During the shared time and space, female artists of different nationalities mutually benefit from their artistic and communicative processes, thus reflecting on the potential for changeability and fragility of connections and on the effects of these approaches on individual artistic identity. The exhibition therefore stands as the visible and invisible result of the relationships and intersections between the female artists and their languages, turning the space into a platform for interdisciplinary production able to build new forms of participative exchange.



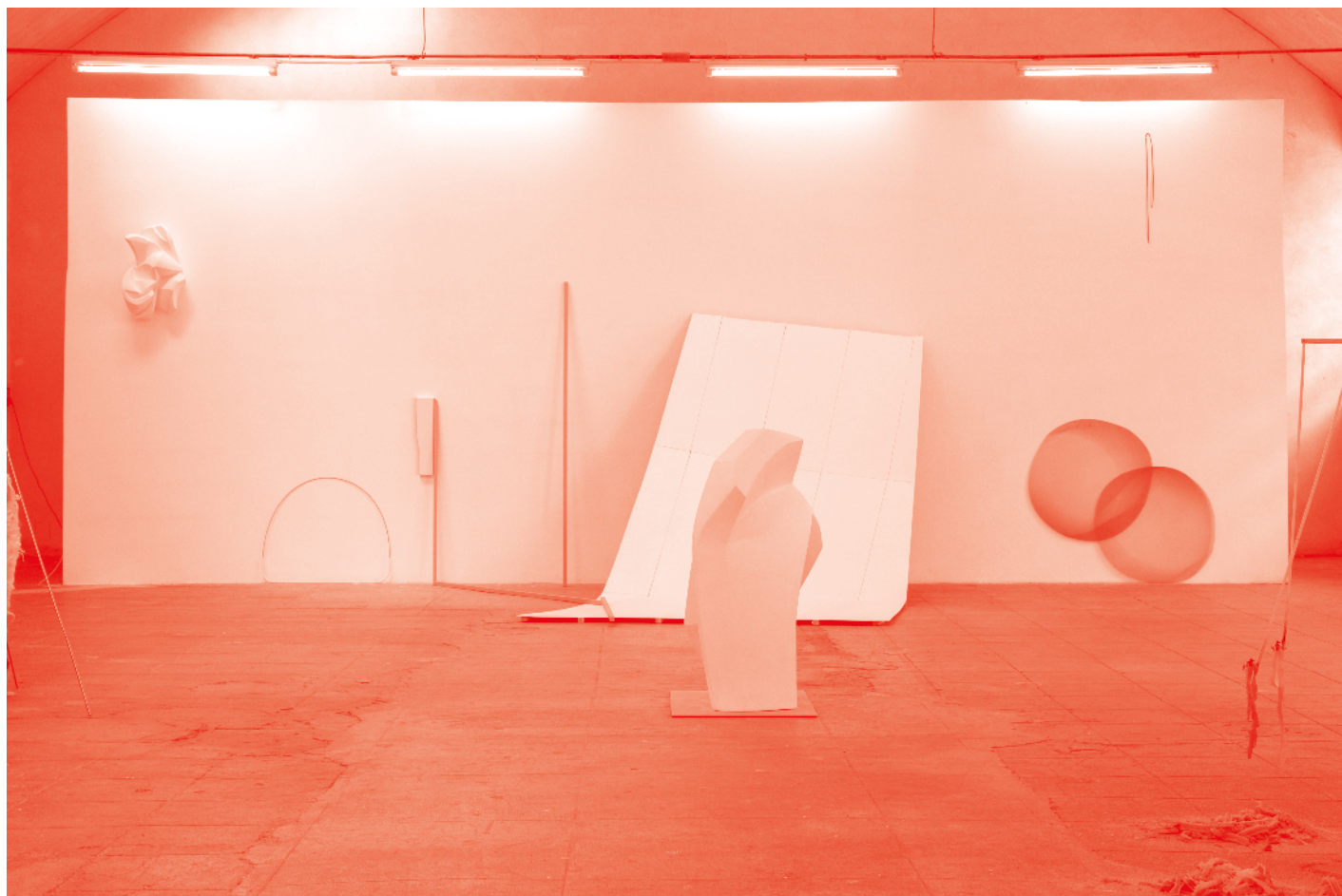






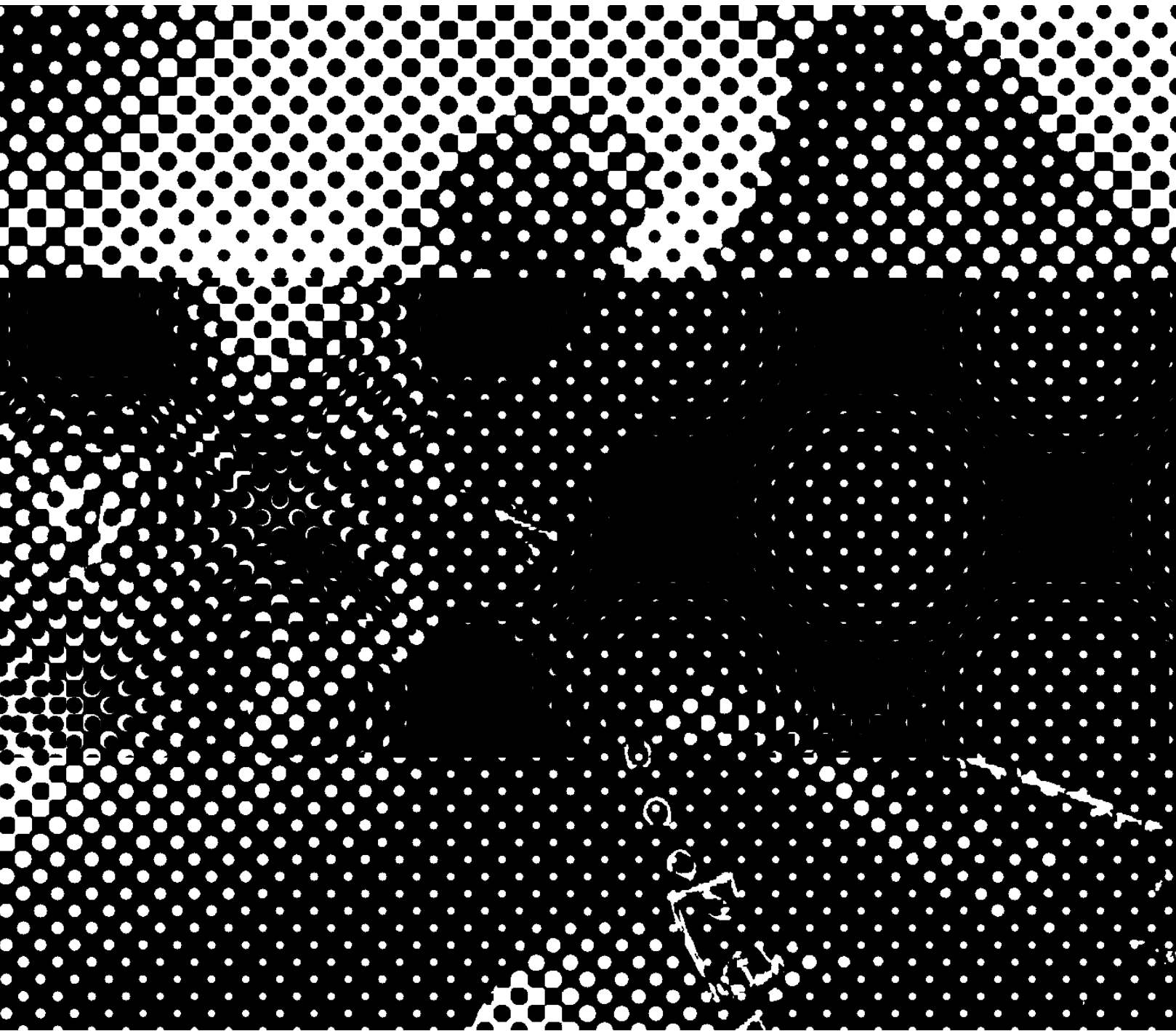






**ANTEPRIME QUEER**









## Gianpiero Pumo

Regista, attore e sceneggiatore palermitano classe '79, si forma artisticamente tra Roma e New York. Ha recitato in numerose produzioni di fiction e film nazionali e internazionali come *Squadra Antimafia*, *Suburra*, *La Belva*, *House of Gucci*. Nel 2013 scrive il suo primo testo per il teatro *Il pretesto* che viene pubblicato da Di Mauro Editore. Ne seguono altri due, *Un bacio dai tuoi papà* e *La belva giudea* che nel 2019 gli vale il Premio Giuliano Gemma come migliore attore in una performance teatrale. Debutta alla regia con la sua opera prima *Ciurè*. Attualmente sta lavorando alla scrittura del suo prossimo lungometraggio.

Born in Palermo in 1979, he is a director, actor and screenwriter. He rounded out his artistic background between Rome and New York. He acted in numerous national and international fiction and film productions such as *Squadra Antimafia*, *Suburra: Blood on Rome*, *The Beast*, *House of Gucci*. In 2013 he wrote his dramatic text *Il pretesto* which was published by Di Mauro Editore. Two others followed, *Un bacio dai tuoi papà* and *La belva giudea* which in 2019 won the Giuliano Gemma Award for best actor in a theatrical performance. He made his directorial debut with his first feature *Ciurè*. He is currently working on his next feature film.

