

SICILIA QUEER 2024
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST

XIV

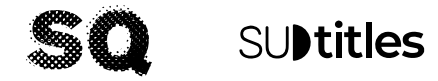
sq

SICILIA QUEER 2024
INTERNATIONAL
NEW VISIONS
FILMFEST

Palermo
Cantieri culturali alla Zisa
25 — 31 maggio 2024
/ 25 — 31 May 2024
quattordicesima edizione
/ fourteenth edition



prodotto da / produced by



con il contributo di / with the contribution of



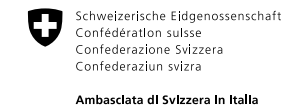
con il sostegno di / with the support of



IFcinéma



forum austriaco di cultura^{rma}



In collaborazione con / in collaboration with

coordinamento palerm* pride

arcigay PALERMO

CSE... Cineteca Nazionale

XX SECOLO L'INVENZIONE PIÙ BELLA IL GRANDE CINEMA SUL GRANDE SCHERMO

CSE... Scuola Nazionale di Cinema - Sede Sicilia

clac

LUMPEN

FilmFreeway

le

CITTÀ COTTE DI VINCENZO VIZZARI

CENTRO UNIVERSITARIO DI RICERCA CINEMATOGRAFICA

RADICI IL CIELO MUOVO DELLA NOSTRA

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

dP düsseldorf palermo

HAUS DER KUNST

The Art of Zoe INTERDISCIPLINARY ART CULTURAL PRODUCTION

Landeshauptstadt Düsseldorf Kulturamt

Landeshauptstadt Düsseldorf Kulturamt

Landeshauptstadt Düsseldorf

Filmmuseum Düsseldorf

TMD Theatermuseum Hofgartenhaus Düsseldorf

Città di Palermo Assessorato alla Cultura

CITTÀ METROPOLITANA DI PALERMO

CANTIERI CULTURALI ZISA

Cinema Vittorio De Seta

Ypsigrock

boog biblioteca occupata di quartiere

Teatro DiTIRAMMU Culture and Tourism are the Keys

fondazione merz

sponsor tecnici principali / main technical sponsor

QUATTRO CANTI PALERMO BISSO BISTROT

CRE. ZI. PLUS

BALLARAK BIRRIFICIO - PUB

Ape Scaia EVENTI

mobility partner

SRC next to you

dott

sponsor tecnici / technical sponsors

CO|CUL|TO|P|RE

TENUTE ORESTIADI GIBELLINA

BALATA SICILIAN EXPERIENCE CAFÉ • SLOW PIZZA • BISTROT

Le Terrazze del Sole PALERMO

BIBLIOTECA PALERMO

BASQUIAT CAFE

leANGELICHE COMFORT BISTRO AL MERCATO DEL CAPO

al fresco giardino e bistrot

media partner

SENZA FELVAGGI

QUINLAN rivista di critica cinematografica

TIRESIA Alberto Nicolino Podcast

festival partner

Aficio Associazione Festival Italiani di Cinema

FCS COORDINAMENTO DEI FESTIVAL DEL CINEMA IN SICILIA

Coordinamento Festival Cinema Igbiq

FILMMAKER

Lago Film Fest FESTIVAL INDIPENDENTE DI CINEMA DI RICERCA

FESTIVAL TEATRO BASTARDO

cast & credits		
direttore artistico / artistic direction Andrea Inzerillo	organizzazione / organization Associazione Culturale Sicilia Queer Sudtitles S.r.l.	motion graphic Pietro Catalano
direzione organizzativa / organizational direction Giorgio Lisciandrello	organizzazione generale e accoglienza / general organization and welcoming Etrio Fidora Maja Olah	foto / photo Ester Di Bona, Daniele Cannavò, Simona Mazzara, Luca Vitello
festival coordinator Etrio Fidora		proiezioni / screenings Danilo Flachi
assistente alla direzione organizzativa / organizational direction assistant Maja Olah	assistente alla direzione organizzativa / organizational direction assistance Maja Olah	premi / awards Daniele Franzella, Vincenzo Vizzari – Cittacotte
programmer Marco Grifò, Giorgio Lisciandrello, Roberto Nisi, Pietro Renda, Susan Sabatini, Eleonora Santamaria	responsabile sicurezza e sostenibilità ambientale / safety and environmental sustainability manager Angelo De Stefani	comunicazione generale / general communication Associazione Culturale Sicilia Queer
programmer queer short Elvira Del Guercio, Dafne Leda Franceschetti, Letizia Granata, Emilien Gür, Roberto Rippa	responsabile proiezioni arena / outdoor screenings manager Chiara Calcavecchia	stagisti / interns Maja Olah, Lorenzo Romeo, Laura Genco, Samuele Catanzaro
retrovie italiane Umberto Cantone	allestimenti spazi / spaces set up Agnese Giglia, Exhibit sQUEERt Accademia di Belle Arti di Palermo	coordinamento volontari / volunteers coordination Letizia Granata
arti visive / visual arts Alessandro Pinto	sottotitoli / subtitles Sudtitles Palermo – Vittoria De Stefani, Gabriele Uzzo	volontari / volunteers Sofia Anselmo, Bianca Arnold, Asia Bella, Moss Berke, Chiara Calcavecchia, Emilia Cipolla, Ivana Cioffi, Beatrice Cutolo, Emilio D'Alessandro, Rachele Di Bella, Chiara Dragotta, Alessio Favet, Roberta Gurgone, Jens Hartmann, Carla Morello, Gabriella Nuccio, Elena Oddo, Alberto Oliva, Sofia Pellegrini, Enrica Pellitteri, Chiara Pirollo, Pietro Pisa, Chiara Rapisarda, Sabrina Rapisarda, Gaia Salomone, Anna Scannapico, Angelica Seccafieno, Fabiana Spallone, Gabriele Tezeta, Arianna Tomasiello, Maya Tripiciano
ufficio stampa / press office Giovannella Brancato, Ada Tullo	traduzioni sottotitoli e interpretariato / subtitle and interpreting translations Vittoria De Stefani (coordinamento) Gabriele Uzzo (responsabile sottotitoli inclusivi), Lucilla Sampognaro, Gandolfo Picciuca, Federica Cirrito, Martina Scalici, Lucrezia Bertolino, Gaia Greco, Giulia Madonia	– trailer Beatrice Gibson, Nick Gordon
sponsor e partnership Etrio Fidora	segretario di giuria / jury secretary Susan Sabatini	
social media manager Lorenzo Romeo	web tv Bernardo Giannone, Gioele Sanzeri	
movimentazione copie / copy handling Vittoria De Stefani	videomaker web tv Claudia Rizzo, Claudia Viani, Laura Genco, Samuele Catanzaro	
biglietteria / ticket office Maria Borruso		

giurie / juries	
giuria internazionale Pascal Cervo, Carlo Chatrian, Anna Hints, Marie Luise Lehner, Jara Yáñez	
giuria circuito festival Morena Faverin, Maria Vittoria Pellecchia, Alessandro Rais	
giuria coordinamento Palermo Pride Lorenzo Barbaro, Vera Carollo, Maria Castronovo, Renzo Conti, Giulia de Spuches, Alessandro Di Liberto, Daniela Di Miceli, Sonia Ghezzi, Massimo Milani, Giuseppe Moscarelli, Enzo Musella, Gabriella Palermo, Magda Richiusa, Francesca Schirripa, Daniela Tomasino	
catalogo / catalog	
a cura di / edited by Andrea Inzerillo	
coordinamento redazionale / editorial coordination Marco Grifò	
redazione testi / texts Fulvio Abbate, Alberica Bazzoni, Umberto Cantone, Paola Caridi, Alessandro Del Re, Pierre Eugène, Donato Faruolo, Morena Faverin, Francesco Foschini, Andrea Inzerillo, Alma Palacios, Matias Piñeiro, Manon Parent	
schede / film records Elvira del Guercio, Dafne Leda Franceschetti, Letizia Granata, Marco Grifò, Emilien Gür, Susan Sabatini, Eleonora Santamaria	
traduzioni / translations Arturo Biagi, Francesco Caruso, Morena Faverin, Giorgia Inzerillo, Alessandra Meoni	
revisioni / revisions Erica Grossi, Pietro Renda	
impaginazione / typesetting Donato Faruolo	

ringraziamenti / acknowledgments		
Laurent Achard (<i>in memoriam</i>), Hermine Aigner, Cristina Alga, Claire Allouche, Kamal Aljafari, Andrea Anastasi, Armando Andria, Nike Anidros, Adriano Aprà (<i>in memoriam</i>), Arlequeer, Francesco Indro Armato, Fulvio Baglivi, Vincenzo Barreca, Marta Basso, Marco Battaglia, Paolo Benzi, Giulia Bersani, Eric Biagi, Dario Bisso, Ciccio Bonaccorso, Valerio Bordonaro, Giovanni Boscaino, Bianca Bozzeda, Giulia Briccardi, Giulia Briguglia, Marco Bruciatì, Giuseppe Burgio, Francesco Buscemi, Laura Busetta, Gaetano Calà, Alessio Calaciura (<i>in memoriam</i>), Silvia Calderoni, Fabrizio Cammarata, Roberto Cammarata, Marcella Campo, Luigi Capizzi, Franco Cappuccio, Ester Cardella, Paola Caridi, Luigi Carollo (<i>in memoriam</i>), Giulio Casadei, Marialaura Cascio, Roberta Casella, Rosi Castellese (<i>in memoriam</i>), Giuseppe Castellucci, Michele Catalano, Alessia Cervini, Laura Citarella, Daniela Colamartini, Iliaria Coletti, Alessandro Comodin, Delia Convertino, Marta Cotta Ramosino, Chiara Cosentino, Giulia Cosentino, Gian Mauro Costa, Emanuele Costanzo, Piotr Czerkawskii, Daltonya, Gabriella D'Agostino, Antonietta De Lillo, Alessandro Del Re, Jean-Paul Deplus, Maria Di Carlo, Maxime Dieu, Vincent Dieutre, Matteo Di Gesù, Sergio Di Giorgi (<i>in memoriam</i>), Antonella Di Nocera, Giada Divulsi, Carmelo Drago, Federica Fabbiani Galleni, Aurora Falcone, Morena Faverin, Constanza Feldman, Veronica Flora, Sascha Förster, Filippo Foscarini, Maria Angela Fratta, Fabio Freud, Giusi Gennaro, Marco Genovese, Eleonora Giammanco, Beatrice Gibson, Agnese Giglia, Nick Gordon, Monica Goti, John Greyson, Fausto Gristina, Erica Grossi, Claudio Gullì, Letizia Gullo,	Philipp Hanke, Giulia Iannello, Alex Incognito, Giorgia Inzerillo, Milena Inzerillo, Michael Kortländer, Evie Korzec, Lucia Lauro, Piero Li Donni, Cecilia Linares, Mirko Lino, Alma Lisciandrello, Valerio Lisciandrello, Enrico B. Lo Coco, Tatiana Lo Iacono, Giovanni Lo Monaco, Marie Losier, Enrico Lupi, Frédéric Maire, Heidi Mancino, Claudia Mangano, Dario Mangiaracina, Serena Marcenò, Gisella Marino, Simona Marino, Chiara Mariscalco, Giuseppe Marsala, Stefano Marsala, Costanza Marguglio, Roman Maruhn, Giorgio Masi, Flavia Mazarino, Sheila Melosu, Sofia Melluso, Alessandra Meoni, Agustín Mendilaharzu, Azzurra Messina, Massimo Milani, Francesco Paco Mirabelli, Giuliana Misserville, Ivan Mitfiot, Mondello Italo Belga S.A., Nico Morabito, Luca Mosso, Andrea Mussolin, Maria Nadotti, Alberto Nicolino, Silvia Nugara, Angelo Nuzzo, Davide Oberto, Emilio Orofino, Mirko Pace, Natalia Paolucci, Arnold Pasquier, Michelangelo Pavia, Maria Vittoria Pellecchia, Marte Pezzatini, Antonio Pezzuto, Gianfranco Piazza, Mattia Piazza, Luca Pintacuda, Alessandro Pinto, Nike Pirrone, Filippo Pistoia, Marco Pistoia, Flora Pitrolo, Jürgen Pohl, Sven Pötting, Giuseppe Provinzano, Constanza Quatriglio, Diana Quiroga, Gianfranco Raimondo, Alessandro Rais, Mark Rappaport, Juan Carlos Reche Cala, Martin Rejtman, Tony Rizzi, Claudia Rizzo, Elena Rizzo, Giuliano Rocca, Nicoletta Romeo, Federico Rossin, Roberto Salvaggio, Stefano Savona, Nicoletta Scapparone, Fabio Schillaci, Dietmar Schwärzler, Heidi Sciacchitano, Ivan Scinaro, Masha Sergio, Donato Sica (Bogdan Kara), Claire Simon, Alessandro Sinopoli, Chiara Siro Brigiano, Gergo Somogyvari, Sergio Sozzo,	Livio Spallino, Gaia Spanò, Aldo Spiniello, Irene Tagliavia, Marco Tarantino, Tindaro Tassone, Gilda Terranova, Judith Testault, Daniela Tomasino, Virginia Tonfoni, Valentina Torri, Isabella Trapani, Roberto Turigliatto, Gabriele Uzzo, Enrico Vannucci, Giorgio Vasta, Francesco Vedovati, Claudia Viani, Vincenzo Vizzari, Chiara Volpes, Giuliana Zaffuto, Martina Zigiotti



EDITORIALE / EDITORIAL

Quest'anno Rosi Castellese e Luigi Carollo non parteciperanno al Sicilia Queer, perché hanno lasciato questo pianeta. Cominciare l'editoriale rivolgendo il nostro pensiero a questi due costruttori di mondi è un modo per esplicitare immediatamente un profondo e sentito debito di gratitudine nei loro confronti. Il lascito di esperienze, relazioni, esempi che la loro esistenza porta con sé è enorme, e per questa ragione – tutta pubblica, interamente politica, ma per noi inevitabilmente anche umana e personale – a loro questo festival è dedicato.

Militanti, partigiani, hanno difeso i diritti non soltanto delle persone lgbtqia+ agendo sullo spazio pubblico, creando luoghi di incontro e discussione che prima non esistevano, scommettendo sul futuro e contribuendo concretamente, con il loro lavoro, a fare di Palermo una città migliore. Sarà la storia a dire in che misura operare a partire dai margini – creando ad esempio spazi indipendenti come i circoli lesbici nel quartiere del Borgo Vecchio (prima Lady Oscar, poi 'nzocché) ed esperienze come quella di Palermo lesbicissima, o immaginare che il Pride dovesse avere sin da subito un'impostazione intersezionale e trasversale e tenere insieme segmenti ampi della società tutta – abbia contribuito a cambiare il volto della città in cui viviamo, a nostro avviso più di quanto non si sia soliti ammettere, respingendo in maniera gioiosa e vitale l'ammissibilità di discorsi omobitransfobici, classisti, xenofobi, razzisti e fascisti. Rosi e Luigi hanno dato prova con le loro vite che il lavoro culturale conta ed è politico, producendo effetti

This year, Rosi Castellese and Luigi Carollo will not be attending the Sicilia Queer filmfest, as they have left this world. Starting this editorial with a thought for these two visionaries is our way of expressing a deep and heartfelt debt of gratitude to them. The legacy of experiences, relationships, and examples they left behind is immense. For this reason—entirely public, thoroughly political, but inevitably also human and personal for us—this festival is dedicated to them.

Both activists and partisans, Rosi and Luigi defended the rights of not just lgbtqia+ people by engaging in public spaces, creating places for meetings and discussions that didn't exist before, betting on the future, and concretely contributing to making Palermo a better city. History will tell how much their work, starting from the margins, has helped change the face of our city. Think of the creation of independent spaces like the lesbian circles in Borgo Vecchio (first Lady Oscar, then 'nzocché), experiences like Palermo Lesbicissima, or the vision that Pride should have an intersectional and broad-based approach from the beginning. This change, in our opinion, is deeper than often acknowledged and joyfully and vitally rejected the admissibility of homophobic, classist, xenophobic, racist, and fascist discourses. Rosi and Luigi showed through their lives that cultural work matters and is political, producing unstable and lasting effects. They showed that rigor doesn't exclude laughter, and vice versa; and that the consequences of a luminous life are unpredictable – our festival is one of

nello stesso tempo instabili e duraturi. Hanno mostrato come il rigore non esclude le risate, e viceversa; e che le conseguenze di una vita luminosa sono imprevedibili – il nostro festival ne è uno dei frutti. Pensiamo dunque a loro come un esempio a cui guardare e da proteggere preziosamente per il presente e per il futuro, e con questo spirito ci rivolgiamo alle persone che al festival saranno presenti, gli spettatori e le spettatrici di questa edizione. Cosa offriamo loro?

Innanzitutto, essenzialmente, uno spazio di narrazioni altre. Un luogo dove ha diritto di ospitalità il dissenso nei confronti del discorso dominante, il confronto con posizioni minoritarie, dissonanti, alternative. Dove cioè esercitare la critica significa aprire spazi di possibilità contro l'inevitabilità di scelte imposte; dove si propone una cultura di pace contro i venti di guerra che spirano oggi in Europa e nel Medio Oriente; dove si prova ad avversare l'inevitabilità della paura, esercitando il pensiero contro la pigrizia e contrastando la naturale tendenza ad abbandonarsi al sonno della ragione. Un posto dove è possibile guardare il mondo con occhi diversi, scoprendo ad esempio che nella nostra città, *hidden in plain sight*, ci sono universi e storie tutte da esplorare – lo fanno Beatrice Gibson e Nick Gordon in *Someplace in your Mouth*, il trailer che accompagna questa edizione del festival, dal parcheggio del centro commerciale Forum a Brancaccio.

Per questo le Eterotopie non potevano che condurci in Palestina, in un momento così difficile che il mondo intero vive con terrore e che noi proviamo ad attraversare come possiamo, tramite il cinema, per offrire spazi di complessità. Per ragioni analoghe, proseguendo un discorso cominciato lo scorso anno e continuato anche nel corso di questo, dopo aver esplorato il cinema di Laura Citarella e portato a Palermo nel dicembre 2023 Agustín Mendilaharsu e Constanza Feldman nell'ambito del progetto *El secreto del cine argentino*, seguiamo la nostra esplorazione dedicando una retrospettiva integrale a Matías Piñeiro, in un'inedita collaborazione tra due festival che si svolgono tra la Sicilia e il Veneto e che hanno a cuore l'attenzione verso il cinema contemporaneo e desiderano esprimere un segnale di opposizione nei confronti delle politiche del governo argentino, che mettono in serio pericolo uno dei cinema più vitali del presente.

Sono altri i fili che continuano un discorso cominciato in precedenza e trovano in questo festival nuove possibilità: è il caso della *Carte postale à Serge Daney*, che da Douglas Sirk ci conduce direttamente a Daniel Schmid, con la

their fruits. We see them as examples to look up to and to protect dearly for the present and the future. With this spirit, we address those attending the festival this year. What do we offer them?

First and foremost, a space for alternative narratives. A place where dissent from the dominant discourse is welcomed, where engagement with minority, dissonant, and alternative positions is possible. Where exercising criticism means opening up spaces of possibility against the inevitability of imposed choices. Where we propose a culture of peace against the winds of war blowing today in Europe and the Middle East. Where we oppose the inevitability of fear by exercising thought against laziness and resisting the natural tendency to surrender to the sleep of reason. A place where it is possible to look at the world with different eyes, discovering, for example, that in our city, hidden in plain sight, there are universes and stories to explore—like Beatrice Gibson and Nick Gordon do in *Someplace in your Mouth*, the trailer accompanying this edition of the festival, shot in the parking lot of the Forum shopping center in Brancaccio.

For this reason, the Eterotopie section could only lead us to Palestine in a moment so difficult that the whole world watches in terror. We try to touch upon it as best as we can through cinema to offer spaces of complexity. For a similar reason, after exploring the cinema of Laura Citarella and bringing Agustín Mendilaharsu and Constanza Feldman to Palermo in December 2023 as part of the *El secreto del cine argentino* project, we continue our exploration with a complete retrospective of Matías Piñeiro, establishing an unprecedented collaboration between two festivals (ours in Sicily and another in Veneto) that care about contemporary cinema and wish to express opposition to the Argentine government's policies that seriously endanger one of the most vital cinemas of the present.

Other threads continue previously started discourses and find new possibilities in this festival. This is the case with the *Carte postale à Serge Daney*, which takes us from Douglas Sirk directly to Daniel Schmid, in collaboration with the Cinémathèque Suisse, which has restored his masterpieces. The Schmid/Fassbinder/Schroeter triad also brings us back to Monika Treut, a pioneer of lesbian cinema, who this year receives the Nino Gennaro award – another way to remember, thanks to the complicity of Federica Fabbiani, those like Rosi Castellese who contributed to giving citizenship and depth to lesbian culture in Palermo. Stefania Casini, at the festival to talk

collaborazione della Cinémathèque Suisse che ha restaurato i suoi capolavori. E la triade Schmid/Fassbinder/Schroeter ci riporta anche a Monika Treut, pioniera del cinema lesbico, che riceve quest'anno il premio Nino Gennaro – un ulteriore modo per ricordare, grazie anche alla complicità di Federica Fabbiani, chi come Rosi Castellese ha contribuito a dare diritto di cittadinanza e spessore alla cultura lesbica a Palermo. La presenza di Stefania Casini, al festival per dialogare con Umberto Cantone e Francesco Foschini, ci porta a rivedere in pellicola due film *stracult* di Paul Morrissey nell'ambito delle *Retrovie italiane* nel cinquantennale dell'uscita di *Dracula...*, mentre un altro anniversario – il centenario della nascita di Goliarda Sapienza – sarà celebrato dalle artiste Alma Palacios e Manon Parent con la loro *Autobiographie des contradictions* ospitata nell'ambito delle residenze del progetto franco-tedesco Kultur Ensemble Palermo. E se lo scambio tra Düsseldorf e Palermo negli spazi della Haus der Kunst ci permette di esplorare la cultura del *ballroom* con una performance a cielo aperto che per la prima volta a Palermo pre-inaugura il festival – e che ritroveremo anche in un film di tre giovani registe italiane come *About Last Year* –, la musica del *Cine-Concerto della Felicità* di Agostino Ferrente e Andrea Satta e poi quella del *Live A/V* di Nziria in collaborazione con il festival Ypsigrock attraverseranno il festival da cima a fondo.

È impossibile esaurire tutti i fili interni della nostra programmazione, ed è bello che sia il pubblico a trovare i propri. Non volevamo dimenticare di ricordare pubblicamente ancora una volta Paul Vecchiali, col suo ultimo film, ma anche un altro grandissimo regista come Laurent Achard, in entrambi i casi grazie alla presenza del nostro giurato Pascal Cervo; e non possiamo tralasciare di nominare Adriano Aprà, che non abbiamo conosciuto direttamente ma al lavoro del quale ci sentiamo inevitabilmente vicini, e dal cui progetto di attivismo culturale ci sentiamo indiscutibilmente e speriamo non immeritatamente ispirati.

Concludiamo con delle considerazioni amare, che riguardano le condizioni concrete nelle quali si fa questo festival. Perché per l'undicesima volta consecutiva il Sicilia Queer continua con la sua proposta a promuovere e a rivendicare la difesa di uno spazio pubblico come il Cinema De Seta, in un momento nel quale quasi nessuno più ci crede, quando ancor più che in passato quello spazio è considerato un problema di cui disfarsi più che una risorsa da far fiorire. C'è qualcuno che si chiede ancora cosa poteva essere e cosa invece sia, quello spazio, a dodici anni dalla sua riapertura? È diventato difficilissimo usare

with Umberto Cantone and Francesco Foschini, brings us to revisit two cult films by Paul Morrissey as part of the *Retrovie italiane* on the fiftieth anniversary of the release of *Dracula*. Another anniversary – the centenary of Goliarda Sapienza's birth – will be celebrated by artists Alma Palacios and Manon Parent with their *Autobiographie des contradictions*, hosted as part of the Franco-German Kultur Ensemble Palermo project residencies. And if the exchange between Düsseldorf and Palermo in the spaces of the Haus der Kunst allows us to explore ballroom culture with an open-air performance for the first time in Palermo that pre-opens the festival—and which we will also see in *About Last Year*, a film by three young Italian directors—the music of the *Cine-Concerto della Felicità* by Agostino Ferrente and Andrea Satta and then the *Live A/V* by Nziria in collaboration with the Ypsigrock festival will permeate the festival from top to bottom.

Our programming has many internal threads; it is impossible to cover them all, and it'll be delightful to let the audience find their own. Thanks to Pascal Cervo on our jury, we will remember once again Paul Vecchiali with his latest film and another great director like Laurent Achard. And we cannot fail to mention Adriano Aprà, whom we did not know directly but whose work we feel inevitably close to and whose project of cultural activism we feel inspired by.

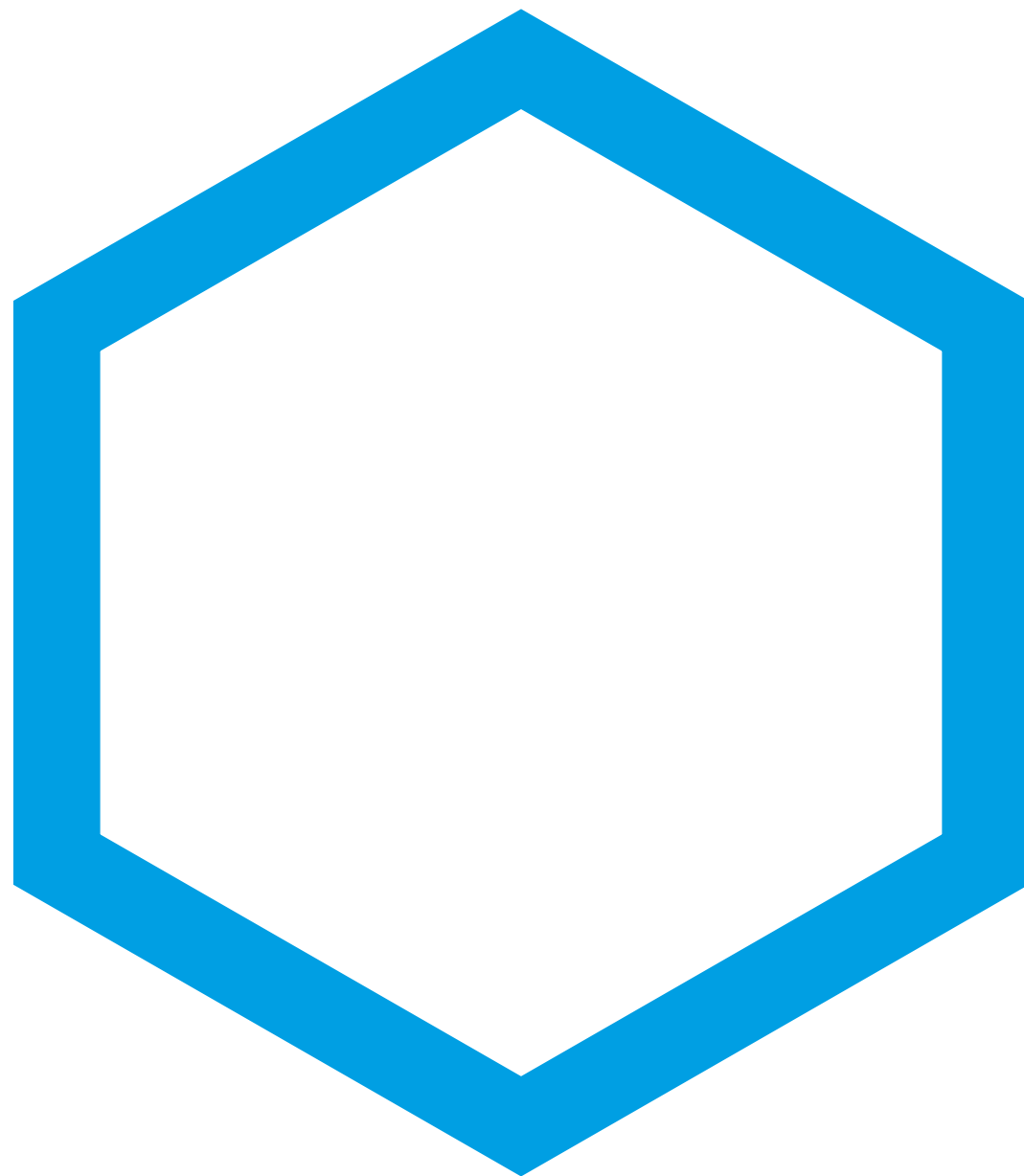
Let us conclude with some bitter reflections on the conditions in which this festival takes place. For the eleventh consecutive year, Sicilia Queer continues to promote and defend a public space like the Cinema De Seta at a time when almost no one believes in it anymore, when even more than in the past, that space is considered a problem to be disposed of rather than a resource to be nurtured. Is anyone still wondering what it could have been and what it actually is twelve years after its reopening? Using the Cinema De Seta has become extremely difficult, and we wonder how long it will still be possible. Practically all costs are borne by the organizers, while the air conditioning system does not work, and there seems to be no intention of replacing it (it looks like it can no longer be repaired).

Recognizing that holding the festival at De Seta was a service offered to the city meant, in the past, offsetting the rental fee with activities offered free to the public: this possibility no longer seems to be contemplated—evidently, events like ours, but not only, no longer represent a value for this city. An authentically dialectical dialogue with the municipal institutions has long been interrupted because exercising criticism for

il Cinema De Seta, e ci chiediamo fino a quando sarà possibile farlo. Praticamente tutti i costi sono a carico degli organizzatori, mentre l'impianto di condizionamento non funziona e non sembra esserci l'intenzione di sostituirlo (pare non sia più possibile ripararlo): se fa troppo caldo il cinema è inutilizzabile, per il freddo è opportuno coprirsi un po'.

Il riconoscimento che svolgere il festival al De Seta fosse un servizio offerto alla città ha significato in passato compensare il canone di locazione con le attività offerte gratuitamente al pubblico: questa possibilità non pare essere più contemplata – evidentemente manifestazioni come la nostra, ma non solo, non rappresentano più un valore per questa città. Un dialogo autenticamente dialettico con le istituzioni comunali si è interrotto da tempo, perché esercitare critiche a vantaggio della tutela di uno spazio pubblico e dunque della collettività non è cosa gradita. Il Sicilia Queer è sempre più conosciuto nel resto d'Italia e d'Europa ma si svolge in condizioni di incomprensione e di diffidenza, se non di ostilità, da parte dell'amministrazione della città che lo ospita e nei cui spazi si svolge, essenzialmente perché non ci rassegniamo all'alternativa cui anni di incuria sembrano aver destinato il Cinema De Seta: il declino fino a quella che sarà prima o poi un'inevitabile chiusura; l'affidamento a privati, più o meno prestigiosi, come parvenza di unica possibile soluzione; l'abdicare al ruolo di una promozione culturale volta all'emancipazione delle persone, di tutte le persone, che dovrebbe partire da un'interlocuzione autentica e politica con realtà che da decenni lavorano in questa direzione. Per quanto ancora, e fino a quando?

the protection of public space and, therefore, the community is not welcomed. Sicilia Queer is increasingly recognized in the rest of Italy and Europe but takes place under conditions of misunderstanding and distrust, if not hostility, from the administration of the city that hosts it and in whose spaces it takes place, essentially because we do not resign ourselves to the alternative to which years of neglect seem to have destined the Cinema De Seta: watching it decline until the inevitable closure; handing it over to more or less prestigious private entities, as the semblance of the only possible solution; abdicating the role of cultural promotion aimed at the emancipation of all people, which should start from an authentic and political dialogue with entities that have been working in this direction for decades. How much longer, and until when?



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

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.

brano, peraltro, ispirato ad altro inenarrabile dandy cittadino, il principe Raimondo Lanza di Trabia.

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 mo' 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

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

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, 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.

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?».

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

PASCAL CERVO



Attore teatrale e cinematografico francese nonché regista, viene scoperto al cinema all'età di sedici anni con *Les Amoureux* (1994) di Catherine Corsini, e recita poco dopo nel primo film di Gaël Morel, *A toute vitesse* (1996). Incontra il cineasta Laurent Achard con *Plus qu'hier, moins que demain* (1997) e diventa il suo attore feticcio: gireranno assieme *Le dernier des fous* (2006), *Dernière séance* (2011), *Le tableau* (2013) e *Un, parfois deux* (2016), episodio della serie *Cinéma, de notre temps*. Le sue collaborazioni spaziano da Jean-Claude Biette a Hélène Angèle, da Robert Guédiguian a Pierre Léon (con *Deux Rémi, deux* del 2015), da Jérôme Reybaud (con *Jours de France* del 2016, in concorso al Sicilia Queer filmfest 2017) a Christophe Honoré, e tanti altri ancora. Attore e complice di Paul Vecchiali negli anni Dieci nel 2000, gira con lui *Nuits blanches sur la jetée* (2014), nella sezione Panorama Queer del Sicilia Queer filmfest 2015, *C'est l'amour* (2015) e *Bonjour la langue* (2023). A teatro è allievo di Maurice Bénichou e recita sotto la direzione di Arthur Nauzyciel e di Laurent Mauvignier. Il suo primo cortometraggio da regista è *Valérie n'est plus ici* (2009), ed è seguito dai mediometraggi *Monsieur Lapin* (2013), *Hugues* (2017) – premiato al festival Côté Court – e *Une habitude de jeune homme* (2019).

French theater and film actor as well as film director, he was discovered at the movies at the age of sixteen with *Les Amoureux* (1994) by Catherine Corsini, and acted shortly afterwards in Gaël Morel, *A toute vitesse* (1996). He meets the filmmaker Laurent Achard with *Plus qu'hier, moins que demain* (1997) and becomes his most trusted actor: together they sign *Le dernier des fous* (2006), *Dernière séance* (2011), *Le tableau* (2013) and *Un, parfois deux* (2016), episode from the series *Cinéma, de notre temps*. His collaborations range from Jean-Claude Biette to Hélène Angèle, from Robert Guédiguian to Pierre Léon (with *Deux Rémi, Deux* in 2015), from Jérôme Reybaud (whose 2016's *Jours de France* was in the New Visions competition at the Sicilia Queer filmfest 2017) to Christophe Honoré, and so many others. Actor and accomplice of Paul Vecchiali in the 2010s, he shot with him *Nuits blanches sur la jetée* (2014), which was in the Panorama Queer section of the Sicilia Queer filmfest 2015, *C'est l'amour* (2015) and *Bonjour la langue* (2023). At the theatre he was pupil of Maurice Bénichou and acted under the direction of Arthur Nauzyciel and Laurent Mauvignier. His first short film as a director was *Valérie n'est plus ici* (2009), which was followed by the medium-length films *Monsieur Lapin* (2013), *Hugues* (2017) – awarded at the Côté Court festival – and *Une habitude de jeune homme* (2019).

CARLO CHATRIAN



Nato nel 1971, ha studiato letteratura e filosofia e ha una laurea in *film studies* con una tesi sui film di Jacques Rivette. Nel 2009 è stato curatore del progetto *Manga Impact* dedicato all'animazione giapponese. Nel 2011 ha fondato la Filmcommission Vallée d'Aoste che ha diretto fino al 2012. Ha svolto il ruolo di direttore artistico del Festival di Locarno per sei edizioni (dal 2013 al 2018) e del Festival di Berlino dal 2019 al 2024. Ha avuto l'incarico di programmatore per festival come l'Alba Film Festival, il fiorentino Festival dei Popoli, il Visions du Réel. Come giornalista, autore e programmatore, ha collaborato con diverse riviste come Filmcritica, Cineforum, Duellanti, Panoramique e con diverse realtà come il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la Cinémathèque Suisse di Losanna; ha pubblicato saggi e monografie, nonché tenuto seminari e workshop, su registi come Nanni Moretti, Maurizio Nichetti, Errol Morris, Johan van der Keuken, Frederick Wiseman, Claire Simon, Nicolas Philibert. Ha curato retrospettive su Ernst Lubitsch, Vincente Minnelli, Otto Preminger, e sul cinema d'animazione giapponese. Ha fatto da giurato al Bafici di Buenos Aires, a Jeonju, a Morelia, al Cinéma du Réel di Parigi, a Sarajevo, al Sundance, a Toronto. È membro dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Born in 1971, Chatrian studied literature and philosophy and also holds a degree in film studies, with a thesis on the films by Jacques Rivette. In 2009 he was curator of the *Manga Impact* project, dedicated to Japanese Animation. In 2011 he founded the Filmcommission Vallée d'Aoste, whom he directed until 2012. He served as artistic director in Locarno for six editions (from 2013 to 2018) and in Berlin from 2019 to 2024. He has been a programmer for festivals like Alba Film Festival, Florence Festival dei Popoli and Visions du Réel. As a journalist, author and programmer, he collaborated for several magazines like Filmcritica, Cineforum, Duellanti, Panoramique and different realities like the National Film Museum (Turin) and the Cinémathèque Suisse (Lausanne); he has published essays and monographs on filmmakers such as Nanni Moretti, Errol Morris, Johan van der Keuken, Frederick Wiseman, Claire Simon, Nicolas Philibert. He has curated retrospectives on Ernst Lubitsch, Vincente Minnelli, Otto Preminger, and on Japanese Animation. He served as Juror in Buenos Aires (Bafici), Jeonju, Morelia, Paris (Cinéma du Réel), Sarajevo, Sundance, Toronto. He is member of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

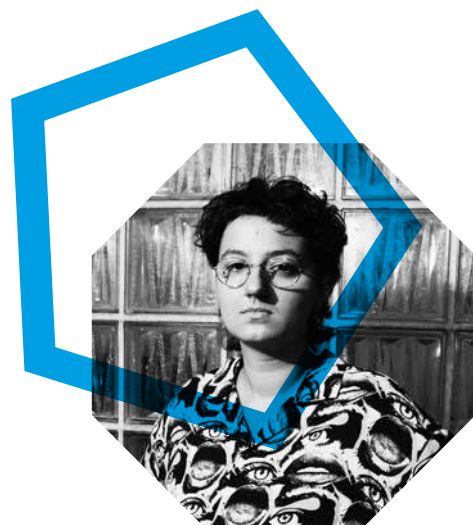
ANNA HINTS



Classe 1982 e originaria di Tartu (Estonia), è regista, sceneggiatrice e compositrice. Ha studiato letteratura e folklore estone e letteratura comparata, e ha conseguito la laurea in direzione della fotografia e regia. Il suo cortometraggio *Free World* le vale lo Young Filmmaker Award e un premio al Black Nights Film Festival 2012. Più di 90 festival del cinema hanno selezionato il suo cortometraggio d'esordio, *Ice* (2017), con cui ha vinto ben 14 premi compreso il Premio al Miglior Cortometraggio agli oscar estoni Estonian Film and Television Awards (Efta) del 2018. In quegli anni ha cominciato a manifestare una spiccata sensibilità per l'analisi sociale e geografica delle condizioni delle donne e dell'ambiente: a dimostrarlo non c'è solo la colonna sonora composta con il gruppo trio Eeter per il *Wind Sculpted Land* (2018) di Joosep Matjus, incentrato sulla natura estone, ma anche il corto documentario *For Tomorrow Paradise Arrives* (2021), sullo spreco del cibo, e la co-regia con Tushar Prakash *Kissing Your Tongue* (2022), ambientato in India, che è stata per 5 anni la sua seconda casa. La musica per *Wind Sculpted Land* ottiene il riconoscimento del Best Composer award agli Efta 2019. Il suo ultimo film, *Smoke Sauna Sisterhood* (2023), premiato al Sundance 2023 per la Miglior Regia, ha vinto il premio per il miglior documentario europeo agli European Film Awards, oltre a vari altri premi e nomination. La sua ultima collaborazione con il partner creativo Tushar Prakash, il corto di finzione *Sauna Day*, è stata selezionata per la Settimana della Critica di Cannes 2024.

Born in 1982 and originally from Tartu (Estonia), she is a director, screenwriter and composer. She studied Estonian Literature, Folklore and Comparative Literature, and she got a degree in Cinematography and Film Direction. Her short film *Free World* was awarded with the Young Filmmaker award and at the 2012 Black Nights Film Festival. More than 90 film festivals selected her debut short film, *Ice* (2017), that leads her to win 14 awards including Best Short Film at the 2018 Estonian Film and Television Awards (Efta), the Estonian Oscars. In those years she began to show a strong sensitivity for the social and geographical analysis of women's conditions and the environment: this is demonstrated not only by the soundtrack composed with the trio group Eeter for Joosep Majus's *Wind Sculpted Land* (2018), which focuses on Estonian nature, but also by the short documentary *For Tomorrow Paradise Arrives* (2021), about food waste, and the co-direction with Tushar Prakash *Kissing Your Tongue* (2022), set in India which has been her second home for 5 years. The music for *Wind Sculpted Land* was recognized with the Best Composition award at the 2019 Efta. Her latest film, *Smoke Sauna Sisterhood* (2023), which was awarded at Sundance 2023 for Best Direction, won the award for Best European Documentary at the European Film Awards, beyond various other prizes and nominations. Her latest collaboration with the creative partner Tushar Prakash, the short fiction *Sauna Day*, was selected for 2024 Cannes Critics' Week.