**screenplay**  
Gianpiero Pumo  
**cinematography**  
Andrea Orlando  
**editing**  
Matteo Santi  
**music/sound**  
Federico Nosari  
Claudio Grandi  
Alessandro Orlando  
**cast**  
Vivian Bellina  
Gianpiero Pumo  
Lucio Calabrese Falcone  
Mariù Pipitone  
Maurizio Pipitone  
Ernesto Tomasini  
Elena Pistillo  
**producer**  
Vittorio Dublino  
Giorgia Dublino  
Fabrizio Dublino  
Giovanni De Micco  
Emanuele Minato  
**contact**  
www.cdmstudios.it  
info@cdmstudios.it



## CIURÈ

**Gianpiero Pumo**

**Italia 2022 / 102' / anteprima assoluta**

**anteprime queer #1, 6 dicembre 2022, Cinema Rouge et Noir**

Dura la vita nella Palermo di periferia: Salvo è un giovane padre che per mantenere il figlio si arrabatta tra impieghi di fortuna e faccende criminal-grottesche. Quando la spirale di violenza gli si ritorce contro, si imbatte in *Ciurè*, una ballerina che gli spalanca le porte di un caleidoscopico night club gay dove si esibisce tutte le sere. Riuscirà Salvo a superare i propri pregiudizi e a vestire panni inediti, fino a reinventarsi in un nuovo corpo?

*Ciurè* è un'opera prima travolgente, popolata da personaggi nevrotici e spassosi, dalle cui urla trapela il disagio sociale, affrontato però con uno spirito di rivincita che corrode dall'interno la gabbia del machismo. Un film in cui l'immagine stereotipata della sicilianità aleggia negli esterni, ma non penetra nei suoi caldi e luccicanti ambienti interni dove le relazioni rimodellano il reale.

Life in suburban Palermo can be tough: Salvo is a young father who struggles between makeshift jobs and criminal-grotesque affairs to support his son. When the spiral of violence turns against him, he runs into *Ciurè*, a dancer who helps him, opening doors to a kaleidoscopic gay night club where she performs every night. Will Salvo be able to overcome his prejudices and put on new clothes, to the point of reinventing himself in a new body? *Ciurè* is a first feature film with an overwhelming rhythm, populated by neurotic and amusing characters, whose screams reveal social unease, always faced with a spirit of revenge that corrodes from inside the cage of machismo. A film in which the stereotypical image of Sicilianity hovers in the exteriors but does not penetrate its warm and shimmering interiors where relationships reshape reality.



## Alessandro Comodin

Nato nel 1982, si è laureato in Lettere all'Università di Bologna. Ha studiato cinema a Parigi e all'Insas di Bruxelles. Nel 2009 ha realizzato il suo film di diploma, *Jagdfieber*, un documentario sulla caccia, presentato alla 50ª edizione del Festival dei Popoli ed alla Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes. Con *L'estate di Giacomo* (2011), il suo primo lungometraggio, ha vinto il concorso Cineasti del presente al Festival di Locarno 2011. Nel 2016 ha realizzato *I tempi felici verranno presto*. *Gigi la legge* è il suo ultimo film e ha vinto il Premio speciale della giuria al festival di Locarno nel 2022.

Born in 1982, he graduated in Literature at the University of Bologna. He studied cinema in Paris and at Insas in Brussels. In 2009 he directed his diploma film, *Jagdfieber*, a documentary on hunting, presented at the 50th edition of the Festival dei Popoli and at the Quinzaine des Réalisateurs in Cannes. *L'estate di Giacomo* (2011), his first feature film, won the Cineasti del presente competition at Locarno Film Festival. In 2016 he realized *Happy Times Will Come Soon*. *Gigi la legge* is his latest film, which won the Special Jury Prize at Locarno Film Festival in 2022.

**screenplay**  
Alessandro Comodin

**cinematography**  
Tristan Bordmann

**editing**  
João Nicolau

**music**  
Sensible Soccers

**Fugly**  
Inkisição

**sound**  
Julien Courroye  
Ingrid Simon  
Emmanuel de Boissieu

**cast**  
Pierluigi Secchia  
Ester Vergolini  
Annalisa Ferrari  
Tommaso Cecotto  
Massimo Piazza

**producer**  
Paolo Benzi  
Pierre-Olivier Bardet  
Hélène Le Coeur  
Alice Lemaire  
Sébastien Andres

**contact**  
www.oktafilm.it  
prod@oktafilm.it



## GIGI LA LEGGE

**Alessandro Comodin / Italia-Francia-Belgio 2022 / 100'  
anteprime queer #2, 10 — 12 febbraio 2023,  
Palermo, Rouge et Noir / Catania, King / Messina, Lux**

Come si ride di un giardino che sembra diventare una giungla? Come si indaga su un caso di cronaca nera a partire da una voce? Come si sogna di un amore impossibile a partire da un fantasma? Gigi fa il vigile in un paese di campagna dove sembra non succedere mai niente. Un giorno, però, una ragazza si suicida, gettandosi sotto un treno. Non è la prima volta. Comincia allora un'indagine su questa misteriosa serie di suicidi che si consuma in uno strano mondo di provincia in bilico tra realtà e fantasia, dove un giardino può anche essere una giungla e un poliziotto avere un cuore sempre pronto ad innamorarsi e a cui non manca mai il sorriso. *Gigi la legge* è questo e altro: cinema che non ha paura di misurarsi con il candore e con la dolcezza, che non teme di affrontare il mistero del reale o di divertirsi insieme ai suoi personaggi.

How happens that a garden that looks like a jungle can make you laugh? How do you make a crime investigation starting from a voice? How can you dream about an impossible love inspired by a ghost? Gigi is a rural traffic officer in a country town where nothing ever happens. One day however, a young girl throws herself under a train. And it's not the first time. There begins an investigation into this mysterious series of suicides that takes place in a strange provincial world poised between reality and fantasy, where a garden can also be a jungle and a policeman has a heart always ready to fall in love and smile. *Gigi la legge* is a film which deep dive into the events with naïveté and sweetness and is not afraid of facing the mystery of reality or having fun with its characters.



## Antonio Rezza

Ha realizzato quattordici opere teatrali, cinque film lungometraggi, una serie sterminata di corti e mediometraggi, la maggior parte dei quali in collaborazione con Flavia Mastrella. La sua opera narrativa è in corso di pubblicazione in una nuova edizione presso La nave di Teseo. Tra il 1996 e il 2020 Rezza e Mastrella hanno collaborato con Tele+ e con Rai 3. Hanno ricevuto il Premio Alinovi per l'arte interdisciplinare, il Premio Hystrio, il Premio Ubu, il Premio Napoli, l'attestato di Unicità nella Cultura a Montecitorio, il Premio Ermete Novelli e nel 2018 viene loro assegnato dalla Biennale Teatro di Venezia il Leone d'oro alla carriera. Nel 2019 La Milaneseiana li premia con la Rosa d'oro. Le loro opere sono state presentate a Parigi, Madrid, Mosca, Shanghai e New York.

He created fourteen plays, five feature films, an endless series of short and medium length films, most of which in collaboration with Flavia Mastrella. His narrative work is going to be published in a new edition by La nave di Teseo. Between 1996 and 2020 Rezza and Mastrella collaborated with Tele + and with Rai 3. They received the Alinovi Prize for interdisciplinary art, the Hystrio Prize, the Ubu Prize, the Napoli Prize, the certificate of Uniqueness in Culture in Montecitorio, the Ermete Prize Novelli and in 2018 he was awarded the Golden Lion for Lifetime Achievement by the Venice Biennale. In 2019 La Milaneseiana awards them with the Golden Rose. Their works have been presented in Paris, Madrid, Moscow, Shanghai and New York.

**screenplay**  
Antonio Rezza  
**editing**  
Barbara Faonio  
**music**  
Pietro Pompei  
Antonio Rezza  
**sound**  
Stefano G. Falcone  
Alessandro Nardoni  
**cast**  
Antonio Rezza  
Stefania Saltarelli  
Maurizio Catania  
Gianmarco Balsamo  
Domenico Vitucci  
Paolo Zanardi  
Maria Bretagna  
Federico Carra  
Giordano Rezza  
**producer**  
RezzaMastrella  
**contact**  
www.rezzamastrella.com  
rezzamastrella@hotmmail.it



## IL CRISTO IN GOLA

**Antonio Rezza**  
**Italia 2022 / 78'**

**anteprime queer #3, 9 marzo 2023, Cinema Rouge et Noir**

Risultato di una gestazione lunghissima e stratificata, il film ripercorre la storia di Cristo in modo filologico: Maria che partorisce, Giuseppe timoroso, Erode, i Re Magi, Cristo che predica fino alla crocifissione. Ma il Cristo di Rezza è circondato da un'umanità che deambula in una condizione di incoscienza e mediocrità e l'unica possibile reazione che gli rimane è urlare fino a perdere la voce, dimenarsi per sfuggire al sacrificio previsto per salvare gli uomini: al suo posto il Cristo bambino morirà crocifisso. Come dichiara lo stesso Rezza che interpreta Cristo: «Il film mi sfugge di mano, è come se il mio corpo, facendo irruzione nel racconto, strappi l'opera all'autore pezzente che l'opera controlla. Io ho un corpo instabile che si rifiuta di seguire le direttive che la mente imporrebbe. Ho il corpo dolente che mi sfila il potere dal pensiero. Il Cristo autentico la penserebbe come me».