MARIE LUISE LEHNER



Nasce a Vienna nel 1995, è regista, autrice e musicista punk. Ha studiato all'Institut for Language Arts all'University of Applied Arts, poi sceneggiatura e drammaturgia all'Accademia del Cinema di Vienna con Jessica Hausner, oltre che pittura contestuale all'Accademia di Belle Arti della stessa città con Ashley Hans Scheirl. Scrive sceneggiature e opere di prosa. Ha pubblicato due romanzi, *Fliegenpilze aus Kork* (2017) e *Im Blick* (2018). Le sue opere letterarie hanno vinto numerosi premi. Ha realizzato sei cortometraggi fra il 2015 e il 2023, *Nichts*, *Kaugummizigaretten*, *Don't Fuck with the Diva*, *Geh Vau*, *Mein Hosenschlitz ist offen*. *Wie mein Herz*. e *Im Traum sind alle Quallen feucht*. Per il corto *Kaugummizigaretten* ha vinto il Local Artist Award al Crossing Europe Festival. Sta lavorando al montaggio del suo primo lungometraggio, *Wenn du Angst has nimmst du dein Herz in den Mund und lächelst*, con la compagnia di produzione Geyrhalterfilm a Vienna. Suona nella band punk femminista Schapka, fondata nel 2012 quando le componenti della band avevano tra i 14 e i 17 anni. Con la band si è esibita ad eventi come il popfest di Vienna.

Born in 1995 in Vienna, she is movie director, author and punk musician. She has attended the Institute for Language Arts at the University of Applied Arts, and then she has studied screenwriting and dramaturgy at the Vienna Film Academy with Jessica Hausner, as well as contextual painting at the Academy of Fine Arts in the same city with Ashley Hans Scheirl. She writes screenplay and prose works. She has published two novels, *Fliegenpilze aus Kork* (2017) and *Im Blick* (2018). Her literary works have won numerous awards. She made six short films between 2015 and 2023: *Nichts*, *Kaugummizigaretten*, *Don't Fuck with the Diva*, *Geh Vau*, *Mein Hosenschlitz ist offen*. *Wie mein Herz*. e *Im Traum sind alle Quallen feucht*. For the short *Kaugummizigaretten* she has won the Local Artist Award at the Crossing Europe Festival. She is currently working on the editing of her first feature film, *Wenn du Angst has nimmst du dein Herz in den Mund und lächelst*, at the Geyrhalterfilm production company in Vienna. She plays in the feminist punk band Schapka, founded in 2012 when the band members were aged between 14 and 17. With the band she has performed at events such as the popfest Wien.

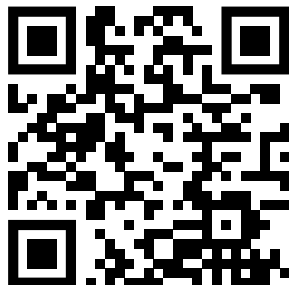
JARA YÁÑEZ



Direttrice da gennaio 2022 di Caiman – Cuadernos de Cine, lavora per la rivista, lavora per la rivista sin dalla sua fondazione come Cahiers du cinéma – Spagna nel 2007. Dal 2014 è docente del Master di Critica Cinematografica presso l'Ecam e collabora regolarmente al programma Storia del nostro cinema su TVE. Si è laureata in Storia dell'Arte presso l'Universidad Autónoma di Madrid, dove ha successivamente conseguito un dottorato in Storia del cinema; è autrice di libri sulla produzione, sulle proiezioni in versione originale sottotitolata e sul cortometraggio spagnolo, oltre ad altri testi per libri collettivi sull'industria cinematografica e su autori come Isabel Coixet, Pilar Miró, Mercedes Álvarez o Bong Joon-ho. Ha fatto parte del comitato di programmazione di DocumentaMadrid in due diverse fasi (dal 2009 al 2011 e dal 2017 al 2019), collabora con il comitato di selezione dei cortometraggi del Festival di Alcalá de Henares dal 2011 e ha curato due cicli audiovisivi per bambini all'interno del quadro del programma Museocinema del Museo Centro Nazionale d'Arte Reina Sofia. Sull'introduzione della prospettiva di genere nella critica e nell'analisi cinematografica ha pubblicato il libro *Femenino plural* (curato con Andrea Morán nel 2017).

Director of the magazine Caimán – Cuadernos de Cine since January 2022, she has been working on its publication since its foundation as Cahiers du Cinéma – Spain in 2007. Since 2014 she has also worked as a professor at the Master of Film Criticism at the Ecam, and she regularly collaborates on the History of our cinema program on the Spanish Television. She has graduated in History of Art from the Universidad Autónoma in Madrid, where she subsequently obtained a PhD in History of Cinema; she is the author of books on film production, on original subtitled version projection of movies and on Spanish short films, as well as other texts for omnibus dedicated to various studies on the film industry or on authors such as Isabel Coixet, Pilar Miró, Mercedes Álvarez o Bong Joon-ho. She was part of the DocumentaMadrid programming committee in two different phases (from 2009 to 2011 and from 2017 to 2019), she collaborates with the short film selection committee of the Alcalá de Henares Festival since 2011 and she has curated two audiovisual cycles for children all within the framework of the Museocinema program of the Reina Sofia National Art Center Museum. She published the book *Femenino plural* (edited with Andrea Morán in 2017) on the introduction of the gender perspective into film criticism and analysis.

TRAILER



SOMEPLACE IN YOUR MOUTH TRAILER SICILIA QUEER 2024

Beatrice Gibson, Nick Gordon
/ Regno Unito-Italia 2024 / 4' / anteprima assoluta

bit.ly/sqtrailers



Beatrice Gibson

Nata a Londra e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori sono stati selezionati in molti festival del mondo. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Ha lavorato su un lungometraggio per la Bbc Films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alceste* ambientato in Sicilia e co-diretto da Nick Gibson. Alcuni suoi corti sono stati presentati al Sicilia Queer filmfest.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works have been selected for many film festivals around the world. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. She has developed a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alceste* set in Sicily and co-directed with Nick Gordon. Some of her shorts have been presented at Sicilia Queer filmfest.

Nick Gordon

Ha iniziato la sua carriera come animatore e regista, muovendosi fra lavori pubblicitari e vincendo diversi premi di settore. Ha fondato nel 2012 la compagnia di produzione Somesuch con Sally Campbell e Tim Nash. Ha lavorato più volte con Beatrice Gibson, soprattutto nel ruolo di direttore della fotografia e co-regista, per esempio su *Dreaming Alceste* nel 2022 e in *Someplace in your Mouth* nel 2024. Di recente si è specializzato come direttore della fotografia per artisti che lavorano con i 16mm.

He began his career as an animator and filmmaker, moving into commercials and winning multiple industry awards. In 2012 along with Sally Campbell and Tim Nash he founded the production company Somesuch. Gordon has also worked closely with Beatrice Gibson, mostly as a cinematographer and co-director, for example in 2022 for the film *Dreaming Alceste* and in 2024 for *Someplace in Your Mouth*. More recently he has been working as a cinematographer for artist's working in 16mm.

cinematography

Nick Gordon

camera assistant

Bernardo Giannone

color & grade

Roberto Salvaggio

editing & sound

Beatrice Gibson

sound recordist

Robert Jack

Mario Adamo

sound mix

Soundtree

line producer

Genny Petrotta

hands

Beatrice Zerbatò

poem

Someplace in my mouth,
from *The Tiniest Muzzle*
sings songs of Freedom,
Magdalena Zurawski,
Wave Books, 2019,
translated by Allison
Grimaldi Donahue

voice

Flora Pitrolo

music

Michal Libera

contact

www.

siciliaqueerfilmfest.it

info @

siciliaqueerfilmfest.it



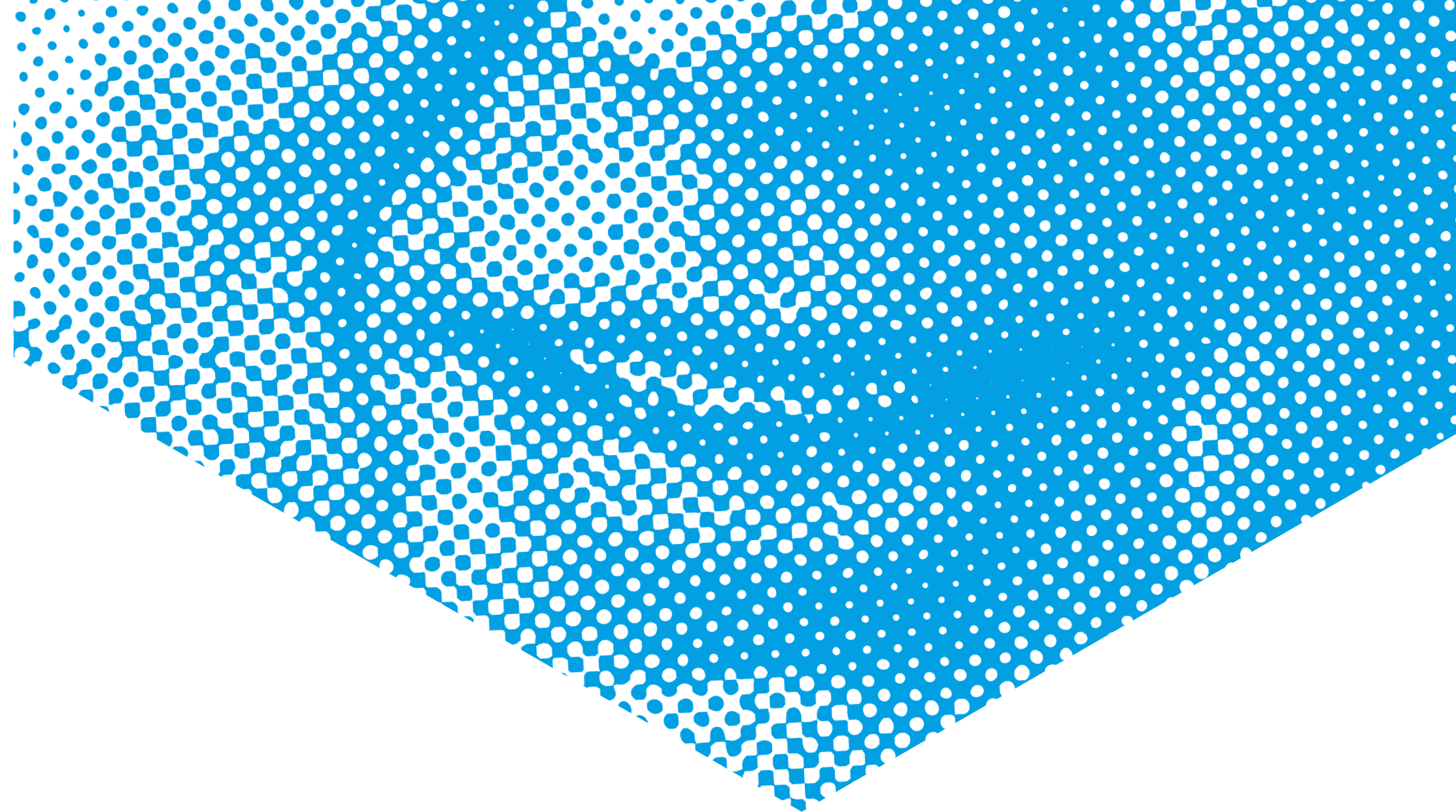
SOMEPLACE IN YOUR MOUTH

Beatrice Gibson, Nick Gordon / Regno Unito-Italia 2024
/ 4' / anteprima assoluta

Someplace in Your Mouth è girato nel parcheggio del centro commerciale Forum, alla periferia di Palermo. Giovani uomini siedono su motorini rimbombanti; auto sovraccariche di sub-woofer rimbombano a ritmo. La macchina da presa registra le pose del maschio. Ma cattura anche i momenti dello stare insieme, del corteggiamento non dichiarato, dell'incontro fisico e sonoro. Una voce fuori campo legge una poesia della scrittrice americana Magdalena Zurawski, da cui il film prende il titolo. Le quattro strofe, tradotte in italiano, attirano l'ascoltatore. I toni carnosi e la sintassi disarmante della poesia si fanno strada tra il sublime, il corporeo e l'estatico. L'incontro tra la poesia di Zurawski, le immagini della subcultura siciliana e i filmati d'archivio di impennate e corse è al tempo stesso improbabile e tenero; i loro mondi diversi, e le loro forme, diventano strani e vicini.

Someplace in Your Mouth is shot in Forum car park on the edge of Palermo. Young men sit on bouncing mopeds; cars overloaded with sub-woofers pound with base. The camera registers male posture. But it also captures moments of being together, of unspoken courtship, of physical and sonic encounter. A voiceover reads a poem by American writer Magdalena Zurawski, from which the film takes its title. The tight four stanzas, translated into Italian, pull the listener in. Its fleshy tones and disarming syntax feels its way through the sublime, the bodily and the ecstatic. The meeting of Zurawski's poem, images of Sicilian sub-culture and found footage of wheelies and races is both unlikely and tender; their different worlds, and forms, becoming strange and close.

QUEER SHORT





screenplay
Livia Lattanzio
Bérénice Barbillat

editing
Joséphine Privat
Sarah Dinelli

music
Pierre George

cast
Fleure
Yaëlle

producer
Lisa Merleau
Samuel Thomas
Etienne Sarrazin

contact
liviallattanzio@gmail.com

Livia Lattanzio

Classe 1990, è una regista e scenografa francese. Laureata all'École des hautes études en sciences sociales (Ehess) in cinema documentario, lavora anche come scenografa in Francia e all'estero. *Andy et Charlie* è il suo primo film, scritto insieme a Bérénice Barbillat. È stato proiettato in diversi festival, tra cui EntreVues de Belfort (Francia), Kurzfilm Festival Hamburg (Germania), Côté Court (Francia), MK2 Curiosity, e ha ricevuto il Grand Prix du Jury al Festival Territoires nel 2023.

Born in 1990, is a French director and set designer. Graduated from the École des hautes études en sciences sociales (Ehess) in documentary filmmaking, she also works as a set designer in France and abroad. *Andy & Charlie* is her first film, co-written with Bérénice Barbillat. It has been screened at several festivals, including EntreVues de Belfort (France), Kurzfilm Festival Hamburg (Germany), Côté Court (France), MK2 Curiosity, and it has received the Grand Prix du Jury at the Festival Territoires in 2023.



ANDY ET CHARLIE

Livia Lattanzio / Francia 2022 / 21' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Andy e Charlie si esibiscono insieme performando e creando spettacoli erotici. In estate, lontane dal cabaret, le due giovani donne si confrontano e inventano, ripercorrendo e ridefinendo i propri itinerari.

Con uno sguardo lucido e attento, Livia Lattanzio segue le due protagoniste nei loro andirivieni emotivi in un viaggio alla riscoperta di sé stesse, restituendo i motori più puri e spontanei della loro libertà, e della forza con cui la difendono. *Andy et Charlie* è una testimonianza delicata e autentica di autodeterminazione femminile nel perseguire le proprie scelte e una narrazione intelligente e incisiva del *sex work*.

Andy and Charlie perform together on stage in erotic shows. In the summer, far from the cabaret, the two young women confront each other and invent their own itineraries, retracing and redefining them. With a lucid and careful gaze, Livia Lattanzio follows the two protagonists in their emotional journey during a self-discover time, returning the purest and most spontaneous engines of their freedom, and the strength they defend it with. *Andy & Charlie* is a delicate and authentic testimony of female self-determination in pursuing their own choices and an intelligent and incisive narration of sex work.



screenplay
Nans Laborde-Jourdàa

cinematography
Manuel Bolanos

editing
Jeanne Sarfati

sound
Paul Gillauteau

cast
François Chaignaud
Muriel Laborde-Jourdàa
Mellie Laborde-Jourdàa
Roger Marcillaud

producer
Margaux Lorier
Guillaume Basso

contact
www.manifest.pictures
festivals@manifest.pictures

Nans Laborde-Jourdàa

Regista e attore, ha recitato in diversi film diretti da registi come Sophie Fillières, Julie Lopez-Curval e Sébastien Téot. Dirige, insieme a Margot Alexandre, la compagnia Toro Toro, ed è autore e regista di diversi spettacoli teatrali. Nel 2018 ha girato, tra il Giappone e la Francia, il cortometraggio *Looking for Reiko*, prodotto da Margaux Lorier. Nel 2021 ha diretto un altro cortometraggio, *Léo by Night*, prodotto dalla Paraiso Production e selezionato, tra gli altri festival, al Clermont-Ferrand e al Fifi, nonché pre-selezionato ai César 2023.

Filmmaker and actor, he has acted in films under the direction of Sophie Fillières, Julie Lopez-Curval, Sébastien Téot. He owns the company Toro Toro with Margot Alexandre, and he wrote and directed several theater shows. In 2018, he directed between Japan and France the short film *Looking for Reiko*, produced by Margaux Lorier. In 2021, he made *Léo by Night*, another short produced by Paraiso Production, selected in festivals like Clermont-Ferrand and Fifi, and pre-selected for the César 2023.



BOLÉRO

Nans Laborde-Jourdàa / Francia 2023 / 16' / v.o. sott. it. e eng.

Un ballerino di nome Fran fa ritorno al suo paese natale per concedersi un po' di riposo e far visita alla madre. Il suo arrivo, però, si trasforma presto in qualcosa di speciale per la sua comunità. Attraverso il ritmo del bolero, Fran guiderà gli abitanti del paese e gli spettatori verso il raggiungimento di nuove vette del piacere. In un caotico climax ascendente, che dal voyeurismo si trasforma in una sacra contemplazione collettiva, Fran diventa – attraverso lo sguardo del popolo – una profana figura cristologica venuta a rivelare una nuova forma di conoscenza che passa dall'uso del corpo e della vista e che conduce, in ultimo, a una celebrazione processionale dell'appagamento dei sensi, spirituali ma soprattutto fisici.

A dancer named Fran returns to his hometown to rest and visit his mother. But his arrival soon turns into something special for his community. Through the rhythm of bolero, Fran will guide the villagers and the spectators towards new heights of pleasure. In a chaotic ascending climax, that from voyeurism turns into a sacred collective contemplation, Fran becomes – through the gaze of the people – a profane Christological figure who has come to reveal a new form of knowledge that comes through the use of the body and the sight, and that ultimately leads to a processional celebration of the satisfaction on the senses, spiritual but, above all, physical.



screenplay
Zuza Banasinska
editing
Zuza Banasinska
music
Martyna Basta
Julek Tarasiuk
producer
Zuza Banasinska
contact
www.videopower.eu
distribution@
videopower.eu

Zuza Banasinska

Artista e regista, nasce a Varsavia ma attualmente risiede a Amsterdam. Nei suoi film sperimentali e nelle sue installazioni utilizza i materiali d'archivio per mettere in evidenza come la riproduzione delle immagini renda possibile la riproduzione di sistemi, soggetti e corpi. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, all'Università delle Arti di Berlino e al Sandberg Instituut di Amsterdam. Le sue opere sono state esposte in spazi come l'U-Jazdowski Cca di Varsavia, il Dum Umeni Mesta Brna di Brno e l'Het Nieuwe Instituut di Rotterdam, tra gli altri. Il suo lavoro è attualmente sostenuto dal Mondriaan Fund, dal Netherlands Film Fund e dallo Stimuleringsfonds ed è distribuito da Video Power e Eye Filmmuseum. *Grandmamauntsistercat*, suo ultimo film, è stato presentato in anteprima al Festival internazionale del cinema di Rotterdam 2024 e alla 74ª edizione della Berlinale, dove ha ricevuto il Teddy Award per il miglior cortometraggio.

They are an artist and filmmaker from Warsaw, currently based in Amsterdam. In their essay films and installations, they use archives to examine how the reproduction of images enables the reproduction of systems, subjects and bodies. They studied at the Academy of Fine Arts in Kraków, at the University of the Arts in Berlin, and at the Sandberg Instituut in Amsterdam. Their works have been shown in spaces such as the U-Jazdowski Cca in Warsaw, Dum Umeni Mesta Brna in Brno, and Het Nieuwe Instituut in Rotterdam, among others. Their work is currently supported by the Mondriaan Fund, Netherlands Film Fund, and Stimuleringsfonds, and is distributed by Video Power and Eye Filmmuseum. Their newest film premiered at International Film Festival Rotterdam 2024 and the 74th Berlinale, where it received the Teddy Award for best short film.



GRANDMAMAUNTSISTERCAT

Zuza Banasinska / Paesi Bassi-Polonia 2024 / 23' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

La storia di una famiglia matriarcale vista con gli occhi di una bambina. Immagini di repertorio, in origine create come strumenti propagandistici nella Polonia comunista, vengono riproposte come luogo di memorie auto-fiction, maneggiate e distorte, portate su lidi cosmici e sperimentali. Creato a partire dai materiali d'archivio dell'Educational Film Studio di Łódź, è una riflessione stratificata sulla parentela, sulle relazioni interspecie e sull'identità: le donne della famiglia si impegnano in un processo di creazione di sé e del mondo, trasformando i presupposti sessisti e antropocentrici di un intero immaginario in strumenti di resistenza. Così, in questa danza di immagini e suoni trasfigurati, la Baba Jaga, figura ancestrale della tradizione fiabesca slava, la terribile donna ai margini del bosco, si libera dei vincoli patriarcali e prende le forme di una potente dea preistorica, compagna di piante ed animali.

The story of a matriarchal family through the eyes of a child. Archive images, originally created as propagandist tools in communist Poland, are turned into a locus of auto-fictional memories, through manipulation and distortion, until they reach cosmic and experimental horizons. Created from archive images from the Educational Film Studio in Łódź, it is a layered reflection on kinship, interspecies relationships and identity: the women in the family engage in a process of self-making and world-making, overturning the often sexist and anthropocentric basis of an entire imaginary into tools of resistance. At the center of this dance made of transfigured images and sounds, the classic Slavic witch figure, Baba Jaga, the mysterious woman at the edge of the woods, finally free from patriarchal constraints, is reimagined as a "prehistoric goddess from the times of the matriarchy", companion and allied with plants and animals.



Olivier Cheval

Nato nel 1988, si è diplomato nel 2015 all'Accademia di Belle Arti di Parigi, dove ha cominciato a immaginare videoinstallazioni su viaggi, passeggiate urbane, videosorveglianza, immagini di guerra e immagini di terrore. Le sue opere sono state esposte in varie mostre europee. Ha girato i suoi primi due film a Le Fresnoy, *Il sogno di Lady Hamilton* nel 2018 e *Rose Minitel* nel 2019. Insegna anche arti visive all'Università Paris 8 e scrive regolarmente di cinema, arte e politica in diverse riviste. È autore di quattro libri: *Le partage de la douleur* e *Au royaume des aveugles* sul cinema, *Lettres sur la peste* e il fotomanzo *Noir Minitel*, prodotto con Lorraine Druon.

Born in 1988, he graduated in 2015 from Les Beaux-Arts de Paris, where he began to imagine video installations about travels, urban strolls, video surveillance, pictures of war and imagery of terror. His artwork has been shown in European exhibitions. He directed his two first fictions at Le Fresnoy, *The Dream of Lady Hamilton* in 2018 and *Rose Minitel* in 2019. He also teaches visual arts at the University Paris 8 and regularly writes about cinema, art and politics in different reviews. He wrote four books: *Le Partage de la douleur* and *Au Royaume des aveugles* about cinema, *Lettres sur la peste* and the photo-story *Noir Minitel*, produced with Lorraine Druon.

screenplay
Olivier Cheval
Camille Polet
cinematography
Robin Fresson
editing
Pauline Archange
sound
Olivier Pelletier
Ryo Baldet
cast
Charlotte Bayer-Broc
Juliette Bayer-Broc
Luc Chessel
Hélène de Laurens
producer
Thomas Hakim
Julien Graff
contact
www.squareeyesefilm.
com
info@squareeyesefilm.
com



L'HEURE DE NINON

Olivier Cheval / Francia 2023 / 31' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Andrea ed Élise si sono appena lasciate, e non riuscendo a superare la fine della relazione Andrea si rifugia nella casa estiva di famiglia chiedendo alla sorella Ninon di raggiungerla. È Élise però ad arrivare per prima e a suonare al campanello di Andrea, determinata a ricostruire il loro rapporto. In questo film Olivier Cheval racconta l'amore e la complicità che – nonostante alcuni non detti – unisce tra di loro queste tre donne. Con notevole delicatezza e grande profondità di sguardo, viene indagato e mostrato un microcosmo femminile che dalle mura di una casa estiva si dispiega tra i sentieri della foresta e si inoltra in una natura accogliente che abbraccia e protegge le protagoniste. La dimensione rohmeriana del gioco è una brezza fresca che attraversa la narrazione e che rende *L'heure de Ninon* un percorso di guarigione e di nuove consapevolezze, affrontato grazie all'amore altrui e alla profonda connessione con sé stesse.

Andrea has just broken up with Élise and, unable to get over the end of her relationship, she takes refuge in the family summer house asking her sister Ninon to join her. However, it is Élise who arrives first and rings Andrea's doorbell, determined to rebuild their relationship. In this film Olivier Cheval talks about the love and complicity – despite some things left unsaid – that bond these three women. With remarkable delicacy and great depth of gaze, he investigates and shows a female microcosm which unfolds from the walls of a summer house along the paths of the forest and then forwards into a welcoming nature that embraces and protects the main characters. The rohmerian dimension of the game is a fresh breeze that passes through the narrative and makes *L'heure de Ninon* a journey of healing and gaining new awareness, thanks to the love of others and the deep connection with oneself.



screenplay
Alkis Papastathopoulos
editing
Smaro Papaevangelou
cast
Mary Petrouliou
Nasia Sydeta
Theofilos Manologlou
producer
Maria Hatzakou
Panos Adamopoulos
Marion Barré
Soyo Giaoui
Kiriaki Viron
contact
www.shortcuts.pro
festival@shortcuts.pro

Alkis Papastathopoulos

Regista *non-binary* di origine greca, ha conseguito una Laurea Specialistica in studi cinematografici. Ha frequentato il Sundance Institute, ol Sarajevo Talents, l'European Short film e lo Short Film Corner. I suoi precedenti cortometraggi, che esplorano sempre tematiche queer, sono stati premiati in festival internazionali come Indie Memphis FF, Athens International Film Festival, Outview Film Festival e Cinema Verde.

Non-binary filmmaker from Greece, who holds an MA degree in film studies. They are a Sundance Institute, Sarajevo Talents, European Short film and Short Film Corner alumni. Their previous short films, which always explore queer themes, have been awarded in international film festivals such as Indie Memphis FF, Athens International Film Festival, Outview Film Festival & Cinema Verde.



HONEYMOON

Alkis Papastathopoulos / Grecia-Francia-Cipro 2023 / 24' / v.o. sott. it. e eng.

Dopo un traumatico incontro con la polizia, Fay decide di lasciare la Grecia per sempre. L'amica Sandra l'accompagna nel suo viaggio. Mentre viaggiano in autobus attraverso il Paese, una violenta discussione con due passeggeri transfobici le costringe a scendere nel bel mezzo del nulla. Sandra approfitta di questo momento per aprirsi con Fay.

Un *road movie* potente, dall'elegante fotografia, che denuncia in modo chiaro la transfobia e l'omofobia radicate nella società greca, fin dentro le stesse istituzioni, che si mostrano oggi più che mai nel loro volto ignorante, violento e fascista. L'occhio della regia, Alkis Papastathopoulos, è talmente immerso negli eventi e negli sguardi che si scambiano le due protagoniste, che diventa difficile distinguere il film dai loro stessi volti, tanto che l'indignazione diventa un'espressione, la discriminazione diventa un grido, l'affetto nonostante tutto diventa un gesto della mano.

After a traumatizing event involving the cops, Fay is leaving Greece for good. Sandra accompanies her to the bus station. As they are travelling by bus across the country, a transfobic attack by two co-passengers leaves them stranded on a highway in the middle of nowhere. Sandra has now the chance to open her soul to Fay.

A powerful road movie, with an elegant cinematography, which clearly denounces transfobia and homophobia rooted in society, even within the institutions themselves, which today are increasingly showing their most ignorant, violent and fascist face. The eye of Alkis Papastathopoulos is so immersed in the events and in the looks of the protagonists that it is more and more difficult to distinguish the movie from their own faces; therefore the resentment becomes an expression, the discrimination becomes an howl, the love – despite everything – becomes an hand gesture.



screenplay
Felipe Casanova
editing
Felipe Casanova
Nilenzo Clémentin
music
Timothée Montani
producer
Felipe Casanova
production
Kino Rebelde
contact
www.kinorebelde.com
distribution@kinorebelde.com

Felipe Casanova

Nasce a Zurigo, in Svizzera, nel 1995. Ha trascorso la maggior parte della sua infanzia a Rio de Janeiro, in Brasile. Nel 2021 ha ottenuto la Laurea Magistrale in Regia allo IAD (Institut des Arts de Diffusion), in Belgio. Attualmente vive a Bruxelles e continua a lavorare sperimentalmente con le immagini in movimento, come regista e montatore. La sua pratica artistica incoraggia la ricerca e la sperimentazione. *Loveboard* (2023) è il suo primo cortometraggio.

Born in Zürich, Switzerland, in 1995. He spent most of his childhood in Rio de Janeiro, Brazil. In 2021 he graduated with a Master's Degree in Film Directing from IAD (Institut des Arts de Diffusion) in Belgium. Nowadays he is based in Brussels, and he continues to experiment with moving images, working as director and editor. His practices encourage research and experimentation. *Loveboard* (2023) is his first short film.



LOVEBOARD

Felipe Casanova / Svizzera-Belgio 2023 / 18' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Una relazione ormai finita, un telefono rotto, e i ricordi del protagonista che si fanno memoria personale e archivio digitale. Entrambi frammentati, entrambi ricomposti per rivelare squarci di un amore svanito. *Loveboard* non è solo la ricostruzione di momenti privati che, trasposti sullo schermo, diventano immagini universali, ma è soprattutto una *mise en abîme* del processo creativo del regista. L'osservazione ricorrente al microscopio della memoria interna di un telefono smembrato in ogni sua parte non è altro che la medesima azione che il regista compie con i ricordi della sua relazione. Provare a riparare un telefono rotto significa allora tentare di salvare dall'oblio pezzi di vita reali e digitalizzati, cose immaginate e momenti diventati immagini compromesse, video glitchati, scorsi d'amore intravisti tra un pixel e l'altro, che divorano l'immagine fino ad annichilire ciò che di vero è stato vissuto.

A broken relationship, a broken phone and the protagonist's memories that become both personal memory and digital archive. Both fragmented, both reassembled to reveal glimpses of a vanished love. *Loveboard* is not only the reconstruction of private moments that, transposed on the screen, become universal images, but above all it is a *mise en abîme* of the director's creative process. The recurrent observation under the microscope of the internal memory of a telephone dismembered in all its parts is nothing more than the same action performed by the director with the memories of his relationship. Trying to fix a broken phone then means trying to save from oblivion real and digitized pieces of life, imagined things and moments become compromised images, glitchy videos, glimpses of love seen between pixels, that devour the image to the point of annihilating what was truly lived.



screenplay
Mia Felic
editing
Lucija Mrzljak
Mia Felic
sound
Lucija Mrzljak
producer
Mia Felic
contact
miafelic@gmail.com

Mia Felic

Nasce a 1993 a Cakovec, Croazia. È antropologa e artista visuale e vive a Tallinn, in Estonia, dove studia arte contemporanea all'Estonian Academy of Arts. Attualmente studia fotografia all'Aalto University School of Arts Design and Architecture, in un Programma di Scambio Studentesco. Nella sua arte lavora principalmente con le immagini analogiche, sia statiche che in movimento. I suoi interessi sono rivolti nei confronti dell'idea di processo, cambiamento e tempo, intesi sia come soggetti che come proprietà fisiche del medium fotografico e cinematografico.

Born in 1993 in Cakovec, Croatia. She is an anthropologist and visual artist based in Tallinn, Estonia, where she studies contemporary art at the Estonian Academy of Arts. Currently she is studying photography at the Aalto University School of Arts, Design and Architecture as part of exchange studies. In her art practice she mostly works with analog image – both still and moving. Her topic of interest revolves around the idea of process, change and time, both as subject and as physical properties of photographic and film medium.



ON THE OTHER SIDE OF

Mia Felic / Croazia-Estonia 2024 / 6'
/ anteprima nazionale

Un'esplorazione del corpo transgender e *non-binary* colto e rappresentato attraverso il *mordançage*, un processo fotografico del XIX secolo che ricorre all'utilizzo di sostanze chimiche aggressive in grado di alterare la patina delle foto, sottoponendole a un processo di lenta e graduale trasformazione.

Il supporto fotografico e il corpo umano diventano un unico, inscindibile medium. Il corpo in transizione assume qui la protoplasmità tipica degli organismi unicellulari: stampato sulla carta fotografica, il corpo/medium galleggia – proprio come le amebe – in un liquido mortifero e contemporaneamente vitale, sperimentando una onnipotenzialità che gli consente di compiere mutamenti metamorfici improvvisi e di passare da una condizione a un'altra, da un genere a un altro, evolvendosi, stadio dopo stadio, sino a fissarsi nella forma ritenuta più adatta.

An exploration of the transgender and non-binary body caught and represented through the *mordançage*, a photographic process of the 19th century that consists in aggressive chemicals capable of altering the silver gelatine prints, causing them to undergo a process of slow and gradual transformation.

The photographic support and the human body become a unique, inseparable medium. The body in transition assumes here the protoplasticity typical of unicellular organisms: printed on photographic paper, the body/medium floats – just like the amoebas – in both a deadly and vital liquid, experimenting with a transformability that allows it to make sudden metamorphic changes and to move from one condition to another, from one gender to another, evolving, stage after stage, until fixing in the form deemed most suitable.



screenplay
Carlos Pereira
editing
Vanessa Heeger
music
Andrea Schmidt
cast
Akin Victor
Banatshe Hourmazdi
producer
Carlotta Cornehl
Clara Puhlmann
contact
www.dffb.de
a.wenze@dffb.de

Carlos Pereira

Studia regia cinematografica alla Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). I suoi film sono stati proiettati in festival come Locarno, San Sebastián, Rencontres Internationales Paris/Berlin, IndieLisboa e Vila do Conde, e proiettati in luoghi come la Cité Internationale des Arts, la Haus der Kulturen der Welt e il Museum of Modern Art di Rio de Janeiro. *Slimane* ha vinto il premio della critica tedesca come miglior cortometraggio. Nel 2022 ottiene una residenza al Bergman Estate di Fårö, dove scrive la sceneggiatura del suo primo lungometraggio, attualmente in sviluppo.

He is currently studying Film Directing at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb). His films have been shown at festivals such as Locarno, San Sebastián, Rencontres Internationales Paris/Berlin, IndieLisboa and Vila do Conde, and screened at venues such as Cité Internationale des Arts, Haus der Kulturen der Welt and Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. *Slimane* won the German Film Critics Award for Best Short Film. In 2022, he was awarded a residency at The Bergman Estate on Fårö, where he wrote the script of his first feature film, currently in development.



SLIMANE

Carlos Pereira / Germania 2023 / 20'
/ v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Germania, in un futuro molto vicino. Un uomo viene rilasciato dalla prigione e decide di far subito visita alla sua migliore amica, Ava, sorpresa di vederlo. Ciò che grava sul film è l'incombere di una minaccia che agisce insidiosamente per cancellare dalla città l'esistenza dei corpi queer. Questo anelito di cancellazione viene elaborato dallo sguardo di Carlos Pereira in un'estetica della delicatezza, che lascia a quadri compositivamente scarni il compito di veicolare l'atrocità dell'assenza. Così, ricorrendo all'utilizzo della camera fissa e inquadrando un muro su cui posa una carta da parati fuori fuoco, il regista permette allo spettatore di sentir crescere, dentro di sé, un malessere sempre più intollerabile causato dall'assenza sullo schermo di quegli stessi corpi che, dentro e fuori dalla narrazione, rischiano di scomparire per sempre.

Germany, in a near future. A man is released from prison and as a first stop he visits Ava, his best friend, who didn't expect to see him. What weighs on the film is the coming of a threat that acts insidiously to erase the existence of queer bodies from the city. This desire for cancellation is elaborated by the gaze of Carlos Pereira in an aesthetic of delicacy, which leaves to compositionally sparse shots the task of conveying the atrocity of absence. Thus, by resorting to the use of the fixed camera and by framing an out-of-focus wallpapered wall, the director allows the viewer to feel growing an increasingly intolerable discomfort caused by the absence on the screen of those same bodies that, inside and outside the narrative, risk disappearing forever.



screenplay
Bernardo Zanotta

cinematography
Ville Pippo

editing
Paul Nouthet

sound
Sergio González Cuervo

music
Gunnar Gunnsteinsson

cast
Andy Smart
Thiago Antunes
Hinke Ann Eleveld
Diogo Da Silva Pinto
Igor Pedroso
José Marcal de Jesus
Mavi Veloso
Camila Rosa

producer
Manon Bovenkerk
Flavien Giorda
Yann Gonzalez

contact
www.bernardozanotta.com
bernardozanotta@gmail.com

Bernardo Zanotta

È regista e artista visivo. I suoi lavori sono stati esposti a livello internazionale in luoghi d'arte, cinema e festival, tra cui il British Film Institute, Eye Filmmuseum, Fid Marseille, Bafici, Rotterdam, Pesaro e Locarno, dove è stato premiato con il Pardino d'Argento per il suo film *Heart of Hunger* (2018). Oltre a progetti di corto e medio metraggio, sta attualmente sviluppando il suo primo lungometraggio.

He is a filmmaker and visual artist. His work has been exhibited internationally at art venues, cinemas, and festivals, including the British Film Institute, Eye Filmmuseum, Fid Marseille, Bafici, Rotterdam, Pesaro, and Locarno, where he was awarded the Pardino d'Argento for his film *Heart of Hunger* (2018). Alongside short and mid-length projects, he is currently developing his first feature film.



WILD FRUITS

Bernardo Zanotta / Paesi Bassi-Francia 2024 / 35'
/ v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

XVI secolo. Dopo un periodo trascorso all'estero nella Francia antartica, Jean Aurand trova rifugio come servitore nella casa del filosofo francese Michel de Montaigne, dove una serie di eventi fantastici cambia per sempre la vita dei due uomini. In questa fantasia queer che evoca ricordi del primo Bertrand Mandico, di *Perceval le Gallois* di Eric Rohmer e di *West Indies* di Med Hondo, il regista brasiliano Bernardo Zanotta contrappone la brutalità dei colonizzatori alla sensualità del rapporto di Jean Aurand con gli indigeni. Possiamo solo sognare quale corso avrebbe preso la storia se l'approccio pacifista e *non-binary* del servitore avesse prevalso sulla violenza coloniale.

16th century. After a period overseas in the Antarctic France, Jean Aurand finds refuge as a servant in the house of French philosopher Michel de Montaigne, where a series of fantastical events change the lives of these two men forever. In this queer fantasy that conjures up memories of early Bertrand Mandico, Eric Rohmer's *Perceval le Gallois* and Med Hondo's *West Indies*, Brazilian filmmaker Bernardo Zanotta contrasts the brutality of the colonists with the sensuality of Jean Aurand's relationship with the natives. We can only dream of the course history would have taken if the servant's pacifist, non-binary approach had prevailed over colonial violence.



screenplay
Matea Kovač

editing
Matea Kovač

music
Vjeran Šalamon

animation
Matea Kovač
Darko Bakliža

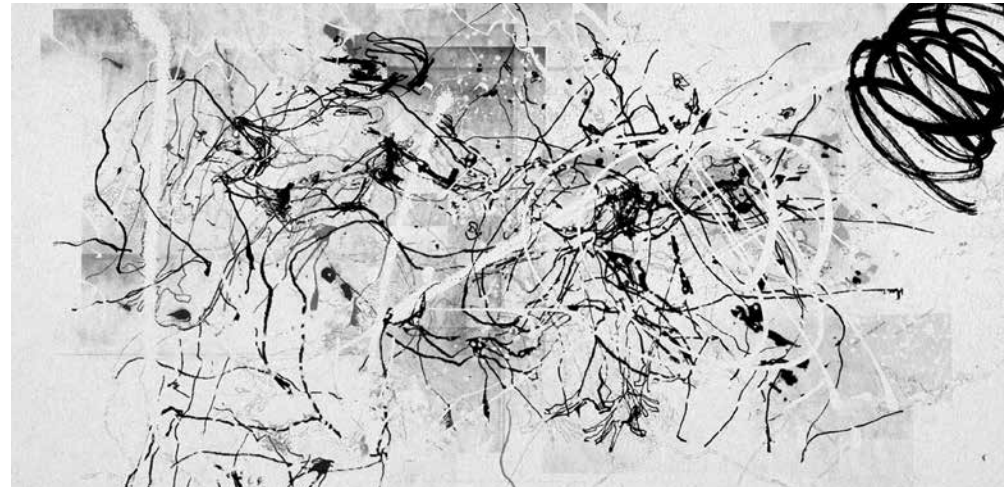
producer
Vinko Brešan

contact
www.zagrebfilm.hr
zagrebfilm@zagrebfilm.hr

Matea Kovač

Nata nel 1993, è una regista e animatrice croata. Ha studiato film d'animazione e nuovi media all'Accademia delle Belle Arti di Zagabria. Ha contribuito in maniera significativa a numerosi progetti e ai film di diversi generi che sono stati premiati e proiettati in festival cinematografici nazionali e internazionali. Attualmente vive a Zagabria, dove continua a creare animazioni per diversi progetti artistici e commerciali.