As result of a very long and stratified creative process, the film tells the story of Christ in a philological way: Mary giving birth, fearful Joseph, Herod, the Three Kings, Christ preaching until his crucifixion. But Rezza's Christ is surrounded by human beings wandering in a state of ignorance and mediocrity and the only possible reaction for him is to scream until he loses his voice, squirming to escape the sacrifice expected to save men: the infant Christ will die crucified instead of him. As Rezza himself who plays Christ states: «The film gets out of hand, and as if my body, breaking into the story, prevents the author from controlling what he has created. My suffering body refuses to follow the rules that my mind would like to establish. My body aches and prevents my thought from prevailing. The real Christ would think like me».





## Flavia Mastrella

Nata nel 1960 ad Anzio, è scultrice, scenografa e artista. Inizia nel 1987 il proprio sodalizio artistico con Antonio Rezza con cui realizza diversi spettacoli teatrali e inaugura la carriera registica con il cortometraggio *Suppietij* (1991) presentato al Filmmaker di Milano. Nel 1996 scrive e dirige con Rezza il film a episodi concatenati *Escoriandoli*, presentato alla mostra del cinema di Venezia; l'anno dopo realizza *Cravatta d'autore*, ritratto cinematografico di Enrico Ghezzi. Nel 2013 vince il Premio Hystrio Altre Muse e Ubu per aver portato avanti un'idea originale di comunicazione nell'ambito del teatro insieme ad Antonio Rezza, e nel 2018 a Venezia il Leone d'oro alla carriera della Biennale Teatro, sempre insieme a Rezza. *La Legge* è il suo film più recente.

Born in 1960 in Anzio, she is a sculptor, set designer and artist. She began in 1987 her artistic partnership with Antonio Rezza, with whom she produced several theatrical shows and inaugurated her directing career with the short film *Suppietij* (1991) presented at Filmmaker in Milan. In 1996 she writes and directs with Rezza the film with concatenated episodes *Escoriandoli*, presented at the Venice Film Festival; the following year she made *Cravatta d'autore*, a cinematic portrait of Enrico Ghezzi. In 2013 she won the Hystrio Altre Muse and Ubu Prize for pursuing an original idea of communication in the theater with Antonio Rezza, and in 2018 in Venice the Golden Lion for Lifetime Achievement together with Rezza. *La Legge* is her latest film.

**screenplay**  
Costituzione della Repubblica Italiana

**cinematography**  
Flavia Mastrella

**editing**  
Barbara Faonio

**music**  
Enzo Di Norcia  
Antonin Dvorák

**sound**  
Stefano G. Falcone

**cast**  
Luca Ferri  
Tartaruga Pinuccia  
Flavia Mastrella  
Dromedario Jonni  
Antonio Rezza  
Gallina Krusciova  
Elisabetta Sgarbi  
Gatto Gatto  
Giovanni Spagnoletti  
Cane Shake  
Centottantacinque  
Centottantacinque  
umani  
Più di centottantacinque animali non umani

**producer**  
Rezzamastrella

**contact:**  
www.rezzamastrella.com  
rezzamastrella  
@hotmail.it



## LA LEGGE

**La Costituzione recitata dagli animali con la voce del padrone  
Flavia Mastrella / Italia 2022 / 78'  
anteprime queer #3, 9 marzo 2023, Cinema Rouge et Noir**

Legiferiamo, controlliamo, tentiamo di sfuggire da tutto ciò che ci fa sentire animali e mortali. Eppure basta un soffio, magari del tempo in solitudine, per far crollare l'illusione. Questa consapevolezza infesta *La Legge*, un film rifiutato da tutti i festival del mondo in cui siamo chiamati in prima persona per sfumare i confini tra legge e natura, umanità e animalità. Sono centonovanta le voci a dar corpo agli articoli della Costituzione Italiana, centonovanta i cellulari che fungono da medium per lasciar penetrare la Legge nei propri spazi privati, più di centonovanta i gatti, cani, piccioni, pecore a darle un volto.

*La Legge* ci spinge nelle pieghe perturbanti delle sovrastrutture che non ci appartengono ma a cui ci aggrappiamo in un climax crescente: solo alla fine, come collettività, potremo riconoscerci come animali umani.

We legislate, we control, we attempt to escape from everything that makes us feel animal and mortal. Yet all it takes is a breath, perhaps some time alone, to shatter the illusion. This awareness haunts *La Legge*, a film that hasn't been accepted by any festival in the world, in which we are called upon to blur the boundaries between law and nature, humanity and animality. There are a hundred and ninety voices to flesh out the articles of the Italian Constitution, a hundred and ninety cellphones that serve as mediums to let the Law penetrate one's private spaces, more than a hundred and ninety cats, dogs, pigeons, sheep to give it a face.

*La Legge* pushes us into the perturbing folds of superstructures that do not belong to us but to which we cling in an escalating climax: only in the end, as a collective, will we be able to recognize ourselves as human animals.



## Luca Ferri

Nato a Bergamo nel 1976, si occupa di immagini e parole. Autodidatta, dal 2011 si dedica alla scrittura, alla fotografia e alla regia di film presentati in festival nazionali e internazionali. Il suo primo lungometraggio di finzione *Abacuc*, uscito in sala nel 2015, è stato presentato al Torino Film Festival e al Festival de Mar del Plata. Nel 2016 è in concorso alla 73ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nella sezione Orizzonti con il film *Colombi*. Nel 2018 *Dulcinea* è selezionato in concorso al 71° Locarno Film Festival nella sezione Signs of life e, insieme al successivo *Pierino*, seconda parte della *Trilogia domestica*, è stato presentato in concorso al Sicilia Queer filmfest 2019. Nel 2020, torna in concorso al Sicilia Queer filmfest con *La casa dell'amore* dopo il passaggio alla 70ª edizione della Berlinale.

Born in Bergamo in 1976, he works on images and words. Self-taught, since 2011 he has been dedicating to writing, photography and direction of films presented to Italian and international festivals. His first feature film *Abacuc*, realised in 2015, was presented at Torino Film Festival and Festival International de Cine de Mar del Plata. In 2016 he is in competition at the 73<sup>rd</sup> Venice Film Festival in the Orizzonti section with the film *Colombi*. In 2018 *Dulcinea* is selected in competition during the 71<sup>st</sup> Locarno Film Festival in the Signs of life section and, together with the subsequent film *Pierino*, second part of the *Domestic Trilogy*, was screened in competition at the Sicilia Queer filmfest 2019. In 2020, he's back to the competition of Sicilia Queer filmfest with *La casa dell'amore* after the presentation at the 70<sup>th</sup> Berlinale.

**screenplay**  
Luca Ferri  
**editing**  
Andrea Miele  
**sound**  
Duccio Servi  
**cast**  
Amleto Marco Bellelli  
**producer**  
Andrea Zanoli  
**contact**  
www.lab80.it  
info@lab80.it



## VITA TERRENA DI AMLETO MARCO BELELLI

Luca Ferri / Italia 2022 / 98'

anteprime queer #4, 17 aprile 2023, Cinema Rouge et Noir

Un anno e mezzo con Amleto Marco Bellelli, in arte Divino Otelma, durante la reclusione causa Covid-19. Un anno e mezzo di videocchiamate, brevi video fatti con il cellulare e confessioni, per raccontare un altro modo di percepire le cose in un periodo pandemico in cui la percezione delle cose è inevitabilmente cambiata per tutti. Il risultato è un diario di bordo tenero e grottesco al contempo, da cui viene fuori un ritratto dell'Italia come non si era mai visto: tutto quello che pensiamo di conoscere del Belpaese e del mondo dello spettacolo, ma portato su altri orizzonti. Tutto dallo schermo di un computer o di un cellulare.

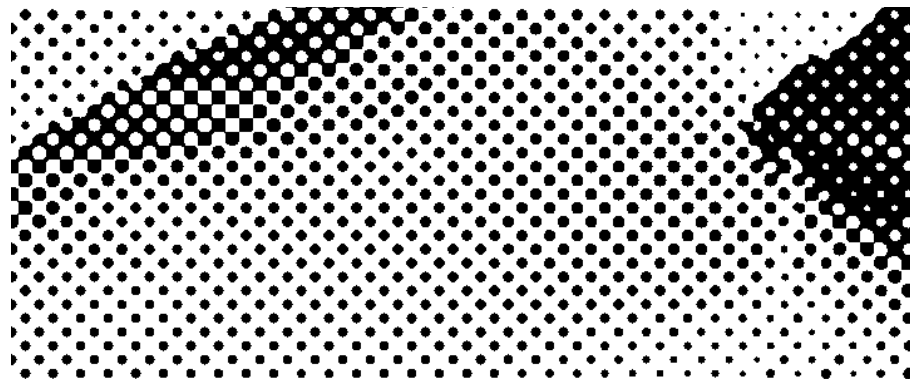
In uno dei suoi consueti film-dispositivo, rigidi e rigorosi, Luca Ferri cerca di rispondere a una domanda: cosa può fare un mago dal grande spirito e dalla grande conoscenza intrappolato dentro un quadrato immobile?