Born in 1993, she is a Croatian film director and animator. She studied animated film and new media at the Academy of Fine Arts in Zagreb. She has made significant contributions to multiple projects and films of different genres that were screened and given awards on various domestic and international film festivals. She currently resides in Zagreb, where she continues to actively produce animations for several art and commercial projects.



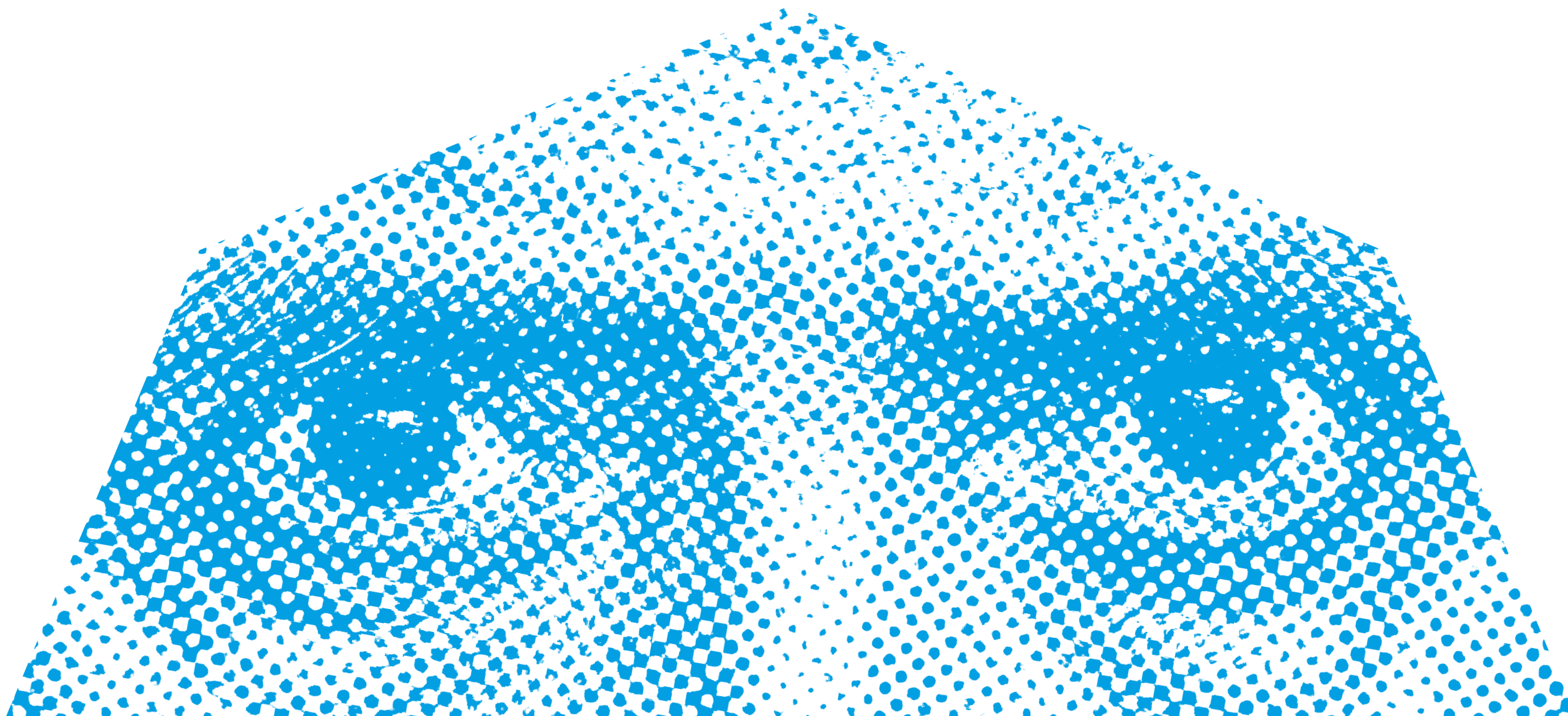
Y

Matea Kovač / Croazia 2023 / 6'
/ v.o. sott. it. e eng.

Il nero torbido del carboncino, il bianco sporco della carta, e i segni di una lotta artistica e sentimentale consumata sul crinale tra composizione e decomposizione. Y è un film d'animazione il cui titolo rimanda all'incognita, al dubbio che ogni relazione schiude rispetto alla propria durabilità, simboleggiando anche un'iniziale unità che nel corso del tempo si usura fino a biforcarsi e a scindere l'originale simbiosi in irreparabile distanza. Un bivio, dunque, che pone la protagonista e gli spettatori di fronte a due opposti: l'intimità e l'allontanamento, l'inizio di un amore e la sua fine. Y è un viaggio rizomatico di osservazione prossima del desiderio e del corpo femminile, tratteggiato in ogni angolo e curva e colto quasi sempre sotto il tocco desiderante di due amanti destinate a non ritrovarsi mai più.

The turbid black of the charcoal, the dirty white of the paper, and the signs of an artistic and sentimental struggle played on the ridge between composition and decomposition. Y is an animated film whose title refers to the unknown, to the doubt that every relationship opens up regarding its own durability, but that also symbolizes an initial unity that wears out over time until it branches out and splits the original symbiosis in an irreparable distance. A crossroads, therefore, that let the protagonist and the spectators face two opposites: intimacy and estrangement, the beginning of a love story and its end. Y is a rhizomatic journey of close observation of desire and female body, outlined in every corner and curve and almost always caught under the desiring touch of two lovers destined to never meet again.

NUOVE VISIONI





Mauro Santini

Nato a Fano nel 1965, dal 2000 realizza film con una forte componente diaristica, curando fotografia, montaggio e suono. Da questo metodo, nasce la serie dei *Videodiari*; fra questi *Da lontano*, vincitore nel 2002 dello Spazio Italia del Torino Film Festival. Il lungometraggio *Flòr da Baixa*, è stato selezionato al Torino Film Festival 2006 nel Concorso Internazionale. Nel 2012 partecipa alla Festa del Cinema di Roma con il mediometraggio *Il fiume, a ritroso*, ed è parte delle Giornate degli Autori di Venezia con *Carmela, salvata dai filibustieri* (co-regia Giovanni Maderna). Nel 2013 è al Festival di Locarno con *Attesa di un'estate*. I suoi film hanno partecipato a numerosi festival: Jeonju, Oberhausen, DocLisboa, Bafici, Annecy, Cinémas Différents Paris, Rencontres Paris/Berlin, Filmmaker Milano, Bellaria, Mostra del Nuovo Cinema Pesaro tra gli altri. Nel 2020 *Giorno di scuola* viene premiato al Lacedo d'oro come miglior film nella sezione lungometraggi internazionali. Degli ultimi anni sono le serie *Vaghe stelle* e *Le passeggiate* ed il lavoro di didattica nelle scuole, di cui *Le belle estati* è l'esempio più recente.

Born in Fano in 1965, since 2000 he has been making films recording daily life in diary form, taking care of cinematography, editing and sound. From this method, the *Videodiari* series was born; among them, *Da lontano* won in 2002 the section Spazio Italia of Torino Film Festival. The feature film *Flòr da Baixa* was selected by the Turin Film Festival in 2006 for its international feature film competition. In 2012, his medium-length film *Il fiume, a ritroso* was screened at the Rome Film Festival, and he was selected for Venice Days in 2013 for *Carmela, salvata dai filibustieri* (co-directed by Giovanni Maderna). In 2013 he was at the Locarno Film Festival with *Attesa di un'estate*. His films have been screened in numerous festivals: Jeonju, Oberhausen, DocLisboa, Bafici, Annecy, Cinémas Différents Paris, Rencontres Paris/Berlin, Filmmaker Milano, Bellaria, Mostra del Nuovo Cinema Pesaro among others. In 2020 *Giorno di scuola* was awarded at the Lacedo d'Oro as Best Film in the international feature film competition. Recent years include the series *Vaghe stelle* and *Le passeggiate*, and the work of school teaching, of which *Le belle estati* is the most recent example.

screenplay
Mauro Santini
cinematography
Mauro Santini
editing
Mauro Santini
sound
Michele Conti
cast
Letizia Crudi
Lara Dellisanti
Alice Ferri
Lucrezia Caloni
Sofia Zamagni
Simone Pasquino
Francesco Sabatini
Francesco Bonizzato
Duncan Monge
Giacomo Mariotti
Dalla Signore
producer
Liceo Artistico
Mengaroni – Pesaro
contact
maurosantini.
wordpress.com
lebellestati
@hotmail.com



LE BELLE ESTATI

Mauro Santini / Italia 2023 / 74' / v.o. sott. eng.
con / with Piano Nazionale Cinema, Immagini per la Scuola
Ministero della Cultura / Ministero dell'Istruzione e del Merito

Le voci, i volti e i corpi degli studenti del Liceo Artistico Mengaroni di Pesaro incarnano i personaggi di due romanzi di Cesare Pavese, *La bella estate* e *Il diavolo sulle colline*. A distanza di settant'anni, le "belle estati" di Ginia e Guido, Amelia e Poli, Oreste, Pieretto, sono messe in scena da corpi contemporanei che leggono le parole di Pavese e scoprono la vicinanza delle tematiche affrontate dall'autore rispetto al loro vissuto, provando sulla propria pelle le emozioni che suscita in loro la messa in scena di alcuni episodi delle due opere. Quello di Santini è un cinema sempre radicato nella contemporaneità, volto a incorporare l'atto creativo nella narrazione stessa, con l'obiettivo duplice di smascherarlo ma anche di caricarlo di nuova linfa vitale attraverso le emozioni spontanee, fragili e giocose al tempo stesso, dei ragazzi che le mettono in scena.

The voices, faces and bodies of the students of the Liceo Artistico Mengaroni in Pesaro embody the characters of two novels by Cesare Pavese, *The Beautiful Summer* and *Il diavolo sulle colline*. Seventy years later, the "beautiful summers" of Ginia and Guido, Amelia and Poli, Oreste, Pieretto, are staged by contemporary bodies who read Pavese's words and discover the closeness of the themes addressed by the author to their own experience, feeling the emotions that the staging of some episodes of the two works arouses in them. Santini's cinema is deeply rooted in contemporaneity, and it aims to incorporate the creative act into the narrative itself, with the dual objective of unmasking it but also of charging it with new lifeblood through the spontaneous emotions, simultaneously fragile and playful, of the boys and girls who stage them.



Turner Ross

Classe 1982, regista, produttore, montatore, direttore della fotografia, premiato al Sxsw e agli Independent Spirit Awards, co-dirige col fratello i suoi documentari mostrati in tutto il mondo. Viene selezionato da festival come l'Athens International Film Festival, il Bafici di Buenos Aires, il CPH:DOX di Copenaghen, fino ad arrivare al Sundance e alla Berlinale. Il suo ultimo lavoro, *Gasoline Rainbow*, è selezionato nel concorso Orizzonti dell'ottantesima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 2023.

Born in 1982, director, producer, editor, cinematographer, awarded at the Sxsw and at the Independent Spirit Awards, he co-directs with his brother his documentaries that are shown worldwide. He is selected from movie festivals like the Athens International Film Festival, the Buenos Aires's Bafici, the Copenhagen's CPH:DOX, right to the Sundance Film Festival and the Berlinale. His last work, *Gasoline Rainbow*, is screened in the Orizzonti section at the 80th Venice International Film Festival in 2023.

Bill Ross IV

Nato come il fratello minore a Sydney, Ohio, nel 1980, realizza con Turner Ross tutti i suoi film fin dal loro trasferimento a New Orleans, accompagnando i suoi lavori nei festival di tutto il mondo. I loro film vengono celebrati da Roger Ebert, dal New York Times, da Variety. Nonostante ciò è, insieme al fratello, poco noto all'infuori degli Stati Uniti, a dispetto dell'approdo a Berlino nel 2020 con *Bloody Nose, Empty Pockets* e nel 2023 a Venezia con *Gasoline Rainbow*.

Born in Sydney, Ohio, as his younger brother, in 1980, he directs with Turner Ross all his movies since their transfer to New Orleans, bringing his works in many film festivals worldwide. Their works are celebrated by Roger Ebert, by New York Times, by Variety. Despite all that, he is not very well known outside of the United States along with his brother, although he is selected in Berlin Film Festival in 2020 with *Bloody Nose, Empty Pockets* and in Venice Film Festival in 2023 with *Gasoline Rainbow*.

screenplay
Turner Ross
Bill Ross IV
cinematography
Turner Ross
Bill Ross IV
editing
Turner Ross
Bill Ross IV
music
Casey Wayne McAllister
sound
César González Cortés
Arturo Espinosa
Mauricio Rodríguez
Perez
Juan Antonio Pacheco
Jesus Arteaga
Ricardo Sinco
cast
Micah Bunch
Nathaly Garcia
Nichole Dukes
Tony Aburto
Makai Garza
producer
Michael Gottwald
Carlos Zozaya
Matt Sargeant
contact
www.the-match-factory.com/
info@matchfactory.de



GASOLINE RAINBOW

Turner Ross, Bill Ross IV / USA 2023 / 108' / v.o. sott. it.

Il viaggio attraverso la *wilderness* americana di cinque adolescenti che si lasciano il liceo alle spalle e partono per una nuova avventura, affrontando piccole e grandi sfortune ma sempre sotto il segno della condivisione e della voglia di fare esperienza. Lo spettatore viaggia con loro fra gli Stati Uniti d'America liberandosi dalle strutture del cinema tradizionale come se fossero gli stessi protagonisti a scuoterlo nelle fondamenta, rendendo il film un abbraccio generazionale incontrollabile e pieno di energia, sparato alla velocità della luce, la stessa con cui i cinque adolescenti fuggono dall'età adulta un'ultima volta. Un film intimo ma grande, che fa toccare con mano l'amicizia e la fraternità con conseguenze imprevedibili.

The journey of five teenagers through US wilderness, leaving behind the high school and headed to a new adventure, facing little and big misfortunes always under the sign of sharing and desire to experience everything. The spectator travels with them through the United States of America breaking free from the structures of traditional cinema as if the protagonists were the very agents of this deep shaking, directing themselves the movie as an out of control and energetic generational hug, shot at the speed of light, the same speed they use to get away from adulthood one last time. An intimate yet big movie, which makes you touch with hands friendship and fraternity with unforeseeable consequences.



Alisa Berger

Nata nel 1987 in Russia e cresciuta in Ucraina e Germania, ha studiato cinema e belle arti all'Academy of Media Art Cologne e all'Universidad Nacional de Colombia Bogotá. Nel 2017, il suo film di diploma *Astronauts' Bodies* ha ricevuto il Best Film Award for New Directors all'Int. Film Festival Uruguay e il Premio per la Sceneggiatura H. W. Geißendörfer. Dal 2018 al 2022 ha vissuto a Tokyo e ha studiato *butoh*, in prosecuzione di una ricerca artistica incentrata sulle pratiche culturali che rivendicano la dimensione irrazionale e spirituale del reale. Questa sensibilità permea *Invisible People*, realizzato nel programma di Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, e vincitore dello Studio Collector Prize al Jeu de Paume e dell'Analix Forever Prize.

Born in 1987 in Russia and raised in Ukraine and Germany, she studied film and fine arts at the Academy of Media Art Cologne and at the Universidad Nacional de Colombia Bogotá. In 2017, her diploma film *Astronauts' bodies* has received the Best Film Award for New Directors at Int. Film Festival Uruguay and the Screenplay Award of H. W. Geißendörfer. From 2018 to 2022, she lived in Tokyo and studied *butoh*, in continuation of an artistic pursuit focused on cultural practices that claim the irrational and spiritual dimensions of reality. This sensibility permeates *Invisible people*, realized in the program of Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, and winner of the Studio Collector Prize at Jeu de Paume and the Analix Forever Prize.



INVISIBLE PEOPLE

Alisa Berger / Francia-Germania 2023 / 71' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

«Move slowly, and when the movement starts to feel automatic stop. Feel again», sussurrano gli invisibili, coloro che implodono nella danza della morte, il *butoh*. La *trance dance*, cuore di *Invisible People*, nasce in Giappone nell'atmosfera sperimentale del secondo dopoguerra e ribolle di carne che perde tutto ciò che la rende leggibile, escluso il movimento; si anima di corpi liberati dal proprio collasso e di materia che si dissolve per divenire varco tra la vita e la morte. Il documentario di Alisa Berger si lascia sommergere da questo linguaggio segreto, orfano di parole, per intessere un'estetica erotica e spettrale. Attraversa le immagini dei danzatori con cui prende parte alla meraviglia della distruzione razionale. Si ferma. Sente di nuovo.

«Move slowly, and when the movement starts to feel automatic stop. Feel again», whisper the invisible people, those who implode in the dance of death, the *butoh*. The *trance dance*, the heart of *Invisible People*, was born in Japan in the experimental atmosphere after World War II and seethes with flesh that loses everything of its legibility, excluding movement; it comes alive with bodies freed from their own collapse and with matter that dissolves to become a gateway between life and death. Alisa Berger's documentary is submerged by this secret language, orphaned of words, to weave an erotic and spectral aesthetic. It traverses the images of the dancers with whom it partakes in the wonder of rational destruction. It stops. It feels again.

screenplay

Alisa Berger

cinematography

Alisa Berger

Aquiles Hadjis

editing

Alisa Berger

sound

Gerald Schauder

music

Tintin Patrone

Ketonge (Manfred Rucker)

Simon Rummel

Angelica Summer

Ben Kaczor

YASU EY

Makoto Kawashima

cast

Yoshito Ohno

Seisaku

Yuri Nagaoka

Norihito Ishii

Mushimaru Fujieda

Tenko Ima

Seiji Tanaka

Takekuru Kudo

Mutsumineiro

Yu Sonoda

producer

Le Fresnoy –

National Studio of

Contemporary Arts

Fortis Fem Film

contact

www.lefresnoy.net

ntrebik@lefresnoy.net



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 ed internazionali. Il suo primo lungometraggio di finzione *Abacuc*, uscito in sala nel 2015, è stato presentato al Torino Film Festival e al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Nel 2016 è in concorso alla 73ª Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia nella sezione Orizzonti con il film *Colombi*, per poi ripetere l'esperienza nel 2020 con *Si*. Nel 2018 *Dulcinea* è in concorso al Festival di Locarno, nella sezione Signs of Life, e lo stesso *Dulcinea* insieme a *Pierino* è in concorso al Sicilia Queer filmfest 2019. *La casa dell'amore*, che chiude con i due precedenti titoli la sua "trilogia domestica", è presentato a Berlino nel 2020, mentre il film sul *Mago Otelma Vita terrena di Amleto Marco Belevi*, oltre ad essere un'anteprima del Sicilia Queer nel 2023, è stato presentato al Torino Film Festival nel 2022. *Ludendo Docet* è il suo ultimo lavoro, presentato a maggio 2024 al Bellaria Film Festival.

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 Internacional de Cine de Mar del Plata. In 2016 he is in competition at the 73rd Venice Film Festival in the Orizzonti section with the film *Colombi*, and the experience is repeated with *Si* in 2020. In 2018 *Dulcinea* is in Signs of Life section of Locarno Film Festival, and the same movie along with *Pierino* is in competition at the 2019 Sicilia Queer filmfest. *La casa dell'amore*, that composes his "domestic trilogy" with the two previous titles, was presented in Berlin in 2020, while his movie about *Mago Otelma, Vita terra di Amleto Marco Belevi*, beyond being presented in the path towards 2023 Sicilia Queer filmfest in April of that year, was screened at the 2022 Torino Film Festival. *Ludendo Docet* is his last work, presented in May 2024 at the Bellaria Film Festival.



LUDENDO DOCET

Luca Ferri / Italia 2023 / 70' / v.o. sott. eng.

Due pupi in un teatro di marionette presentano uno spettacolo: è la performance-sfogo di Domenico Monetti, un rituale ferreriano di commento libero sul cinema e sulla vita mentre trangugia ostriche e litri di vino. Qualche spettatore commenta, uno strano figuro sorteggia delle domande, e le domande diventano sempre più cupe. Uno dei consueti dispositivi rigidi del cinema di Luca Ferri viene sfidato dall'ebbrezza e dalle parole libere di Monetti, in un labirinto di specchi concettuali che fa riflettere il film su sé stesso, fino a un suggestivo punto di rottura nel finale. Una seduta di psicanalisi al protagonista e al cinema in generale, forse addirittura al nostro rapporto col cinema, che riesce a far breccia nei sentimenti più profondi del protagonista da traiettorie imprevedibili.

Two puppets in a puppet theatre present a show: it is Domenico Monetti's performance-outburst, a Ferrerian ritual of free commentary on cinema and life while gulping down oysters and litres of wine. Some spectators comment, a strange figure draws questions, and the questions become increasingly darker. One of the usual rigid devices of Luca Ferri's cinema is challenged by Monetti's intoxication and free words, in a labyrinth of conceptual mirrors that makes the film reflect on itself, up to a suggestive breaking point in the finale. A psychoanalysis session on the protagonist and on cinema in general, perhaps even on our relationship with cinema, which manages to penetrate the protagonist's deepest feelings from unforeseeable trajectories.

editing

Andrea Miele

sound

Duccio Servi

cast

Domenico Monetti

Vincenzo Turca

Annamaria Poma Swank

Stefano Burroni

Antonella Burroni

producer

Andrea Zanolli

production

Lab 80 Film

5e6 Film

contact

www.lab80.it

andrea.zanolli@lab80.it



Ion de Sosa

Nato a San Sebastián nel 1981, ha studiato direzione della fotografia presso la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Dopo la laurea, ha lavorato come direttore della fotografia, produttore e regista, principalmente di film in 16mm. I suoi film sono stati proiettati in festival come Locarno, Toronto e Hong Kong. Come direttore della fotografia, ha lavorato al film *The Sacred Spirit* (Chema Garcia Ibarra, 2021), presentato in anteprima al Festival Internazionale del Film di Locarno 2021 e vincitore del Feroz Arrebato Fiction Award. Il suo lungometraggio *Androids Dream* è stato presentato in anteprima, tra gli altri, nella sezione Forum della Berlinale 2015. Gli piacerebbe dirigere un sequel di *Batman*. Il suo ultimo film, *Mamántula* (2023), è stato selezionato al San Sebastián Iff.

Born in San Sebastián in 1981, he studied cinematography at the Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Since graduating, he has worked as a cinematographer, producer and director, primarily of 16mm films. His films have been screened at festivals including Locarno, Toronto and Hong Kong. As cinematographer, he has worked on *The Sacred Spirit* (Chema Garcia Ibarra, 2021), premiered at the Locarno International Film Festival 2021 and winner of the Feroz Arrebato Fiction Award. His feature film *Androids Dream* was screened in the 2015 Berlinale Forum section, among others. He would love to direct a *Batman* sequel. His latest film, *Mamántula* (2023), has been selected at the San Sebastián Iff.

screenplay
Ion de Sosa
Violeta Rodríguez
Mamen Diaz

cinematography
Jorge Castrillo

editing
Sergio Jiménez

sound
Manuel Escorihuela
Tasio
José Tena

music
Marta Peláez aka.
Severine Beata

cast
Lorena Iglesias Lista
Moisés Richart
Marta Bassols
Adolfo Assor
Marcio Reolon

producer
Ion de Sosa
Leire Apellániz
Paola Álvarez
Javier Gómez Ovejero

production
Apellániz y de Sosa
Tasio

contact
Paola Álvarez
Filmproduktion

contact
www.paolaalvarez.com/
filmproduktion.com/
paola.alvarez.
filmproduktion@
gmail.com



MAMÁNTULA

Ion de Sosa / Spagna-Germania 2023 / 47' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

«Puoi conquistare l'oscurità che avvolge le stelle», dicono le milioni di voci di Mamántula, l'essere affamato di sperma e desiderio che estrae la vita dei propri amanti dai genitali. Due detective, guidate dalla propria reciproca pulsione erotica, indagano per risolvere il caso, ripercorrendo la scia di morti. In *Mamántula* ogni identità resta impigliata nei fili di una ragnatela gore ed erotica: il carnefice può essere contemporaneamente amante, orso e ragno, e il sesso e il desiderio guidano le azioni di tutti, rivelandone doppiezza, ambivalenze e molteplicità. Ion de Sosa traccia una mappa ironica e aracnide di un presente alternativo in cui immaginare amori transdimensionali e morti di piacere, mentre smembra aspettative cinefile e innesta generi cinematografici che "senza soluzione di continuità" viaggiano fra il poliziesco, l'horror, l'erotico, per un'esperienza completamente inedita.

«You can conquer the darkness that envelops the stars,» say the millions of voices of Mamántula, the being hungry for sperm and desire that extracts the lives of its lovers from its genitals. Two detectives, guided by their mutual erotic drive, investigate to solve the case, retracking the trail of dead. In *Mamántula* every identity gets entangled in the threads of a gore and erotic web: the executioner can be simultaneously lover, bear and spider, and sex and desire guide everybody's actions, revealing duplicity, doubleness and ambiguity. Ion de Sosa draws an ironic and arachnid map of an alternate present in which to imagine transdimensional loves and deaths of pleasure, while dismembering cinephile expectations and incorporating cinematic genres which "seamlessly" travel through detective story, horror, erotic, for a completely new experience.



Nicolás Torchinsky

Regista e sound designer, è nato a Buenos Aires nel 1984. Ha diretto *La Nostalgia del Centauro* (2017) e *Érase una vez en Quizca* (2021). Questi due ritratti tributo affrontano la questione della sopravvivenza dello stile di vita del gaucho e quella della morte solitaria in un ambiente rurale. Il suo ultimo film, *El Polvo*, è stato selezionato al Festival di Mar del Plata.

Director and sound designer, he was born in Buenos Aires in 1984. He directed *La Nostalgia del Centauro* (2017) and *Érase una vez en Quizca* (2021). These two tribute portraits address the question of the survival of the gaucho way of life and that of solitary death in a rural environment. *El Polvo* was selected at the Mar del Plata Festival.

screenplay
Nicolás Torchinsky

cinematography
Baltasar Torcasso

editing
Lorena Moriconi

sound
Guido Deniro

music
Pablo Butelman

cast
July Regina Romero
María Luisa Varela
Santiago Torchinsky
Daniel Busato
Victor Anakarato

producer
Martínez Nannini
Nicolás Torchinsky

contact
www.migrullascine.com
nicolas.torchinsky
@gmail.com



EL POLVO

Nicolás Torchinsky / Argentina 2023 / 73' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Quando muore qualcuno, i primi gesti associati al lutto sono al tempo stesso pragmatici e rituali: mettere in ordine, buttare via, fare spazio, sollevare la polvere. Grazie alla cura dell'inquadratura, che lascia i volti dei propri cari permanentemente fuori campo, il film di Nicolás Torchinsky materializza questo rituale del lutto costruendo con sobrietà lo spazio lasciato vuoto dalla zia del regista. Il film ritrae la donna morta e il suo percorso per diventare la donna che è stata in modo frammentario e mai diretto, affrontando il tema del lutto come una questione condivisa e quello dell'identità trans come una scelta intima. Il ritratto di July prende vita come in un incantesimo, invocata attraverso le parole, ma soprattutto attraverso i suoi spazi, le sue cose, le sue foto, le sue parrucche, i suoi vestiti, la sua musica preferita. E la sua biografia, come quello specchio ancora appeso alla parete della casa in cui ha vissuto, riflette la storia di un'intera comunità.

When someone dies, the first gestures of mourning are both pragmatic and ritual: tidying up, throwing away, making space, stirring up the dust. Thanks to the care taken in the framing, which leaves the faces of loved ones permanently off-camera, Nicolás Torchinsky's movie materializes this work of mourning by soberly constructing the space left empty by the filmmaker's aunt. In a fragmentary and oblique manner, considering mourning as a shared affair and trans identity as an intimate politics, this film portrays the dead woman and her journey to become the woman she was. The figure of July comes to life as if in a spell, invoked through words, but above all through her spaces, her things, her photos, her wigs, her clothes, her favorite music. And she weaves a biography that, like that mirror that still hangs on her wall, reflects the history of an entire community.



screenplay
Pierre Primetens
Laëtitia Mikles

editing
Nicolas Bancilhon

sound
N'Dembo Ziaouvola

producer
Gaëlle Jones
Laëtitia Mikles

contact
www.perspectivfilms.fr
contact
@perspectivfilms.fr

Pierre Primetens

Nasce nel 1974 da padre francese e madre portoghese. Dopo aver studiato arti plastiche e cinema, ha prodotto una trilogia autobiografica: *Un voyage au Portugal* (2000) sul ricongiungimento con il paese delle sue origini, *Des vacances à l'Île Maurice* (2005) sul tentativo di riconciliazione con il padre, e *Contre Toi* (2008) sulla sua relazione con il suo partner. *La Fête des Garçons* (2010) racconta il rito di passaggio dei ragazzi all'età adulta in un piccolo villaggio nel nord del Portogallo; *La photo retrouvée* (2023) è il suo ultimo film. I suoi lavori sono stati proiettati in festival francesi e internazionali come il Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand e l'Indie Lisboa. È anche autore di documentari radiofonici per France Culture e conduce laboratori di cinematografia rivolti principalmente ad un pubblico di adolescenti.

He was born in 1974 to a French father and a Portuguese mother. After studying plastic arts and cinema, he realized an autobiographical trilogy: *Un voyage au Portugal* (2000) about the coming back to his country of origin, *Des vacances à l'Île Maurice* (2005) about the attempt at reconciliation with his father, and *Contre Toi* (2008) about the relationship with his partner. *La Fête des Garçons* (2010) tells the story of the boys' rite of passage to adulthood in a small village in northern Portugal; *La photo retrouvée* (2023) is his latest film. His films have been screened at French and international festivals like Festival du Court Métrage de Clermont-Ferrand and Indie Lisboa. Primetens is also author of radio documentaries for France Culture and he conducts cinematography workshops for teenagers.



LA PHOTO RETROUVÉE

Pierre Primetens / Francia 2023 / 76'
/ v.o. sott. it. e eng. / anteprima assoluta

Pierre Primetens è nato il 22 aprile 1974, tre giorni prima la rivoluzione dei garofani che mette fine alla dittatura portoghese. Ha trascorso i primi anni della sua infanzia a Chaville, non lontano da Versailles, ed ha effettuato regolarmente viaggi di famiglia in Portogallo, fino alla morte della madre. Poi la sua vita prende un'altra svolta. I ricordi si affastellano e le foto della sua infanzia e della sua famiglia vanno perdute o distrutte. Ripercorrere e capire gli eventi che hanno segnato la sua biografia diventa per il regista una tappa fondamentale per restare in vita. Decide quindi di raccontare la sua storia prendendo in prestito le immagini di altri. Indagando le possibilità del film di montaggio d'archivio, Primetens realizza una sinfonia intima e graffiante con cui riesce a mettersi a nudo senza mostrarsi mai davvero, alludendo, ammiccando, evocando altro pur rimanendo sempre fuoricampo, tra le immagini ma mai nascosto.

Pierre Primetens was born on 22 April 1974, three days before the Carnation Revolution which put an end to the Portuguese dictatorship. He spent the first years of his childhood in Chaville, not far from Versailles and regularly took family trips to Portugal, until the death of his mother. Then his life takes another turn. Memories pile up, and photos of his childhood and his family get lost or destroyed. Retracing and understanding the events that marked his biography become a fundamental step for him to survive. Consequently, he decides to tell his story by borrowing the images of others. Investigating the possibilities of archive montage film, Primetens creates an intimate and scratchy symphony with which he manages to lay himself bare without ever really showing himself, alluding, winking, evoking something else while always remaining off-screen, among the images but never hidden.



Arnel Hostiou

Nato a Rennes nel 1976, dopo aver studiato scienze politiche, ha proseguito gli studi in ambito cinematografico alla Fémis, nella sezione Immagine. Il suo film di diploma, *SoloS*, è stato selezionato e premiato in numerosi festival. In seguito, ha realizzato diversi cortometraggi, videoinstallazioni e video musicali. Nel 2008 ha co-fondato la società di produzione Bocalupo Films con cui ha girato il suo primo lungometraggio, *Rives*, vincitore del Premio Acid Cannes 2011. Il secondo, *Une Histoire Américaine* (Viennale 2015), si svolge a New York ed è interpretato da Vincent Macaigne. Nel 2019 ha presentato il suo primo documentario, *La Pyramide Invisible* (Cinéma du Réel 2019).

Born in Rennes in 1976, after studying political science, he continued his studies in film at the Fémis, in the Image section. His graduation film, *SoloS*, was selected and awarded at numerous festivals. He later made several short films, video installations and music videos. In 2008 he co-founded the production company Bocalupo Films with which he made his first feature film, *Rives*, winner of the 2011 Acid Cannes Prize. The second, *Une Histoire Américaine* (Viennale 2015), takes place in New York City, starring Vincent Macaigne. In 2019 he presented his first documentary, *La Pyramide Invisible* (Cinéma du Réel 2019).

screenplay
Arnel Hostiou

cinematography
Arnel Hostiou
Elie Mbansing

editing
Mario Valero

sound
Amaury Arboun
Arnaud Marten

music
Arcan
Cromix

cast
Cromix Onana
Genda Cristo
Peter Shotsha Olela
Sarah Ndele
David Kapai

producer
Bocalupo Films
Jasmina Sijercic

contact
www.lightdox.com
raluca@lightdox.com



LE VRAI DU FAUX

Arnel Hostiou / Francia 2023 / 82' / v.o. sott. it. e eng.

Il regista Arnel Hostiou viaggia a Kinshasa, nella Repubblica Democratica del Congo, perché qualcuno da lì è penetrato nel suo account Facebook, e si è finto lui annunciando dei provini fasulli. Il film racconta questo viaggio: un regista alla ricerca della propria falsa identità, nascosta – e identificata – attraverso un avatar di Facebook. O non è così? *Le vrai du faux* forse invece mostra la ragnatela di relazioni inserita in un sistema di potere che decreta cosa sia il bianco e il nero. O è falso? *Le vrai du faux* si muove in uno spazio di confine tra reale e virtuale, usurpatore e usurpato, me e l'altro. Falso, ma è tutto vero. In una matryoska di prospettive senza fine, Hostiou esplora i significati di verità e di menzogna, impresa che si trasforma nella miccia per giocare con posizioni identitarie all'apparenza oppostive, e dissacrare il concetto stesso d'identità.

Director Arnel Hostiou travels to Kinshasa, in the Democratic Republic of Congo, because someone from there hacked into his Facebook account and posed as him by announcing fake auditions. The film documents this journey: a director in search of his false identity, hidden – and identified – through a Facebook avatar. Or is it not so? *Le vrai du faux* perhaps shows the web of relationships embedded in a system of power that decrees what is black and white. Or is it fake? *Le vrai du faux* moves in a boundary space between real and virtual, usurper and usurped, me and the other. False, but it's all true. In an endless matryoshka of perspectives, Hostiou explores the meanings of truth and lies, an enterprise that becomes the fuse for playing with – apparently – oppositional identity positions and desecrating the very concept of identity.

PANORAMA QUEER





Dunja Lavecchia

Nasce nel 1987, studia cinema e direzione della fotografia a Torino, fonda con Beatrice Surano e Morena Terranova un'associazione culturale incentrata sui *gender studies* e sulla sessualità. *About Last Year* è il suo primo lungometraggio, co-diretto con Surano e Terranova.

Born in 1987, she studied cinema and cinematography in Turin, and she founded a cultural association focused on gender studies and sexuality with Beatrice Surano and Morena Terranova. With them she made *About Last Year*, her first feature film.

Beatrice Surano

Classe 1989, diplomata in tecniche per il cinema, è collaboratrice stretta di Dunja Lavecchia e Morena Terranova, con cui ha realizzato *About Last Year* che viene selezionato nel 2023 alla Settimana della Critica di Venezia.

Born 1989, graduated in filming techniques, she is close collaborator of Dunja Lavecchia and Morena Terranova, with which she made *About Last Year*, selected at the 2023 Critics' Week of Venice.

Morena Terranova

Nata nel 1989, è montatrice e si interessa di tematiche inerenti il gender e la sessualità. La vicinanza al mondo lgbt la porta a realizzare *About Last Year*, presentato a Venezia, a Porretta Terme e al WeWorld Festival di Milano.

Born in 1989, she is editor and she is interested in themes about gender studies and sexuality. The closeness to the lgbt world pushes her to make *About Last Year* with Dunja Lavecchia and Beatrice Surano; the movie is screened at Venice, at Porretta Terme and at the Milan's WeWorld Festival.

screenplay
Dunja Lavecchia
Beatrice Surano
Morena Terranova
cinematography
Dunja Lavecchia
Beatrice Surano
editing
Morena Terranova
music
Pietro Cavassa
sound
Elisabet Armand
Federica Paccotti
Fabio Coggiola
cast
Celeste Borgialli
Letizia Nacci
Giorgia Oliverio
producer
Enrico Bisi
Stefano Cravero
production
Base Zero
contact
www.basezero.film
stefano@basezero.film



ABOUT LAST YEAR

Dunja Lavecchia, Beatrice Surano, Morena Terranova / Italia 2023 / 80' / v.o. sott. eng.

Celeste, Giorgia e Letizia vogliono essere protagoniste della scena ballroom, la mitica sottocultura lgbtq in cui le attività performative spesso coinvolgono drag queen, drag king e altri membri della comunità queer. Le tre donne sono cisgender, ma il mondo ballroom permette loro di esprimere il loro corpo senza giudizi e pregiudizi, permette loro di crescere e di intraprendere le scelte più importanti per loro stesse: restare nei sobborghi di Torino, o partire. Un documentario che inquadra il mondo ballroom come luogo di autodeterminazione per chiunque voglia indagare i confini dei propri comportamenti più inquinati dagli stereotipi di genere. La prospettiva è insolita anche per chi conosce a fondo la sottocultura protagonista del film, trova modi nuovi di indagarla, a costo della dissonanza ma nel guadagno collettivo del dialogo e della dialettica.

Celeste, Giorgia and Letizia want to be protagonists of the ballroom scene, the legendary lgbtq subculture in which performative activities often drag queens, drag kings and other members of the queer community. The three women are cisgender, but the ballroom world allows them to express their bodies without judgment and prejudice, it allows them to grow and make the most important choices for themselves: staying in the suburbs of Turin or leaving. A documentary that frames the ballroom world as a place of self-determination for anyone who wants to investigate the boundaries of their behaviours, the ones most polluted by gender stereotypes. The perspective is unusual even for those who know the subculture that is protagonist of the film in depth, because the film finds new ways to investigate it, at the cost of dissonance but with the collective gain of dialogue and dialectics.

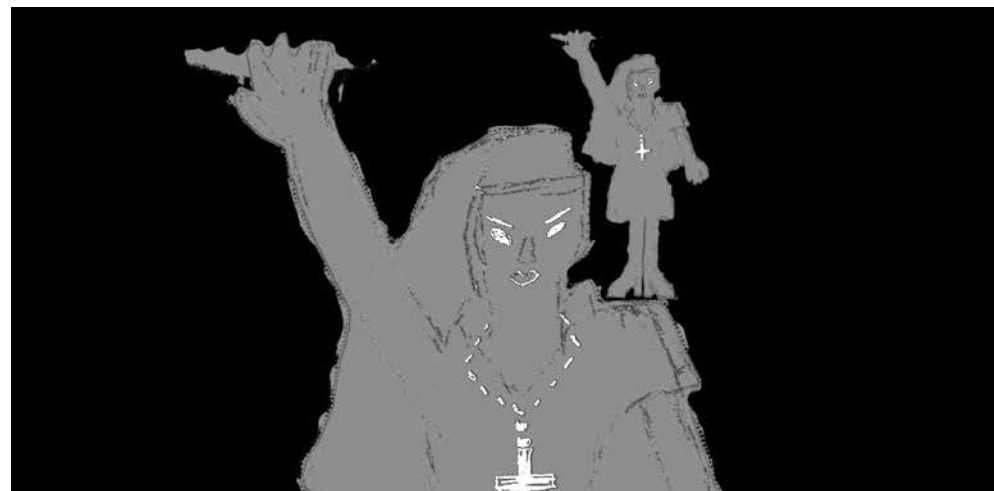


Pauline Curnier Jardin

Nata nel 1980 a Marsiglia, in Francia, è un'artista eclettica che vive tra Berlino e Roma e che si muove tra installazioni, performance film e disegno. Alcuni dei suoi lavori individuali e collettivi, tra cui progetti realizzati su commissione e proiezioni, sono stati scelti da prestigiose fondazioni e festival in Europa e nel mondo tra cui: la 57° Biennale di Venezia, la Tate Modern di Londra (2017), l'International Film Festival di Rotterdam, la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, il Palais de Tokio, il Centre George Pompidou di Parigi, e molti altri. Ha portato a termine una residenza alla Rijksakademie Van Beeldende Kunsten di Amsterdam, nel biennio 2015-2016. È stata la vincitrice del premio olandese NN Award (2018) e vincitrice del Prix Fondation d'entreprise Ricard. Inoltre è la vincitrice del Preis der Nationalgalerie 2019 e destinataria delle borse di studio Villa Medici di Roma 2019-2020 e Villa Romana 2021 di Firenze. Il suo corto *Ausgeblutet* era fuori concorso al Sicilia Queer filmfest del 2021.