One year and a half with Amleto Marco Bellelli, also known as Divino Otelma, during the Covid-19 lockdown. One year and a half of videocalls, brief clips made with the cellphone and confessions, to show a different way to perceive things in a pandemic period where the perception of things is unavoidably changed for everyone. The result is a tender and grotesque journal, from which an inedited portrait of Italy is drawn: everything we think to know about the Belpaese and of its entertainment world but from a very different perspective. Everything from a computer screen or a cellphone.

In one of his usual cinematic contrivances, rigid and strict, Luca Ferri tries to answer a question: what could a free-spirited very sapient magician do from the prison of a motionless screen?



**EXTRA**









# GENNARO ANDREA LAURO. MONDO

performance di danza / dance performance

Instituto Cervantes Palermo

24 maggio 2023 / 24 May 2023

*Nella mia pancia un fiore  
che a volte non vedo  
che fa bene  
che fa male;  
che fa male  
che fa bene*

*In my belly a flower  
that sometimes I do not see  
that makes me feel good  
that makes me feel bad  
that makes me feel bad  
that makes me feel good*

“Mondo” significa terra, ma anche il gioco della “campana” ed è l'opposto di immondo. Scelto d'istinto, questo titolo abbraccia il groviglio di aspetti che tocca il mio attuale lavoro. Questa ricerca muove – in un secondo inizio – dall'osservazione di ciò che definirei la supremazia del risultato. La nostra smania di compimento, di un culmine delle nostre biografie, il nostro desiderio di una narrazione accurata che possa valere per sempre, che possa dirci chi siamo una volta per tutte.

Non importa quante volte ci sia già successo di sperarci, noi continuiamo comunque a credere che in qualche luogo e modo potremo essere qualcosa per sempre. Inseguiamo noi stessi nelle nostre foto, nei nostri curriculum, nei nostri profili, in qualunque cosa possa offrirci una versione compiuta di noi stessi. Collezioniamo immagini, istanti, punti d'arrivo, risultati, sperando che una cronaca dettagliata dei nostri svariati sé possa fornirci maggiore verità. Il nostro desiderio inconfessato di essere cose.

Poi c'è il respiro. Quell'atto continuo e implacabile che ci accompagna per tutta la vita. La trama infinita dietro tutti i

“Mondo” means world, but it means also hopscotch – the game – and it is the opposite of immondo, 'unclean'. Chosen quite instinctively, this title embraces the tangle of aspects of my current work.

This research starts from the observation of what I would define the supremacy of result. Our mania for an accomplishment, an apex of our personal biographies, our longing for a thorough self-narration that might be valid forever, that might tell us who we are once and for all.

No matter how many times it has already happened, we keep believing that somewhere or somehow we can be forever. We are in search of ourselves among our pictures, our cvs, our social profiles, in whatever may display an achieved version of us. We collect fixed images, instants, endpoints, results, hoping that a chronicle of our several selves might provide us with more truth. Our unconfessed desire to become things. Then, there is breath. The relentless, continuous action that accompanies us along our whole life. The invisible web of all our instants and fragments of self, with no other goal than the simple, bare fact of keeping us alive.

nostri istanti e frammenti, senza altro fine se non il semplice e mero fatto di tenerci in vita.

La vita è una traccia irriproducibile e simultanea ai nostri passi e respiri. La nostra sola possibilità di essere è continuare a essere, continuare a respirare e camminare, senza mai «cessare di scolpire la nostra statua interiore». Il nostro miglior capolavoro, per sempre incompiuto.

“Mondo” significa questo per me. La resistenza di un bambino che gioca a campana in un cortile. La purezza mai definitiva che emerge dall'atto continuo di scolpirsi. La “totalità dei fatti e non delle cose”.

### **Gennaro Andrea Lauro**

Dopo gli studi di Filosofia e Lingue Orientali, si avvicina alla danza e al teatro, lavorando dal 2013 come danzatore per la compagnia Sosta Palmizi, di cui è artista associato, e come interprete per Giorgio Rossi, Romeo Castellucci, Cindy Van Acker, per il Circo El Grito, nonché per la compagnia svizzera Inkörper e la compagnia francese Meta. Compare anche in lavori cinematografici di Arnold Pasquier e Jérôme Walter Gueguen. Dal 2018 si dedica alla creazione coreografica, presentando nel 2019 *Sarajevo. La strage dell'uomo tranquillo*, nel 2020/21 *Mondo* e nel 2023, insieme a sua sorella Elisabetta Lauro, *ZugZwang*. Attualmente avvia un nuovo progetto di creazione per il 2024: *To Repel Ghosts/ Lettera al Padre*.

Life is the simultaneous and unportrayable trace of our steps and breaths.

Our only possible way of being is to keep being, to keep breathing and walking and «never stopping sculpting our own statue». Our ever-incomplete masterpiece.

“Mondo” means this to me. The resistance of a child playing hopscotch in the courtyard. The never-definitive pureness that comes out from the continuous act of sculpting. The “totality of facts, not of things”.

### **Gennaro Andrea Lauro**

After studying Philosophy and Eastern Languages, approached dance and theatre, working since 2013 as a dancer for the Italian companies Sosta Palmizi, of which he is associated artist, and as an interpreter for Giorgio Rossi, Romeo Castellucci, Cindy van Acker, for the and also for the Swiss company Inkörper and the French company Meta. He also played in film projects by Arnold Pasquier and Jérôme Walter Gueguen. Since 2018 he has created his own pieces, presenting *Sarajevo. La strage dell'uomo tranquillo* in 2019, *Mondo* in 2020/2021 and *ZugZwang*, in collaboration with his sister Elisabetta Lauro, in 2023. He is now working on a new project for 2024: *To Repel Ghosts/Lettera al Padre*.



foto / phoo Dario Bonazza



# **BONO/BURATTINI. SUONO IN UN TEMPO TRASFIGURATO**

**concerto / concert**

**Cantieri culturali alla Zisa, Cinema De Seta**

**25 maggio 2023 / 25 May 2023**

in collaborazione con / in collaboration with  
Ypsigrock Festival

Infinite fantasticherie o traslucide allucinazioni, ritmo calmo e costante, spettrale ma innegabilmente presente: questo è Suono In Un Tempo Trasfigurato, il debutto di Bono/Burattini per Maple Death. Un disco che interseca wave sperimentale, groove alieni, elettronica contemporanea e fantascienza futuristica. La loro miscela di elettronica analogica e impulsi organici li colloca in un tempo fuori dal comune in cui la danza rimane l'unico rituale costante. Ispirato da tre film della direttrice della fotografia d'avanguardia Maya Deren (*At Land, Ritual in Transfigured Time* e *A Study in Choreography for Camera*), Francesca Bono (cantante, performer, fondatrice di Ofeliadorme e membro del collettivo Donnacirco) e Vittoria Burattini (percussionista, poliedrica batterista e membro dell'influente gruppo avant-rock italiano Massimo Volume) hanno creato una densa raccolta di canzoni ipnotiche e travolgenti, basate sull'uso esclusivo del sintetizzatore Juno 60 e del suono pulsante lineare organico di una batteria.

Francesca Bono: «Ho capito quasi subito cosa volevo realizzare, mi sono bastati pochi fotogrammi, ho immediatamente preso degli appunti sonori e pensato che la mia amica Vittoria Burattini sarebbe stata una perfetta partner in crime per creare un suono onirico e surreale. Volevo cioè rendere omaggio a Deren, artista straordinaria che ha ispirato alcuni dei miei registi preferiti, insieme a un'altra musicista che ammiro e con cui condivido un certo tipo di poetica. Cercavo un sabbia sensoriale, un'immersione nell'ossessivo. Volevo che fosse chiaro un messaggio: Donne che creano».

Endless reveries or translucent hallucinations, calm and steady rhythm, ghostly but undeniably present: this is Sound In A Transfigured Time, Bono/Burattini's debut for Maple Death. A record that intersects experimental wave, alien grooves, contemporary electronics and futuristic science fiction. Their blend of analog electronics and organic pulses places them in an offbeat time in which dance remains the only constant ritual. Inspired by three films by avant-garde cinematographer Maya Deren (*At Land, Ritual in Transfigured Time* and *A Study in Choreography for Camera*), Francesca Bono (singer, performer, founder of Ofeliadorme and member of the Donnacirco collective) and Vittoria Burattini (percussionist, multifaceted drummer and member of the influential Italian avant-rock group Massimo Volume) have created a dense collection of hypnotic and overwhelming songs based on the exclusive use of the Juno 60 synthesizer and the pulsating linear organic sound of a drum kit.

Francesca Bono: «I knew almost immediately what I wanted to accomplish, I only needed a few frames, immediately took sound notes, and thought my friend Vittoria Burattini would be a perfect partner in crime to create a dreamlike, surreal sound. That is, I wanted to pay homage to Deren, an extraordinary artist who has inspired some of my favorite directors, along with another musician I admire and with whom I share a certain kind of poetics. I was looking for a sensory sabbath, an immersion in the obsessive. I wanted a message to be clear: Women who create».