Born in 1980 in Marseille, France, she is a Berlin-Rome based eclectic artist working across installation, performance, film and drawing. Some of her solo and group exhibitions, commissioned projects and screenings have been selected by prestigious foundations and festivals in Europe and all around the world, including: 57th Venice Biennale, London's Tate Modern (2017), the International Film Festival in Rotterdam, The Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, the Palais de Tokio, the Centre George Pompidou in Paris and many others. She completed a residency in Rijksakademie Van Beeldende Kunsten, in Amsterdam, in 2015-2016. She was the winner of the Dutch prize NN Award (2018) and laureate of Prix Fondation d'entreprise Ricard. In addition to many other things she is the winner of the 2019 Preis der Nationalgalerie and recipient of the 2019-2020 Villa Medici and the 2021 Villa Romana Fellows in Florence. His short movie *Ausgeblutet* was out of competition at 2021's Sicilia Queer filmfest.

editing
Benni Atria
music
Isaac Cugini
Antonio Giannantonio
sound
Antonio Giannantonio
producer
Vanessa Saraceno
contact
www.pauline
curnierjardin.com
studiopauline
curnierjardin@gmail.com



ADORATION

Pauline Curnier Jardin / Italia 2022 / 9' / v.o. sott. eng.

L'isola della Giudecca, a sud del centro storico di Venezia, è la sede del Convento delle Convertite, ormai quasi da 200 anni un carcere femminile. L'edificio però era ancora prima un convento dove prostitute e donne considerate immorali venivano rinchiuso contro la loro volontà. Dietro quelle mura, e in particolare nel parlatorio, c'è però un'altra storia, per la quale le donne si esibivano per l'alta società, offrendo spettacoli di travestitismo, talvolta anche blasfemo. Il corto di Pauline Curnier Jardin inizia quieto sulla voce fuoricampo di una prigioniera, ma lentamente, tramite disegni e viraggi al negativo, si trasforma in un trip funky di collage dadaisti e animazioni stralunate, una notte stellata di fuochi d'artificio che scopre un'energia mai sopita, ammiccante ed esaltata, come con un rituale alternativo a quello sacro, in un funambolico controcampo profano.

The island of Giudecca, south of the historic center of Venice, is the home of the Convent of the Convertite, which for about 200 years has been a women's jail. Even before that, the building was a convent where prostitutes and women considered immoral were locked up against their will. Nevertheless, behind those walls, and in particular in the parlor, there is another story, and according to this story women performed for high society offering shows of transvestism, sometimes even blasphemous. Pauline Curnier Jardin's short movie begins quietly on the voice over of a prisoner, but slowly, through drawings and negative toning, transforms into a funky trip of Dadaist collages and dazed animations, a starry night of fireworks that discovers a never dormant energy, winking and exalted, as with an alternative ritual to the sacred one, in a acrobatic profane countershot.



screenplay
Clémentine Roy
cinematography
Clémentine Roy
Ivan Markovic
editing
Nihon Liotet
sound
Oscar Stiebitz
production
Elinka Films
Kirberg Motor
contact
royclementine@
googlemail.com

Clémentine Roy

Abita a Berlino, dove si occupa di arte visiva e collabora a numerosi progetti. Tra etnografia e fantascienza, il suo film *Carcasse* (2017) presenta una comunità di uomini e animali che lavorano su un'isola deserta, reliquie di un mondo perduto. È stato esposto alla Berlinische Galerie e selezionato in vari festival come Rotterdam o Montréal. *Arancia Bruciata* è il suo ultimo film, passato dalla competizione principale del festival Cinéma du Réel nel 2024.

She is based in Berlin where she develops a visual artistic practice and various collaborations. Between ethnography and science-fiction, her film *Carcasse* (2017) presents a community of men and animals working on a deserted island from the relics of a lost world. It was shown at Berlinische Galerie and selected in various festivals such as Rotterdam or Montréal. *Arancia Bruciata* is her latest film, screened in the main competition of Cinéma du Réel 2024.



ARANCIA BRUCIATA

Clémentine Roy / Francia-Germania 2024 / 74'
/ v.o. sott. eng. / anteprima nazionale

Nell'Italia del Sud una comunità di donne si dedica a pratiche divinatorie risalenti all'antichità romana, come l'ornitomanzia e l'interpretazione dei fenomeni celesti. In mezzo a un paesaggio prevalentemente rurale, le "augure" ritratte da Clémentine Roy decifrano l'indizio dato dal volo di un uccello o il significato dei brontolii del temporale e si scambiano le informazioni con messaggi vocali sul cellulare. Predizioni che risuonano piuttosto come descrizioni di un mondo desiderato in cui la lentezza e i gesti quotidiani si riappropriano dell'importanza ormai perduta. Un film che propone una nuova affascinante formula per vivere in armonia col cosmo, incapace di nascondere i conflitti evidenti di una modernità che si scontra con un mondo ancestrale e misterioso, ma capace di incuriosire su come sia possibile riscrivere il presente, o vederlo con occhi nuovi.

In the South of Italy, a community of women devotes itself to divinatory practices dating back to Roman antiquity, such as ornithomancy and the interpretation of celestial phenomena. In the midst of a predominantly rural landscape, the "augurs" portrayed by Clémentine Roy decipher the clue given by the flight of a bird or the meaning of the rumblings of the storm and exchange the information with voice messages on their cell phones. Predictions that resonate rather like descriptions of a desired world in which slowness and daily gestures reconquer their lost importance. A movie that suggests a new fascinating way to live in harmony with the cosmos, unable to hide the evident conflicts between modernity and an ancestral and mysterious world, but able to intrigue about how it could be possible to rewrite the present, or to see it with new eyes.



screenplay
Stéphane Gérard
Lionel Soukaz
cinematography
Lionel Soukaz
editing
Stéphane Gérard
music
Peter Ogi
sound
Jeff Aroni
cast
Hervé Couergou
Lionel Soukaz
José Cuneo
Pablo Perez
Peter Ogi
Christiane
Diego Vecchio
Didier Hercend
Michel Journiac
Jacques Miège
producer
Stéphane Gérard
contact
gerardstephane@
gmail.com

Lionel Soukaz

Regista ed ex-attivista del Front homosexuel d'action révolutionnaire, nel 1978-1979 dirige *Race d'Ep, histoire d'un siècle d'homosexualité* con Guy Hocquenghem e nel 1991 inizia a girare i *Journal Annales*, che ad oggi contano oltre 2000 ore di registrazione. Soukaz ha donato il *Journal Annales* alla Bibliothèque nationale de France, e collabora dal 2009 con il regista Stéphane Gérard per produrre film montati utilizzando selezioni di questi nastri. Nel 2017 ha ricevuto il Premio Nino Gennaro.

Filmmaker and former activist in the Front homosexuel d'action révolutionnaire, in 1978-1979 he directed *Race d'Ep, histoire d'un siècle d'homosexualité* with Guy Hocquenghem and in 1991 he began his *Journal Annales*, which today features over 2000 hours of tape. Soukaz donated the *Journal Annales* to the Bibliothèque nationale de France, and he has collaborated since 2009 with the filmmaker Stéphane Gérard to produce edited films using selections from these tapes. In 2017 he received the Nino Gennaro Award.

Stéphane Gérard

Il suo cinema sperimentale si concentra sulle lotte politiche e sulla storia di rappresentazioni di genere, orientamento sessuale, aids e persone discriminate. La sua pratica incorpora la riflessione sugli archivi audiovisivi, la programmazione (*Lionel Soukaz: A Queer Avant-garde Pioneer, 2016; Libérations Sexuelles, Révolutions Visuelles, 2017; Black Archive, 2020*) e la distribuzione di *What's Your Flavour?*, un collettivo dedicato alla diffusione del cinema queer sperimentale in Francia.

His experimental cinema focuses on political struggles and the history of representations of gender, sexual orientation, aids, and racialized people. His practice incorporates reflection on audiovisual archives, programming (*Lionel Soukaz: A Queer Avant-garde Pioneer, 2016; Libérations Sexuelles, Révolutions Visuelles, 2017; Black Archive, 2020*) and distribution of *What's Your Flavor?*, a collective dedicated to the dissemination of queer experimental cinema in France.



ARTISTES EN ZONES TROUBLÉS

Lionel Soukaz, Stéphane Gérard
/ Francia 2023 / 39' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Hervé Couergou diventa partner del regista Lionel Soukaz nel 1982, durante i dolorosi primi anni dell'epidemia di hiv/aids in Francia. Condividono gli amici, gli amanti, i momenti creativi, gli attimi di disperazione e di gioia, la vita. Attingendo ad un diario intimo di oltre 2000 ore di registrazione realizzato da Soukaz tra il 1991 e il 2013, *Artistes en zones troublés* racconta la storia di Hervé e Lionel, di come il loro rapporto diventa un rifugio in mezzo a una tempesta, e in particolare del genio poetico di Hervé, del suo spirito dandy, delle registrazioni musicali e delle pagine colorate dei loro taccuini. Al di là dell'omaggio al compagno del regista, Hervé Couergou, figura centrale di tutti i video, il film mira a fabbricare il diario di un'epoca e non rinuncia alla vocazione di trasmettere e testimoniare, come con una fotografia, un momento storico ben preciso per le giovani generazioni.

His lover since 1982, Hervé Couergou becomes filmmaker Lionel Soukaz's partner during the painful first years of the hiv/aids epidemic. They share friends, lovers, creative moments, instants of despair and joy, life. *Artistes en zones troublés*, from a diary by Soukaz that spans 2000 hours shot between 1991 and 2013, tells the story of Hervé and Lionel, how their relationship becomes a shelter in the middle of a storm, and in particular the poetic genius of Hervé, his dandy spirit, his music recordings and the colorful pages of his notepads. Besides the homage to the director's partner, Hervé Couergou, the central figure of all the footage, the film aims to create the diary of an era and does not give up on its vocation of transmission and testimony, as with a photo, of a specific historical moment for the younger generations.



Markus Stein

Nato nel 1965, ha lavorato come assistente cameraman e assistente alla regia prima di studiare regia alla Polish Film School di Łódź. Da allora ha lavorato come regista, sceneggiatore, direttore della fotografia e montatore in numerosi documentari e film di finzione. I suoi lavori si concentrano su ritratti di personaggi realmente esistiti ma le tematiche e i generi affrontati sono molteplici. Attualmente vive e lavora a Berlino. *Baldiga – Entschertes Herz* è il secondo documentario che ha diretto.

Born in 1965, Markus Stein worked as a camera assistant and assistant director before studying directing at the Polish Film School in Łódź. He has since worked as a director, screenwriter, cinematographer and editor on numerous documentaries and fiction films. The formal decisions in his work focus on the people who are being portrayed and his subjects, themes and genres are correspondingly diverse. He currently lives and works in Berlin. *Baldiga – Unlocked Heart* is his second documentary.



BALDIGA. ENTSICHERTES HERZ

Markus Stein / Germania 2024 / 92' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Berlino Ovest 1979. Jürgen Baldiga, figlio di un minatore di Essen, si è appena trasferito in città con l'obiettivo di diventare un artista. Lavora come cuoco, scrive poesie, tiene un diario e si avvicina alla fotografia nel 1984. Affetto da hiv, utilizza le foto per fermare il tempo e catturare la realtà. I suoi ritratti mostrano amici, amanti, sesso selvaggio, la vita di strada e le ragazze del club gay SchwuZ che diventano la sua famiglia adottiva. Tra disperazione e desiderio, ribellione e irrefrenabile volontà di sopravvivere, Baldiga diventa un cronista della sottocultura di Berlino Ovest, nonostante la malattia lo condanni a una morte quasi certa. Quando muore nel 1993 all'età di trentaquattro anni lascia migliaia di fotografie e quaranta diari. L'eredità artistica unica di un artista radicale e complesso e di un attivista impegnato contro la stigmatizzazione degli stili di vita gay.

West Berlin 1979. Jürgen Baldiga, the son of a miner from Essen, has just moved to the city with the aim of becoming an artist. He works as a chef, writes poetry, keeps a diary and approaches photography in 1984. Affected by hiv, he uses photos to freeze time and capture reality. His photos portray friends, lovers, wild sex, street life and the lush girls of the gay club SchwuZ who become his adoptive family. Between desperation and desire, rebellion and absolute will to survive, Baldiga becomes a chronicler of the West Berlin subculture despite his disease condemning him to certain death. When he died in 1993 at the age of thirty-four, he left behind thousands of photographs and forty diaries. The unique artistic legacy of a radical and complex artist and an activist committed against the stigmatization of gay lifestyles.

screenplay
Ringo Rösener

cinematography
Florian Lampersberger

editing
Brigitte Maria Schmidle

music
Manuela Schminä

Eike Hosenfeld

sound
Claus Stoermer

Manuela Schminä,

Toni Gräfe

cast
Jürgen Baldiga

Timo Lewandovsky

Bernd Bobmann

Ulf Reimer

Birgit Baldiga

Bernd Gaiser

Juliette Brinkmann

Kaspar Kamäleon

Keikawus Arastéh

producer
Olaf Jacobs

Volker Wierz Manuela

Merkel Sakine

Meral Hermann

Jansen Ingo Taubhor

contact
www.hoferichterjacobs.

de

info@hoferichterjacobs.

de



Whammy Alcazaren

Regista e designer di produzione. Si è diplomato al Mowelfund Film Institute. Come production designer ha collaborato spesso con i registi Carlo Manatad, Raya Martin e Sam Manacsa. Il suo primo cortometraggio *Bold Eagle* ha vinto il premio per il miglior cortometraggio internazionale al Fantasia Film Festival 2023 ed è stato proiettato al 61° New York Film Festival e al 40° Sundance Film Festival. Attualmente sta sviluppando il suo terzo lungometraggio, *Noodles, Our Love was Instant and Forever*.

Director and production designer. He graduated from the Mowelfund Film Institute. As production designer, he has frequently collaborated with directors Carlo Manatad, Raya Martin, and Sam Manacsa. His first short film *Bold Eagle* won the Prize for Best International Short at the Fantasia Film Festival 2023 and was screened at the 61st New York Film Festival and at the 40th Sundance Film Festival. He is currently developing his third feature film, *Noodles, Our Love was Instant and Forever*.



BOLD EAGLE

Whammy Alcazaren / Filippine-Singapore 2022 / 16' / v.o. sott. it.

Intrappolato a casa con delle droghe allucinogene e il suo gatto parlante, Bold cerca rifugio tra le forti braccia di strani uomini su Internet che si masturbano per raggiungere la vera felicità. Con il suo personaggio confinato in casa, *Bold Eagle* fa rivivere i ricordi della reclusione durante la recente pandemia di Covid-19, quando solo gli schermi di computer e cellulari offrivano la possibilità di evasione sessuale e geografica. Il regista filippino Whammy Alcazaren propone un viaggio attraverso un montaggio di video e foto presi dal web, tra contenuti pornografici e scatti idilliaci delle Hawaii, per evocare condizioni di esistenza in cui il desiderio è suscitato esclusivamente dalle immagini digitali.

Trapped at home with hallucinogenic drugs and his talking cat, Bold seeks refuge in the strong arms of strange men from the internet as they masturbate their way to true happiness. With its homebound character, *Bold Eagle* revives memories of confinement during the recent Covid-19 pandemic, when only computer and cell phone screens offered the possibility of sexual and geographical escapism. Filipino filmmaker Whammy Alcazaren takes us on a journey through a montage of videos and photos from the web, between pornographic content and idyllic shots of Hawaii, to evoke conditions of existence where desire is aroused exclusively by digital images.

screenplay
Whammy Alcazaren

cinematography
Tristan Salas

editing
Carlo Manatad

sound
Pape Manikan

music
Erwin Romulo

Malek Lopez

John Sobrepena

cast
@luckymaybe1923

@pusingmonty

Gio Gahol

Ricky Davao

producer
Alembert Ang

contact
www.silverbeltfilms.com

py@silverbeltfilms.com



screenplay
Paul Vecchiali
Pascal Cervo

cinematography
Philippe Bottiglione

editing
Vincent Commairet

music
Roland Vincent

sound
Greg Le Maître

producer
Paul Vecchiali

production
Dialectik

contact
www.latraverse-
films.com
bonjourlalangue@
gmail.com

Paul Vecchiali

Nasce ad Ajaccio nel 1930 e muore a Gassin nel 2023. Già insegnante, critico dei Cahiers du cinéma e produttore indipendente, oltre che, occasionalmente, attore, esordì all'inizio degli anni Sessanta in più generi con originale realismo e finezza nell'analisi dei sentimenti. Tra i suoi film: *Femmes, femmes* (1974); *Corps à cœur* (1979); *Encore/Once more* (1987); *Zone Franche* (1996); *À vot' bon cœur* (2004); *Dis-moi* (2006). Il suo cinema è stato un punto di riferimento per registi come Truffaut, Godard, Pasolini. Il suo ultimo film, *Bonjour la langue*, è stato selezionato fuori concorso al Festival di Locarno 2023.

He was born in Ajaccio in 1930 and died in Gassin in 2023. Former teacher, critic of the Cahiers du cinéma, independent producer, and, occasionally, actor, he made his debut in the early Sixties in multiple genres with original realism and subtlety in the analysis of feelings. Among his films: *Femmes, femmes* (1974); *Corps à cœur* (1979); *Encore/Once more* (1987); *Zone Franche* (1996); *À vot' bon cœur* (2004); *Dis-moi* (2006). His cinema has been a constant point of reference for directors such as Truffaut, Godard, Pasolini. His last feature film, *Bonjour la langue*, was selected out of competition at the Locarno Film Festival 2023.



BONJOUR LA LANGUE

Paul Vecchiali / Francia 2023 / 80' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Un uomo si ferma alla stazione di Draguignan, nel Sud della Francia, e si presenta a sorpresa nel vialetto della villa dove vive il padre, che non vede da sei anni. Sarà un confronto acceso a colpi di amore, odio, nostalgia e tenerezze. L'ultimo film di Paul Vecchiali è uno dei più bei film del 2023, un candido testamento che con dei dialoghi accesi e trepidanti accende i fari su un melodramma dell'intimità, scandito dalle frasi e dagli sguardi dei due interpreti. Se negli occhi di Cervo si vede il doppio motore dell'attrazione e della repulsione per un padre mai accomodante, nei volti di Vecchiali si vedono la sua intera carriera, i suoi primi piani infuocati e i suoi amori impossibili. Un lungo dialogo appassionante, un buongiorno al linguaggio, un augurio che possa tornare ad essere comunicazione e abbraccio.

A man stops at the Draguignan station, in the South of France, and shows up unexpectedly in the driveway of the villa where his father, whom he hasn't seen for six years, lives. It will be a heated confrontation through blows of love, hate, nostalgia and tenderness. Paul Vecchiali's latest film is one of the most beautiful films of 2023, a candid testament that, with lively and trembling dialogues, turns the spotlight on a melodrama of intimacy, punctuated by the sentences and the looks of the two main actors. If in Cervo's eyes we can see the double engine of attraction and repulsion for a never accommodating father, in Vecchiali's faces we can see his entire career, his fiery close-ups and his impossible loves. A long passionate dialogue, a good morning to language, a wish that it can return to being communication and embrace.



Enrico Bellenghi

Giovane regista e fotografo nato a Bologna. Ha conseguito una laurea triennale in fotografia di moda presso lo IED di Milano, per poi completare i suoi studi laureandosi in cinema all'Università delle Arti di Londra (Ual). Dopo il percorso accademico, ha iniziato a lavorare nel campo dell'audiovisivo con la casa di produzione C41, collaborando con diversi brand come Versace, Zegna e Antonio Marras. Oltre alle attività commerciali, Enrico dedica tempo alla realizzazione di progetti personali, esplorando tematiche sociali e culturali attraverso la sua arte. Nel 2023, ha pubblicato *Futuri Aprili*, un progetto multimediale che è stato selezionato e ha vinto vari festival cinematografici internazionali. Attualmente risiede a Milano, dove continua a sperimentare e a cercare nuove forme di espressione nell'ambito dell'arte visiva. Nel maggio 2024, è stato inserito nella cinquina dei miglior registi dell'anno under 25 dall'ambito festival Videoclip Italia.

Young director and photographer born in Bologna. He obtained a three-year degree in fashion photography at the IED in Milan, then completed his studies by graduating in cinema at the University of the Arts in London (Ual). After his academic career, he began working in the audiovisual field with the production company C41, collaborating with various brands such as Versace, Zegna and Antonio Marras. In addition to his commercial activities, Enrico dedicates time to the creation of personal projects, exploring social and cultural issues through his art. In 2023, he released *Futuri Aprili*, a multimedia project that was selected and won various international film festivals. He currently resides in Milan, where he continues to experiment and seek new forms of expression in the field of visual art. In May 2024, he was included in the top five directors of the year under 25 in the festival Videoclip Italia.

cinematography
Riccardo Pellegrino

editing
Jacopo Tich

sound
Simone Lorenzini

cast
Massimo Milani
Simona Malato
Miguel Aponte
Bim Araby
Luca Avanzato
Nettuno Battisti
Leonardo Modesto
Cavagnera
Ayoub Dahmani
Roberta Netto
Chelsea Ngatcha
Gianluca Persia
Hugo Rammaert
Paola Scordato
Giulio Urso

production
casa di moda Casa Preti

contact
www.casapreti.it
mp@casa-preti.com



CASA PRETI: CARMINA 8/10

Enrico Bellenghi / Italia 2024 / 8' / anteprima assoluta

Quella che ha tutta l'apparenza di una famiglia tradizionale – madre, padre, figlio, figlia – si aggira per le sale di una villa baronale nei pressi di Monte Pellegrino, a Palermo: guarda dalla finestra, legge il giornale, annaffia le piante. Il costante confronto con oggetti, sculture e dipinti però scatena qualcos'altro, un altro ritratto di famiglia, libero e diverso. Un *fashion film* di fantasmi e idee di convivenza, commissionato dalla casa di moda Casa Preti. Un lavoro che allarga i confini dei formati, e restituisce tattilità e umori passionali tramite la ripresa in pellicola. Un luogo di incontro, pittorico e quasi metafisico, un'invasione che diventa dialogo, altre possibilità per lo spazio e per i corpi in 7 minuti sospesi nel tempo.

Something that has the appearance of a traditional family – mother, father, son, daughter – wanders through the rooms of a baronial villa near Monte Pellegrino, in Palermo: looking out the window, reading the newspaper, watering the plants. However, the constant comparison with objects, sculptures and paintings triggers something else, another family portrait, free and different. A fashion film of ghosts and ideas of coexistence, commissioned by the fashion house Casa Preti. A work that expands the boundaries of formats and restores tactility and passionate moods throughout shooting on film. A meeting place, pictorial and almost metaphysical, an invasion that becomes dialogue, other possibilities for space and bodies in 7 minutes suspended in time.



Agostino Ferrente

È nato a Cerignola, nel 1971. Ha fondato la casa di produzione Pirata Produzioni Cinematografiche e fa parte del collettivo Apollo 11, che ha trasformato uno storico cinema di Roma in un centro culturale. L'Orchestra di Piazza Vittorio, nata all'interno di questo progetto, ha dato poi vita nel 2006 a un documentario di grande successo. Ha inoltre ideato il Premio Doc/it per il documentario alla Mostra di Venezia, dove nel 2013 ha presentato *Le cose belle*, realizzato in collaborazione con Giovanni Piperno. Nel 2019 ha presentato nella sezione Panorama della Berlinale il suo film più importante, *Selfie*. Nel 2023 ha realizzato il cortometraggio *Coupon – Il film della felicità*, presentato al Torino Film Festival.

He was born in Cerignola in 1971. He has founded the production company Pirata Produzioni Cinematografie and is part of the Apollo 11 collective, which transformed a historic cinema in Rome into a cultural centre. The Piazza Vittorio Orchestra, originated within the same project, became the subject of a successful documentary in 2006. He also created the Doc/it Award for documentaries at the Venice Film Festival, where in 2013 he presented *Le cose belle*, realized in collaboration with Giovanni Piperno. In 2019 he presented his most important film, *Selfie*, in the Panorama section of the Berlinale. In 2023 he made the short film *Coupon – The Film about Happiness*, screened at the Torino Film Festival.

Andrea è un uomo fuori dal tempo: un solitario e sognatore, vive la sua vita come se fosse un film in bianco e nero, perennemente “fuori sincrono” con il mondo che lo circonda. In un torrido pomeriggio d'agosto, s'avventura con la bici in una Roma semi deserta. Andrea intende raggiungere un supermercato dove acquistare le scatolette di tonno con cui continuare ad accumulare punti che gli faranno vincere il misterioso “Coupon della felicità”. Le scatolette di tonno però si accumulano nella sua dispensa, come pure i coupon, ma la felicità si può davvero comprare? Tra gli interpreti anche Milena Vukotic e il politico Pierluigi Bersani che si moltiplica in più personaggi, in un mini-musicarello semi-muto su un personaggio goffo ma puro, che non sa esprimersi se non cantando, e che vuole vincere una felicità promessa dalle insegne e dalle pubblicità di una città incendiata, trascurata, poetica.



COUPON. IL FILM DELLA FELICITÀ

Agostino Ferrente / Italia 2023 / 19' / v.o. sott. eng.

Andrea doesn't seem to be in touch with his own time. He's a loner and a dreamer, he lives his life as if he was stuck in a black and white film, perpetually “out of sync” with the world around him. On a scorching August afternoon, he ventures on his bike into a semi-deserted Rome. Andrea wants to go to a supermarket where he can buy cans of tuna to collect points that will allow him to win the mysterious “Happiness Coupon”. The tuna cans accumulate in his cupboard, as do the coupons, but can we really buy happiness? Among the performers there are also Milena Vukotic and the politician Pierluigi Bersani who plays multiple roles, in a semi-silent mini-musical about an awkward but pure character, who cannot express himself except by singing, and who wants to win the happiness that signs and advertisements promise to him, in a burnt-out, neglected, poetic city.

screenplay
Agostino Ferrente
cinematography
Filippo Marzatico
Sabrina Verani
Paolo Scarfò
editing
Luca Mariani
Isabella Guglielmi
Iacopo Quadri
music
Andrea Satta
Giorgio Maria Condemi
sound
Andrea Pesce
Cristiano de Fabritis
Angelo Pellini
cast
Andrea Satta
Milena Vukotic
Pier Luigi Bersani
Maria Grazia Calandrone
Paolo Lombardi
Gino Sebastianelli
Alessandro Bonifazi
Corrado Gianì
production
Associazione culturale
Têtes de Bois
Pirata Manifatture
Cinematografiche
contact
studio@
studiolegalepaolotti.it



Beatrice Indelicato

Nasce a Castelvetrano nel 1999, studia direzione alla fotografia cinematografica a Palermo. Si forma, tra gli altri, con Letizia Battaglia e lavora come assistente operatrice in cortometraggi e spot pubblicitari. Dal 2022 frequenta il corso di regia documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia – Sede Sicilia.

She was born in Castelvetrano in 1999. She has studied cinematography and direction in Palermo. She has trained, among others, with Letizia Battaglia, and she has worked as an assistant operator for short films and commercials. Since 2022 she has been attending the documentary directing course at the Centro Sperimentale di Cinematografia – Sicily.

Margherita Orsini

Nasce a Milano nel 1996, studia a Londra dove realizza il suo primo cortometraggio *A Cherry on Top*. A Milano lavora in set di cinema, set pubblicitari e come fotografa e filmmaker di spettacoli teatrali. Nel 2021 lavora come assistente alla regia e seconda camera nel documentario *The Matchmaker* (Fandango). Dal 2022 frequenta il corso di regia documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia – Sede Sicilia.

She was born in Milan in 1996. She studied in London where she made her first short film *A Cherry on Top*. In Milan she works on cinema sets, advertising sets and as a photographer and filmmaker of theater shows. In 2021 she worked as assistant director and second camera on the documentary *The Matchmaker* (Fandango). Since 2022 she has been attending the documentary directing course at the Centro Sperimentale di Cinematografia – Sicily.

screenplay
Beatrice Indelicato
Margherita Orsini
cinematography
Beatrice Indelicato
Margherita Orsini
editing
Beatrice Indelicato
Margherita Orsini
music
Iraili
Monkyman
Nasnan
cast
Davide Namio
Alessandra Seminara
Danila Di Simone
Wanda Crispo
Innocenzo De Lisi
Toti
Leandro
Mirko
Claudio
Gaia
production
Centro Sperimentale
di Cinematografia
– Sede Sicilia.
contact
www.fondazioneisc.it
palermo@
fondazioneisc.it



DAVID

Beatrice Indelicato, Margherita Orsini / Italia 2023 / 18' / v.o. sott. eng. / anteprima assoluta

Davide è un trentenne che vive in un paese dell'entroterra siciliano. Non conosce il tempo libero. Si sveglia all'alba per aprire il suo bar e comincia il duro lavoro. Vive la cura del corpo come un culto: *shake* proteici, palestra, integratori, lezioni di pole dance e i trattamenti di Alessandra, la fidanzata estetista. Davide ha sempre desiderato piacere e piacersi. Da modello a Mister Sicilia, oggi il suo sogno si realizza sul palco di un locale notturno dove lavora come spogliarellista e si lascia desiderare dagli altri. Un documentario che affronta il tema dell'ossessione per la bellezza e il culto del corpo senza trascurare quello altrettanto attuale della costruzione dell'identità a partire dal nostro corpo e dallo sguardo degli altri.

Davide is a thirty-year-old who lives in a town in the Sicilian hinterland. He doesn't know what free time is. He wakes up at dawn to open his bar and begins the hard work. He experiences body care as a cult: protein shakes, gym, supplements, pole dancing lessons and treatments from Alessandra, his beautician girlfriend. Davide has always wanted to please and be admired. From model to Mister Sicily, today his dream comes true on the stage of a nightclub where he works as a stripper and lets himself be desired by others. A documentary focused on obsession with beauty and the cult of the body without neglecting the equally current issue of the construction of identity starting from our body and the gaze of others.



screenplay
Mathieu Morel

editing
Yannis Do Couto

music
Nino Moïoli
Maurice Marius

cast
Pierre Emò
Erwan Kepea Falé
Jordan Brandao
Rodrigues
Mehdi Ben
Abderrahmane
Aurélien Deniel
Eric Kirchoffer
Mathieu Morel
Léolo

producer
Nicolas Brevière

contact
mathieu.morel2@
gmail.com

Mathieu Morel

Si è trasferito a Parigi nel 2014 per studiare cinema. Fino al 2020 è apparso in *L'odeur du sans plomb*, insieme a Denis Lavant, Bertrand Bonello e Mathieu Carrière. Nel 2015, lui e Léolo hanno fondato l'associazione Horschamp – Rencontres de Cinéma, sponsorizzata da Thierry Frémaux, una realtà che promuove film sul patrimonio e organizza incontri e discussioni con una vasta gamma di artisti, alcuni dei quali lo sosterranno e lo guideranno in futuro (Bertrand Bonello, Jean-Gabriel Périot e Olivier Ducastel). Nel 2019 si è laureato a La Fémis con il film *Aussi fort que tu peux*, che ha vinto il premio per il miglior cortometraggio al festival lgbt di Roma. Nel giugno 2023 si è tenuta una retrospettiva dei film di Mathieu alla Cinémathèque Française (Monographie en sept films) come parte del ciclo *Sexperimentaux*. Nel 2023 sono usciti i suoi film *404error* e *The Deep Queer Massacre* (Locai Films).



He moved to Paris in 2014 to study cinema. Up to 2020 he appeared in *L'odeur du sans plomb*, alongside Denis Lavant, Bertrand Bonello and Mathieu Carrière. In 2015, he and Léolo founded the Horschamp – Rencontres de Cinéma association, which is sponsored by Thierry Frémaux and works to promote heritage films and organize meetings and discussions with a wide range of artists, some of them who would support and guide him in the future (Bertrand Bonello, Jean-Gabriel Périot and Olivier Ducastel). In 2019 he graduated from La Fémis with his graduation film *Aussi fort que tu peux*, which won the prize for best short film at the Rome lgbt festival. In June 2023 a retrospective of Mathieu's films was held at the Cinémathèque Française (Monographie en sept films) as part of the *Sexperimentaux* cycle. In 2023 he released *404error* and *The Deep Queer Massacre* (Locai Films).

THE DEEP QUEER MASSACRE

Mathieu Morel / Francia 2023 / 29' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Il viaggio di un gruppo di giovani ragazzi queer in una casa stregata in Normandia. *The Deep Queer Massacre* è un omaggio al genere, o meglio, ai generi cui si riferisce: c'è l'horror anni Ottanta, lo splatter, la violenza cruda e grottesca di Joe D'Amato mischiata alle volute goffagini e peripezie estetico-narrative della Troma. Un film artigianale e potente nella sua plasticità quasi rivoltante, che magnetizza a ogni visione; una dichiarazione d'intenti estetica e politica a quello che è il cinema: magia, rimaneggiamento, terrore e soprattutto sessualità e desiderio, in un mix geniale e visivamente febbricitante.

A bunch of horny gay boys' journey to a witch's manor in Normandy. *The Deep Queer Massacre* is a tribute to the genre, or rather, to the genres to which it refers: there is 80s horror, splatter, the raw and grotesque violence of Joe D'Amato mixed with the deliberate clumsiness and aesthetic-narrative vicissitudes of Troma. An artisanal and powerful film in its almost revolting plasticity, which magnetizes at every viewing, an aesthetic and political declaration of intent on what cinema is: magic, rehash, terror and above all sexuality and desire, in a brilliant and visually feverish mix.



Coralie Martin

Dopo la laurea in scienze politiche all'Università di Lione, segue un master in regia e cinema documentario a Lussas nel biennio 2012-2013 e un corso per assistente alla regia all'Ecib di Barcellona nel 2017. A entrambi fa seguito uno stage in direzione della fotografia a Bande à Part. A partire dal 2013 ha realizzato nove documentari tra i quali *En face* (2013), *Le Parler des pas perdus* (2015), *Françoiz Breut, des rivages sibyllins* (2016), *Désir et Rébellion : L'Art et la joie – Goliarda Sapienza* (2023) e *Claire Diterzi, habiter sa liberté* (2023).

After graduating in political science at the University of Lyon, she attends a master's degree in directing and documentary cinema in Lussas in 2012-2013 and an assistant director course at the Ecib, Barcelona, in 2017. These experiences are followed by an internship in cinematography at Bande à Part. Since 2013 she has realized nine documentary features including *En face* (2013), *Le Parler des pas perdus* (2015), *Françoiz Breut, des rivages sibyllins* (2016), *Désir et Rébellion : L'Art et la joie – Goliarda Sapienza* (2023) and *Claire Diterzi, habiter sa liberté* (2023).

screenplay
Coralie Martin

cinematography
Gertrude Baillet

editing
Françoise Bernard

music
Claire Diterzi

sound
Lucas Charvet
Stefano Civitenga
Pierre-Yves Lavoué
Juan Rmzv

cast
Goliarda Sapienza
Angelo Pellegrino
Valeria Golino
Frederic Martin
Alberca Bazzoni
Nathalie Castagné
Silvia Tripodi
Monica Farnetti

production
Sister Production

contact
www.sisterprod.com
info@sisterprod.com



DÉSIR ET RÉBELLION : L'ART DE LA JOIE. GOLIARDA SAPIENZA

Coralie Martin / Francia-Italia 2023 / 59' / v.o. sott. it. e eng.

Nel 1976 Goliarda Sapienza, una sconosciuta scrittrice siciliana, termina un romanzo di 800 pagine, *L'arte della gioia*. È il racconto di una vita, quella di Modesta, nata il primo gennaio 1900 da una famiglia povera dalla quale cerca di emanciparsi per tutta la vita. Per vent'anni l'autrice subisce rifiuti da parte di tutte le case editrici italiane. La storia della sua sensuale eroina, raccontata nella lotta contro il fascismo e il patriarcato, non trova un pubblico nemmeno nell'Italia degli anni '80, e Goliarda Sapienza muore di infarto nel 1996 senza vedere mai pubblicato il suo romanzo. Il documentario di Coralie Martin ci offre un incontro inedito con la scrittrice e con la sua eroina ribelle, mettendo a nudo la carica scandalosa di questo capolavoro imprescindibile della letteratura del XX secolo. Le traiettorie di queste due donne desideranti si nutrono della stessa carica emancipativa: la gioia di scrivere la propria vita.

In 1976 Goliarda Sapienza, an unknown Sicilian writer, finishes an 800-page novel, *L'arte della gioia*. It's the story of a life, Modesta's life, born on 1st January 1900 from a poor family whom she tries to emancipate herself from throughout her life. For twenty years the author has suffered rejections from all Italian publishing houses. The story of her sensual heroine, told capturing her fight against fascism and patriarchy, still doesn't get an audience in 1980s Italy, and Goliarda Sapienza dies of a heart attack in 1996, having never seen her novel published. This documentary by Coralie Martin offers us an unprecedented encounter with Goliarda Sapienza and her rebellious heroine, to reveal the scandalous charge of this essential literature masterpiece of the 20th century. The trajectories of these two desiring women intertwine heading to the same emancipatory power: the joy of writing about their own life.



cinematography
Lionel Soukaz

editing
Stéphane Gérard

music
Peter Ogi
Hervé Couergou

sound
Jeff Aroni

producer
Stéphane Gérard

contact
gerardstephane@gmail.com

Lionel Soukaz

Regista ed ex-attivista del Front homosexuel d'action révolutionnaire, nel 1978-1979 dirige *Race d'Ep, histoire d'un siècle d'homosexualité* con Guy Hocquenghem e nel 1991 inizia a girare i *Journal Annales*, che ad oggi contano oltre 2000 ore di registrazione. Soukaz ha donato il *Journal Annales* alla Bibliothèque nationale de France, e collabora dal 2009 con il regista Stéphane Gérard per produrre film montati utilizzando selezioni di questi nastri. Nel 2017 ha ricevuto il Premio Nino Gennaro.

Filmmaker and former activist in the Front homosexuel d'action révolutionnaire, in 1978-1979 he directed *Race d'Ep, histoire d'un siècle d'homosexualité* with Guy Hocquenghem and in 1991 he began his *Journal Annales*, which today features over 2000 hours of tape. Soukaz donated the *Journal Annales* to the Bibliothèque nationale de France, and he has collaborated since 2009 with the filmmaker Stéphane Gérard to produce edited films using selections from these tapes. In 2017 he received the Nino Gennaro Award.



EN CORPS + Lionel Soukaz, Stéphane Gérard / Francia 2021 / 65' / v.o. sott. it.

Stéphane Gérard

Il suo cinema sperimentale si concentra sulle lotte politiche e sulla storia di rappresentazioni di genere, orientamento sessuale, aids e persone discriminate. La sua pratica incorpora la riflessione sugli archivi audiovisivi, la programmazione (*Lionel Soukaz: A Queer Avant-garde Pioneer*, 2016; *Libérations Sexuelles, Révolutions Visuelles*, 2017; *Black Archive*, 2020) e la distribuzione di *What's Your Flavour?*, un collettivo dedicato alla diffusione del cinema queer sperimentale in Francia.

His experimental cinema focuses on political struggles and the history of representations of gender, sexual orientation, aids, and racialized people. His practice incorporates reflection on audiovisual archives, programming (*Lionel Soukaz: A Queer Avant-garde Pioneer*, 2016; *Libérations Sexuelles, Révolutions Visuelles*, 2017; *Black Archive*, 2020) and distribution of *What's Your Flavor?*, a collective dedicated to the dissemination of queer experimental cinema in France.