# LUCY LIYOU. CONCERTO / CONCERT

concerto / concert

Cantieri culturali alla Zisa, Aversa Spazio Open

27 maggio 2023 / 27 May 2023

[lucyliyou.bandcamp.com/album/dog-dreams](http://lucyliyou.bandcamp.com/album/dog-dreams)

un progetto di / a project by

Cripta747, Fondazione Studio Rizoma, Sicilia Queer filmfest

a cura di / curated by Mattia Capelletti, Studio Rizoma fellow

parte di / part of The Listeners review

con il contributo di / with the contribution of Ministero della Cultura

Lucy Liyou presenta un concerto per pianoforte, voce ed elettronica. Al centro della sua performance, che conclude il suo primo tour europeo, è il materiale del nuovo album *Dog Dreams*. Tra pennellate impressioniste e abrasioni elettroniche, l\* musicist\* dipinge un paesaggio sonoro mercuriale dove si stagliano intime meditazioni su memoria, sopravvivenza, e desideri al di sotto della soglia dell'espressione.

Lucy Liyou è un\* musicist\* di origini coreane nat\* a Philadelphia. Pianist\* di formazione classica e spiccata sensibilità pop, è un\* di quell\* rar\* musicist\* "sperimentali" per esigenza – di mescolare generi, esplorare tecniche e tematiche spint\* unicamente dalla propria ricerca. La sua musica, difficilmente collocabile in un genere, interpola *field recordings*, poesia, repertorio pianistico impressionista e concrezioni testurali post-industriali in composizioni affettivamente e concettualmente complesse. Nei suoi lavori più recenti trae ispirazione dal *pansori* coreano, forma tradizionale di *storytelling* musicale, per esplorare gli effetti dell'Orientalism e dell'occidentalizzazione. La voce come vettore dell'identità gioca un ruolo fondamentale nel suo lavoro, ma in modi controintuitivi, coscienti e allo stesso tempo indifferenti delle attuali tendenze. Sospesa tra canto e narrazione, la voce è filtrata da effetti digitali o talvolta interamente delegata a tecnologie *text-to-speech*, la cui "banale" impersonalità l\* permette di andare al cuore di affetti e conflitti e connettere il particolare all'universale, il personale con l'astratto.

Lucy Liyou presents a concert for piano, voice and electronics. At the center of their performance, which concludes their first European tour, is the material from their new album *Dog Dreams*. With Impressionistic brushes and electronic abrasions, the musician paints a mercurial soundscape on which stand out intimate mediations on memory, survival, and desires below the threshold of expression.

Lucy Liyou is a Philadelphia-born musician with Korean origins. A classically-trained pianist with a marked pop sensitivity, she is one of those rare musicians whose output is "experimental" out of need – of mixing genres, exploring themes and techniques driven only by their unique research. Their music, hardly locatable within genre confines, interpolates field recordings, poetry, impressionist piano repertoire and post-industrial textural concretions into affectively and conceptually challenging compositions. In their most recent they draw inspiration from Korean *pansori*, a traditional form of musical storytelling, to explore the effects of Orientalism and westernization. The voice as a vector of identity plays an important role in their work – yet in counterintuitive ways, aware but unconcerned with current trends. Suspended between song and narration, the voice is filtered through digital effects, or, at times, entirely delegated to text-to speech technologies, whose "banal" impersonality allows them to get to the heart of conflicts and affects, and connect the particular with the universal, the personal to the abstract.



## **@XCRSWX. LIVE PERFORMANCE**

**Crystabel Riley / Seymour Wright  
live performance**

**Cantieri culturali alla Zisa, Institut Français / terrazze  
31 maggio 2023 / 31 May 2023**

promosso da / promoted by Museo Civico Castelbuono  
a cura di / curated by Nuova Orfeo

dj set A Colder Consciousness(Flora Pitrolo), Mario Adamo

con il supporto di / with the support of  
Italian Council (X Edition 2021),

Direzione Generale Creatività Contemporanea,  
Ministero della Cultura.

Durante la fine degli anni Duemila, Crystabel Riley è andata in tour in Giappone ed Europa con batteria, strumenti elettronici e trucco, nel trio noise Maria and the Mirrors. Questo è stato l'inizio del suo interesse per i pattern sulla pelle – umana e della batteria. Questo interesse per i pattern dimensionali che esistono su (e fuori) diverse superfici è continuato ad evolversi attraverso l'esplorazione dell'idea di "cura e non cura" della pelle, di sé, degli altri e del mondo, in tutte le pratiche di Crystabel come artista (truccatrice, batterista). Crystabel collabora da lungo tempo con Sue Lynch e con la London Improvisers Orchestra. Attualmente sta lavorando al progetto duo multi-formato @xcrswx con Seymour Wright. Di recente ha suonato al London Contemporary Music Festival.

During the late naughties Crystabel Riley toured Japan and Europe using drums, electronics and make-up in noise trio Maria and the Mirrors. This was the start of her interest in patterns on skins – human and drum. This interest in dimensional patterns existing on (and off) different surfaces has continued to evolve through exploring the idea of "care and uncare" of the skin, self, others, and the world, across all of Crystabel's practices as an Artist (Make-up, Drum). Crystabel has been a long term collaborator of Sue Lynch as well as the London Improvisers Orchestra. She is currently working on the multi-format duo project @xcrswx with Seymour Wright. She recently played at London Contemporary Music Festival.

### **Seymour Wright**

È un sassofonista. Il suo lavoro riguarda la frizione creativa e situata dell'apprendimento, delle idee, delle persone e del sassofono – musica, storia e tecnica – reale e potenziale. La musica solista di Seymour è documentata da tre raccolte ampiamente acclamate – *Seymour Wright of Derby* (2008), *Seymour Writes Back* (2015) e *Is This Right?* (2017). I progetti attuali includono: @xcrswx con Crystabel Riley; abaria con Ute Kanngiesser; [Ahmed] con Antonin Gerbal, Joel Grip e Pat Thomas; Guo con Daniel Blumberg; XT con Paul Abbott; The Creaking Breeze Ensemble; un duetto transatlantico con Andy Guthrie e, con Jean-luc Guionnet, un progetto che affronta una lacuna immaginaria nell'Atlas Mnemosyne di Aby Warburg.

### **Flora Pitrolo**

È un'accademica e dj. La sua ricerca indaga la performance sperimentale e le culture musicali degli anni Ottanta, con particolare attenzione all'Italia.

### **Mario Adamo**

È un dj ed esploratore sonoro il cui lavoro abbraccia la musica ambient con radici post punk.

### **@xcrswx**

Ha creato la colonna sonora per *Dreaming Alcestis*, film co-diretto da Beatrice Gibson e Nick Gordon, co-scritto da Maria Nadotti. *Dreaming Alcestis* era Commissionato dal Museo Civico di Castelbuono e l'Hayward Gallery Touring del Southbank Centre per il British Art Show 9 è realizzato grazie al sostegno dell'Italian Council (X Edizione 2021), Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Il film è prodotto da Okta Film, con il supporto di Iconoclast e Somesuch.

### **Seymour Wright**

He is a saxophonist. His work is about the creative, situated friction of learning, ideas, people and the saxophone – music, history and technique – actual and potential. Seymour's solo music is documented on three widely-acclaimed collections – *Seymour Wright of Derby* (2008), *Seymour Writes Back* (2015) and *Is This Right?* (2017). Current projects include: @xcrswx with Crystabel Riley; abaria with Ute Kanngiesser; [Ahmed] with Antonin Gerbal, Joel Grip and Pat Thomas; Guo with Daniel Blumberg; XT with Paul Abbott; The Creaking Breeze Ensemble; a trans-atlantic duet with Andy Guthrie, and, with Jean-luc Guionnet a project addressing an imaginary lacunae in Aby Warburg's Atlas Mnemosyne.

### **Flora Pitrolo**

She is an academic and dj. Her research investigates experimental performance and music cultures of the 1980s, with a special focus on Italy.