Ancora di più, un corpo in più. Uno slogan che sorregge un montaggio pensato per un'installazione e rielaborato in forma di proiezione canonica con un triplo split screen, per raccontare militanze, riunioni, manifestazioni, dibattiti, interviste all'inizio degli anni Novanta in Francia, in epoca di diffusione dell'aids e di urgente necessità di sensibilizzazione sul tema. La rielaborazione grafica e musicale delle immagini puntella e riadatta la mastodontica quantità di materiale che Lionel Soukaz ha raccolto nei suoi *Journal Annales*, restituendo un'energia che lo spettro della malattia non è in grado di dissipare. Un frammento densissimo e intenso di una testimonianza decennale, gestito dal montatore-autore Stéphane Gérard nella necessità di «andare avanti e indietro tra azioni pubbliche e elaborazioni private, costruendo continuità tra incontri e manifestazioni per riflettere al meglio l'operato degli attivisti».

Even more, a body more. A slogan that supports a singular montage, designed for an installation and reworked in the form of a canonical projection with a triple split screen, to tell the story of militancy, meetings, demonstrations, debates, interviews at the beginning of the 90s in France, in the era of the spread of aids and the urgent need to raise awareness on the topic. The graphic and musical reworking of the images supports and adapts the gigantic quantity of material that Lionel Soukaz collected in his *Journal Annales*, restoring an energy that the specter of the disease is unable to dissipate. A very dense and intense fragment of a ten-year testimony, managed by the editor-author Stéphane Gérard in the need to «go back and forth between public actions and private elaborations, building continuity between meetings and demonstrations to best reflect the work of the activists».



screenplay
Marie Luise Lehner

cinematography
Hannah Hofstädter

editing
Jana Libnik

sound
Luise Etzel
Julia Sternthal

music
Schapka

cast
Ekaterina Heider
Claudia Kainberger
Clemens Rott

producer
Marie Luise Lehner

contact
www.sixpackfilm.com
office@sixpackfilm.com

Marie Luise Lehner

Nata a Vienna nel 1995, è autrice e regista, coordinatrice d'intimità e musicista. Attualmente studia regia nel programma MA della Film Academy di Vienna e pittura contestuale nell'Accademia di Belle Arti di Vienna. I suoi cortometraggi sono stati proiettati in diversi festival internazionali: nel 2017, per esempio, ha ricevuto il Local Artist Award al Crossing Europe Festival per *Kaugummizigaretten*. Ha ricevuto diversi premi per i suoi scritti. Suona nella band punk femminista Schapka.

Born in Vienna 1995, she's an author and filmmaker, an intimacy coordinator and a musician. She currently studies directing in the MA Programme at film academy Vienna and contextual painting at the Academy of Fine Arts Vienna. Her short films were shown in several international Film festivals: in 2017, for example, she has received the Local Artist Award at the Crossing Europe Festival for *Candy Cigarettes*. For her writing she has received several awards. She plays in the feminist punk band Schapka.



GEH VAU Marie Luise Lehner / Austria 2019 / 21' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Giocare, indossare altri generi, raccontare di quel sogno imbarazzante che ha a che fare con Erdogan e la depilazione. Fare sesso. *Geh Vau* vuol dire tutto questo, ma anche ritirarsi da un presente che relega le «cose di poco conto» a intercorsi e interruzioni di una temporalità produttiva. Il quotidiano delle coinquiline Thea e Paula appare dislocato e rivendica la propria dimensione gratuita anche quando entra in contatto con l'alterità, Anton, desiderio erotico di Thea. Il tentativo dei due di avere un rapporto sessuale viene costellato di battute d'arresto, dalla chiamata ricevuta da Anton per andare al concerto delle Schapka alla mancanza del preservativo, che sembrano confondersi con l'esperienza erotica stessa. Marie Luise Lehner sfugge dai dettami della temporalità portando con sé i propri personaggi e i loro desideri in un cortometraggio denso di euforia e scoperte.

Playing, wearing other genders, talking about that embarrassing dream that has to do with Erdogan and hair removal. Having sex. *Geh Vau* means all this, but also withdrawing from a present that relegates «things of little importance» to intercourses and interruptions of a productive temporality. The daily life of roommates Thea and Paula appears dislocated and claims its own gratuitous dimension even when it comes into contact with otherness, Anton, Thea's erotic desire. The two's attempt to have sexual intercourse is peppered with setbacks, from the call received from Anton to go to the Schapka concert to the lack of a condom, which seem to be confused with the erotic experience itself. Marie Luise Lehner escapes the dictates of temporality, bringing her characters and their desires with her in a short film full of euphoria and discoveries.



Marie Luise Lehner

Nata a Vienna nel 1995, è autrice e regista, coordinatrice d'intimità e musicista. Attualmente studia regia nel programma MA della Film Academy di Vienna e pittura contestuale nell'Accademia di Belle Arti di Vienna. I suoi cortometraggi sono stati proiettati in diversi festival internazionali: nel 2017, per esempio, ha ricevuto il Local Artist Award al Crossing Europe Festival per *Kaugummizigaretten*. Ha ricevuto diversi premi per i suoi scritti. Suona nella band punk femminista Schapka.

Born in Vienna 1995, she's an author and filmmaker, an intimacy coordinator and a musician. She currently studies directing in the MA Programme at film academy Vienna and contextual painting at the Academy of Fine Arts Vienna. Her short films were shown in several international film festivals: in 2017, for example, she has received the Local Artist Award at the Crossing Europe Festival for *Candy Cigarettes*. For her writing she has received several awards. She plays in the feminist punk band Schapka.

screenplay
Marie Luise Lehner
cinematography
Simone Hart
editing
Julian Sternthal
Jana Libnik
sound
Theda Schifferdecker
Lenja Gathmann
cast
Mauricio Iamés
Miriam Weiss
Ekaterina Heider
Stefan Manuel
Eggenweber
Claudia Kainberger
Leandro Barros da Silva
André Rachadel
Leni Ulrich
producer
Cätrin Freundlinger
Veronika Hrabý
contact
www.refreshingfilms.com
info@refreshingfilms.com



IM TRAUM SIND ALLE QUALLEN FEUCHT

Marie Luise Lehner / Austria 2023 / 27' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Nei loro sogni tutte le meduse sono bagnate. I sogni sono quelli del desiderio, cui Marie Luise Lehner ci ha abituato in tutti i suoi cortometraggi; le meduse bagnate sono i corpi desideranti che popolano le piscine pubbliche, in uno spettro di diversità che possono finalmente esibirsi, confrontarsi, relazionarsi senza alcuna vergogna. Dalla repressione all'esibizione, dalla rimozione all'autodeterminazione, con la spigliatezza calorosa di un occhio empatico, genuino e riconoscente. Il microcosmo dei suoi allegri personaggi si arricchisce a dismisura in questa indagine sulle normative di genere e sulle convenzioni sociali di uno spazio pubblico come la piscina, in cui esposizione dei corpi e necessità di adattamento si scontrano col rischio di relegare alla sola fantasia un atto pirotecnico di liberazione.

In their dreams all the jellyfish are wet. The dreams are those of desire, to which Marie Luise Lehner has accustomed us in all her short films; wet jellyfish are the desiring bodies that populate public swimming pools, in a spectrum of diversity that can finally perform, compare, relate without any shame. From repression to exhibition, from removal to self-determination, with the warm ease of an empathetic, genuine and grateful eye. The microcosm of his cheerful characters is enriched immeasurably in this investigation into gender regulations and the social conventions of a public space like the swimming pool, in which exposure of bodies and need for adaptation clash with the risk of relegating a pyrotechnic act of liberation alone within the imagination.

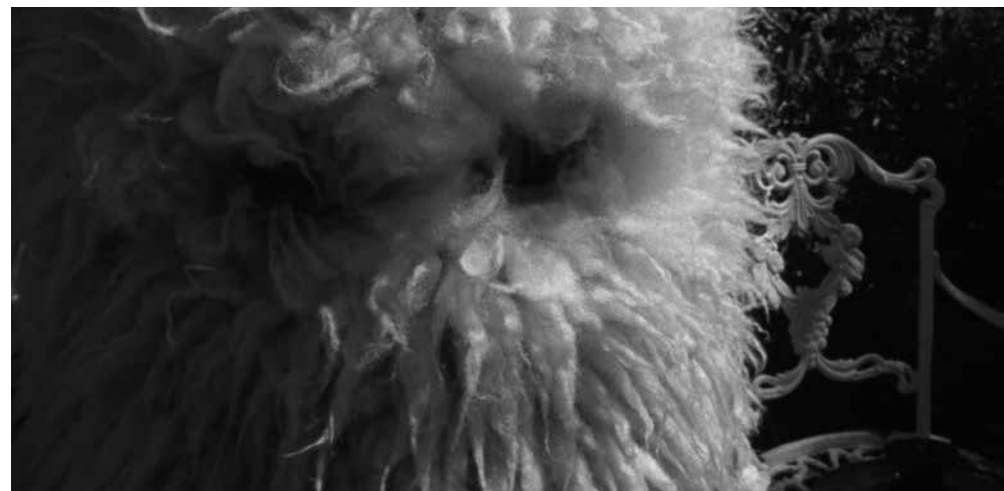


Beatrice Gibson

Nata a Londra nel 1978 e residente a Palermo, è artista e filmmaker. I suoi lavori, cortometraggi sperimentali che uniscono video e poesia, sono stati selezionati in molti festival del mondo, come Cannes, Toronto, Londra, New York e Oberhausen. Ha vinto due volte il premio per il miglior cortometraggio al festival internazionale del cinema di Rotterdam nel 2009 e nel 2013. Nel 2015 ha vinto il Baloise Art Prize, il premio Art Basel e il Marian McMahon Akimbo per l'autobiografia nel 2019. Ha di recente avuto delle mostre personali al Camden Art Centre di Londra (2019), alla Bergen Kunsthall (2019), al Mercer Union di Toronto (2019) e al Kw Institut of Contemporary Art di Berlino (2018). Lavora a un lungometraggio per la Bbc Films di Londra e con il Museo Castelbuono e Okta films per un adattamento dell'*Alcesti* ambientato in Sicilia e co-diretto da Nick Gibson. *Alcesti* ha vinto il premio Italian Council 2021. Alcuni suoi corti sono stati presentati nella sezione Panorama Queer del Sicilia Queer filmfest nel 2022.

Born in London in 1978 and based in Palermo, she is an artist and filmmaker. Her works, merging experimental music, film and poetry, have been selected for many film festivals around the world, such as Cannes, Toronto, London, New York and Oberhausen. She has twice won the prize for best short film at the Rotterdam International Film Festival in 2009 and 2013. In 2015 she won the Baloise Art Prize, Art Basel and in 2019 the Marian McMahon Akimbo Award for Autobiography. She has recently had solo exhibitions at Camden Art Centre in London (2019), Bergen Kunsthall (2019), Mercer Union in Toronto (2019) and Kw Institute for Contemporary Art in Berlin (2018). She has developed a new feature with Bbc films London as well as working with Museo Castelbuono and Okta films on an adaptation of *Alcestis* set in Sicily and co-directed with Nick Gibson. *Alcestis* is the winner of 2021 Italian Council Award. Some of her shorts have been presented in Panorama Queer section from 2022 Sicilia Queer filmfest.

cinematography
Nick Gordon
editing
Beatrice Gibson
color
Jason R Moffat
sound
Philippe Ciompi
contact
bea@dliub.org



LEISURE, UTOPIC

Beatrice Gibson / Regno Unito-Italia 2024 / 2' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Bernadette Mayer ha pubblicato più di trenta testi fra poesie e saggi fra il 1968 e il 2021, prima di morire nel 2022. In *Utopia*, del 1984, immagina un mondo alternativo, un'ucronia senza malattie, senza soldi, in cui le porte sono tutte grandi e le finestre sono tutte aperte. Una donna fa leggere al proprio figlio una versione editata della poesia, istruendolo sugli errori di pronuncia e disegnando, con uno schizzo surreale improvviso, cosa potrebbe voler dire utopia 40 anni dopo. Beatrice Gibson modella in due minuti una nuova chance per l'immagine e per la poesia al cinema. *Leisure, Utopic* è un *haiku* di speranza perché ogni individuo nel mondo abbia una storia, come alla fine della poesia di Mayer: «anche io».

Bernadette Mayer published more than thirty poems and essays between 1968 and 2021, before dying in 2022. In *Utopia*, from 1984, she imagines an alternative world, a uchronia without disease, without money, in which the doors are all large and the windows are all open. A woman makes her son read an edited version of the poem, instructing him on pronunciation errors and drawing, with a sudden surreal sketch, what utopia could mean 40 years later. Beatrice Gibson models in two minutes a new chance for images and poetry in cinema. *Leisure, Utopic* is a *haiku* of hope because every individual in the world has a story, as at the end of Mayer's poem: «even me».



Marie Luise Lehner

Nata a Vienna nel 1995, è autrice e regista, coordinatrice d'intimità e musicista. Attualmente studia regia nel programma MA della Film Academy di Vienna e pittura contestuale nell'Accademia di Belle Arti di Vienna. I suoi cortometraggi sono stati proiettati in diversi festival internazionali: nel 2017, per esempio, ha ricevuto il Local Artist Award al Crossing Europe Festival per *Kaugummizigaretten*. Ha ricevuto diversi premi per i suoi scritti. Suona nella band punk femminista Schapka.

Born in Vienna 1995, she's an author and filmmaker, an intimacy coordinator and a musician. She currently studies directing in the MA Programme at film academy Vienna and contextual painting at the Academy of Fine Arts Vienna. Her short films were shown in several international Film festivals: in 2017, for example, she has received the Local Artist Award at the Crossing Europe Festival for *Candy Cigarettes*. For her writing she has received several awards. She plays in the feminist punk band Schapka.

screenplay
Marie Luise Lehner
cinematography
Simone Hart
editing
Jana Libnik
sound
Viktoria Grohs
Flora Rajakowitsch
music
Tami T
cast
Dacid Go8lin
Dacid Go8lin
Ekaterina Heider
Hyeji Nam
Ezra Saifstrom
Anna Wolkig
Mina Strom
Miriam Weiss
producer
Saskia Arth
Marie Luise Lehner
contact
www.sixpackfilm.com
office@sixpackfilm.com



MEIN HOSENSCHLITZ IST OFFEN. WIE MEIN HERZ

Marie Luise Lehner / Austria 2022 / 28'
/ v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale

Perché la vita non è un film? E perché non un porno? Thea abita nella negoziazione costante tra la propria fame sessuale e una realtà in cui esiste la vera fame, il ciclo, l'incomunicabilità linguistica. In un mondo in cui i desideri si propagano come spore, è possibile farsi rapire da un attacco di fame durante una sessione di *bondage*, può capitare che la bartender che ci attrae si manifesti in casa propria per mangiare una pesca, e può anche essere che si identifichi come un vampiro amante delle mestruazioni. Accarezzando prospettive post-porno, Marie Luise Lehner progetta una spedizione cinematografica negli spazi in ombra del corpo di Thea. Lì, l'unico modo per orientarsi e immaginare un'altra sessualità è utilizzare gli strumenti vietati per l'esplorazione erotica: l'ironia e la sonorità, forti del proprio potere di desacralizzare e ritornare ai sensi.

Why isn't life a movie? And why not porn? Thea inhabits the constant negotiation between her own sexual hunger and a reality in which there is real hunger, the menses, and linguistic incommunicability. In a world where desires propagate like spores, it is possible to be kidnapped by a hunger attack during a bondage session, it may happen that the bartender we are attracted to manifests herself in one's home to eat a peach, and it may even be that she identifies herself as a menstruation-lover vampire. Caressing post-porn perspectives, Marie Luise Lehner plans a cinematic expedition into the shadowy spaces of Thea's body. There, the only way to orient and imagine another sexuality is to use the forbidden tools for erotic exploration: irony and sonority, strong in their power to desacralize and return to the senses.



Alice Malingri

Nata a Gubbio nel 1997, si laurea nell'ottobre 2019 in arti visive presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia con una tesi sul mezzo d'archivio nel panorama dell'arte contemporanea e sull'importanza della memoria come strumento per la pratica artistica. Ha recentemente completato gli studi di regia di documentario presso il Centro Sperimentale di Cinematografia – Sede Sicilia. Durante l'ultimo anno di scuola è stata selezionata per partecipare al workshop inter-isolare Eurodoc 2022, dove ha sviluppato il suo primo lungometraggio documentario *Novanta Giorni*. Attualmente vive a Roma.

Born in Gubbio in 1997, Alice Malingri graduated in October 2019 in visual arts at the Academy of Fine Arts in Venice with a thesis on the archive medium in the contemporary art panorama and on the importance of memory in the artistic practice. She recently completed her studies in documentary filmmaking at the Centro Sperimentale di Cinematografia – Sede Sicilia. During her last year of school she was selected to participate in the Eurodoc 2022 workshop, where she developed her first feature-length documentary film *Novanta Giorni*. She currently lives in Rome.

screenplay
Alice Malingri
cinematography
Alice Malingri
editing
Alice Malingri
sound
Giovanni di
Giandomenico
Aliaedene Ilou
Danilo Romancino
cast
Silvia Pirrotta
Sabrina Minneci
Isabella Sciorino
Francesco Gentile
Nenzi Varsellona
Antonietta Bianco
Angela Busardo
Giovanna Alioto
Nunzia Di Girolamo
Ornella Montalbano
Valeria Reale
Giuliana Savagnone
Sarah Amankwah
Mariatosa Coco
Fatima Miriam Yatimi
Simona Mannino
Maria Liliana Caruso
Evangelina Landi
production
Centro Sperimentale
di Cinematografia
– Sede Sicilia
contact
www.fondazioneccsc.it
palermo@
fondazioneccsc.it

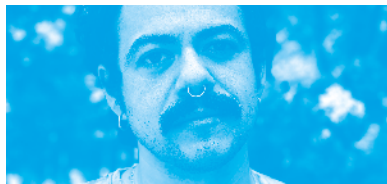


NOVANTA GIORNI

Alice Malingri / Italia 2024 / 57' / v.o. sott. eng.
/ anteprima assoluta

Novanta giorni per fare una scelta che cambia la vita. Donne di ogni estrazione sociale si rivolgono all'Ospedale Cervello di Palermo per l'interruzione di gravidanza mentre un centro pro-vita ostracizza questa pratica. L'infermiera Antonietta guida le donne nel loro percorso per abortire tra pillole e assorbenti, mentre le donne del movimento anti-aborto, tra corredi e fotografie di neonati, portano avanti la loro battaglia. Due mondi opposti uniti da una corsa contro il tempo. La regista racconta le storie, le speranze, i desideri, i dubbi e le paure di alcune donne che si trovano ad affrontare una scelta per sé stesse. Disticandosi tra le difficoltà che sorgono alla loro decisione, le donne protagoniste si confrontano con il senso di colpa e con i perché delle loro scelte. Assente e presente al contempo è il corpo delle donne, attraversato da tensioni e incertezze.

Ninety days to make a life-changing choice. Women of all social backgrounds go to the Cervello Hospital in Palermo for a voluntary termination of pregnancy while the pro-life center ostracizes this practice. Nurse Antonietta guides the women on their path into having an abortion with pills and sanitary pads, while the women of the anti-abortion movement carry on their battle by offering layettes and showing photographs of newborn babies. Two opposing worlds united by a race against time. The director tells stories, hopes, desires, doubts and fears of some women who are facing a life changing choice. Untangling the difficulties that follow their decision, the women protagonists confront guilt and the whys of their choices. The female body is absent and present at the same time, crossed by tensions and uncertainties.



screenplay
Angelo Madsen Minax
cinematography
Martin DiCicco
editing
Angelo Madsen Minax
producer
Sierra Ulrich
executive producer
Caitlin Mae Burke
contact
www.angelomadsen.com
angelomadsen@gmail.com

Angelo Madsen Minax

Nato nel 1983 a Petoskey, Michigan, è un regista e artista interdisciplinare. Ha studiato arte alla School of the Art Institute di Chicago e alla Northwestern University. Il suo lavoro, che comprende documentari e film di finzione, performance sonore e musicali, testi e installazioni multimediali, è stato presentato all'European Media Art Festival, al Museum of Contemporary Art Chicago, all'Anthology Film Archives di New York e in numerosi festival cinematografici. Il celebrato *North by Current* del 2021 è stato in concorso Nuove Visioni al Sicilia Queer filmfest 2021.

Born in 1983 in Petoskey, Michigan, he is a filmmaker and interdisciplinary artist. He studied art at the School of the Art Institute of Chicago and at Northwestern University. His work, which encompasses documentary, fiction, sound and music performances, text and media installations, has been presented at the European Media Art Festival, the Museum of Contemporary Art Chicago, in the Anthology Film Archives in New York and at numerous film festivals. The awarded *North by Current* from 2021 was in New Visions competition at the Sicilia Queer filmfest 2021.



ONE NIGHT AT BABES

Angelo Madsen Minax / USA 2024 / 29'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Un locale di nome Babes nel Vermont accoglie chiunque voglia sentirsi a casa, qualsiasi sia l'età, l'apparenza, l'orientamento sessuale. Un'oasi di partite di carte, di karaoke e di feste queer da ballo; un'occasione, per i più anziani e i più giovani, di trovare un punto di contatto intergenerazionale nel desiderio della libera espressione. Il caloroso documentario di Angelo Madsen Minax su una vecchia stazione di treni trasformata in *dive bar* nel 2017 è non solamente l'occasione per illustrare la possibilità di essere sé stessi in un contesto rurale a cui di rado si associa la voglia di rompere gli schemi, ma è anche un'inedita esplorazione di un'eterotopia in cui è possibile fare comunità. Forza strenua e strategica contro l'incalzare di omofobia e di inneggi all'odio che investano anche nel presente gli Stati Uniti da nord a sud.

A pub called Babes in Vermont welcomes anyone who wants to feel at home, whatever their age, appearance or sexual orientation. An oasis of cribbage games, karaoke and queer dance parties; an opportunity, for older and younger people, to find an intergenerational point of contact in the desire for free expression. Angelo Madsen Minax's warm documentary about a bygone train station transformed into a *dive bar* in 2017 is not only a chance to show the possibility of being yourself in a rural context which is rarely associated with the desire to break the mold, but it is also an unprecedented exploration of a heterotopia in which it is possible to create community. A strenuous and strategic force against the spread of homophobia and of chants of hatred which are also affecting the United States in the present, from north to south.



screenplay
Laurent Achard
cinematography
Laurent Desmet
editing
Martial Salomon
cast
Mireille Roussel
Martin Buisson
Pierre Baux
producer
Frank Beauvais
Philippe Grivel
Michel Klein
Jérôme Larcher
Igor Wojtowicz
contact
www.agencecm.com
e.lardenois@agencecm.com

Laurent Achard

Nato nel 1964 a Yonne, nella regione francese Bourgogne-Franche-Comté, non riesce ad entrare a La Fémis di Parigi, ma riesce ugualmente a realizzare i suoi primi film in maniera indipendente, esordendo con il corto *Qu'en savent les morts?* (1991). Influenzato da Maurice Pialat e Jean Renoir, realizza il suo primo lungometraggio nel 1999, *Plus qu'hier, moins que demain*, che è anche la sua prima collaborazione con l'attore feticcio Pascal Cervo che lo accompagna anche per *Le dernier des fous* (Premio alla Miglior Regia a Locarno 2006) e *Dernière Séance* (Premio al Miglior Film Francese al Festival du Film di Belfort nel 2011). Realizza documentari su Jean-Claude Brisseau, Paul Vecchiali, Jean-François Stévenin e Patricia Mazuy prima di morire a 59 anni nel 2024.

Born in 1964 in Yonne, in the French region Bourgogne-Franche-Comté, he failed to enter La Fémis in Paris but still managed to make his first films independently, making his debut with the short *Qu'en savent les morts?* (1991). Influenced by Maurice Pialat and Jean Renoir, he made his first feature film in 1999, *Plus qu'hier, moins que demain*, which was also his first collaboration with the actor Pascal Cervo who also returned with him for *Le dernier des fous* (awarded for Best Directing in Locarno 2006) and *Dernière Séance* (awarded for Best French Film at the Festival du Film in Belfort in 2011). He made documentaries on Jean-Claude Brisseau, Paul Vecchiali, Jean-Paul Stévenin and Patricia Mazuy before dying at 59 in 2024.



LA PEUR, PETIT CHASSEUR

Laurent Achard / Francia 2004 / 9'

Un bambino aspetta in silenzio nella quiete del giardino di casa sua, nella profonda campagna, in compagnia del suo pastore tedesco. Cerca sua madre, si guarda attorno, controlla in un capanno, finché non la vede uscire di casa. Ma è come se lei non lo vedesse. Qualcosa la riporta presto dentro casa, e il bambino viene lasciato solo coi suoi incubi. Un radicale e fulminante cortometraggio che il compianto regista Laurent Achard realizza nel 2004 nell'ambito di un progetto denominato *Portraits* firmato Arte e Films Hatari. Un raggelante pianosequenza in cui l'ambizione di rendere evidente ma invisibile il reale motivo dello sconcerto e della paura diventa una sotterranea traccia di orrore, dispersa opacamente in un paesaggio di quotidianità. Suoni, colori, attese, rendono questi 9 minuti tra i film più agghiaccianti della recente storia del cinema europeo.

A child waits in silence in the quiet of his home garden, in the deep countryside, alongside with his German Shepherd. He looks for his mother, looks around, checks in a shed, until he sees her leaving the house. But it's as if she doesn't see him. Something soon brings her back into the house, and the child is left alone with his nightmares. A radical and shocking short film that the recently passed away director Laurent Achard made in 2004 as part of a project called *Portraits*, by Arte and Films Hatari. A chilling long take in which the ambition to make the real reason for bewilderment and fear evident but invisible becomes an underground trace of fear, opaquely dispersed in a placid everyday landscape. Sounds, colors, expectations, make these 9 minutes among the most unsettling movies in the recent history of European cinema.



John Greyson

È regista, videoartista, scrittore, attivista e insegnante. Le sue opere hanno ottenuto riconoscimenti in festival di tutto il mondo. Tra i suoi lungometraggi: *Urinal* (1988 – Teddy Award come miglior film di finzione al Festival del cinema di Berlino); *Zero Patience* (1993); *Lilies* (1996); *Uncut* (1997); *The Law of Enclosures* (2000); *Fig Trees* (2008 – Teddy Award come miglior documentario al Festival del cinema di Berlino). Come regista televisivo ha collaborato a episodi di serie come *Queer as Folk*, *Made In Canada*, *Drop the Beat* e *Welcome to Paradox*. Collabora a vari progetti mediatici contro la censura, l'aids, la pace e progetti queer su vari media tra cui The Olive Project, Deep Dish tv, Blah Blah Blah e Aids Action Now. I suoi contributi come membro e attraverso il servizio nei consigli di amministrazione di organizzazioni artistiche includono V/Tape Distribution, Inside Out Film/Video Festival, Euclid Theatre, Trinity Square Video, Charles St. Video, Lift (Liaison of Independent Filmmakers Toronto) e Beaver Hall Artists Housing Co-op.

He is a filmmaker, video artist, writer, activist and educator whose productions have won accolades at festivals throughout the world. His feature films include: *Urinal* (1988 – Best Feature Teddy, Berlin Film Festival); *Zero Patience* (1993); *Lilies* (1996); *Uncut* (1997); *The Law of Enclosures* (2000); *Fig Trees* (2008 – Teddy Award for Best Documentary, Berlin Film Festival). As a tv director, his credits include episodes for series like *Queer as Folk*, *Made In Canada*, *Drop the Beat* and *Welcome to Paradox*. He is active in various anti-censorship, aids, peace and queer activist media projects, including The Olive Project, Deep Dish tv, Blah Blah Blah and Aids Action Now. His contributions as a member and through service on the boards of arts organizations include V/Tape Distribution, Inside Out Film/Video Festival, the Euclid Theatre, Trinity Square Video, Charles St. Video, Lift (Liaison of Independent Filmmakers Toronto) and Beaver Hall Artists Housing Co-op.

screenplay
John Greyson
cinematography
Kim Derko
editing
Nick White
music
David Wall
sound
Everett Major
cast
John Gilbert
Sam Al Esai
Hamza Khoury
Alexander Chapman
Heather Stephen Chen
Gerry Ramzi Zain
Walid Khoury
Allegra Fulton
Dustin Peters
Buddy Stefano Wilde
Pedro Sean Lui
Sean Lui
Laura Levin
producer
Shant Joshi
Annell Ekborn
contact
johngreyzone@gmail.com



PHOTO BOOTH

John Greyson / Canada 2022 / 113' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Indignati per il bombardamento di Gaza del 2021, gli attivisti queer palestinesi Hamza e Walid reclutano il romanziere Jean Genet per sabotare l'Eurovision a Gerico con l'aiuto di Buddy e Pedro, i famosi pinguini gay nudi di Toronto. L'affermarsi del queer bds (boicottaggio, disinvestimenti, sanzioni) come movimento globale guidato dai palestinesi emerge attraverso interviste e azioni, opere liriche e agitprop, proteste e scherzi. Raccontando quindici anni di appassionato attivismo a Toronto e in tutto il mondo, *Photo Booth* giustappone una narrazione operistica surreale a scene documentaristiche che ci mostrano gay Pride e pinkwashing, soldati gay e omonazionalismo. Genet si trasforma in un attivista digitale che cerca di farsi strada attraverso le diverse sfide di megafoni e cabine fotografiche, musica dodecafonica e schermo diviso, frisbee e gas lacrimogeni, Gaga e Gaza.

Outraged by the 2021 bombing of Gaza, Palestinian queer activists Hamza and Walid recruit novelist Jean Genet to sabotage the Eurovision singing contest in Jericho with the help of Buddy and Pedro, Toronto's famous naked gay penguins. The emergence of queer bds (boycott, divestment, sanctions) as a dynamic, Palestinian-led global movement is brought to life through interviews and actions, opera and agitprop, protests and jokes. Chronicling fifteen years of passionate activism in Toronto and around the world, *Photo Booth* juxtaposes a surreal operatic narrative with documentary scenes exploring pride and pinkwashing, gay soldiers and homonationalism. Genet transforms into a digital activist trying to navigate his way through the various challenges of megaphones and photo booths, dodecapphones and split screen, frisbees and tear gas, Gaga and Gaza.



Pierre Creton

Nato nel 1966 a Seine Maritime, è artista e regista. Ha studiato all'École des Beaux-Arts di Le Havre. Bracciante agricolo, apicoltore, pastore: tutti questi lavori lo hanno portato a realizzare film sul rapporto servo/padrone o sulle relazioni che abbiamo con gli animali. È autore di una ventina di film, tutti presentati al FidMarseille, e *L'Heure du berger* ha vinto il primo premio nel concorso francese del festival nel 2008. Quattro dei suoi lungometraggi sono stati distribuiti nelle sale: *Secteur 545* (2004), *Maniquerville* (2009), *Va, Toto!* (2017) e *Le Bel Été* (2019). Vive e lavora in Normandia nel Pays de Caux, un territorio che continua a esplorare e filmare. Dal 2020 lavora in proprio come giardiniere presso la Maison Lambert. *Un Prince* (2023) è il suo ultimo film, presentato alla Quinzaine des Cinéastes di Cannes.

Born in 1966 in Seine Maritime, is an artist and a film director. He studied at the École des Beaux-Arts in Le Havre. Farm worker, beekeeper and shepherd: all these works led him to make films on the master/slave relationship or on the relationships we have with animals. He is the author of around twenty films, all presented at FidMarseille, and *L'Heure du berger* won first prize in the French competition of the festival in 2008. Four of his feature films have benefited from a national release: *Secteur 545* (2004), *Maniquerville* (2009), *Va, Toto!* (2017) and *Le Bel Été* (2019). He lives and works in Normandy in the Pays de Caux, an area that he continues to explore and film. Since 2020 he has been self-employed as a gardener at Maison Lambert. *Un Prince* (2023) is his latest film, screened for the first time at the Quinzaine des Cinéastes in Cannes.

screenplay
Pierre Creton
Vincent Barré
Mathilde Girard
cinematography
Antoine Pirotte
Léo Gil-Mena
Pierre Sudre
editing
Félix Rehm
music
Jozef van Wissem
sound
Joseph Squire
Jules Jasko
Matthieu Deniau
cast
Antoine Pirotte
Pierre Creton
Manon Schaap
Vincent Barré
Pierre Barry
Grégory Gadebois
Mathieu Amalric
Françoise Lebrun
producer
Arnaud Dommerc
production
Andolfi
contact
www.andolfi.fr
production@andolfi.fr



UN PRINCE

Pierre Creton / Francia 2023 / 82' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Pierre-Joseph si iscrive a un corso di formazione per diventare giardiniere. È lì che incontra una serie di personaggi: Françoise Brown, la preside, Alberto il suo insegnante di botanica, Adrien il suo datore di lavoro, tutti decisivi per il suo percorso di formazione nonché per la scoperta della sua sessualità. Quarant'anni dopo appare Kutta, il figlio adottivo di cui Françoise Brown ha sempre sentito parlare e che non ha mai incontrato. Ma Kutta, divenuto proprietario di uno strano castello, sembra cercare qualcosa di diverso da un semplice giardiniere. Un film intimo e anticonformista, la storia di un giovane uomo che si perde in un giardino labirintico di passioni e sentimenti da esplorare in sintonia con la natura. L'incontro tra i corpi desideranti esclude il dialogo mentre le voci fuori campo creano una dissonanza e affrontano l'oscurità delle storie dei corpi che si intrecciano come piante lussureggianti.

Pierre-Joseph joins a training and apprenticeship centre to become a gardener. There he meets a series of characters: Françoise Brown, the headmistress, Alberto, his botany teacher, and Adrien, his employer, all of whom will play a decisive role in his apprenticeship story, and open him up to his sexuality. Forty years later, Kutta, Françoise Brown's adopted child, whom she has always heard about but never met, shows up. But Kutta, who has become the owner of a strange château, seems to be looking for more than just a gardener. An intimate and unconventional film, the story of a young man who gets lost in a labyrinthine garden of passions and feelings to be explored in harmony with nature. Intertwined bodies overflowing with desire excludes dialogue while the off-screen voices create a dissonance and reveal the dark side of the stories of the bodies that intertwine like lush plants.



Julio Torres

Attore, comico, sceneggiatore, regista e doppiatore, nasce a San Salvador l'11 febbraio 1987, e si trasferisce a New York laureandosi alla The New School nel 2011. Candidato a quattro Emmy per le collaborazioni di scrittura con il Chris Gethard Show e il Saturday Night Live, è attore protagonista in *Together Together* (2021) di Nikole Beckwith a fianco di Ed Helms, doppia Diego nel cartone animato candidato all'Oscar *Nimona* (2023) di Nick Bruno e Troy Quane, e realizza *Problemista* nel 2023, presentato nello stesso anno ai festival Sxsw, Outfest e Frameline.

Actor, comedian, screenwriter, director and voice actor, he was born in San Salvador on February 11, 1987, and moved to New York, graduating from The New School in 2011. Nominated for four Emmy Awards for his writing collaborations with The Chris Gethard Show and The Saturday Night Live, he was the leading actor in *Together Together* (2021) by Nikole Beckwith alongside Ed Helms, he voiced Diego in the Oscar-nominated cartoon *Nimona* (2023) by Nick Bruno and Troy Quane, and he made *Problemista* in 2023, presented in the same year at the Sxsw, Outfest and Frameline festivals.



PROBLEMISTA

Julio Torres / USA 2023 / 104' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale

L'aspirante designer di videogiochi Alejandro si trasferisce a New York City insieme alle sue insolite idee sulla vita, oltre che ai ricordi di infanzia del suo paese d'origine, San Salvador. Quando il suo visto di residenza sta per scadere, Alejandro trova una possibile soluzione collaborando con la stralunata curatrice d'arte Elizabeth, che vuole realizzare una mostra con le opere del marito, artista ossessionato dalle uova. Sarà l'inizio di un viaggio delirante fra le strade della grande metropoli. L'esilarante esordio alla regia del giovane attore Julio Torres (già voce per il film d'animazione *Nimona*) è un viaggio surreal-burocratico fra uffici, mostre d'arte e funivie, funambolico racconto di formazione e grande esercizio di bravura per Tilda Swinton nei panni di Elizabeth, mattatrice e punta di diamante di una nuova commedia targata A24, incrocio impossibile tra Charlie Kaufman e Wes Anderson.

Aspiring video game designer, Alejandro, moves to New York City along with his unusual ideas about life, as well as his childhood memories of his home country, San Salvador. When his residency visa is about to expire, Alejandro finds a possible solution by collaborating with the dazed art curator Elizabeth, who wants to create an exhibition of the works of her husband, an artist obsessed with eggs. It will be the beginning of a delirious journey through the streets of the great metropolis. The exhilarating directorial debut of the young actor Julio Torres (already the voice for the animated film *Nimona*) is a surreal-bureaucratic journey between offices, art exhibitions and cable cars, an acrobatic coming-of-age and a great exercise of actorial skill for Tilda Swinton in the role of Elizabeth, absolute star and spearhead of a new comedy by A24, an impossible crossing between Charlie Kaufman and Wes Anderson.

screenplay
Julio Torres
cinematography
Fredrik Wenzel
editing
Jacob Secher Shulsinger
cast
Julio Torres
Tilda Swinton
RZA
Isabella Rossellini
Catalina Saavedra
James Scully
Greta Lee
Laith Nakli
Larry Owens
Greta Titelman
Spike Einbinder
Jason Furlani
Miles G. Jackson
Paul Cooper
Bardia Salimi
producer
Emma Stone
Dave McCary
Julio Torres
Bruno Veraschi-Berman
Ali Hering
Neha Simon
contact
www.parkcircus.com
info@parkcircus.com



David Lambert

Regista e sceneggiatore belga, si è laureato in Lingue e Letterature Romanze presso l'Università di Liegi. Ha poi iniziato la sua carriera nel cinema come sceneggiatore prima di dirigere il suo primo cortometraggio *Vivre encore un peu* nel 2009. Il suo primo lungometraggio *Hors les Murs* è stato presentato nel 2012 alla 51^a Semaine de la Critique. Nel 2014 ha diretto il suo secondo lungometraggio *Je suis à toi* con Nahuel Pérez Biscayart e Monia Chokri. Nel 2016 è stato co-sceneggiatore di *Keeper* di Guillaume Senez, per il quale ha ricevuto una nomination per la migliore sceneggiatura al 7^o Premio Magritte nel 2017. Nel 2018 ha diretto *Troisièmes noces* con Bouli Lanners. Il suo quarto film, *Les Tortues*, è stato presentato in anteprima nel 2023 ai Rencontres du cinéma francophone en Beaujolais.

Belgian director and screenwriter, he graduated with a degree in Roman languages and literature at the University of Liège. He then started his career in cinema as a screenwriter before directing his first short film *Vivre encore un peu* in 2009. His first feature film *Hors les murs* was presented in 2012 at the 51st Semaine de la Critique. In 2014 he directed his second feature film *Je suis à toi* with Nahuel Pérez Biscayart and Monia Chokri. In 2016 he was cowriter of *Keeper* by Guillaume Senez, for which they received a nomination for Best Screenplay at 7th Magritte Awards in 2017. In 2018 he directed *Troisièmes noces* with Bouli Lanners. His fourth film *Les Tortues*, was premiered in 2023 at the Rencontres du cinéma francophone en Beaujolais.



LES TORTUES

David Lambert / Belgio-Canada 2023 / 83' / v.o. sott. it.

Da quando Thom, ex drag queen, e Henri, agente di polizia, si sono incontrati trentacinque anni fa, il loro amore non ha mai vacillato. Ma la vita apparentemente perfetta che si erano costruiti a Bruxelles inizia a mostrare segni di crisi quando Henri va in pensione, e le sue giornate sembrano allungarsi all'infinito. Nonostante i litigi, però, Thom non sarà disposto ad arrendersi e farà di tutto per salvare la sua relazione e rivitalizzare il loro amore, anche a costo di chiedere il divorzio al marito. Il regista David Lambert affronta il tema della crisi di una vecchia coppia ritraendola mentre i due litigano, si lamentano, si fanno dispetti, ma anche mentre condividono momenti di dolcezza e tenerezza come potrebbe avvenire in una commedia con Katherine Hepburn e Spencer Tracy come interpreti. E i due attori protagonisti, Olivier Gourmet e Dave Johns, offrono una performance mozzafiato.

Since Thom, ex drag queen, and Henri, police officer, met 35 years ago, their love for each other has never faltered. But the seemingly perfect life they had built in Brussels started to go awry when Henri retired, and his days seem to stretch endlessly. Despite the arguments, anyway, Thom is not ready to give up, and he will do anything to save his relationship and rekindle their love, even if that means asking his husband for a divorce. Director David Lambert tackles the theme of the crisis of an old couple by portraying them while they argue, complain, tease each other but also while they share moments of sweetness and tenderness as it could happen in a comedy starring Katherine Hepburn and Spencer Tracy as protagonists. And the two lead actors, Olivier Gourmet and Dave Johns, deliver a breathtaking performance.

screenplay
David Lambert
cinematography
N'gare Fallise
editing
Tom Randaxhe
sound
Mario Sevigny
cast
Olivier Gourmet
Dave Johns
Laurent Bonnet
Joel Gosset
Vanessa Van Durme
Brigitte Poupart
producer
Daniel Morin
Patrick Quintet
Arte France
Willem Wallyn
contact
www.outplayfilms.com/
assistant@
outplayfilms.com



screenplay
Angela Norelli

editing
Angela Norelli

music
Aman Falconi
Alberto Moscone

sound
Aman Falconi
Alberto Moscone

cast
Caterina Ciana
Zoe Tavarelli
Sofia Rusotto

production
Centro Sperimentale
di Cinematografia

contact
www.premierefilm.it
premierefilm
distribution@gmail.com

Angela Norelli

Regista, sceneggiatrice, e montatrice romana, diplomata al Centro Sperimentale di Cinematografia e laureata in Filosofia alla Sapienza di Roma con una tesi su Dziga Vertov. Ha vinto il Premio Franco Solinas 2023 ottenendo sia il premio per il miglior soggetto di lungometraggio che la Borsa di Studio Claudia Sbarigia alla sceneggiatura. È stata premiata alla Settimana Internazionale della Critica dell'80ª Mostra Internazionale del cinema di Venezia dove era in concorso con il cortometraggio *We should all be Futurists* (2023), poi selezionato e premiato in diversi festival nazionali e internazionali e in cinquina ai David di Donatello 2024 per il miglior cortometraggio. Il suo precedente found footage *Ai bambini piace nascondersi* era in concorso al Torino Film Festival 2021 ed è stato selezionato e premiato in diversi festival nazionali ed internazionali. È inoltre la montatrice di *Le variabili dipendenti* di Lorenzo Tardella, unico corto italiano alla Berlinale 2022 e vincitore del David di Donatello 2023.

She is a Roman director, screenwriter and editor who graduated from the Centro Sperimentale di Cinematografia and graduated in Philosophy from the Sapienza University of Rome with a thesis on Dziga Vertov. You won the 2023 Franco Solinas Award, obtaining both the award for best feature film story and the Claudia Sbarigia scholarship for screenwriting. She was awarded at the International Critics' Week of the 80th Venice Film Festival where she was in competition with the short film *We should all be Futurists* (2023), which afterwards was selected and awarded in several national and international festivals, and nominated at the David di Donatello 2024 for best short film. His previous found footage *Ai bambini piace nascondersi* was in competition at the Torino Film Festival 2021 and was selected and awarded at several national and international festivals. She is also the editor of *Le variabili indipendenti* by Lorenzo Tardella, the only Italian short at the 2022 Berlinale and winner of the 2023 David di Donatello.



WE SHOULD ALL BE FUTURISTS

Angela Norelli / Italia 2023 / 11' / v.o. sott. it. e eng.

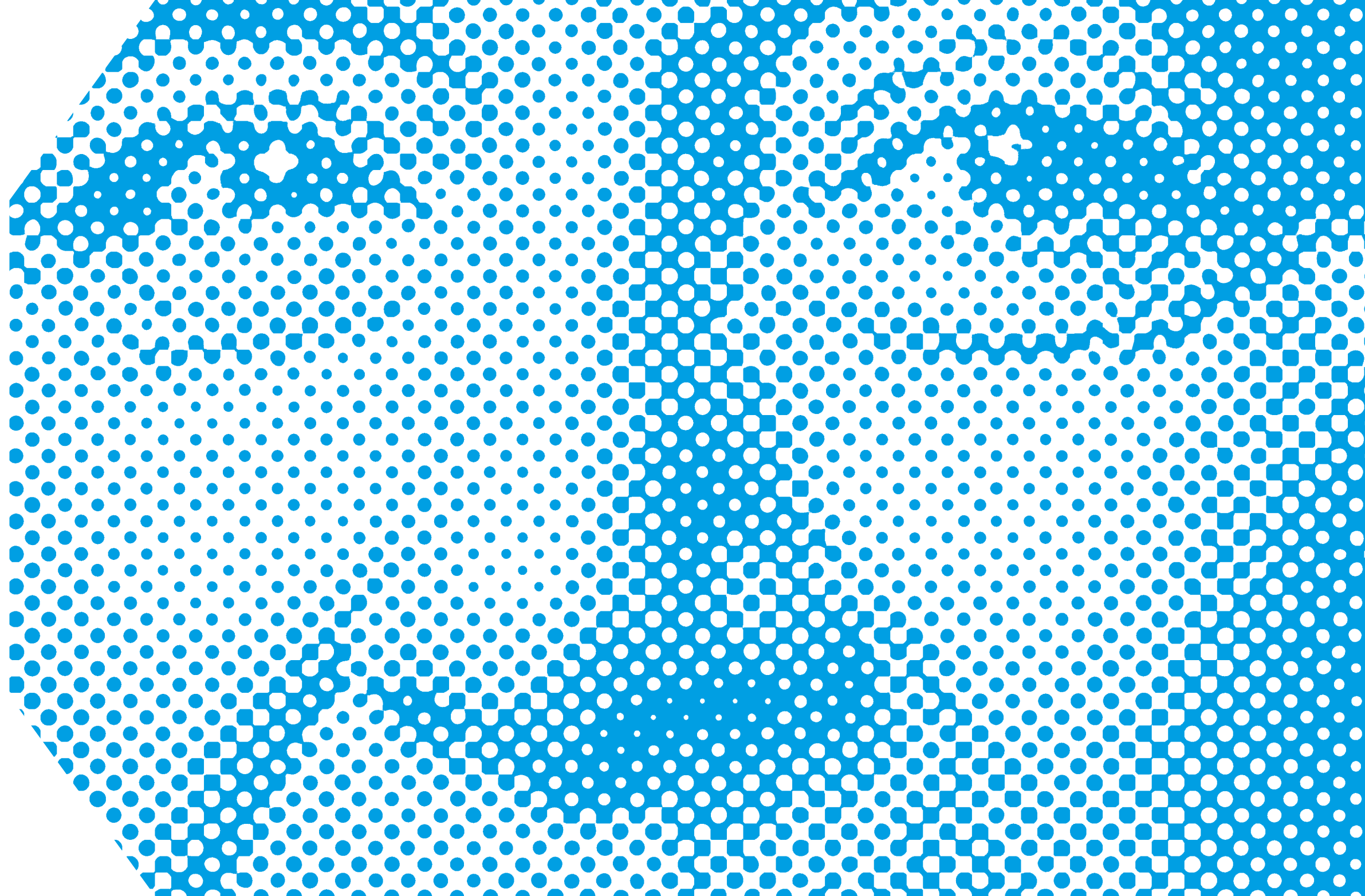
Nei primi anni del Novecento, in un carteggio enigmatico, Rosa confida all'amica Giorgina che l'uomo-macchina di cui parla Marinetti non è un futuro che riguarda i soli uomini, come dicono i futuristi. È un fatto presente e concreto per le donne, che Giorgina e le altre possono ricevere "per posta".

L'ironia e il capovolgimento dei codici e dogmi culturali sono il fondamento di *We should all be Futurists*, che racconta con piglio tagliente e comico un mondo in cui ad appropriarsi degli esiti del futurismo sono proprio le donne. Angela Norelli mescola fiction e materiali d'archivio con un montaggio che non interrompe mai il flusso narrativo andando, anzi, ad acuire sempre di più l'interesse in chi guarda, raccontando la condizione femminile del passato con echi che risuonano ancora oggi.

In the early years of the twentieth century, in an enigmatic correspondence, Rosa confides to her friend Giorgina that the man-machine of which Marinetti speaks is not a future that concerns men alone, as the Futurists say. It is a present and concrete fact for women, which Giorgina and the others can receive "by mail".

Irony and the reversal of cultural codes and dogmas are the foundation of *We should all be Futurists*, which tells with a sharp and comic attitude a world in which women are the ones who appropriate the results of futurism. Angela Norelli mixes fiction and archival materials with an editing that never interrupts the narrative flow, going on the contrary, to sharpen more and more the interest of the viewer, telling the female condition of the past with echoes that still resonate today.

PRESENZE
MATÍAS PIÑEIRO





MOVIMENTO E RIPETIZIONE. CONVERSAZIONE CON MATÍAS PIÑEIRO / MOVEMENT AND REPETITION. CONVERSATION WITH MATÍAS PIÑEIRO

a cura di / edited by **Alessandro Del Re, Morena Faverin, Andrea Inzerillo**
traduzione italiana / Italian translation **Giorgia Inzerillo, Morena Faverin**
trascrizione / transcription **Maja Olah**

ANDREA INZERILLO Vorrei cominciare col dire che questo nostro incontro si svolge nel segno dell'amicizia: è con questo spirito che due festival come Lago e Sicilia Queer hanno deciso di collaborare e dedicare una retrospettiva al tuo lavoro. Ed è con curiosità e spirito di amicizia che ci siamo messi a indagare la tua opera, per saperne di più. Venendo entrambi da un percorso che ci ha visti esplorare anche altri film argentini, che in qualche modo ci hanno condotto direttamente ai tuoi, il nostro vorrebbe essere nello stesso tempo un segno di amicizia nei confronti degli artisti e registi argentini e di protesta nei confronti dell'attuale governo del vostro Paese. Sono molto felice che abbiamo deciso di dedicare a te questa retrospettiva in un anno così difficile per il cinema argentino. Conoscevo un po' il tuo lavoro e per me è come se già ci conoscessimo, mi sembra un incontro del tutto naturale.

MATÍAS PIÑEIRO Credo dipenda anche dal fatto che il Sicilia Queer filmfest ha mostrato film di alcuni miei amici come Laura Citarella, e quindi c'è già un legame, esiste già un ponte. Certo, siamo persone diverse, registi diversi. Ma sono anni, decenni che ci conosciamo e che condividiamo cose e discutiamo del modo in cui facciamo film. Ognuno di noi vede

ANDREA INZERILLO I would like to begin by saying that this meeting of ours is in the sign of friendship: this is the spirit in which two festivals like Lago and Sicilia Queer decide to collaborate and dedicate a retrospective to your work. And it is with curiosity and friendship that we set out to learn more about all of your films. Coming from a path that had seen us both explore other contemporary Argentinian films, which, in some way, have to do directly with your cinema, it is also a sign of friendship towards Argentinian artists and filmmakers, and a protest towards the Argentinian government right now. I'm very happy to dedicate the retrospective to you in this very difficult year for Argentinian cinema. I knew some of your work and for me it is as if we already knew each other, it feels like a natural encounter.

MATÍAS PIÑEIRO I think this is also because the Sicilia Queer filmfest has shown movies by friends of mine like Laura Citarella and so there is a connection, there's a bridge. Of course we're different people, we're different filmmakers. But it has been years, decades that we know each other and that we share and discuss about how we make movies. We're seeing each and everyone's movies, so a programmer

i film dell'altro, quindi un selezionatore e un pubblico di un altro continente può entrare all'interno di questa conversazione. Avendo visto e programmato i film in qualche modo te ne sei appropriato, hai messo un po' di te stesso nel mondo che io e le altre persone che hanno fatto quei film stiamo proponendo. Quindi c'è già uno scambio anche se non ci siamo mai incontrati di persona, c'è già un legame che sono i film stessi a creare.

Mi è capitato di parlare con Alejo Moguillansky del fatto che noi pensiamo ogni giorno ai film che facciamo. Non solo nei momenti delle riprese, o quando montiamo, o come se fosse una prospettiva professionale, ma è proprio nella vita quotidiana di ogni giorno che tutto si mescola. Giriamo nelle nostre case coi nostri amici, i nostri compagni e le nostre compagne, nelle città in cui viviamo o che andiamo a visitare. Il tutto nel segno della libertà e del desiderio personale, e poi le mettiamo sullo schermo e le condividiamo con altri. E dunque se entri in connessione con la nostra proposta, abbiamo già in qualche modo stabilito un rapporto.

MORENA FAVERIN Noi del Lago Film Fest ti conosciamo da tempo, ma vorremmo dare anche ad un pubblico più ampio la possibilità di conoscerti meglio. Ti chiederei di presentarti, di dirci chi sei, quale background e formazione hai avuto e come questi ti hanno portato alla professione di cineasta.

PIÑEIRO Sono cresciuto a Buenos Aires e ho studiato cinema alla Universidad del Cine. Quando ero a scuola ero indeciso se studiare matematica o fare cinema. Andavo molto al cinema con la mia famiglia e con i miei amici, e cominciai a vedere ogni film che usciva a Buenos Aires. Da lì il desiderio di voler fare il critico. Inizialmente volevo scrivere di cinema, vedere film e scriverne. In seguito, visto che la critica cinematografica non era un'opzione tra i percorsi universitari di Buenos Aires, ho deciso di studiare cinema. Un punto di svolta decisivo è stata una verifica di storia negli anni di scuola, che prevedeva la possibilità di realizzare un video piuttosto che scrivere un saggio. Di solito erano i più pigri e i meno studiosi a scegliere questa possibilità. Io ero abbastanza studioso, ma avevo anche partecipato a dei laboratori che la mia scuola offriva nel pomeriggio, e stavo entrando sempre più in relazione con questo lato

and an audience from another continent enters into this conversation. Having seen and programmed the movies somehow you have appropriated them, you inserted a little bit of yourself in the world that me and the people that make the movies are proposing. So there is an exchange even if we haven't met in person, there is a bond that is already created through the movies.

I once had a conversation with Alejo Moguillansky about the idea that every day we are thinking about the movies that we're making. It's not only in the shooting and in the editing or in the professional setting, but in the everyday life that it all gets mixed. We shoot in our houses with our friends, with our partners, with the cities where we live, that we're passing by. With the very capricious and personal interest that we have, and then we put them on the screen and we share them. All of a sudden, if you connect with what we're offering, we are connecting in a way.

MORENA FAVERIN We at Lago Film Fest have known you for some time, but we want to give a larger audience a chance to get to know you better as well. I would like to ask you to introduce yourself, who you are, what kind of background and education you had and how these led you to the profession of filmmaking.

PIÑEIRO I grew up in Buenos Aires and I studied cinema in Universidad del Cine. In the high school years I was debating whether I was going to study math or cinema. I was going a lot to the cinema with my family and with my friends, and I became attracted to watching every movie that was coming out in the theaters of Buenos Aires. That somehow connected me with wanting to be a critic. Actually, in the beginning I wanted to write about cinema, I wanted to watch and write. But then, as that option wasn't available in the universities in Buenos Aires, I thus decided to go into filmmaking. But in fact a stronger turning point was an assignment in my history class during my high school years, where instead of writing a paper we were given the option of making a video. Usually the less studious kids were going to this other form of assignment. I was kind of a studious person but I also participated in some of the workshops my high school offered in the afternoons. It seems I was also connecting with this more queer

più queer della scuola. Così un giorno andai alle riprese di questo compito di storia e mi misero davanti alla telecamera.

Non ricordo come sia finito su quel set. Fui messo davanti alla telecamera, ma io non volevo apparire, mi posizionai quindi dietro la telecamera – presi la telecamera e cominciai a girare. Alcune persone montavano, altre facevano cose diverse. Avevo 15 anni, era il terzo anno di liceo. Ho capito che mi piaceva stare dietro la telecamera – una sorta di estensione della mia breve esperienza fotografica da adolescente. Il video prese un voto alto e non dovemmo scrivere nessun compito! Fu fantastico... l'idea di un'alternativa alle cose. Così negli anni seguenti continuammo a fare questi video. Al quarto e al quinto anno le produzioni diventarono più ambiziose. Assunsi via via maggiore responsabilità, e a un certo punto all'ultimo anno di liceo facemmo qualcosa di molto amatoriale, ma io ero responsabile delle riprese. Quell'esperienza in un modo o nell'altro mi avvicinò più al cinema che alla matematica, anche se avevo partecipato persino alle Olimpiadi di matematica. Andai a studiare regia a Buenos Aires in questa importante scuola di cinema creata da Manuel Antín – un regista piuttosto importante degli anni '60 che in realtà lavora ancora oggi all'università, a 95 anni.

E lì ho conosciuto Mariano Llinás, che è stato mio professore. Laura Citarella era un anno avanti rispetto a me, dividevamo alcune classi. Ma c'erano un sacco di persone come Alejo Franzetti, che era più giovane. All'inizio ero più un aiuto regista, ma poi c'è stato un momento in cui mi sono detto "ora tocca a me, deve toccare a me". E in questa scuola di cinema – che permette agli studenti di parlare col direttore e richiedere alcuni giorni per andare a girare – ho cominciato a creare uno schema che, in un certo senso, è lo stesso che adopero ora per lavorare – in questo senso di indipendenza. Avevo bisogno di creare qualcosa di più per riuscire a fare i miei film. Nessuno mi ha invitato a girare, dovevo rompere con quella passività e decidere che toccava a me, dopo un paio di anni passati ad aiutare, a imparare un sacco attraverso le altre persone, creando una comunità attorno alla figura di Rafael Filippelli, che era un mentore importante lì alla Universidad del Cine. Sono sicuro che quelli del Pampero Cine ti avranno parlato di lui. Ho dovuto trovare un altro modo per essere in grado

side of the high school. I don't remember how I ended up going one day to the shooting of this assignment in history class and they put me in front of the camera. But I didn't want to appear, so I took another position behind the camera – I grabbed the camera and I started doing that. Other people edited, other people did some other things. This was when I was 15, in the third year of high school. I realized that I liked to be behind the camera – an extension somehow to my short practice of photography as a teenager. The video got an "A" and we didn't have to write any dossier! It was great... the idea of an alternative to things. So in the following years we insisted on doing these videos. In fourth and in fifth year the productions got more ambitious, I got to be more in charge and all of a sudden in the last year of high school we were doing something very amateur but I was in charge of shooting. That somehow has connected me more with the cinema than with math, even if I was even participating in the Olympics of math. I went to study filmmaking in Buenos Aires and I ended up studying in this very important Film school created by Manuel Antín – a key filmmaker from the 60s who is actually still working in the university with his 95 years.

And there I met Mariano Llinás, who was my professor. Laura Citarella was one year ahead, we shared some classes. But there were a lot of other people like Alejo Franzetti who was younger. At first I was more of an Assistant Director, but then there was a moment where I said "now it's my turn, it has to be my turn". And in this film school – that allows people to go talk to the director and ask for some days to shoot – it started creating a pattern, that in a way, it's the same way that I'm working now – in this sense of independence. I needed to create something extra in order to make my films happen. I wasn't really invited to shoot, I needed to break that passivity and decide "OK, now it's my turn" after a couple of years of helping, of learning a lot through other people, through creating a community around the figure of Rafael Filippelli, who was a very important mentor there in the Universidad del Cine. I'm sure that the people from Pampero Cine would have talked about him. I had to find another way in order to be able to do my movies. I started developing this way of working in spite of the circumstances. I work on a very small

di realizzare i miei film. Ho cominciato a sviluppare questo metodo di lavoro nonostante le circostanze. Lavoro senza la necessità di mezzi particolarmente costosi. Fortunatamente, mi piace realizzare film molto piccoli, dunque non è troppo difficile realizzarli. Chiesi una settimana per girare. Teoricamente doveva essere un cortometraggio. Il corto si chiamava *El hombre robado* e lo girai in una settimana perché finalmente mi era stata data questa opportunità. Lo stavo montando con Alejo Moguillansky, di cui poi diventai amico, e ci rendemmo conto che non funzionava, che c'era qualcosa di interessante all'inizio e alla fine, ma che c'era un grande salto tra queste. Dovevamo creare le scene del mezzo, dove si gioca in qualche modo l'arte della narrazione. È facile avere un'idea per l'inizio, è facile avere un'idea per la fine ma i mezzi principali della narrazione si testano nel mezzo: come riesci ad andare da un punto all'altro. Capimmo così di avere un lungometraggio. In quell'anno girammo per tre settimane in momenti diversi dell'anno, tra settembre 2006 e febbraio 2007.

ALESSANDRO DEL RE Hai detto che volevi essere un critico cinematografico. Non lo sapevo e credo sia piuttosto interessante. Mi piacerebbe ripercorrere il tuo percorso perché credo sia importante nella tua prassi filmica, visto che sei un cinefilo, usi molte citazioni nei tuoi film e conosci la storia del cinema con passione e volontà di trasmissione. Volevo chiedere cosa fai quando non fai film – so che insegni – e com'è questa parte della tua vita come filmmaker?

PIÑEIRO Ho cominciato a interessarmi al cinema perché studiavo inglese e per gli esami dovevo leggere *Rebecca* di Daphné Du Maurier. Sul retro del libro c'era scritto che esisteva un adattamento cinematografico di Alfred Hitchcock. Conoscevo Hitchcock, mi ricordavo di aver visto *Gli uccelli* in TV e perché, beh, Hitchcock è molto famoso. A quell'epoca avevo 14 anni. Era il periodo dei negozi di videonoleggio Blockbuster, l'esplosione di questi grandi marchi. Li frequentavo per completare la visione di tutti i film che uscivano a Buenos Aires. E a un certo punto in una di queste enormi videoteche vidi un intero scaffale dedicato a Hitchcock. Era l'unico scaffale con un nome sopra, ed era quello di Alfred Hitchcock. Vidi il film *Rebecca* e mi dissi che avrei visto il film, anche solo per capire meglio il libro. Dopo

scale. Fortunately, I like making very small movies, so they are very easily put together. I went to ask for a week to shoot. It was intended to be a short film. The short film was called *The Stolen Man*. And I shot it in one week because they finally gave me this opportunity. I was editing with Alejo Moguillansky, with whom we became friends then, and we realized that it was not working, that there was something interesting in the beginning and in the end, but that there was a big jump between the beginning and the end. We needed to create the scenes in the middle, where the art of narrative is somehow at stage. It's easy to have an idea for a beginning, it's easy to have an idea for an ending but the main tools of narrative are tested in the middle: how you go from one point to the other. We then understood that I had a feature. And during the whole year we shot three separate weeks more in different moments of that year, between September 2006 till February 2007.

ALESSANDRO DEL RE You said at the very beginning of the answer that you were planning to be a film critic. I didn't know that, and I think it's very interesting. I'd like to go down a path that I think it's important in your filmmaking practice, which is the fact that you are a strong cinephile and that you use many references for your films. You are also able to know the history of cinema with passion and with a lot of dedication and transmission of knowledge. I wanted to ask you about what you usually do when you're not making films – as you are also teaching – how is this thing part of your life as a filmmaker?

PIÑEIRO I got into cinema because I was studying English and for the English exams I had to read *Rebecca* by Daphné Du Maurier. On the back of the book it said that there was a film adaptation by Alfred Hitchcock. I had Hitchcock in mind because I remembered watching *The Birds* on TV and, well, Hitchcock is very famous. At that time I was 14 years old. It was also the time of Blockbuster, the explosion of these video chains. So I was going there to complete my viewing of all the movies that opened in Buenos Aires. All of a sudden, in these huge video places I saw a full shelf dedicated to Hitchcock. It was the only shelf where there was a name and it was Alfred Hitchcock. There I saw the film *Rebecca* and I



aver visto il film ero attratto dall'idea di guardarli tutti, come se fossi un collezionista, quasi a mò di ossessione. Vidi anche che il film aveva vinto dei premi Oscar. Avevo 14 anni, non ero particolarmente critico a quell'età, e avevo comprato un grande libro degli Oscar con tutti i film che avevano partecipato, e avevo deciso di guardarli tutti. Quindi guardavo i film che uscivano – mi tenevo aggiornato sulle novità – e anche quelli vecchi che avevano vinto gli Oscar. La cosa interessante è che nel frattempo stavo facendo gli esami di matematica – esami che erano fatti di cinque tappe: prima la scuola, poi il quartiere, e in seguito la fase provinciale, quella regionale e infine quella nazionale. Sono riuscito ad arrivare fino all'ultima tappa dopo un anno intero di esami di matematica. L'ultima, la fase nazionale, nel 1997 si teneva a Mar del Plata – dove nello stesso periodo c'era anche il Festival di cinema di Mar del Plata. Andavo quindi agli esami di mattina, e di pomeriggio andavo al cinema. E non sapevo molto degli autori. Guardavo gli Oscar, guardavo Hitchcock, i film che uscivano a Buenos Aires. Leggevo i giornali. Mi sembra che leggessi già anche *El Amante*, una rivista che aveva fondato Quentin. E poi quando andai a Mar del Plata ricordo di aver visto qualche film. Erano gli anni di *Dogma*, di *Festen – Festa in famiglia* e di *Idioti*. Ricordo di aver visto *L'eternità è un giorno*. Ho guardato il mio primo Rohmer lì, non avendo idea di chi fosse Rohmer. Ma ricordo che era *Racconto d'autunno*, e che doveva essere stato consigliato da Diego Lerer sul giornale o da Quentin su *El Amante*, per questo ci andai. Se non ricordo male quell'anno Abbas Kiarostami era in giuria. *Il sapore della ciliegia* sarebbe diventato un film importante in Argentina, a Buenos Aires fu un gran successo.

said, just to understand the novel better, I'm going to watch the film. I saw the film and I somehow was attracted to the idea of watching them all, kind of as a collector, kind of as an obsession. Also, I saw that the movie won the Academy Awards. I was 14, I was not very critical at that time, and I had bought a big book of the Academy Awards with all the movies that participated, and I decided to watch them all. So I was watching the films that were premiering – I kept up with the news – and also the older ones that won the award.

What's also interesting is that I was doing the math exams – the math exams were composed of five rounds: the school, the neighborhood, the regional, the provincial and the state one. I managed to get to the last one after a whole year of math exams. That last one, the national one, in 1997 was in Mar del Plata – where the Film Festival of Mar del Plata was also happening that week. So I went to the exams in the morning, and in the afternoon I went to the cinema. And I didn't know much about authors. I was watching the Oscars, I was watching Hitchcock, I was watching the movies that were coming out in Buenos Aires. I was reading the newspapers. I think I was also reading *El Amante*, this magazine that Quentin had founded. And then once I'm going to Mar del Plata I remember watching a couple of movies.

It was the year of *Dogma*, of *The Celebration* and *The Idiots*. I remember that I saw *Eternity and a day*. I watched my first Rohmer there, having no idea who Rohmer was. But I do remember it was *A Tale of Autumn*, and I remember that it must have been recommended by Diego Lerer in the newspaper or by Quentin in *El Amante*, that's why I went. I think that year Abbas Kiarostami was part of the jury there. *The Taste of Cherry* was going to be a big thing in Argentina, in Buenos Aires it was a big success.

I remember that I went to see the Rohmer movie and when I came out I felt so well physically. It was such a weird physical experience for me of feeling well, refreshed, curious. And also I went to see some weird movies that I've never seen again. There was a very weird Polish movie that was called *The House of the Deers* or something that I never found afterwards. It was very abstract and very bizarre.

This is when all of a sudden this connection happened with another cinema that was not the Oscars'

Uscendo dal film di Rohmer mi sentivo benissimo fisicamente. Era un'esperienza fisica così strana, sentirmi così bene, rinfrescato, curioso. E andai a vedere anche altri strani film che non ho mai più rivisto. C'era un film polacco davvero strano che si chiamava *The house of the deers* o qualcosa di simile che non ho mai trovato dopo. Era molto astratto e veramente bizzarro.

Da qui improvvisamente entra in contatto con un altro cinema che non era quello degli Oscar. Ricordo di essermi arrabbiato molto l'anno di *Titanic* – ero un grande fan di *L.A. Confidential* – e non riuscivo a credere che quest'altro film che trovavo così brutto, questo *Titanic* così semplicistico, avesse vinto al posto di quell'altro. Mi sembrò umiliante che ottenesse tutti quei premi.

Per concludere il discorso su Hitchcock, dopo il libro sugli Oscar comprai quello di Hitchcock/Truffaut, senza sapere chi fosse Truffaut. Sono molto metodico, quando mi piace qualcosa mi piace esaurirla. E ho appreso che Hitchcock non aveva mai vinto un Oscar, e mi sono detto che erano una stronzata.

È questa combinazione tra i miei studi, le mie esperienze al liceo – un luogo progressista e artistico – e l'andare spesso al cinema con mia madre, e poi queste riviste di cinema (*El Amante* e *Haciendo Cine*) e il Festival di Mar del Plata ad aver creato questo ambiente che mi ha portato a pensare di cominciare a scrivere. Leggevo, guardavo film, il mondo dei festival stava riemergendo, nel 1999 viene creato il Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente), altri tipi di film stavano facendo la loro comparsa.

In quel momento e durante i miei successivi anni all'università cominciavano a muovere i loro passi registi come Pablo Trapero, Albertina Carri, Rodrigo Moreno, Celina Murga, Juan Villegas, Lisandro Alonso, Mariano Llinás. Erano già registi, mentre io ero soltanto al primo o al secondo anno di università. Poi feci amicizia con Rafael Filippelli, e cominciai a imparare fuori da scuola, imparando e bevendo. Ho cominciato a bere molto tardi nella mia vita, ero già all'università (immagina la persona che ero). È stato solo al secondo anno di università che bevvi il mio primo bicchiere di vino, versato da Rafael Filippelli. Era un intellettuale, un regista, molto indipendente, produceva film con pochissimi soldi. Abbiamo im-

one. I also remember that I had a big fall out with the Oscars in the year of *Titanic* – because I was a big fan of *LA Confidential* – and all of a sudden I couldn't believe that this other movie that I found very bad, the *Titanic*, very simplistic, was winning over this other one. And I saw how humiliating it was that the other movie took everything.

To close the thing about Hitchcock – by reading the book about the catalog of the Oscars I bought the *Hitchcock/Truffaut* book having no idea who Truffaut was. I am very systematic, when I like something I like to exhaust it. I also realized that Hitchcock never won an Academy and so I said “this is bullshit”.

It's this combination of my studies and experiences in high school that was a progressive and artistic place and going to the cinema a lot with my mother, and then these film magazines (*El amante* and *Haciendo Cine*) and the Film Festival of Mar del Plata that created all this ambience that made me think about writing. I was reading, I was watching movies, the festival world was reappearing, Bafici was created in 1999, other sort of movies were appearing.

Between this time and my future years in the university, it was the period of the beginning of Pablo Trapero, of Albertina Carri, of Rodrigo Moreno, of Celina Murga, of Juan Villegas, of Lisandro Alonso, of Mariano Llinás. They were already filmmakers at that time and I was just in the first and second year of university. But then all of a sudden I connected with Rafael Filippelli. And I started learning outside of school, learning and drinking. I started drinking very late in my life, I was already in university (imagine the person that I was). It was only in the second year of university that I had my first glass of wine poured by Rafael Filippelli. He was an intellectual, a filmmaker, very independent, making movies with very little money. I think that we learned a lot from him. Mariano Llinás would probably also confirm this – the way that we make these very independent movies comes from the experience of meeting Rafael. I was part of the milieu, of the lunches and the drinking, and the dinners talking about cinema, from John Ford to Godard, from Antonioni to Cassavetes; and the movies of Argentina at that moment, to Alberto Fisherman, Raúl Beceyro and Hugo Santiago. And then one day Rafael asked me if I would like to teach. So I did a test. I did a mock class about *Carmen's* adaptations. Or was it Jeanne d'Arc? I don't

parato davvero tanto da lui, Mariano Llinás potrebbe confermarlo. Il metodo in cui produciamo i nostri film indipendenti proviene direttamente dall'incontro con Rafael. Io facevo parte di quell'ambiente, dei pranzi e delle bevute, delle cene in cui parlavamo di cinema, da John Ford fino a Godard, da Antonioni a Cassavetes; e dei film argentini di quel periodo, di Alberto Fisherman, Raúl Beceyro e Hugo Santiago.

E poi un giorno Rafael mi chiese se mi sarebbe piaciuto insegnare. Quindi feci una prova. Era una lezione sugli adattamenti cinematografici della *Carmen*. O era Giovanna d'Arco? Non ricordo. Così ho cominciato a insegnare. E da lì è cominciato il ciclo: l'esperienza di guardare, parlare e insegnare cinema era tutt'uno col fare film.

Sono tutti fili che si intrecciano strettamente. Non posso separarli neanche adesso che ho appena finito un film che si intitola *tú me abrásas*, in collaborazione con la scuola dove sto lavorando attualmente, la Elías Querejeta Zine Eskola di San Sebastián, in Spagna, e il Pratt Institute a New York, negli Stati Uniti. È un'altra era. È un'altra esplorazione, altre istituzioni, ma sento ancora che non posso non lavorare con le persone, gli oggetti, i posti e i metodi che ho attorno a me nella mia vita quotidiana.

INZERILLO Quando tu, Laura Citarella e Agustín Mendilaharsu parlate di Buenos Aires mi sembra di sentire racconti della Parigi degli anni Cinquanta. Non si può non pensare alla storia della *nouvelle vague*, quando quei registi si incontravano alla *Cinémathèque*, scrivevano sulla *Gazette du Cinéma* e poi sui *Cahiers du Cinéma*, e c'era un uomo di nome André Bazin che era un punto di riferimento per tutti loro (Rohmer, Godard, Truffaut e così via)... Buenos Aires non è Parigi, ovviamente, è molto più grande. Ma mi sembra che questa specie di comunità esista anche lì... Quando eri studente al liceo, c'erano persone che incontravi spesso al cinema? Sapevi ad esempio chi era Mariano Llinás prima che vi incontraste veramente all'università?

PIÑEIRO Sì, sapevo chi era Mariano Llinás per *Balnearios* – ero alla prima del film al Bafici. E poi è stato mio professore. Questa è Buenos Aires, per questo cito *El Amante*, Bafici, Mar del Plata, Universidad del Cine, La sala Lugones, il cinema del Malba (Museo de arte Latinoamericana de Buenos Aires). C'era anche un distributore (Primer Piano Cine, gestito da

remember. And so I started teaching. That's when this cycle started: the experience of watching, talking and teaching about cinema, was all connected with making movies.

All these are all lines that are very needed together. I cannot separate them even today when I just finished this movie *You burn me* in collaboration with the film school where I'm working now, Elías Querejeta Zine Eskola in San Sebastián, Spain and Pratt Institute in New York, USA. It's another era. It's another exploration, other institutions, but I still feel that I cannot help but work with the people, things, places and methods that I have around me in my daily life.

INZERILLO You, Laura Citarella and Agustín Mendilaharsu speak about Buenos Aires as if it were Paris during the 1950s. It reminds me of the history of the *nouvelle vague*: people meeting at the *Cinémathèque*, then writing in *La Gazette du Cinéma* and the *Cahiers du Cinéma*, and there was a man called André Bazin who was in touch with all of them (Rohmer, Godard, Truffaut and so on...). Buenos Aires it's not Paris, it's huge, of course. But it seems as if there was something of a community... As a high school student, were there people that you met frequently at some cinemas? Did you know for example who Mariano Llinás was before you actually met at the university?

PIÑEIRO Yes, I knew who Mariano Llinás was because of *Balnearios* – I went to the premiere at Bafici. And then he was my professor. This is Buenos Aires, and that's why I mentioned *El Amante*, Bafici, Mar del Plata, Universidad del Cine, La Sala Lugones, Malba Cine. There was also a distributor (Primer Plano Cine, ran by Pascual Condito) that was bringing interesting movies to Buenos Aires cinemas like new Argentine cinema and also Abbas Kiarostami, and many other Iranian filmmakers – Panahi, Samira Makhmalbaf, amongst others.

There were still not that many options to watch films, but there was something happening. And I think there's just this idea of creating a community around cinema with different people with different interests. I met Alejo Moguillansky because he went to see a screening of *La Captive* by Chantal Akerman. I was with Rafael Filippelli. I remember that Alejo Moguillansky was working on his first feature *La Prisionera*, a movie that he'd been shooting for five years on 35



Pascual Condito) che stava portando film interessanti nei cinema di Buenos Aires come quelli del Nuovo Cinema argentino e anche Abbas Kiarostami, e molti altri registi iraniani – Panahi, Samira Makhmalbaf, tra gli altri.

Ancora non c'erano tante possibilità per vedere film, ma stava succedendo qualcosa. C'era questa idea di creare una comunità attorno al cinema con persone diverse con diversi interessi. Conobbi Alejo Moguillansky perché andai a vedere una proiezione di *La Captive* di Chantal Akerman. Ero con Rafael Filippelli. Mi ricordo che Alejo Moguillansky stava lavorando al suo primo film, *La Prisionera*, che stava girando da cinque anni in pellicola. Eravamo già di fronte a modi diversi di fare un film.

Penso che ci stavamo contrapponendo a una maniera più convenzionale del realizzare che era tipica dell'industria. Ho sempre dovuto trovare il metodo più storto, sin dall'inizio. Non facevo le cose sistematiche. E forse questo mi metteva in relazione con persone molto asistematiche.

Sono molto vicino a quelli del Pampero Cine. Il mio primo film, *El hombre robado*, è stato montato nel loro ufficio: credo che abbia il logo del Pampero Cine come segno di gratitudine per avermi ospitato un anno intero da loro.

Nel 2001 ci fu una crisi enorme in Argentina e tutto andò sottosopra. Morirono persone protestando contro l'oppressione economica di politiche neoliberiste (un'ondata che sta tornando nuovamente con amarezza, irresponsabilità e rabbia). E dovevamo provare a fare film in quel contesto. Come puoi farli in modo sistematico? Impossibile, si tratta di farli nonostante tutto, provando a inventare delle cose. Penso che Mariano sia il grande inventore di molte nuove possibilità. Ha capito come fare grandi film con poche risorse, ha mostrato che i film indipendenti possono durare cinque ore e raccontare storie straordinarie, ha compreso che si può lavorare con molti attori, per molti giorni di riprese e con un sacco di trame diverse. Ha cominciato a ripensare sin dall'inizio in modo nuovo cosa significhi fare un film.

Questo tipo di atteggiamento incoraggia chiunque a giocare le proprie carte e dirsi: ora tocca a me. E l'altro fattore è la scena teatrale indipendente – che all'inizio degli anni 2000 ha messo in relazione alcu-

mm. So you would already be exposed to a different way of making movies.

I think that we were opposing a more conventional way of making movies from the industry. I always had to find the crooked way, from the very beginning. I was not doing the systematic thing. And that maybe connected me with very asystematic people.

I'm very close to the people from El Pampero. Actually my first movie, *The Stolen Man*, was edited in El Pampero. I think that it has the logo of El Pampero as a sign of appreciation for having me for a whole year there in the office.

In 2001 there was a huge crisis in Argentina and everything went upside down. People died protesting against the economical oppression of neoliberals politics (a wave that is now coming back again with bitterness, irresponsibility and anger). And we came to try to make movies in that context. So, are you going to make movies in a very systematic way? No, you're going to try to make it no matter how, you're going to try to invent things. I think that Mariano is the big inventor of many new stages. He's the one who found out how to make a big movie with small resources, who found out that independent movies can be like five hours, and tell extraordinary stories, who found out that you can have many actors, many shooting days that can have a lot of different plots. But thinking from the start with a new mindset of what making a movie is.

This also encourages you to throw your dice and to have your own personal turn. And then the other factor is the independent theater scene – something that happened in the early 2000 and that brought a connection between certain people from cinema with certain people from the off circuit of theater in Buenos Aires.

I think that, as filmmakers, we learnt more about making movies by seeing how our friends in the off circuit theaters work than from movies from the industry, or even the supposedly independent movies. I think what we learn is that the practice of our filmmaking is more connected to how people work in the theater than to how people work in the cinema. And so it's about the intertwining of things: the off circuit theater, the festivals Bafici and Mar del Plata, the film magazines (*El amante*, *Punto de Vista*, *Haciendo Cine*), the Universidad del Cine and then Malba who would

ne persone che facevano cinema e alcune persone che facevano teatro underground a Buenos Aires. Penso che come cineasti abbiamo imparato di più su come si fanno i film vedendo come lavorano i nostri amici nei teatri underground che non guardando i film mainstream, o persino i film presuntamente indipendenti. Abbiamo compreso che la pratica della nostra regia è più legata al modo in cui le persone lavorano a teatro piuttosto che quello delle persone che lavorano nel cinema. Quindi bisogna intrecciare tutte queste cose: il teatro underground, i festival Bafici e Mar del Plata, le riviste di cinema (*El Amante*, *Punto de Vista*, *Haciendo Cine*), la Universidad del Cine e poi il Malba che mostrava i nostri film. L'idea di far vedere i film diversamente, non ogni giorno, ma due volte a settimana per mesi, era una cosa che Mariano Llinás aveva fatto per *Balnearios*, il suo primo film, e che ha trasformato il circuito distributivo a Buenos Aires.

Per andare dritti alla tua domanda sulla *nouvelle vague*: credo che anche quei registi si siano strutturati su questa idea dell'incontrarsi, che pensare e fare cinema siano la stessa cosa, e anche nell'essere contro qualcosa, contro *la tradition de la qualité* o una certa modalità di essere. C'era una *tradition de la qualité* che il primo Nuovo Cinema argentino aveva affrontato. Io ho cominciato a fare film dopo che quella generazione si è esaurita. Sono sicuro che ci sono un sacco di altri casi in ogni parte del mondo e in ogni storia in cui c'è un gruppo di persone più giovani che vogliono fare le cose diversamente, e per far sì che accada devi avere qualcosa contro cui andare. Quando il cinema argentino si stava consolidando come un cinema del silenzio (personaggi muti), riprese statiche e un profondo naturalismo, volevo immaginare un cinema che abbracciasse le parole, la letteratura e l'artificio come un'altra possibilità.