### **Mario Adamo**

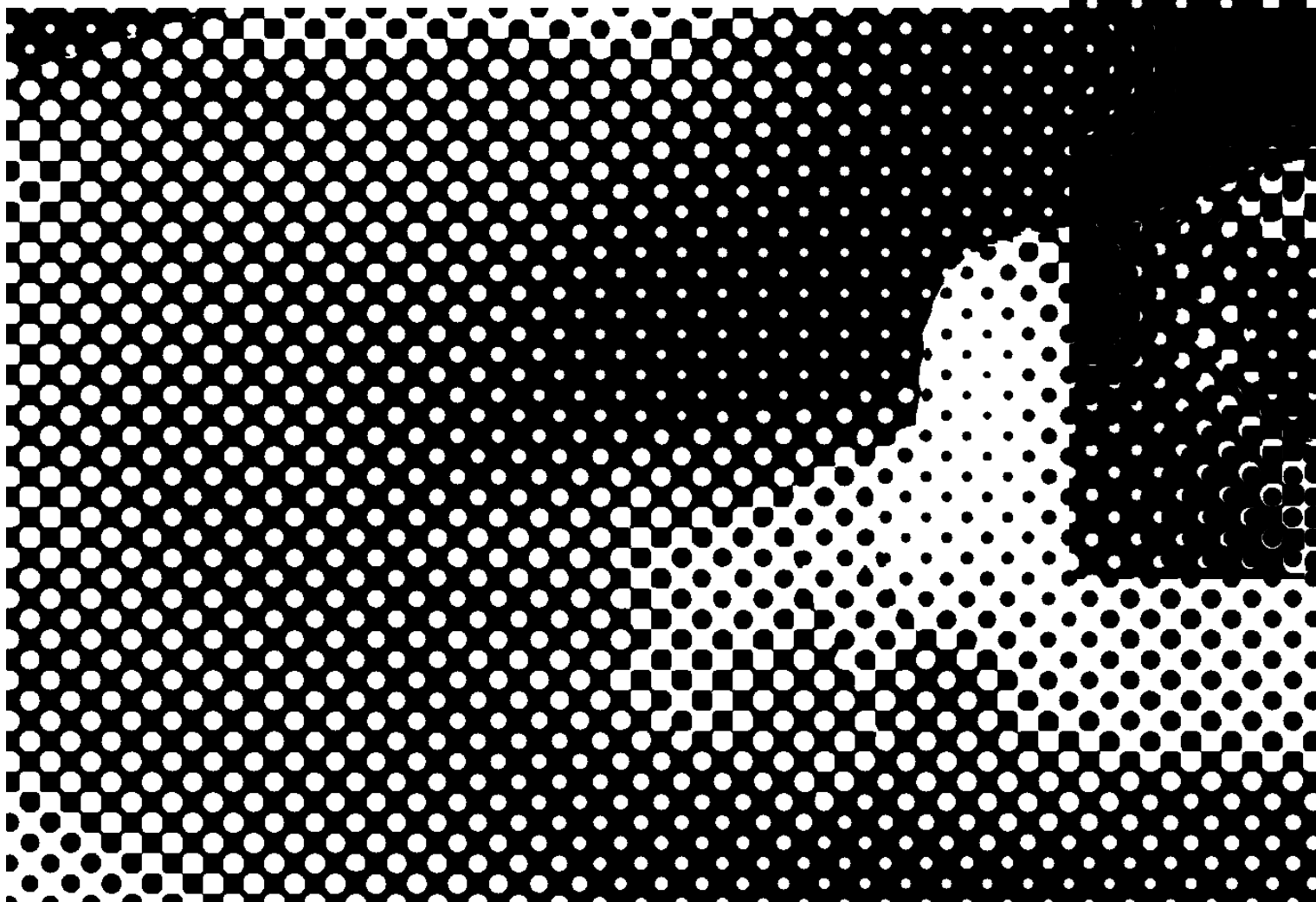
He is a dj and sonic explorer whose work embraces ambient music with post punk roots.

### **@xcrswx**

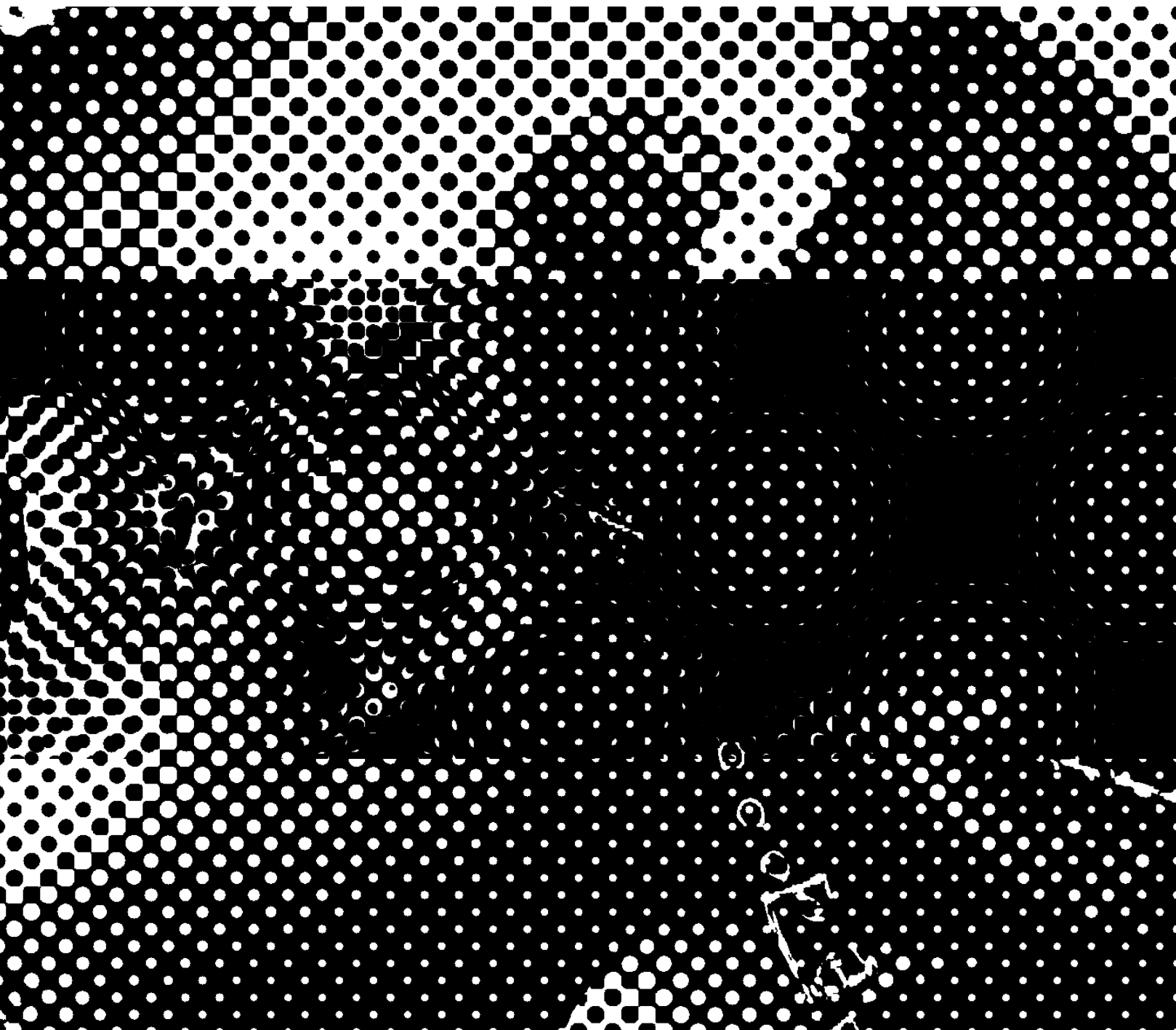
@xcrswx created the soundtrack for *Dreaming Alcestis*, a holographic installation, co-directed by Beatrice Gibson and Nick Gordon, co written by Maria Nadotti and produced by Okta Film. *Dreaming Alcestis* is commissioned by the Museo Civico of Castelbuono and Hayward Gallery Touring for British Art Show 9, and supported by the Italian Council (X Edizione 2021), Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura.



**PROGRAMMA  
/ SCHEDULE**







## arti visive

### **Instituto Cervantes Palermo Chiesa S. Eulalia dei Catalani**

#### **APPUNTI PER UNA BIOGRAFIA. PEPE ESPALIÚ, ATTRAVERSO GLI ARCHIVI**

a cura di Juan Vicente Aliaga  
Instituto Cervantes Palermo  
Chiesa S. Eulalia dei Catalani  
via Argenteria Nuova 33-35

25 maggio — 14 luglio 2023  
opening 24 maggio, 18.30

lunedì — giovedì, 9.00 — 13.00  
venerdì 9.00 — 15.00  
pomeriggio su appuntamento;  
dal 18 giugno  
lunedì — venerdì,  
ore 9.00 — 15.00  
ingresso libero

promossa da  
Instituto Cervantes Palermo,  
Sicilia Queer filmfest  
in collaborazione con  
Centro de arte  
Pepe Espaliú, Córdoba

### **Haus der Kunst Cantieri culturali alla Zisa**

#### **RAUMBILDER // FRONTIERA**

a cura di Tine Bay Lührssen,  
Nina Brauhauser, Blanca Matías  
in collaborazione con  
Verein Düsseldorf Palermo e.V.  
29 aprile — 10 giugno 2023

giovedì — sabato, 16.00 — 19.00  
e nei giorni del festival  
18.00 — 21.00  
ingresso libero

con opere di María Alcázar,  
Tine Bay Lührssen,  
Nina Brauhauser, Marta Colombo,  
Carola Eggeling, Serena Fanara,  
Carla Altea Guida, Blanca Matías,  
Rossella Palazzolo,  
Francesca Polizzi

## infanzia

### **Botteghe Cantieri culturali alla Zisa**

#### **RADICI. PICCOLO MUSEO DELLA NATURA. ALLEANZE, CONNESSIONI, ECOSISTEMI**

giochi letture e laboratori tematici

17.30 — 21.30  
ingresso libero  
fino a esaurimento posti

in occasione della tredicesima  
edizione del Sicilia Queer filmfest,  
Radici propone uno spazio per  
letture e attività semistrutturate  
dedicate a bambine e bambini.  
All'interno dei pomeriggi tre  
appuntamenti dedicati ai laboratori  
tematici su alleanze, connessioni,  
ecosistemi che si svolgeranno:

venerdì 26 maggio, 18.00

*Dove crescono gli alberi*  
lettura e laboratorio di stampa

sabato 27 maggio, 18.00

*Uno. Trasformazioni ed evoluzioni*  
pittura estemporanea e collettiva  
con acquerelli naturali

domenica 28 maggio, 18.00

*Tornare a guardare*  
maratona di letture, passeggiata  
per occhi e mani alla scoperta  
di texture nascoste attraverso la  
tecnica del frottage

**24 maggio 2023**  
/ mercoledì / giorno #0

**Instituto Cervantes Palermo**  
**Chiesa s. Eulalia dei Catalani**

**18.30 arti visive**

**OCULTACIONES  
/REVELACIONES.  
PULSIÓN, CUERPO  
E IDENTIDAD HOMOSEXUAL  
EN LA OBRA DE PEPE  
ESPALIÚ (1955 -- 1993)**

conferenza di Juan Vicente Aliaga  
ingresso libero

Juan Vicente Aliaga, critico d'arte,  
professore della Universitat  
Politecnica di Valencia e curatore  
della mostra *Appunti per una  
biografia. Pepe Espaliú attraverso  
gli archivi*, inaugura la mostra  
presso l'Instituto Cervantes  
con una conferenza sull'opera  
dell'artista spagnolo Pepe Espaliú  
nel trentennale della morte.