L'Universidad del Cine ha fornito il punto di incontro, l'attrezzatura e anche l'interazione tra le persone come un nuovo modo di relazionarsi coi tuoi collaboratori nella forma di co-creatori. Poi il Bafici ha mostrato quei film e li ha fatti circolare a livello nazionale e internazionale. E il cinema del Malba li mostrava all'interno di quello che sarebbe diventato un nuovo appuntamento mensile nell'agenda artistica di Buenos Aires. Tutto questo ha reso possibili i nostri film.

show our movies. The idea of showing movies differently, not everyday, but twice a week for months, was something that Mariano Llinás did for *Balnearios*, his first movie, and that transformed the exhibition circuit in Buenos Aires.

To go directly to your question about the *nouvelle vague*: I think that they also established themselves by this idea of meeting, thinking and making cinema is the same gesture, and also being against something, against *la tradition de la qualité* or a state of being. There was a *tradition de la qualité* that the first New Argentine wave dealt with. I consider I started making movies after that wave broke. I'm sure that there are a lot of other cases all around the world and all around in history where there's a group of younger people that wants to do things differently, and for that to happen you need also to have something to be against. When Argentine cinema was consolidating itself as a very silent cinema (muted characters), static shots and deep naturalism; I wanted to imagine a cinema that would embrace words, literature and artifice as another possibility.

The Universidad del Cine provided the meeting place, the equipment and also the interaction with people as in a new way of relating to your collaborators as co-creators. Then, the Bafici would show them and put them into national and international circulation. And Malba cine would exhibit them in a new monthly schedule in the Buenos Aires art agenda. All these points made the movies possible.

FAVERIN Let's start getting into your way of filmmaking. What is your creative process? I would be particularly interested in knowing your relationship with writing and screenwriting. How rigid is this process? Or instead, how much is it influenced by filming and working with your team?

PIÑEIRO Writing has always been a little bit hard, and also a little bit of a frustrating experience. As I said before, I would put together these scripts and then I was never given the chance to shoot them. So at the end of the day, what is a script? A script is mostly seen as a creative space, but it's actually more of an economic device to control the creative activity and also a communicative tool in order to get the thing done. I enjoy the communicative aspect but not the control side.

FAVERIN Cominciamo ad addentrarci nel tuo modo di fare cinema. Qual è il tuo processo creativo? Mi interesserebbe particolarmente conoscere il tuo rapporto con la scrittura e la sceneggiatura. Quanto è rigido questo processo? O invece quanto è influenzato dalle riprese e dal lavoro con il tuo team?

PIÑEIRO Scrivere è sempre stato un po' difficile, un'esperienza anche un po' frustrante. Come ho detto prima, mettevo su questi copioni e non avevo la possibilità di girarli. In fin dei conti, che cos'è un copione? Il più delle volte lo si concepisce come uno spazio creativo, ma in realtà è più uno strumento economico per controllare l'attività creativa e anche un mezzo comunicativo per riuscire a fare le cose. A me piace l'aspetto comunicativo ma non quello del controllo.

Se mi guardo alle spalle, non posso non notare come ho via via accorciato i tempi di scrittura fino ad arrivare al punto che adesso girare significa scrivere. Posso dire che nel caso di *El hombre robado* avevo il copione già un anno prima di girare. Poi con *Todos mienten* il copione era pronto soltanto sei mesi prima, e nel frattempo facevamo le prove, di cui avevo assoluto bisogno. *Rosalinda*: 3 mesi, e prove veramente intense durante le riprese.

Mi rendo conto che non ho parlato di un film collettivo che abbiamo realizzato, *A propósito de Buenos Aires* (2006). In questo film ho trovato un metodo che mi interessava molto, e che includeva gli attori. Se questo film è interessante per me è perché in quella occasione ho incontrato delle persone con cui avrei continuato a lavorare per molti anni: il direttore della fotografia Fernando Lockett, Daniela Ale che si occupa del suono, le attrici María Villar e Romina Paula. È stato lì, tramite un processo di prove, che ho riscritto il copione in maniera molto liberatoria, lontana dall'astratto e dell'aspetto del controllo dello scrivere che tanto mi frustrava. A quel tempo non sapevo come lavorare con gli attori, quindi ho dovuto imparare tutto mentre facevo il film. Quindi avevo scritto il copione di cui, ovviamente, non ero molto contento – ma abbiamo cominciato a provare con María e Romina. Quasi ogni settimana registravo le prove, trascrivevo quello che avevamo registrato e prendevo le battute che mi piacevano di più. Così improvvisavano un po' a partire dalle prime pagine che avevo scritto. Ma poi cambiamo a seconda del modo in cui improvvi-



Looking back at my experience, I've seen that I have shortened the periods of writing to the point that now shooting is writing. I can say that in the case of *The Stolen Man*, I had the script one year before shooting with all the waiting and the rejections. Then with *They All Lie*, I had the script only six months before and I was rehearsing in the middle. I really need the process of rehearsing. *Rosalinda*, 3 months, but very intense rehearsals during shooting.

I realize now that I am not talking about a movie that we made as a collective film, which is *A propósito de Buenos Aires* (2006). But in this film, I found a method that I was very interested in, that included the actors. If this movie is interesting for me, it's because I met with people that I would continue working with for many years, Fernando Lockett the DP, Daniela Ale the sound person, María Villar and Romina Paula the actresses.

And it was there, through a process of rehearsals, that I rewrote the script in a very liberating way, far from the abstract and controlling aspect of writing that frustrated me. At that time, I didn't know how to work with actors, so I had to learn everything while making the movie. So I had written a script that of course I was not very happy about – but we started rehearsing with María and Romina. Almost every week I would be recording the rehearsals and then writing down what we recorded and taking the lines that I was interested in. So they would improvise a little bit from the first written pages that I did. But then I would change in regard to what they improvised and we would work again next week with the findings of those rehearsals. So it was this thing of writing, shooting things by writing down everything that we worked on and then choosing the good lines and creating the script again.

savano e la settimana successiva lavoravamo di nuovo in base ai risultati di quelle prove. Quindi scrivevo, filmavo, trascrivevo ciò su cui lavoravamo e poi sceglievo le battute migliori per creare il nuovo copione. In un certo senso continuo a usare lo stesso metodo, ma oggi registrare le prove e fare il film sono diventate la stessa cosa. È solo che giriamo di più, per periodi di tempo più lunghi, in modo da affinare il lavoro in corso. Quindi, l'idea di iniziare da un copione, aprendo il computer e scrivendo scena dopo scena per poi finirlo e iniziare a girare è un metodo che non mi appartiene. La mia esperienza è quella di dedicare sempre meno tempo alla scrittura e sempre di più alle riprese, e via via c'è anche una maggiore presenza di testi preesistenti di altre epoche (come Shakespeare, Pavese, Saffo).

Mi rendo conto adesso che ho sempre bisogno di partire da un materiale letterario. Prendo questi elementi dalla letteratura e da lì inizio a creare una struttura e penso a come posso dinamizzare quei testi: l'ho fatto nei film tratti da Shakespeare, poi con Pavese e Saffo, e adesso sto lavorando allo stesso modo su Petrarca. Ho ridotto il mio processo di scrittura e l'ho mischiato con la reale creazione delle immagini. Perché anche in quella prima esperienza, quando avevo 23 anni, facevo delle prove con una piccola telecamera e perciò scrivevo il copione via via che filmavo. Non ho mai pensato che la scrittura del copione avesse a che fare con la letteratura, con l'autonomia di quell'oggetto nel copione. Il copione è utile per capire come spendere i soldi, o per non dimenticarti di alcune cose. Quindi alla fine arrivo ad avere effettivamente un copione, ma solo alla fine del processo. Adesso credo che dovrei ripensare al mio metodo di scrittura, mi piacerebbe scrivere di più, trovare nella scrittura non un rifiuto del copione ma un nuovo approccio. Vedremo.

Questa è la sfida del nuovo film tratto da Petrarca su cui sto lavorando. Scrivere è un'attività conflittuale che posso praticare soltanto se sto con le persone e riesco a mettere le idee in atto nel tempo e nello spazio. E poi girare una piccola prova video, e girare di nuovo, montare e poi scrivere di nuovo e girare di nuovo ecc. Contro il tradizionale metodo industriale qui tutto è mescolato, la scrittura non si ferma mai, perché scrivi anche in sala montaggio. Ad esempio, le voci di Agustina Muñoz in *tú me abrasas* sono com-

Somehow you could say that I'm still applying this same creative method, but now shooting the rehearsals and the actual shooting became the same thing. There's only more shooting involved, more extended periods of time to shoot so as to "sharpen" the work that is in progress. So, the idea of firstly writing a full script by just opening the computer and writing scene by scene and having it finished to go into a continuous shooting schedule – establishes a method in which I can't find myself. So, in my experience, from film to film, there is less time dedicated to writing, and more intensity towards the shooting and also more presence of actual pre-existent texts from other periods (like Shakespeare, Pavese, Sappho).

I do realize now that I need literary material first. I take these elements from literature and from there I start to create a structure and think how I can dynamise these texts: I did this in the Shakespeare films, then with Pavese and Sappho, and I'm working now in the same way with Petrarca. So I think that I have shrunk my writing process and I have mixed it with the actual making of images. Because even in that very first experience, from when I was 23, I was rehearsing with a little camera recording and therefore creating the script with the camera. I never felt that the script writing had to do with literature, with the autonomy of that object of the script. You care about the script to see how you are going to spend the money or if you don't want to forget some things. So, I do end up having scripts, but at the end of the process. The script happens during the making of the film. Now I think that I should rethink my way of writing, I would like to write more, find even in it not a denial of the script but a new way of approaching its writing. We'll see.

This is the challenge with the new movie about Petrarca that I'm working on. Writing is a conflictive activity that I can only go through if I meet with people and put the ideas already into action in time and space. And then shoot a little video sketch and shoot again and edit and then write again and shoot again etc. Instead of the traditional industrial way it's all mixed up, that writing never stops, because you're also writing in the editing room. For example, the voices of Agustina Muñoz in *You Burn Me* appeared in the final stages of the shooting and developed strongly in the sound editing stage. It didn't appear in the first draft of the script.

parse nelle fasi finali delle riprese e si sono sviluppate fortemente nella fase di montaggio del suono. Non erano previste nella prima bozza del copione.

DEL RE Credo che sia molto interessante che stiamo parlando dello scrivere e ci stiamo riferendo alla lettura. Mi piacerebbe andare quindi più a fondo sulle tue letture e sulla connessione con la letteratura. Non è la sceneggiatura che è letteratura come hai detto ma è nella letteratura che tu vedi un'apertura per fare cinema, come successo nei film shakespeariani.

PIÑEIRO Sì, la letteratura *es la materia prima*. Come la farina per il pane, l'acqua per i fiori e la letteratura per i film. Ma credo che tu abbia toccato un aspetto molto importante, che è l'idea della lettura. Nel caso dei miei film, quando lavoro con la letteratura, l'interesse viene dal piacere o dalla sorpresa che ho avuto quando li ho letti. Soprattutto per i film da Shakespeare, non sto provando a realizzare lo spettacolo al cinema, ma a trasmettere l'esperienza della lettura. Per questo ripetono le battute, per questo ci sono traduttori e traduttrici ecc. La questione non è la recitazione, né il teatro. Si tratta dell'esperienza della lettura. Dopo *Rosalinda* ho fatto *Viola*, provando a sviluppare in quest'ultimo l'idea della ripetizione. Ho usato l'idea di ripetere il testo che se lo dici una volta sola, per esempio in *Rosalinda*, non cogli a pieno la gioia di quel testo. E questa esperienza della ripetizione è simile a quando stai leggendo, perché quando ti piace qualcosa che stai leggendo, che fai? La leggi di nuovo o la sottolinei. Ho provato a fare qualcosa di simile in *tú me abrasas*, a sottolineare. *tú me abrasas* non ha a che fare con la lettura, è un film da leggere. Se vuoi leggere c'è il libro. Non è letteratura cinematografica, è lettura del cinema. Mi interessa molto l'atto della lettura: in *El hombre robado* c'è una scena in cui i protagonisti semplicemente leggono. Dicono: "Oh no, ora fammi finire questa parte del libro e poi continuiamo a parlare". È una cosa che mi fa pensare, come potrei rappresentarla? Non si tratta di esprimere la psicologia di *Rosalinda* e del suo foro interiore, la sua soggettività, ma semmai l'esperienza del discorso, del parlare, della lettura. Cosa può farsene il cinema dell'atto di leggere? È un atto di condivisione. Nei film mi piace condividere le letture che amo. E si tratta più del luogo che degli au-

DEL RE I think it's really interesting that we are talking about writing and we're constantly addressing reading and so I'd like to maybe go deeper into reading and your connection with literature. It's not the script that is literature as you said, but it's in literature that you see an opening as for Shakespeare in your film.

PIÑEIRO Yes. Literature *es la materia prima*. Like the flour for the bread and the water for the flower and literature for the film. But also I think that you touched a very interesting thing that is the idea of reading. In the case of my movies, when I work with literature, the interest comes from the pleasure or the surprise that I got in the experience of reading the texts. Especially in the Shakespeare ones, I'm not trying to make the play, but I try to convey the experience of reading. That's why they repeat the lines, that's why there are translators etc. it's not about acting, it's not about theater. It's about the experience of reading. When I did *Rosalinda* and then *Viola*, I developed the idea of repetition in the latter. I used the idea of repeating the text because I realized that with one single time, in *Rosalinda* for example, you don't fully get that joy of the text. And this experience of repetition is similar to when you're reading, because when you like something that you are reading, what do you do? You read again or you underline it. Some-





tori. Per quanto riguarda Sarmiento, sono interessato ad alcuni suoi testi che trovo sorprendenti, diversi dai soliti testi che ha scritto e da quelli che sono più noti in Argentina.

Mi piacciono anche i film che sono attratti da letture che non sono standard, anche quando si lavora con un canone. È Shakespeare, ma non è *Amleto*, è *Come vi piace*. È Sarmiento, ma non è *Facundo*, sono i viaggi in Africa, Europa e America. Oppure c'è questa cosa divertente che è Pavese, ma è Saffo. Significa assumere un'identità tramite un'altra, seguire sempre una linea storta. È leggendo Pavese che mi sono interessato a come Saffo abbia in qualche modo influenzato Pavese. È un incrocio di letture.

INZERILLO Vorrei parlare di due cose che forse ci permetteranno di cogliere qualche aspetto dei tuoi film. Soprattutto nel caso di *tú me abrasas*, ci è sembrato che tu prediligas o che ci sia un'importanza maggiore della dimensione spaziale rispetto a quella temporale. È come se esplorassimo lo spazio attraverso il lavoro della macchina da presa, i testi e le letture. C'è forse una relazione con la dimensione prettamente artistica del tuo cinema, con la dimensione plastica che caratterizza i tuoi film, che è molto evidente in *tú me abrasas* – e non solo lì. Ho appena visto *Una Mujer Silenciosa*, il tuo primo cortometraggio realizzato nel 2002. Lì è evidente che ti interessa occuparti dello spazio, della luce e delle ombre. Ho pensato subito a Chantal Akerman, di cui hai appena parlato, ma anche a Edward Hopper e a Pina Bausch, che mostrano modi diversi di vivere un certo spazio. Mi piacerebbe che partissimo da quel film, realizzato molto tempo fa, per discutere di queste questioni.

PIÑEIRO È un film di molto tempo fa e di solito non lo mostro, ma penso che se qualcuno è interessa-

thing that I incorporate in *You Burn Me* is the act of underlining. *You Burn Me* is not about reading, it's a movie to read. You have the actual book for you to read. It's not cinema literature, it is cinema reading. I'm interested in the act of reading: in *The Stolen Man*, there's a scene where you just see the people reading. They say: "Oh no, now let me just finish this part of the book and then we will continue talking". It's something that makes me think, about how I could represent this? Is not about expressing the psychology of *Rosalinda* and the interior region, that subjectivity, but more the experience of speech, of talking, of reading.

What can cinema do with the act of reading? It's an act of sharing. I think that in the movies too I like to share the readings that I enjoy. And it's more about the place rather than the authors. In Sarmiento, I'm interested in some texts of Sarmiento that I find surprising, that are different from the usual texts he wrote and from the ones that are more well known in Argentina.

I also like movies that are very attractive to readings that are not the standards, even though I'm working with a cannon. It's Shakespeare, but it's not *Hamlet*, it's *As You Like it*. It's Sarmiento, but it's not *Facundo*, it's the voyages to Africa, Europe and America. But there is this funny thing that it's Pavese but it's Sappho. It's North by Northwest. It's always a crooked line. It's by reading Pavese that I'm also interested in how Sappho will impact Pavese somehow. So it's a cross of readings.

INZERILLO I would like to talk about two things that maybe can allow us to get to some of your movies. Speaking about *You Burn Me* especially, something we had in mind through this movie is that it seems like for you there's a more important dimension of space than a dimension of time. It's as if we were exploring the space through the camera, through the texts and through the reading. And so maybe there is a relationship with the fact that there is a real artistic dimension in your filmmaking, there is a plastic dimension of your filmmaking, which is quite evident in *You Burn Me*. But maybe not only there. I just watched *A Silent Woman*, which is your first movie in 2002. In that movie, we can see that you're interested in dealing with space, light and shadows. I immediately thought about Chantal Akerman, whom you have just spoken about, but also about Edward Hopper and Pina Bausch, who show

to a quei primi film, è un curioso accompagnamento per vedere quanto fosse diverso. In quel periodo ero molto interessato a Chantal Akerman, e ovviamente lo sono ancora, ma era impossibile vedere i film di Chantal Akerman nel 2001. Non c'erano DVD, non c'era niente. Quindi leggevi di lei solo da David Oubiña, una persona molto importante nella cerchia di Rafael Filippelli. Era un grande insegnante, uno scrittore, un pensatore di cinema, uno dei pochi in Argentina. Aveva scritto un testo su Chantal Akerman. Ma ho visto *Jeanne Dielman* per caso in un viaggio a Parigi anni dopo, nel 2005 o qualcosa del genere.

E così quel cortometraggio in un certo senso è stato realizzato a partire da alcune letture, non partendo dal cinema. Tornando indietro a quelle mie prime esperienze nei festival, in quel periodo ero appassionato a Haneke ed è per questo che mi consigliarono di guardare Chantal Akerman, per allontanarmi da Michael Haneke e vedere qualcuno di più interessante come Akerman. E avevano ragione.

Poi, sull'idea dello spazio, si c'era Edward Hopper. Mariano Llinás potrebbe prendermi in giro perché sono andato a una lezione in cui Mariano e Rafael parlavano di documentario, e io raccontavo del mio interesse nei confronti della frontalità. Mi interessava la frontalità, e Mariano mi prendeva gentilmente in giro – io stavo studiando gli altri libri di Hopper. Non so da dove sia venuto fuori Hopper, credo da Chantal Akerman e visto che è facile riportare Hopper al cinema, specie quando inizi, è abbastanza immediato. E c'è anche qualcosa di David Lynch, anche lui sarebbe un riferimento. Negli anni 2000 e 2001 ho fatto i miei primi viaggi negli Stati Uniti e in Europa e guardavo molti dipinti e altre cose.

Con *tú me abrasas* penso che la dimensione del tempo dovesse puntare a una certa atemporalità, a causa della tesi di Pavese: dove sono queste donne che stanno parlando? Chi sono queste donne che parlano? Sono fantasmi. È un film di fantasmi. Stanno parlando dopo la morte sul picco di una collina, è un po' astratto. E di conseguenza anche il tempo doveva essere astratto. È un altro modo di costruire il tempo; poi lo spazio è più predominante a causa di tutti i cambiamenti di ambiente, del mare – un mare fatto di molti mari: Mar del Plata, San Sebastian, Grecia. È un casino. È come la donna nel film *L'uomo con la macchina da presa*, è la stessa donna ma nello stes-

another way to live in a certain space. So is there something you can discuss starting with that movie which was made a long time ago?

PIÑEIRO It's very far away and I usually don't show it, but I think that if someone is interested in the movies first, it's an interesting companion piece to see how different it was. At that time I was very interested in Chantal Akerman, of course I still am. But it was impossible to see Chantal Akerman's movies in 2001. There were no DVDs, there was nothing. So you would just read about her from David Oubiña, a very important person in the context of Rafael Filippelli's circle. He was a great teacher, a writer, a thinker of cinema, one of the few in Argentina. He had a text about Chantal Akerman. But I saw *Jeanne Dielman* by chance on a trip to Paris years later, in 2005 or something.

And so that short film was done out of readings, not from cinema in a way. I also think that at that time I was interested in Haneke going back to those first moments of the festivals. That's why they recommended me to watch Chantal Akerman, to get away from Michael Haneke, and to go to someone more interesting like Akerman. And they were right.

Then, about the idea of space, I had Edward Hopper. Actually Mariano Llinás would be able to make fun of me because I went to a class where Mariano and Rafael were teaching about documentaries. In this class actually I was talking about how I was interested in frontality. I had this thing about frontality that Mariano would make fun of in a very nice way – I was studying the other Hopper books. I don't know where Hopper came from, I guess that it came from Chantal Akerman and because of course there is an easy connection between Hopper and cinema when you're starting, it's an easy way. And there's something from David Lynch too, he would be a reference. In the year 2000 and 2001 I did my first trips to the US and to Europe so I was looking at paintings and things. With *You burn me* I think that the idea of timing needed to be very atemporal because of the thesis of Pavese: Where are these women that are talking? Who are these women that are talking? They are ghosts. It's a ghost movie. They're talking after death on the peak of a cliff, it's a little bit abstract. So time also needed to be abstract. It's another way of con-

so tempo sono molte donne. Questo spazio è costruito più nel montaggio. Nei film shakespeariani lo spazio è più costruito con i movimenti di macchina e mantiene la posizione di provare a esaurire un punto di vista, vagliare tutte le possibilità della macchina da presa, quasi a provare quanti angoli potessero entrare a partire da una stessa posizione della macchina da presa e in che modo il mondo dell'inquadratura si organizza intorno ad essa. Come se la macchina da presa fosse il sole e le colonne, le pareti, le sedie e le persone fossero satelliti. E se la macchina da presa si muove allora si muovono anche le persone. Ci sono sequenze che durano circa due minuti, e a volte fino a otto minuti. Ma non sono un regista della durata. All'inizio avevo più interesse nei confronti del tempo, poi penso di aver finito per costruire di più intorno allo spazio. Forse c'è una connessione con Rivette o con Otto Preminger, registi che costruiscono a partire dallo spazio. Anche se non si vede troppo spazio, stai comunque organizzando il movimento in base a come è lo spazio. E in *tú me abrasas* c'è il montaggio. Penso che negli ultimi due anni i miei film abbiano accresciuto molto la dimensione del montaggio. A partire da *Hermia & Helena* – quando mi sono trasferito a New York, quando il sistema di produzione si è frammentato e non mi trovavo più soltanto a Buenos Aires ma anche a New York e in Spagna – questa frattura della mia vita appare in qualche modo nei film. È scritta con il ritmo della mia vita, in un certo senso. E poi con *tú me abrasas* mi sono chiesto come potessi montare quel film. Ho scritto questa frase nell'ultima pagina del libro: non so come girare questo testo. Sapevo di non poterlo girare come avevo fatto con i testi di Shakespeare, non avrebbe funzionato, aveva bisogno di una diversa *mise en scène*, e quella *mise en scène* è stata data dalla macchina da presa, dalla frammentazione, dal montaggio. Anche *Isabella* era un po' così, aveva quel fattore montaggio. Ho iniziato a interessarmi a questo aspetto. E poi c'era l'idea di questo elemento, le note a piè di pagina, come un verme che entra nel testo e poi emerge, un labirinto che appare, un percorso che permette di deviare dal testo principale. Ha creato questa necessità di frammentazione, di interruzione, ha permesso di introdurre diverse nature. C'è un po' di finzione, ma poi c'è un po' di documentario, e questo non poteva essere fatto in continuità. Doveva es-



structing time; then space is more predominant because of all the changes of the *milieu*, of the sea – a sea made out of many seas: Mar del Plata, San Sebastian, Greece. It's a mess. It's like the woman in the movie *The Man With a Moving Camera*, it's the same woman but at the same time they are many women. This space is built more in editing. In the Shakespeare movies space is more built with panning and keeps on the *mise en scène* of exhausting an angle, exhausting a camera position, as if I was thinking how many angles can I do in one single camera position and how the world of the shot is organized around the camera. As if the camera would be the sun and the columns, walls, chairs, and the people were satellites. And the camera would move and the people would move too. I keep shots that are like two minutes long. And sometimes 8 minutes long. But I'm not a durational person. There was this interest in time in the beginning, but then I think that I ended up constructing more around space. Maybe that is the connection with Rivette or with Otto Preminger, directors who are building around the space. Even if you're not seeing too much of the space, you're still organizing the movement according to how the space is. And in *You Burn Me* you have editing. I think that in the last couple of years what you can see is that my movies became much more about editing. From *Hermia & Helena* – when I moved out to New York, when the production system fractured and I was not only in Buenos Aires but also in New York and Spain – this fracture of my life somehow appears in the movies. It's written with the pulse of my life in a way. And then with *You Burn Me*, I thought "I don't know how to edit this". In the last page of the book I wrote down that sentence. I don't know how to shoot

sere fatto nello spazio, in un montaggio che in qualche modo creasse un continuum temporale ma una differenza nello spazio.

DEL RE Il concetto di durata è molto importante nel cinema contemporaneo, molti filmmaker hanno lavorato sulla durata. Credo che il pattern principale del cinema contemporaneo sia quello di riflettere sulla durata più che sullo spazio, come avviene nel cinema di Lisandro Alonso e Lav Diaz, ad esempio. Tu vai in una direzione molto diversa invece, anche se nel tuo primo cortometraggio, *Una mujer silenciosa*, hai lavorato sulla durata. Mi sembra piuttosto unico il fatto di ragionare sullo spazio e sul movimento più che sulla durata. E questo ci porta a un aspetto cruciale dei tuoi film, che è quello del ritmo. Il ritmo è qualcosa che vediamo, che sentiamo ma che non possiamo toccare. Ti andrebbe di parlare dei concetti di movimento e libertà nello spazio?

PIÑEIRO Penso che *Una mujer silenciosa* sia un film studentesco, è nato da troppe letture e troppe visioni. Ero anche molto interessato a Tsai Ming-liang, per esempio. Ho fatto tutto ciò che volevo fare in quel cortometraggio, ma in modo molto cerebrale. Ed è così che da quel cortometraggio a *El hombre robado* o *A propósito de Buenos Aires*, avevo solo bisogno di vomitare tutto. E poi in qualche modo avevo bisogno di disintossicarmi, cercando di capire esattamente cosa volevo e cosa mi interessasse di più. L'incontro con María e Romina, e con gli attori in generale, mi ha dato questo e mi ha persino spinto ad espandermi verso un cinema più classico come quello di Ernst Lubitsch o Fritz Lang. Pur non essendo così modernista né avendo l'obiettivo di estendere la nozione di modernismo, sono stato molto influenzato dall'essermi indirizzato immediatamente su una cosa, e solo in seguito ho compreso la possibilità delle sfumature e delle connessioni tra la *nouvelle vague* e la Hollywood classica, per esempio. Capendo che non si trattava solo di rompere e diffidare, ma di amare e interagire in un modo diverso. Negli anni tra il primo cortometraggio e il lungometraggio ho imparato come realizzare una *mise en scène* più complessa che possa essere classica e moderna, distante e vicina, calda e tiepida. E penso che ciò abbia favorito molto l'interazione con gli attori mentre cercavo di raccontare una storia, di narrare non in modo usuale, ma cercando sempre alterna-

this text. I knew that I couldn't shoot it as I shot the Shakespeare text, it wouldn't work, it needed a different *mise en scène*, and that *mise en scène* was given by the camera, the fragmentation, the editing. *Isabella* had a little bit of that, of the editing factor. I started to be interested in that. And then, there was this idea of the element, the idea of the footnotes, that was like this worm that gets into the text and then pops up, this labyrinth that appeared, this path from which we divert from the main text. It created this need for fragmentation, for interruption, for introducing different natures. There's a little fiction, but then there's a little documentary, and then that could not be done in continuity. That had to be done in space, in edit that would somehow create a continuation of time but a difference in space.

DEL RE This concept of duration it's very important in contemporary cinema. Filmmakers have reflected a lot on duration. I think the main pattern in contemporary cinema, like with Lisandro Alonso and Lav Diaz, is all reflected on duration rather than space. You go in a different direction, even if in your very first short, *A Silent Woman*, you also worked on duration. I think it's unique that it's not duration but it's how I can explore space with a film and with movement. And that will bring us to one thing that is crucial in your film: that is rhythm. Rhythm is something that we see, but that we mostly feel but cannot touch. So, maybe we could elaborate on the topics of space movement and freedom.

PIÑEIRO I think that *A Silent Woman* is a student film, it came out from too many readings and too many watchings. I was also very interested in Tsai Ming-liang, for instance. I think that I did everything I wanted to do in that short film, but in a very mental way. And that's how from that short film to *The Stolen Man* or to the *A propósito de Buenos Aires*, I just needed to vomit everything. And somehow then I needed a detox, trying to find exactly what I want and what I'm more interested in. The meeting with María and Romina, the actors in general, somehow gave that to me and even made me expand to more classical cinema like Ernst Lubitsch or Fritz Lang. Even not being myself so modernist, or someone who wants to expand the notion of modernism. I was very influenced by being very straightforward about one thing and then I understood the possibility of nuances and



tive. Provo a includere qualcosa del mondo esterno in questi film, come se fossero un po' delle macchine, molto artificiali. Anche i film su Shakespeare non sono un riflesso della vita. Non sono film naturalistici. Ne sono molto consapevole e spero che anche gli altri lo siano. Sono strani, sono piccole invenzioni, sono composizioni, si trovano un po' in una realtà parallela. Per creare questo avevo bisogno di un equilibrio, e quell'equilibrio è la musicalità, il ritmo che il film deve avere, l'interazione dell'inquadratura con lo spazio, con i corpi, con il movimento dello spazio della macchina da presa. E ho pensato che in questo modo si potessero raccontare vite diverse, raggiungere un diverso senso del tempo, acquisire una strana atmosfera tramite tutti questi elementi che si relazionano tra loro.

Prendiamo *Rosalinda*, ad esempio: cosa stanno facendo? Non è così che la gente prova. Si trovano in uno strano stato intermedio di interazione con il testo. In *Viola*, con la ripetizione delle prove, si stabilisce un contesto più realistico, ma poi diventa strano. Oppure l'ambiente di *Isabella* che in qualche modo propone un'incertezza, che trasmette qualcosa dell'interiorità dei personaggi.

Penso che, quando sto girando una scena, una ripresa è buona quando riesco a trovare questo equilibrio tra movimento e inquadratura: il movimento degli attori, il modo in cui le cose vengono dette. Ho imparato molto da Katherine Hepburn, da Lubitsch nei dialoghi, o da Rohmer, e poi dalle persone con cui lavoro. Penso che un modo per far propri i riferimenti della storia del cinema sia, come diceva Rivette, guardare molte cose, così da non essere influenzato solo da uno. È difficile essere influenzati da cento registi. Ma tutta quella quantità di informazioni e sti-

the connections of the *nouvelle vague* with the classical Hollywood, for instance. Understanding that it was not only about breaking and distrust but about love and interacting in a different way.

In the years between the first short and the feature I understood a more complex way of *mise en scène* that can be classic and modern, distant and close, hot and warm. And I think that it gave a lot of interaction with the actors in that sense while trying to tell a story, to narrate, not in the usual way but by always finding alternatives. I'm trying to include something of the exterior world in these movies, as if they were a little bit like machines, very artificial. Even the Shakespeare films are not a reflection of life. They're not naturalist films. I am very aware of that and I hope that everyone is aware of that too. They're weird, they're little inventions, they're compositions, they're a little bit in a parallel reality. In order to create that I needed a balance, and that balance is the musicality, the rhythm that the movie has to have, the interaction of the frame with the space, with the bodies, with the movement of the space of the camera. And I thought that there was something there where different lives could be said, where a different sense of time could be achieved, where a strange atmosphere could be acquired by all these elements that relate to each other.

For instance, in *Rosalinda*: what are they doing? That's not how people rehearse. They're in a weird in-between state of interaction with the text. In *Viola*, with the repetition of the rehearsal, it sets a more realistic context but then it gets strange. Or the area of *Isabella* that somehow proposes an uncertainty, that conveys something of the interiority of the characters. I think that, when I'm shooting a shot, a take is good when I find this balance between movement and frame: the movement of the actors, the way that things are said. I learned a lot from Katherine Hepburn, Lubitsch in the dialogues, or Rohmer, and then with my own people that I work with. I think that a way to embrace the references on film history is, as Rivette used to say, by watching a lot, so you won't be influenced by only one. You won't be able to be influenced by a hundred filmmakers. But all that amount of information and stimuli will maybe, I hope, bring you an awareness of the present moment. The present moment is the moment of the shooting. The pres-

ent moment is the moment where the film, the image and the sound are captured, and so where that movement has to be created. The shot has to have the edit inside of itself, and that's when musicality appears and this intensity of the present moment too. Shooting in the TV way is very passive. You just repeat and then you work it in the edit. No, I need that intense feeling of the present tense in the moment of the shooting. I cannot just record a load and then check afterwards.

moli porterà forse, spero, a una consapevolezza del momento presente. Il momento presente è il momento delle riprese. Il momento presente è il momento in cui il film, l'immagine e il suono vengono colti, dove il movimento deve essere creato. La ripresa deve avere il montaggio dentro di sé, ed è allora che appare la musicalità e anche questa intensità del momento presente. Girare in modo televisivo è molto passivo. Ti limiti a ripetere e poi lavori al montaggio. No, ho bisogno di sentire quell'intenso senso del presente durante il momento delle riprese. Non posso semplicemente registrare molto e controllare dopo.

FAVERIN A proposito di attrici, il ruolo delle donne è centrale in quasi tutti i tuoi film. C'è un interesse specifico che ha guidato questa tua ricerca, o questa scelta è legata alle artiste con cui volevi lavorare? Questo potrebbe forse aver influenzato anche il punto di vista della narrazione?

PIÑEIRO È una domanda a cui è sempre difficile rispondere, il fatto di fare film su donne o con donne e di essere interessati a questa posizione. Come sarebbero i miei film se al posto delle donne ci fossero degli uomini? Sarebbe molto opprimente. Penso che rappresentare le mie idee attraverso i corpi e le voci delle attrici fornisca una torsione, una linea queer. Sono più interessato alla posizione delle donne. Non conosco l'esperienza di quel mondo. Il fatto di non essere donna rende la cosa un po' più interessante. È una composizione, non può essere presa in modo naturale. E inoltre penso che scuota un po' la rappresentazione usuale delle cose. Immagino di essere anche influenzato dalla mia educazione. È interessante tornare all'idea che al cinema andavo con mia madre e che sono stato cresciuto da lei. Quindi penso che ci sia anche quello specchio, ho sempre avuto a disposizione lo specchio di mia madre per relazionarmi con il mondo e per capirlo attraverso di lei. Per me è più interessante capire quel testo tramite le voci e l'interazione con le donne piuttosto che attraverso l'interazione degli uomini. Se fossero uomini sarebbe così basilare, così diretto, così opprimente in un certo senso. Penso che i personaggi femminili offrano una prospettiva laterale su ciò che è importante e ciò che non lo è, su ciò che è giusto, ciò che è sbagliato, ciò che è vero, ciò che non è vero. Ecco perché non realizzo film sulle tragedie che ruotano

FAVERIN Speaking about actresses, the role of women is central in almost all of your films. Is there a specific interest that has guided this search of yours, or is this choice linked to the artists with whom you wanted to work? Could this perhaps have also influenced the point of view of the narrative?

PIÑEIRO Well, this is a question that is always difficult to answer, the fact of making movies about women or with women and being interested in this position. How would the movies be if I would be making them with men? It would be very oppressive. I think that portraying my ideas through the bodies and voices of the actresses provide a crookedness, a queer line. I'm more interested in the position of women. I don't know how the experience of that world is. Me not being a woman, it makes it a little more interesting. It's a composition. It's not something that can be taken naturally. But then I think that it shakes a little bit the usual representation of things. I guess that I'm also influenced by my upbringing. It's interesting to go back to the idea that I went to the movies with my mother and that I was raised by her. So I think that there's also that mirror, I always had the mirror of my mother there to relate to and to understand the world through her.

For me it's more interesting to understand this text through the voices and interaction with women rather than through the interaction of men. If it would be the men, it would be so basic, so straightforward, so oppressive in a way. I think that the women characters provide you with a side way about what is important and what is not important, what is right, what is wrong, what is true, what is not. This is why I don't do films with the tragedies which are centered around the men and I'm more interested in the comedies in which women have a more active role. It is exciting

attorno agli uomini e sono più interessato alle commedie in cui le donne hanno un ruolo più attivo. Per me è entusiasmante dare vita a questo. Penso di potermi relazionare meglio con quest'altro lato che ha avuto meno luce. La posizione delle donne ha a che fare con questo, con quel tipo di equità che bisogna in qualche modo bilanciare. Mi intriga di più lavorare con le donne, mi permette di lavorare con l'artificio, e nello stesso tempo di non naturalizzare le mie storie perché non sono una donna. C'è sempre un divario che non sarò in grado di colmare. Se si trattasse di uomini ci sarebbe la tipica relazione, ma in questo caso io sono quelle donne e allo stesso tempo non lo sono. Ed è impossibile essere quelle donne perché sono anche personaggi fittizi, sono composizioni. Penso che mi aiuti essere consapevole di questo. Mi aiuta a fare mio l'artificio.

Immagina se fosse un uomo, in *El hombre robado*, un uomo che passa da una donna all'altra. Sarebbe un film molto machista. Avevo bisogno che fossero delle donne a fare quella stessa cosa, a essere forti, creatrici dei loro mondi, a creare disordine negli altri e a essere le leader delle storie. È sempre stato interessante per me, è stata una sfida metterle come capitani della nave, dal punto di vista narrativo.

INZERILLO Per parlare dei due film tratti da Sarmiento, *El Hombre Robado* e *Todos Mienten*, vorrei cominciare da una domanda che una volta Marcela Gamberini si è fatta a proposito de *La princesa de Francia*, ovvero: il tuo è un cinema di donne o un cinema di ragazze? Credi che l'età delle protagoniste dei tuoi film cambierà col passare del tempo, nei tuoi prossimi film?

PIÑEIRO È già cambiata, non abbiamo più 24 anni. E penso che continuerò a lavorare con loro. Certo, all'inizio ricordo cosa dicevano i critici: "Alcuni ventenni", così iniziavano. E io pensavo: "Cosa? È tutto quello che riesci a dire del mio film?" La prima cosa che ti viene in mente è: "questi giovanotti"? Ora sono più adulti, potete vederli. Anche per questo ho inserito un po' di *El hombre robado* in *tú me abrasas*, per vedere come i film documentino questa differenza, il fatto che stiamo invecchiando insieme. Penso ancora che ci sia molto su cui lavorare con loro, con María, Gabi, Romina, Pilar Gamboa, Julian Tello – e gli altri attori che compaiono e con cui mi piacereb-

be lavorare di nuovo. O anche persone che ancora non conosco. Lavoro con persone della mia età, anche se interagisco anche con persone più anziane e più giovani. C'è questa cosa dello specchio – mi rivedo in quegli specchi. Una volta, per esempio, avevo un progetto su Sarmiento, un altro progetto in cui Sarmiento sarebbe stato più anziano, e penso di non aver realizzato quel film perché avrei dovuto aspettare che tutti raggiungessero quell'età. Non so perché, ma avverto una strana impossibilità di relazionarsi con altre età, almeno per questi progetti. Sono sicuro che se incontrassi qualcuno di cui sono amico e che ha 75 anni lo includerei in qualche modo. È semplicemente l'attrazione magnetica che provo verso queste persone e anche i testi su cui sto lavorando sono su questo tema.

Imagine if it would be a man, in *The Stolen Man*, a man running from one woman to the other. It would be like a very *macho* film. I needed the women to be there and doing that same thing, being strong, creators of their worlds, messing up others and being the leaders of the stories. It was always interesting for me, it was a challenge to put them as captains of the ship, narrative wise.

INZERILLO To speak about the two Sarmiento films, *The Stolen Man* and *They All Lie*, I would like to start with a question that Marcela Gamberini once asked about *The Princess of France*: "Is yours a women's cinema or a girls' cinema?" Is the age of the characters something that will change in the future?