**20.00 extra**

**MONDO.  
GENNARO ANDREA LAURO**

performance di danza  
ingresso libero

**25 maggio 2023**  
/ giovedì / giorno #1

**Cinema De Seta**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 nuove visioni**

**MAPUTO NAKUZANDZA**  
Ariadine Zampaulo / Brasile-  
Mozambico 2022 / 62' / v.o. sott. it.  
e ing. / anteprima nazionale

**19.30 opening night**

**BONO/BURATTINI.  
SUONO IN UN TEMPO  
TRASFIGURATO**  
concerto in collaborazione  
con Ypsigrock Festival

**20.30 opening night  
/ panorama queer**

**PASSAGES**  
Ira Sachs / Francia 2023 / 91'  
/ v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**Goethe-Institut / Sala Wenders**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 panorama queer**

**SCREAMING QUEENS:  
THE RIOT AT COMPTON'S  
CAFETERIA**  
Susan Stryker, Victor Silverman  
/ Stati Uniti 2005 / 57' / v.o. sott. it.  
sarà presente la regista

**17.30 letterature queer**

**STORIA TRANSGENDER**  
Susan Stryker / Luiss University  
Press / Roma 2023  
Eleonora Santamaria e Giuseppe  
Burgio dialogano con l'autrice  
ingresso libero

**26 maggio 2023**

/ venerdì / giorno #2

**Cinema De Seta**

**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 presenze / Laura Citarella**

**OSTENDE**

Laura Citarella / Argentina 2011  
/ 85' / v.o. sott. it.  
sarà presente la regista

**18.30 carte postale à Serge Daney**

**COME LE FOGLIE AL VENTO**

Douglas Sirk / Stati Uniti 1956  
/ 100' / v.o. sott. it.  
in collaborazione con  
CSC – Cineteca Nazionale  
sarà presente Bernard Eisenschitz

**20.30 nuove visioni**

**DES GARÇONS DE PROVINCE**

Gaël Lépingle / Francia 2022  
/ 84' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale  
saranno presenti il regista  
e Michaël Dacheux

**22.30 queer short #1**

**CŒURS BRISÉS HÔTEL**

Emma Axelroud Bernard / Francia  
2023 / 16' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale

**THE MICROCOSM**

Joe Ingham / Regno Unito 2022  
/ 14' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**HÉROÏNES**

Astré Desrives / Francia 2022  
/ 29' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**Goethe-Institut / Sala Wenders**

**Cantieri culturali alla Zisa**

**17.00 premio Nino Gennaro**

**CONSEGNA DEL PREMIO  
NINO GENNARO 2023**

**A B. RUBY RICH**

dialoga con la critica  
Federica Fabbiani Galleni  
ingresso libero

**18.30 eterotopie**

**LETTRE À MA SŒUR**

Habiba Djahnine / Algeria 2006  
/ 68' / v.o. sott. it. e ing.

**Institut français / Terrazze**

**Cantieri culturali alla Zisa**

**22.30 panorama queer**

**AMA OSA**

Marija Stefanija Linuža / Italia 2022  
/ 48' / v.o. sott. ing.

**27 maggio 2023**

/ sabato / giorno #3

**Institut français / Terrazze  
Cantieri culturali alla Zisa**

**11.30 letterature queer**

**ATLANTE CINEMA QUEER  
CONTEMPORANEO  
/ ATLAS OF CONTEMPORARY  
QUEER CINEMA**

a cura di Andrea Inzerillo  
/ Meltemi / Milano 2023  
il curatore dialoga con B. Ruby  
Rich e Federica Fabbiani Galleni

**Cinema De Seta  
Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 queer short #2**

**ALBERTINE WHERE  
ARE YOU?**

Maria Guidone / Italia 2022 / 20'  
/ v.o. sott. it. e ing.  
sarà presente la regista

**VIRÉE SÈCHE / DRY TRIP**

Théo Laglisse / Francia 2022  
/ 23' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**THE PERPETRATORS**

Richard Squires / Regno Unito  
2022 / 14' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale

**MAR(I)CONA**

Cande Lázaro Cienfuegos  
/ Spagna 2021 / 13' / v.o. sott. it.  
e ing. / anteprima nazionale

**AFTERWARDS**

Chongyan Liu / Francia 2023  
/ 25' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
assoluta

**18.30 carte postale à Serge Daney**

**DOUGLAS SIRK:  
HOPE AS IN DESPAIR**

Roman Hüben / Svizzera-  
Germania-Francia 2022 / 76' / v.o.  
sott. it. / anteprima nazionale  
saranno presenti il regista  
e Bernard Eisenschitz

**20.30 retrovie italiane**

**LA GRANDE ABBUFFATA**

Marco Ferreri / Francia-Italia 1973  
/ 130' / v.o. sott. it.  
sarà presente l'attrice  
Andréa Ferréol

**22.30 nuove visioni**

**UNGENTLE**

Onyeka Igwe, Huw Lemmey  
/ Gran Bretagna 2022 / 37'  
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

**Averna Spazio Open  
Cantieri culturali alla Zisa**

**00.00 extra**

**CONCERTO LUCY LIYOU**

in collaborazione con Cripta747  
e Fondazione Studio Rizoma

**28 maggio 2023**

/ domenica / giorno #4

**Palazzo Butera**  
via Butera

**11.00 carte postale à Serge Daney**

**TAVOLA ROTONDA  
SU DOUGLAS SIRK**

saranno presenti Mark Rappaport,  
Bernard Eisenschitz,  
Roberto Turigliatto, Roman Hüben,  
Matthias Brunner e Andrea Inzerillo  
ingresso libero

**Cinema De Seta**  
Cantieri culturali alla Zisa

**16.00 panorama queer**

**ROPE'S END**

Mark Rappaport / Stati Uniti 2022  
/ 29' / v.o. sott. it. / anteprima  
assoluta  
sarà presente il regista

**THE MARRIAGE OF GRETA  
GARBO AND SERGEI  
EISENSTEIN**

Mark Rappaport / Stati Uniti 2023  
/ 27' / v.o. sott. it. / anteprima  
assoluta  
sarà presente il regista

**THE EMPTY SCREEN**

Mark Rappaport / Stati Uniti 2017  
/ 10' / v.o. sott. it.  
sarà presente il regista

**18.00 presenze / Laura Citarella**

**TRENQUE LAUQUEN  
/ PARTE 1**

Laura Citarella / Argentina-  
Germania 2022 / 129' / v.o. sott. it.  
saranno presenti la regista,  
Ezequiel Pierri, Lucia Pierri

**20.30 presenze / Laura Citarella**

**TRENQUE LAUQUEN  
/ PARTE 2**

Laura Citarella / Argentina-  
Germania 2022 / 133' / v.o. sott. it  
saranno presenti la regista,  
Ezequiel Pierri, Lucia Pierri

**22.30 nuove visioni**

**AISHITERU!**

Koji Shiraishi / Giappone 2022  
/ 94' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale

**29 maggio 2023**

/ lunedì / giorno #5

**CSC – sede Sicilia**  
Cantieri culturali alla Zisa

**9.30 presenze / Laura Citarella**

**MASTERCLASS  
LAURA CITARELLA.  
L'AVVENTURA: ALTRI MODI  
DI FARE FILM**

ingresso libero

**Cinema De Seta**  
Cantieri culturali alla Zisa

**10.30 young side**

in collaborazione con  
Traiettorie Urbane  
incontro a cura di Cinematografica

**queer short**

ingresso riservato alle scuole

**Cinema De Seta**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 panorama queer**

**LOVING HIGHSMITH**

Eva Vitija / Germania-Svizzera  
2022 / 84' / v.o. sott. it.

**18.30 nuove visioni**

**NAÇÃO VALENTE**

Carlos Conceição / Portogallo  
2022 / 120' / v.o. sott. it. e ing.

**20.30 carte postale à Serge Daney**

**SECONDO AMORE**

Douglas Sirk / Stati Uniti 1955  
/ 88' / v.o. sott. it.  
in collaborazione con  
CSC – Cineteca Nazionale  
saranno presenti Roberto  
Turigliatto, Bernard Eisenschitz  
e Mark Rappaport

**22.30 nuove visioni**

**REGRA 34**

Júlia Murat / Brasile-Francia 2022  
/ 100' / v.o. sott. it. e ing.

**Goethe-Institut / Sala Wenders**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 queer short #2**

**ALBERTINE WHERE  
ARE YOU?**

Maria Guidone / Italia 2022 / 20'  
/ v.o. sott. it. e ing.

**VIRÉE SÈCHE / DRY TRIP**

Théo Laglisse / Francia 2022  
/ 23' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale

**THE PERPETRATORS**

Richard Squires / Regno Unito  
2022 / 14' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale

**MAR(I)CONA**

Cande Lázaro Cienfuegos  
/ Spagna 2021 / 13' / v.o. sott. it.  
e ing. / anteprima nazionale

**AFTERWARDS**

Chongyan Liu / Francia 2023  
/ 25' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima assoluta

**18.30 panorama queer  
omaggio a Paul Vecchiali**

**L'AUTOGRAPHE**

Arnold Pasquier / Francia 2013  
/ 10' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale / sarà presente il regista

**CHE AMORE POTREBBE  
POPOLARE QUESTO LUOGO?**

Italia 2013 / 58' / v.o. sott. it.  
/ anteprima assoluta  
saranno presenti Arnold Pasquier  
e Vincent Dieutre

**Institut français / Terrazze**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**22.30 panorama queer**

**QUELLO CHE LE MIE DITA  
SAPEVANO**

Marta Basso / Italia 2021 / 22'  
/ v.o. sott. it. e ing.  
sarà presente la regista

**LES ROSES ET LES BLEUS**

Claudia Lopez Lucia / Francia  
2021 / 22' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale



**30 maggio 2023**

/ martedì / giorno #6

**Cinema De Seta**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 nuove visioni**

**LOBO E CÃO**

Claudia Varejão / Portogallo 2023  
/ 111' / v.o. sott. it.

**18.30 panorama queer**

**THIS IS THE END**

Vincent Dieutre / Francia 2023  
/ 108' / v.o. sott. it. e ing.  
/ anteprima nazionale  
saranno presenti Vincent Dieutre,  
Arnold Pasquier, Kéja Ho Kramer

**20.30 panorama queer**

**DRIFTER**

Hannes Hirsch / Germania 2023  
/ 79' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale  
in collaborazione con il MiX Festival  
Internazionale di Cinema lgbtq+  
e Cultura Queer  
sarà presente il regista

**22.30 presenze / Laura Citarella**

**LAS POETAS VISITAN  
A JUANA BIGNOZZI**

Laura Citarella / Argentina 2019  
/ 90' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale  
sarà presente la regista

**Goethe-Institut / Sala Wenders**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 presenze / Laura Citarella**

**TRES JUNTOS**

Laura Citarella / Argentina 2008  
/ 16' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale  
sarà presente la regista

**DIARIO RURAL**

Laura Citarella / Argentina 2021  
/ 27' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale  
saranno presenti la regista,  
Ezequiel Pierri, Lucia Pierri

**18.30 queer short #1**

**CŒURS BRISÉS HÔTEL**

Emma Axelroud Bernard  
/ Francia 2023 / 16' / v.o. sott. it.  
e ing. / anteprima nazionale

**THE MICROCOSM**

Joe Ingham / Regno Unito 2022  
/ 14' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**HÉROÏNES**

Astré Desrives / Francia 2022  
/ 29' / v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**FUTURE FLOWERS**

Han Zhou / Cina 2022 / 10'  
/ v.o. sott. it. e ing. / anteprima  
nazionale

**WILL YOU LOOK AT ME**

Shuli Huang / Cina 2022 / 21' /  
v.o. sott. it. e ing.

**Institut français / Terrazze**  
**Cantieri culturali alla Zisa**

**22.30 eterotopie**

**FELFEL LAHMER  
(PIMENT ROUGE)**

Saadia Gacem / Algeria 2019 / 30'  
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

**J'AI HABITÉ L'ABSENCE  
DEUX FOIS**

Drifa Mezenner / Algeria 2011 / 24'  
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

**ON NE SE CONNAISSAIT  
PAS AVANT**

Ludmila Akkache / Algeria 2021  
/ 11' / v.o. sott. it. / anteprima  
nazionale

**31 maggio 2023**

/ mercoledì / giorno #7

**Cinema De Seta**

**Cantieri culturali alla Zisa**

**16.00 presenze / Laura Citarella**

**LA MUJER DE LOS PERROS**

Laura Citarella / Argentina 2015  
/ 98' / v.o. sott. it.

**18.30 panorama queer**

**Nuova Orfeo presenta**

**Barbara Hammer**

sarà presente Beatrice Gibson

**AUDIENCE**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1982  
/ 31' / v.o. sott. it.

**MENSES**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1974  
/ 4' / v.o. sott. it.

**NO NO NOOKY T.V.**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1987  
/ 12' / v.o. sott. it.

**PSYCHOSYNTHESIS**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1975  
/ 6' / v.o. sott. it.

**SAPPHO**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1979  
/ 6' / v.o. sott. it.

**SUPERDYKE MEETS**

**MADAME X**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1976  
/ 19' / v.o. sott. it.

**SYNC TOUCH**

Barbara Hammer / Stati Uniti 1981  
/ 10' / v.o. sott. it.

**21.00 closing night**

**PREMIAZIONE QUEER  
SHORT E NUOVE VISIONI**

**CASA SUSANNA**

Sébastien Lifshitz / Francia-Stati  
Uniti 2022 / 97' / v.o. sott. it.

**20.00 extra**

**LIVE PERFORMANCE**

**@XCRSWX**

**+ DJ SET A COLDER**

**CONSCIOUSNESS**

**E MARIO ADAMO**

promosso dal Museo Civico  
di Castelbuono  
a cura di Nuova Orfeo

**Institut français / Terrazze**

**Cantieri culturali alla Zisa**

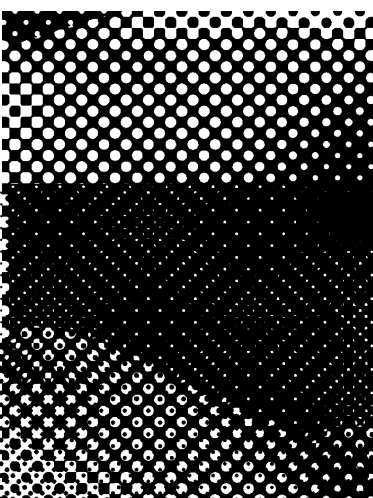
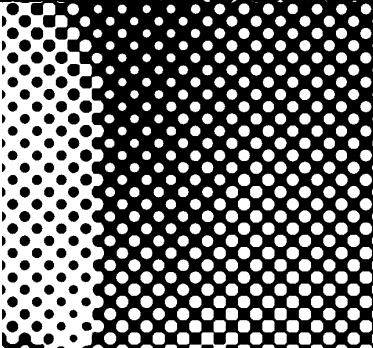
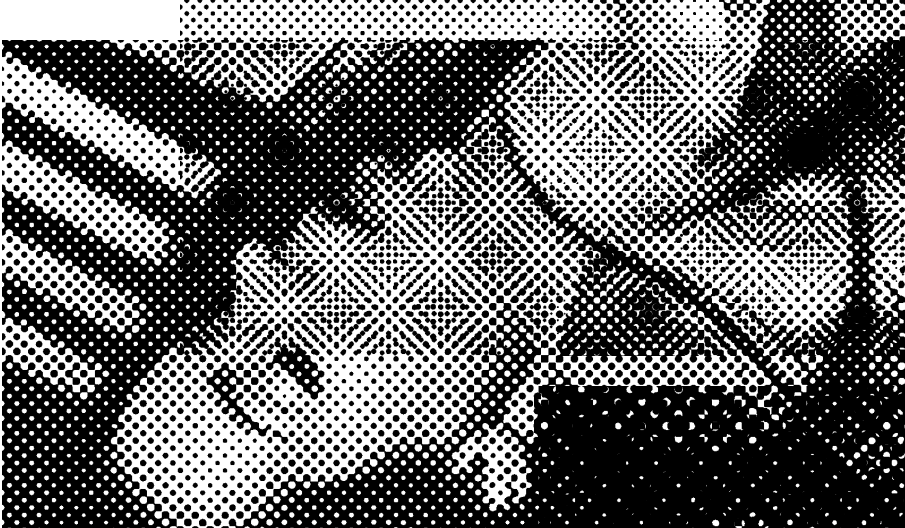


# **INDICE / CONTENTS**

<b>11</b>	<b>editoriale / editorial</b>
<b>15</b>	<b>In memoria del conte / In memory of count Elio Cappello</b>
<b>18</b>	<b>giuria internazionale / interlational jury</b>
<b>24</b>	<b>trailer</b> Mark Rappaport
<b>26</b>	<b>queer short</b>
<b>38</b>	<b>nuove visioni</b>
<b>48</b>	<b>panorama queer</b>
<b>72</b>	<b>presenze</b> Ruth Beckermann / Laura Citarella
<b>170</b>	<b>carte postale à Serge Daney</b> Douglas Sirk
<b>190</b>	<b>retrovie italiane</b> La grande abbuffata
<b>204</b>	<b>eterotopie</b> Algeria / Algerie
<b>232</b>	<b>premio Nino Gennaro</b> B. Ruby Rich
<b>270</b>	<b>letterature queer</b>
<b>278</b>	<b>arti visive</b> Pepe Espaliú / Raumbilder
<b>302</b>	<b>anteprime queer</b>
<b>324</b>	<b>programma / schedule</b>

finito di stampare  
nel mese di maggio 2023  
da Seristampa, Palermo  
/ printed in May 2023  
by Seristampa, Palermo





tredicesima edizione  
/ thirteenth edition  
Palermo, Cantieri culturali alla Zisa  
25 — 31 maggio 2023  
/ 25 — 31 May 2023