PIÑEIRO It changed already, we're not 24 anymore. And I think that I will keep on working with them. Of course in the beginning I remember what the critics said: "Some 20 year olds", that's how they started. And I thought "What? This is what you can take out from my movie?" The first thing that you can say is: "these youngish people"? Now they're older, you can see them. That's why I put a little bit of *The Stolen Man* in *You Burn Me*, to see the movies document that difference, the fact that we're growing old together. I still think that there's so much to work around with them, with María, Gabi, Romina, Pilar Gamboa, Julian Tello – also the actors that appear that I would love to work with again. Or even more people that I don't know yet. I work with the people that are around my age, even though I interact with older and younger people as

well. There's this thing about the mirror there – I see myself in those mirrors. I once, for instance, had a project about Sarmiento – another project where Sarmiento would be older and I think that I didn't do that film because I would have to wait for everyone to be that old.

I don't know why I feel that there's this weird impossibility of relating to other ages, at least for these projects. I'm sure that if I meet someone that I'm friends with and who's 75 years old I would include them in a way. It's just the magnetic attraction that I have to these people and the text that I'm working on are also around that.

INZERILLO In *The Stolen Man* we can notice some elements that will return throughout your career. For example, the presence of books and the fascination with museums. Also appearing here for the first time is the dimension of the visual poem, which will return powerfully in *You Burn Me*. And more generally, a relationship with the past (with history, with literature) is initiated, in this case through Sarmiento, which perhaps you could tell us something about. I also quickly note that the film is edited by Alejo Moguillansky, who will pay tribute to it, quoting it, in his *The Little Match Girl*.

PIÑEIRO I think that the homage is to María and to our friendship, of course. Well, I can say why I like museums: I think they are weird artificial spaces, and I like that artifice. You go to a museum and you're like in another time, it's out of circulation. When do you go to a museum? Who goes to a museum? A tourist – or when you don't have anything to do, or when you need to study. That act of studying stops the quotidian rhythm, the natural rhythm. This connection with the past, that I find very provocative, makes us stop the present but at the same time makes us have a very intense experience of the present. Museums with their glasses that I want to break – I want to steal one painting and run away. It's an interesting space of parallel life. That's why I'm interested in inserting people that have that as a quotidian thing. They're tour guides, they work in the museum. So it's not only for the fact of the information that is acquired in the museum, but also that state of mind that you are a little bit in a weird atmosphere when you go to a museum.

INZERILLO In *El hombre robado* si trovano alcuni elementi che torneranno nel corso della tua carriera. Ad esempio la presenza dei libri e la fascinazione nei confronti dei musei. Compare qui inoltre per la prima volta anche la dimensione del poema visivo, che tornerà potentemente in *tú me abrasas*. E più in generale si avvia una relazione con il passato (con la storia, con la letteratura), in questo caso tramite Sarmiento, su cui forse potresti dirci qualcosa. Noto rapidamente anche che il film è montato da Alejo Moguillansky, che gli renderà omaggio, citandolo, nel suo *La vendedora de fósforos*.

PIÑEIRO Penso che Alejo abbia reso omaggio a María e alla nostra amicizia. Posso dire perché mi piacciono i musei: sono strani spazi artificiali, e mi piace quell'artificio. Vai in un museo e ti ritrovi come in un altro tempo, è fuori dalla normale circolazione. Quand'è che vai in un museo? Chi va al museo? Un turista, o qualcuno che non ha nulla da fare, o uno che deve studiare. L'atto di studiare interrompe il ritmo quotidiano, il ritmo naturale. Questa connessione con il passato, che trovo molto provocatoria, fa fermare il presente ma allo stesso tempo ci fa vivere un'esperienza molto intensa del presente. I musei con i loro vetri che avrei voglia di rompere – vorrei rubare un quadro e scappare. È uno spazio interessante di vita parallela. Ecco perché mi piace inserire persone che vivono questi spazi nel quotidiano. Guide turistiche, lavoratori del museo. Per me non si tratta solo delle infor-

mazioni che si acquisiscono nel museo, ma anche di quello stato d'animo che provi quando vai al museo e ti ritrovi in un'atmosfera un po' strana.

INZERILLO In questo film compare anche, nelle parole di Leticia, la questione degli amori fluidi, che ritorna in molti tuoi film. Amori quasi sempre eterosessuali, tranne forse nell'ultimo film, in cui c'è una storia lesbica.

PIÑEIRO Anche in *Hermia & Helena* c'è una coppia lesbica che aspetta un bambino. Ma non voglio sfruttare quelle storie. Voglio solo che siano presenti su un piano di parità. E ancora, c'è la questione di evitare il riflesso della realtà. Da uomo gay, non volevo limitarmi a inserire storie gay. Per me sono le storie eterosessuali a essere artificiali. È per questo che è interessante partire da esse e giocarci, piegarle. Sento questa costante necessità di artificio o composizione, di non dare nulla per scontato. Non è che un uomo entra in un caffè, vede una ragazza, si guardano, campo, controcampo, si innamorano. Distruggiamo quella costruzione. Quindi, anche se ci sono coppie eterosessuali nei film, cosa gli succede? Vanno a gambe all'aria; vengono trattate come personaggi di una finzione, narrazioni passibili di riscrittura. Ad esempio, in *El hombre robado* l'idea della coppia eterosessuale è qualcosa con cui giocare: María entra nella relazione dell'altro personaggio per trattarli come letteratura; qualcosa da modellare, comporre e manipolare.

INZERILLO Nei tuoi film ci sono anche meravigliose scene di baci.

PIÑEIRO Sì, lo facevo in passato, ora non più. È divertente, da *Isabella* in poi non ci sono più baci, perché l'ho già fatto in passato. È come se attraversassimo dei cicli, c'era un momento in cui trovavo il bacio molto importante nella vita e quindi l'ho ritratto. Un bacio è anche qualcosa che in un'immagine, dal punto di vista narrativo, è come un sigillo. Crea una storia, il bacio è come stringersi la mano, c'è un accordo. C'è qualcosa che è stato raggiunto, è come un punto della trama. Anche dal punto di vista narrativo, i momenti in cui appaiono i baci servono a ritrarre un cambiamento. Qualcosa è cambiato: lei era single e ora non lo è più. È incinta, ma anche



INZERILLO In this movie there's also, in Leticia's words, the question of fluid loves, which comes back in many of your films. Loves which are almost always heterosexual, except in the last movie, where there's a lesbian story.

PIÑEIRO In *Hermia & Helena* there's a lesbian couple that are expecting a child, for instance. But I don't want to exploit those stories. I just want them to be there on equal terms. And again, there's the thing of avoiding the reflection of reality. As a gay man, I just didn't want to just put gay stories. For me the straight stories are the artificial ones. And that's why it's interesting to start from them and play with them, bend them. I feel this constant need for artifice or composition, to not take anything for granted. It's not that a man enters a cafe, sees a girl, they look at each other, shot, reverse shot, they are in love. Let's deconstruct that. So even if they're straight couples in the movies, what happens to them? They burst in the air; she treats them as characters in a fiction, narratives with the possibility for being re-written. For example in *The Stolen Man*, it takes the idea of the heterosexual couple as something to play with: María enters in the other character's relationship in order to treat them as literature; something to model, compose and manipulate.

INZERILLO There are also wonderful scenes of kisses in your films.

PIÑEIRO Yes, I used to do that. I'm not doing them anymore. It's funny, since *Isabella*, there's no more kisses, because I already did that. I feel like we're going through cycles and there was a moment where

sessualmente attiva. E ciò significa che tutto è cambiato. In *El hombre robado*, lei riesce finalmente a baciarlo, ma poi non è più interessata ai baci, solo a ciò che quel bacio produce nella trama.

Prendiamo l'idea della solitudine in *Rosalinda*: mostrando come si baciano altre persone, puoi capire quanto un'altra persona sia sola. Inoltre, mettere insieme tutti i pezzi risulta molto artificiale perché non stanno accadendo nello stesso momento. Ero curioso o influenzato dai concetti delle intermittenze dell'amore. È uno dei nomi dei capitoli di un volume di Proust, *Le intermittenze del cuore*, che ha influenzato la ricerca di quella tragedia lieve. Costruiamo cose per innamorarci, ma questa cosa che ora sentiamo così intensamente, domani non sarà più la stessa, sarà differente. Quel paradosso mi attrae molto, è una cosa che ho imparato non solo dalla vita, ma anche dai film che più amo, guidato da Rohmer e soprattutto da Jean Renoir. L'interesse per i paradossi. E cercare di fare film che funzionino, che non si stabilizzino mai, che non si affermino mai come una verità assoluta. Penso che la mia relazione con le opere di Jean Renoir e la sua filosofia possano collegarsi anche alla filosofia di certi pittori, come ad esempio Cézanne. Come rappresentare quell'ambiguità? Come possiamo ritrarre questa incertezza? Questo paradosso di non essere sicuri del cambiamento, di colonne che tremano, di non avere verità con la V maiuscola.

Ecco perché mi interessa anche questo aspetto della frammentazione in Saffo, questa poetessa di cui leggiamo solo frammenti. Chi è Saffo? Non lo sappiamo, anche se pensiamo di sì. Abbiamo qualche indizio qua e là, ma non sappiamo realmente come fosse l'esperienza dell'amore allora. Cosa significa essere un'insegnante di musica? E avere un gruppo di giovani donne al proprio seguito. Cosa si legge attraverso questo? Come si relazionavano gli esseri umani? Come era la società allora? E come possiamo capirlo, nel nostro XXI secolo? Come possiamo tollerare o accettare che la relazione tra persone dello stesso sesso fosse diversa allora? E quindi quelle lacune, quei frammenti, quelle incertezze producono in me un'attrazione davvero magnetica. Ma non perché voglio esaurirla, voglio solo moltiplicarla. Preferisco aprire a più possibilità.

I found kissing very important in life and so I portrayed it. A kiss is also something that in an image, narratively speaking, is like a seal. It provides narrative, the kiss is like shaking hands, there's an agreement. There's something that has been reached, it's like a plot point. Even narratively speaking, the moments where kisses appear it's to portray a change. Something changed: she was single and then now she's not. She's pregnant, but also sexually active. And that means that everything broke. In *The Stolen Man*, she finally managed to kiss him, but then she's not interested in kissing anymore, she's just interested in what that kiss produces in the plot.

Or the idea of loneliness in *Rosalinda*: by showing how other people kiss, you can see how the other person is alone. And also, putting all the pieces together is also very artificial because they're not happening all at the same time. I was curious or influenced by the concepts of the intermittenzies of love. It is one of the names of the chapters of a Proust volume, *Las intermitencias del corazón*, that has been an influence in finding that smooth tragedy. That we build things in order to fall in love, but this thing that we feel so intense now, tomorrow will not be, it will be different. That paradox is something that attracts me a lot, it's also something that I learned not only through life, but by these films that I love the most by the hand of Rohmer and mostly Jean Renoir. The interest in paradoxes. And trying to make movies that will work, that would never be settled, that would never establish themselves as a true thing. I think that my experience of relating to the things of Jean Renoir and his philosophy can connect with the philosophy of certain painters as well, like Cezanne for instance. How to portray that ambiguity? How do we portray this uncertainty? This paradox of not being sure of change, of columns that shake, not truth with that capital T.

That's why I'm also interested in this side of fragmentation in Sappho, this poet of whom we just read these pieces. What is Sappho? We don't know, even if we think we do. We have some hints here and there, but we don't actually know what the experience of love was back then. What does it mean to be a music teacher? And have like a group of young women behind you. What is read through that? How were the humans related? How was society back then? And

DEL RE Credo che questo ci dia l'opportunità di parlare di qualcosa di fondamentale nel tuo cinema, soprattutto nei film su Shakespeare: la frammentazione, queste fessure intermedie per trovare nuovi significati, nuove aperture. Se posso capirlo per Saffo, perché è evidente, penso che sia ancora più interessante per Shakespeare, perché di Shakespeare sappiamo tutto, è forse lo scrittore più celebrato di sempre, ma tu lavori su Shakespeare in modo molto personale. Potresti descrivere cosa ti affascina di lui e qual è stata la tua reazione quando ti sei immerso in queste fessure?

PIÑEIRO Mi piace il fatto che, in realtà, non sappiamo nulla su Shakespeare. Non sappiamo nemmeno se ha scritto quelle opere. Nessuno ha letto *Come vi piace* – sto esagerando, in realtà molte persone l'hanno fatto. Quello che voglio fare con questi film è mostrare quanto poco sappiamo. Non è solo la frammentazione e la molteplicità, ma l'idea di mescolanza. Victor Hugo parla di questo, dell'idea di mescolare la tragedia con la commedia. C'è questa modulazione in Shakespeare. E, per esempio, la posizione del buffone è la più evidente. Ma anche in *Re Lear* si può trovare umorismo. Anche in *Come vi piace* ci possono essere momenti di solennità. O in *Isabella* momenti di orrore. La parte più interessante del lavorare su Shakespeare è stata trovare crepe, aperture, dubbi in qualcuno che consideravamo conosciuto; era la possibilità di trovare spazio per nuove storie in un'opera considerata come un totem. È tutto nella mente, è tutto nella recitazione degli attori. Quindi bisogna creare spazio ed è per questo che lo spazio è così importante. Non la rappresentazione di una camera da letto in un appartamento argentino, ma il fare spazio, il movimento nell'inquadratura come abbiamo detto prima. La mia idea di rappresentazione dello spazio non è che tu possa costruire la scena, ma che le coordinate dello spazio determinano la dimensione dell'inquadratura, la forma delle cose davanti alla macchina da presa, la posizione delle persone rispetto alle porte, all'inquadratura, al movimento, ai movimenti di macchina. Le cose devono adattarsi al luogo in cui si trovano. Quindi, se ho questa porta qui, userò questa porta, se non ce l'ho, ne userò un'altra, userò qualcos'altro. E così le inquadrature contengono rappresentazioni oblique dello spazio. Non puoi vedere tutto. La rappresentazione non è vedere la cosa nella sua interezza e ave-

how can we, in our 21st century, understand that? How can we tolerate or accept that the relationship between people of the same sex was different back then? And so those gaps, those fragments, those uncertainties produce a very magnetic attraction for me. But not because I want to cover it, I just want to multiply it. I prefer to open up to more possibilities.

DEL RE I think that gives us the opportunity to talk about one huge thing in your cinema, especially in the Shakespeare films: the fragmentation, these in-between cracks to find new meanings, new openings. If I can understand it for Sappho, because it's evident, I think it's even more interesting about Shakespeare, because we know everything about Shakespeare, he is maybe the most celebrated writer ever, but you work on Shakespeare in a very personal way. Could you describe what fascinates you about him and what was your reaction when you dived into these cracks?

PIÑEIRO I like that, in fact, we don't know anything about Shakespeare. We don't even know if he wrote those things. No one read *As you like it* – I'm exaggerating, a lot of people did. What I want to do with these movies is to show how little we know. It's not only the fragmentation and the multiplicity, but the idea of mixture. Victor Hugo talks about this, about the idea of mixing tragedy with comedy. There is this modulation in Shakespeare. And for instance, the position of the fool is the most evident. But even in *King Lear* you can have humor. Even in *As You Like It* you can have moments of solemnity. Or in *Isabella* moments of horror. The most interesting part of working on Shakespeare was to find cracks, openings, doubts in someone we considered as known; it was the possibility of finding space for new stories in an opus considered as a totem. It's all in the mind, it's all in the playing of the actors. So we have to create space and that's why space is so important. Not in the representation of how a bedroom is in an Argentinian apartment, but in the spacing, the movement in the frame as we mentioned before. My idea of representation of space is not that you can build up the scene, but it's that the coordination of space determines the size of the frame, the shape of the things in front of the camera, the position of the people in regard to the doors, to the framing, to the movement, to the panning. Things have to adjust to the place





re un controllo su di essa, non è avere il controllo, ma questa mancanza di controllo è determinata da essa. Parlo di questo perché di solito le mie inquadrature sono molto strette, ma si muovono molto, e il movimento dipende dallo spazio. Che si tratti del movimento in *Todos mienten* nel giardino esterno dall'alto al basso e quella ripresa molto costosa dell'auto, o l'inquadratura nelle prove in *Viola* che è interamente da vicino ma utilizzando le porte, usando il vento, il divano, la luce che arriva da qui o da lì, utilizzando lo spazio fuori dall'inquadratura da cui proviene l'altro personaggio.

È quell'assenza che mi spinge a mettere in scena lo spazio attraverso le parole. E poi questo fatto dei ruoli femminili: prova a uscire per strada e a chiedere il nome di cinque personaggi, tutti citeranno uomini delle tragedie. Se ti nominano una donna, saranno quelle suicide, le donne pazze delle tragedie. Nessuno nominerà Bassanio. Questo è un vuoto. I vuoti esistono. Le poesie di Saffo esistevano, ora non più. Queste donne di Shakespeare oggi esistono, ma forse tra un milione di anni conosceremo solo *Amleto*, perché le altre saranno scomparse. L'idea di evidenziarle è un altro modo di metterle nuovamente in scena, decentrando l'apprezzamento tipico che abbiamo di Shakespeare in relazione alle tragedie e a *Sogno di una notte di mezza estate*. Credo che l'apprezzamento attuale sia molto binario. Le commedie sono viste come piccole cose leggere, proprio come l'idea che abbiamo di *Sogno di una notte di mezza estate*. Ecco perché mi interessavano *Come vi piace*, *La dodicesima notte* o *Misura per misura*, per espandere. Cosa pensiamo che sia Shakespeare? Questa piccola espansione è solo una piccola espansione possibile, non sto certo esaurendo Shakespeare.

where they are. So if I have this door here, I will use this door, if I don't have it, I'll use another one, I'll use something else. And so the shots contain oblique representations of the space. It's not that you can see it all. The representation is not seeing the thing in full and having a control of it, it's not having control, but this lack of control being determined by it. I'm talking about it because I usually have these very narrow shots, but still they move a lot, and the movement depends on the space. Whether it's the movement in *They All Lie* in the garden outside from up and down and that shot of the car that is very expensive, or the shot in the rehearsals in *Viola* that is all up close but using the doors, using the wind, the sofa, using the light that's coming from here or there, the out-of-frame space that the other character is coming from.

And so it's that absence that pushes me through the words to stage the space. And then this fact of the female roles: if you go out in the street, you ask for the name of five characters, and they're going to be all the men from the tragedies. If they told you a woman, it's the suicidal ones, the crazy women of the tragedies. No one will tell you Bassanio. That's a gap. Gaps exist. The poems of Sappho existed, now they don't. These women of Shakespeare now exist, but maybe in a million years, we will just know about *Hamlet* because these other ones disappeared. So the idea of pointing them out is another way of putting them on the stage again, decentralizing the typical appreciation that we have of Shakespeare in regard to the tragedies and of *Midsummer's Night Dream*. I think that it is very binary the appreciation it has now. Comedies are seen as these light little things, just like the idea that we have of *Midsummer's Night Dream*. That's why I was interested in *As You Like It*, in *Twelfth Night* or *What you Will*, or *Measure for Measure*, it is to expand. What do we think that Shakespeare is? This little expansion is just one little expansion, I'm not exhausting Shakespeare. I think that we can always find gaps. It's always through the understanding of what we don't know that I want to create.

INZERILLO In your film *Rosalinda*, the space of the film is all around the river, while in *Viola* for example what struck me is not only the actresses, but also the appearance of the city for the

Penso che possiamo sempre trovare vuoti. È sempre attraverso la comprensione di quello che non conosciamo che voglio creare.

INZERILLO *Rosalinda* è un film che si gioca tutto attorno a un fiume, mentre quel che mi ha colpito in *Viola* non è soltanto la recitazione delle attrici, ma anche la comparsa della città per la prima volta. E poi in *La Principessa de Francia* la sequenza iniziale: la prima inquadratura è davvero interessante, questo guardare dall'alto una partita di calcio e realizzare solo lentamente che ci sono troppi giocatori tutti da una parte, è molto divertente. Non abbiamo ancora detto nulla sulla dimensione comica del tuo cinema, anch'essa molto presente nei tuoi film.

PIÑEIRO Sì, i film lavorano con la commedia, ma c'è qualcosa di diverso rispetto alle semplici battute, perché le opere di Shakespeare non hanno battute. C'è qualcos'altro. Tra un film e l'altro ci sono dei collegamenti. Il fatto che noti questa caratteristica della città in *Viola* è importante perché i due film precedenti sono stati realizzati fuori città. *El Hombre Robado* è il più urbano dei miei film, quello in cui si può vedere di più una certa parte di Buenos Aires. Ho cercato di ambientare l'azione in determinati quartieri. Ad esempio in *Viola* non si vede molto della città, è un film più sugli interni. Ma quando mostro gli esterni, mi piace questa idea di esaurire lo spazio: c'è una scena in cui lei arriva con una bicicletta e c'è un ragazzo con cui hanno una sorta di relazione strana, un ragazzo giovane, ed è solo un piccolo angolo, una piccola parte della strada, ma rimaniamo davvero lì. Non è così ovvio il modo in cui voglio che la città entri in scena. Se giro a New York, eviterò l'Empire State Building. Non c'è bisogno che tu lo veda. Lo conosci già, immersi come siamo nella cultura visiva. Quindi cercherò di espandere un po' l'immagine di New York. E non è una tesi che sto cercando di dimostrare, ma quando devo scegliere dove girare, non sento il bisogno di rappresentare New York. Non ho bisogno di ambientare una scena in un taxi giallo.

INZERILLO Mi colpisce quando mostri la città in *Viola* precisamente perché è un film giocato tutto in interni, mentre ad esempio in un film come *Hermia & Helena*, ambientato a New York, quel che mi colpisce è l'uso della musica, che è come se avessimo a che fare con Woody Allen e Scott Joplin, appunto.

first time. And then in *The Princess of France* the beginning, the first shot, is incredibly interesting, with this idea of looking at this football match and slowly understanding that they're too many players on one side, which is very funny. Because we still didn't say anything about the comic dimension of your cinema, which is also very present in your films.

PIÑEIRO Yes, the movies are working with comedy, so something about them has to do with the fact that they are not just jokes, because the Shakespeare plays have no jokes. There's something else. There are connections between the previous ones and the next ones. The fact that you notice this thing of the city in *Viola* it's important because the two previous movies were done outside of the city. *The Stolen Man* is the most urban of my movies, the one in which you can see more of a certain sort of Buenos Aires. I was trying to put the action in certain neighborhoods. For instance in *Viola*, there's not that much of a city, it's very much a film about interiors. But then when I show the exteriors I like this idea of exhausting the space: there's a scene where she arrives with a bicycle and there's a guy with whom they're kind of in a weird relationship, like a young guy, and it's just a little corner, it's a little part of the street, but we really stay there. It's not so obvious how I want the city to enter. If I shoot in New York, I'm going to avoid the Empire State. There's no need for you to see the Empire State. You already have it in you because of all the visual culture that we have. So I will try to expand the image of New York a little bit. And it's not a thesis that I'm trying to do but then when I have to choose where to shoot, I don't feel that I need to represent New York. I don't need to make a scene in the yellow cab.

INZERILLO It's striking for me when you show the city in *Viola* exactly because it's all in interior, while for example, in a film like *Hermia & Helena*, set in New York, it strikes me the use of music, which is as if we were dealing with Woody Allen or Scott Joplin, of course.

PIÑEIRO The funny thing is that Woody Allen never used ragtime, which is something to think of. Never, I researched this. There's no Scott Joplin in the whole filmography of this jazz loving person. Of course it's not jazz, but it's the beginning of jazz. It's very weird.

PIÑEIRO La cosa divertente è che Woody Allen non ha mai usato il ragtime, è una cosa su cui riflettere. Mai, mi sono informato. Non c'è mai un brano di Scott Joplin in nessuno dei film di questo regista che ama tanto il jazz. Certo, non è jazz, ma sono comunque gli inizi del jazz. È molto strano.

INZERILLO L'uso della musica in quel film è molto strano se paragonato ai tuoi altri film, per questo mi colpiva. La comparsa della città in *Viola* è come un respiro, sei tutto il tempo costretto negli interni e poi cominci a respirare con l'immagine di questa bicicletta. Ma lo stesso senso di costruzione c'è in *Rosalinda*, anche se ambientato in spazi aperti.

PIÑEIRO Sì, in *Rosalinda* sembra un set cinematografico, come se il mondo esterno fosse ripreso in studio. Nei miei film non ci sono molte riprese. Non abbiamo un'inquadratura fissa o non abbiamo un B-roll. Odio il B-roll perché ti fa pensare all'idea di gerarchia. Se c'è un B-roll, significa che c'è un A-roll, quindi c'è una gerarchia tra le riprese. Voglio che tutte le inquadrature siano uguali, così la mia rappresentazione dello spazio si appiattisce. Non vi mostrerò i luoghi tipici dell'Argentina, non userò un po' di tango, anche se amo il tango. Non cercherò di dirti "questo è ciò che è l'Argentina", eviterò di essere "da l'esportazione". Penso che questo sia qualcosa che ho imparato film dopo film, come affrontare questo aspetto del briefing. Avendo molti frammenti, mi è stato più facile modulare quando si tratta di interni, quando devo aprirmi. Sono molto consapevole di questo, credo che nei primi film lo fossi un po' meno, il che li rende così come sono. Non sono contrario, ma sono diventato consapevole di questa idea di apertura e chiusura.

Parlavi della prima inquadratura di *La princesa de Francia*, la più lunga che abbia realizzato di Buenos Aires, che è anche molto piatta, sono tutti edifici e si può vedere quanto sia piatta perché siamo in una zona pianeggiante. Per me questo è importante. Sembra un nonnulla, ma è pieno di cose – è questa piattezza che è peculiare. Il modo in cui la città appare nei miei film è molto indiretto, ma quando appare, appare davvero, se conosci quell'angolo ti colpisce. Conosco persone che vengono da me e dicono "il mio ragazzo vive lì", mi piace molto quella

INZERILLO The use of music in that film is something weird compared to your other films, and that's why I was interested in it. The appearance of the city in *Viola* is something like a breath, you are constrained into interiors, and then your breath with this bicycle. But you are also constrained in *Rosalinda*, even if you are in an open space.

PIÑEIRO Yes, in *Rosalinda* it looks like a studio, like the exterior world is shot as if it was a studio. In my movies there are not that many shots. We don't have an established shot or we don't have B-roll. I hate B-roll because it makes you think about the idea of hierarchy. If there's a B-roll, it means that there's an A-roll, so there's hierarchy between the shots. I want all shots to be the same, so my representation of the space gets flattened. I'm not going to show you the typical places of Argentina, I'm not going to use a little tango, even if I love tango. I'm not going to try to tell you "this is what Argentina is", I'm going to avoid being "for export". I think that this is something also that I've been learning movie after movie, how to cope with this briefing aspect. As I had many fragments, it was easier for me to modulate when it is indoors, when I have to open up. I'm very conscious of that, I think that in the first movies I was a bit less, which makes them as they are. I'm not against it but I became conscious of this idea of opening and closing.

In *Princess of France*, you talked about the first shot, that's the biggest shot that I have of Buenos Aires, but it's also very flat, it's all buildings and you can see how flat it is because we are in a flat area. So for me that's important. It looks like nothing but it is full of things – it's this flatness that is peculiar. It is very indirect how the city appears in my films. But when it appears it really appears, if you know that corner it will hit you. I know people that come up to me and say that "my boyfriend lives there", I really like that feeling. I like that I can go and choose a few spaces. There's not that many exteriors but when I choose and I stay there I try to exhaust them. Exhausting them in this sense that I was also explaining about the *mise en scène*. I choose a camera position and I exhaust the possibilities of that camera position. We start with a long shot, we finish with a close up, then it continues in a close up and then the run. Then it's a true shot.

sensazione. Mi piace poter andare e scegliere alcuni spazi. Non ci sono molti esterni, ma quando scelgo e mi fermo li cerco di esaurirli. Esaurirli nel senso che stavo spiegando anche a proposito della *mise en scène*. Scelgo una posizione della macchina da presa ed esaurisco le possibilità di quella posizione. Si inizia con un'inquadratura lunga, si finisce con un primo piano, si continua con un primo piano e poi con la corsa. Quindi è una vera ripresa. E in questa sorta di danza la città appare di nuovo. Non è un caso che abbia scelto una bicicletta per *Viola*. Sapevo che sarebbe stato molto, molto teatrale, molto incentrato sui volti e che avevo bisogno di qualcosa che si muovesse più velocemente, un dispositivo, ed è così che è apparsa la bicicletta. Ne ero consapevole. Poi ho pensato "OK, andiamo a Córdoba". Al contrario, in *Isabella* ho pensato "andiamo al centro, andiamo in montagna". Non avevo mai girato in montagna. E in realtà, in *Isabella*, decidere di andare in montagna è stata un po' una preparazione per andare nelle Azzorre con Lois Patiño, dove volevamo girare *Sycorax*. E ho pensato "OK, devo allenarmi fuori dal mondo degli appartamenti". Quindi andiamo a Córdoba e giriamo la prima parte di *Isabella*. Un film aiuta il successivo ad esistere.

FAVERIN Questa idea di variazione e ripetizione persiste nei tuoi film in generale? Cosa ti attrae della ripetizione e del ciclo continuo? Deriva forse dall'esperienza delle prove teatrali?

PIÑEIRO Viene dalla lettura. Quando mi piace qualcosa, voglio leggerla di nuovo. Quando qualcosa si ripete nei miei film è perché mi piace. E la ripetizione è anche artificio. Ti colpisce di nuovo e ti dice "guarda questo o quello come la prima volta che facciamo qualcosa e pensiamo sia naturale". Ma ad esempio quando spegniamo le luci lo facciamo senza pensarci, diventa molto naturale perché è un gesto che abbiamo fatto migliaia di volte. Eppure se lo osservi, sembra artificiale il modo in cui facciamo cose che ripetiamo molte volte. Trovo qualcosa di interessante nell'atto della ripetizione, che in qualche modo è una cosa a due facce, naturale e artificiale. Quando Agustina ripete il testo, all'inizio non capiamo, ma poi comprendiamo cosa sta succedendo e appare un nuovo significato. Credo che la ripetizione ci aiuti anche a comprendere nuovi significati.

And in that sort of dance the city appears again. It's not innocent that I chose a bicycle for *Viola*. I knew that it was going to be very, very theatrical, very much focused on the faces and then that I needed something to move faster, a device, that's how the bicycle appeared. I was conscious of that. Then I thought "OK, let's go to Córdoba". On the contrary, in *Isabella* I thought "let's go to the center, let's go to the mountain". I never shot a mountain. And actually, in *Isabella*, deciding to go to the mountain was a little bit of a preparation to go to the Azores with Lois Patiño, when we had this plan of going to shoot *Sycorax*. And I thought "OK, I need to train myself out of the apartment world". So let's go to Córdoba and shoot the first part of *Isabella*. One movie helps the next one to be.

FAVERIN Does this idea of variation and repetition linger in your films in general? What is about repetition and looping that attracts you? And also does it come from theater rehearsal experience?

PIÑEIRO It comes from reading. When I like something, I want to read it again. So when something gets repeated in my films it's because I like it. And repetition also is artifice. It hits you back and says "look at this, that one as the first time we do something and we think that it's natural". But for instance when we switch off the lights, it's something that we don't even think about, it becomes very natural because it's a gesture that we have done a thousand times. But if you look at it, it looks artificial how we do things that we repeat a lot. I find something interesting in the act of repetition that somehow is this two sided thing of natural and artifice. When Agustina repeats the text, in the beginning we don't understand, but then we understand what is happening and a new meaning appears. I think repetition also helps us to understand new meanings. Only once is too superficial, we only get like a surface of something. So I need to go back and repeat to create something new. I learned this from Takeshi Kitano. In *Violent Cop*, there is this very perverse scene where someone slaps someone. The first time a policeman is slapping someone. And at first it's this little slap that is kind of funny. But then he continues slapping and it becomes very violent,

Una sola volta è troppo superficiale, otteniamo solo la superficie di qualcosa. Quindi ho bisogno di tornare indietro e ripetere per creare qualcosa di nuovo. Ho imparato questo da Takeshi Kitano. In *Violent Cop*, c'è questa scena molto perversa in cui un tizio schiaffeggia un altro. La prima volta un poliziotto schiaffeggia qualcuno. All'inizio si tratta di un piccolo schiaffo piuttosto divertente. Ma poi continua a schiaffeggiare e diventa molto violento, molto aggressivo. E poi continua a schiaffeggiare e diventa di nuovo divertente in un modo molto perverso. Quindi la ripetizione crea nuovi significati. Quando qualcosa si ripete, appaiono nuovi strati. Mi piace molto questo, è di nuovo l'idea dell'esaurimento. Mi piace esaurire. Preferisco prendere un elemento e proporre diverse variazioni. Questo si collega davvero alla natura economica dei film. Un senso di economia che non riguarda solo il denaro, ma la filosofia delle cose. Non produciamo rifiuti, usiamo questo angolo e usiamolo intensamente, esauriamolo e stabiliamo davvero una relazione con esso. Stabiliamo una relazione con questo angolo che ho scelto per girare! Facciamo un'esperienza con questa frase che sto per ripetere o con questo schema di quadrati colorati che metterò in *Isabella*. Mettiamo in discussione quando le cose appaiono di nuovo: perché? Perché di nuovo? E con questo penso di iniziare a creare un dialogo con lo spettatore.

DEL RE Possiamo soffermarci su un aspetto del tuo cinema, ma in generale anche sul fatto che parla di spaccature, di ripetizioni, di lettura. Un altro aspetto cruciale è quello del finanziamento dei tuoi film e la dimensione ridotta rispetto alle produzioni tradizionali. Tu fai film in cooperazione con le attrici, ma mantieni anche budget molto ridotti. Volevo chiederti di questo tuo approccio su piccola scala e dell'importanza della libertà nel processo di produzione di un film.

PIÑEIRO Non è difficile fare film. Penso che il bisogno di avere più soldi contrasti il fare film, e quindi fortunatamente mi piace creare piccole storie in contesti ristretti. Penso sia importante avere anche questo nella vita, non essere troppo dipendenti dal denaro. Credo di lavorare bene con piccole somme di denaro. Cerco sempre di valorizzarlo, mai di ridurlo. Ma sento che quando il denaro arriva con poche parole porta con sé anche molte dipendenze. Non

very aggressive. And then he continues slapping and he becomes funny again in a very perverse way. So repetition creates new meanings. When something is repeated, new layers appear. I really like this, it's again the idea of exhaustion. I like to exhaust. I prefer to take one element, and propose different variations of it. This really relates to the economic nature of the films. A sense of economy that is not only money, it's about the philosophy of things. Let's not produce waste, let's use this corner, and use it big time, let's exhaust it and to really have a relationship with it. Let's have a relationship with this corner that I choose to shoot in! Let's mark an experience with this line that I'm going to repeat or with this pattern of coloured squares that I'm going to put in *Isabella*. Let's question when things appear again: why? Why again? And with that I think that I start creating a dialogue with the viewer.

DEL RE We can address one thing about your cinema, but in general also the fact that it talks about cracks, it talks about repetitions, it talks about reading. But one very important thing is also the aspect of financing your films and the small scale compared to usual productions. You do films in a cooperative way with actresses, but also the thing about keeping it small in terms of money, in terms of where the money comes from. I wanted to ask you about this approach of a small scale and about the importance of freedom in the movie making process.

PIÑEIRO It's not hard to make movies. I think that the need for more money works against making movies, and so fortunately I like to create these small stories with small contexts. I think that it's important to have that as a thing in life also, not to be too dependent on money... I think that I work well with small amounts of money. I am always enhancing it, never shrinking. But I feel that when money comes with little words also, it comes with a lot of dependencies. I don't want to work with an actor from TV. I want to try something that maybe no one will trust. If I come and say I want to work with Shakespeare, they would say "get the hell out of here". I want to be able to explore and experiment and in order to do that I have to take the risk of having less money. I am not interested in the idea of the more the better. I think that the filmmakers of the 70s in the US have shown that: the idea of the author not needing to have a lot of money

voglio lavorare con un attore della TV. Voglio provare qualcosa su cui nessuno scommetterà. Se venissi a dire che voglio lavorare su Shakespeare mi direbbero: "sparisci". Voglio poter esplorare e sperimentare e per farlo devo correre il rischio di avere meno soldi. Non mi interessa l'idea del più è meglio è. Penso che i registi degli anni '70 negli Stati Uniti lo abbiano dimostrato: un autore non ha bisogno di molti soldi per fare film. E poi sono arrivati i blockbuster, George Lucas e Spielberg hanno vinto quella guerra, non gli altri. E quindi non sopporto questa idea di volere ancora e sempre di più. Penso che diventi sgradevole. È più importante il modo in cui distribuimo il denaro. È di nuovo l'equilibrio, avere un piccolo budget che in qualche modo puoi distribuire bene e che fa sentire felici te e tutti. Nessuno riceve uno stipendio troppo alto, nessuno riceve uno stipendio troppo basso. Certo, nessuno prende troppo. Ma almeno è equilibrato. Quindi continuo a lavorare come all'inizio, quando uscivo dalla scuola di cinema.

Con gli anni, i film iniziavano a generare un po' di denaro. E usavo quei soldi per il film successivo. Poi a volte c'è stato un aiuto da parte di persone singole o istituzioni come Le Fresnoy. Insegnavo a Le Fresnoy e parte dell'insegnamento comportava che mi dessero un po' di soldi, che ho usato per la post-produzione. A volte era un festival che mi dava dei soldi. Jeonju lo ha fatto con *Rosalinda*. Ho vinto il work in progress per *La princesa de Francia* in Messico, No, al Riviera Maya Film Festival. E così li ho assemblati, come piccoli Frankenstein.

Inoltre, i film sono girati in un lasso di tempo che va dai 9 ai 22 giorni. Non saprei come fare a girare per quattro, cinque o sei settimane. Non so come si possano avere così tante idee. C'è qualcosa in questo mio sistema che mi permette in qualche modo di respirare un po' più normalmente. È stato molto utile per me iniziare a girare, poi poter montare, riflettere di nuovo e girare nuovamente. Anche se avessi una squadra più professionale o una struttura finanziaria professionale avrei comunque bisogno di girare di nuovo se qualcosa non funzionasse.

Fortunatamente, penso che non ci sia bisogno di troppo per realizzare un film, non ho bisogno di un team al completo. Lavoro con meno persone, ma ne ho bisogno per avere più flessibilità. Perché il film sia

in order to make movies. And then came the blockbusters, George Lucas and Spielberg won that war, not the other ones. And so I really resent that idea, this idea that we want more and more and more. I think that it gets nasty. I think that it's more important how we distribute the money. It's this balance again, like having a small budget that somehow you can distribute well and that makes you and everyone feel happy. No one gets too much pay, no one gets too little pay. Of course, no one gets too much. But at least it's balanced. So again, I keep on working like in the very beginning, when I was coming out from the film school.

With the years, the movie started to generate a little bit of money. So I used that money in order to make the next one. And then sometimes there's some help from individual people or institutions like Le Fresnoy. I was teaching at Le Fresnoy and part of the teaching had to do with them giving me a little money, and I used that money for post production. Sometimes it was a festival that gave me money. Jeonju did it with *Rosalinda*. I won the work in progress for *Princess of France* in Mexico, No, in Riviera Maya Film Festival. And so I put these as little Frankenstein.

Also, the movies are shot in between 9 and 22 days. I wouldn't know how to shoot for four or five, six weeks. I don't know how you can have so many ideas. There's something about this system I have that somehow allows me to breathe a little bit more normally. It has been very helpful for me to start shooting, then be able to edit, think again and shoot again. If I'd like a more professional team or a professional financial structure, I would still need to shoot again if something doesn't work out.

Fortunately, I do think that it doesn't require too much to put together a film, I don't require a full team. I work with less people, but I need that in order to have more flexibility. For the movie to be better. And even now, that I just finished this movie that I did with so few people and even putting money myself, this makes me think "how should I continue this way? Should I find a modulation of the system? Should I try working in a bigger production and then do small ones?". It's a big question that I'm very fragile and very sensitive about. Sometimes I don't want to expose myself to a system in which I would lose control. And in the end the money doesn't go to the people, but it

migliore. E ora, che ho appena finito questo film che ho fatto con così poche persone e addirittura mettendoci qualcosa di tasca mia, penso: “come posso continuare in questo modo? Dovrei riuscire a modulare questo sistema? Dovrei provare a lavorare in una produzione più grande e poi farne di piccole?”. È una questione importante su cui sono molto fragile e sensibile. A volte non voglio espormi a un sistema in cui perderei il controllo. Alla fine il denaro non va alle persone, ma piuttosto al sistema. Ci sono persone che lavorano bene in quel sistema. Ecco perché è importante avere finanziamenti nazionali diversificati, è importante avere istituzioni pubbliche che incentivino diversi tipi di produzione cinematografica. Non penso che tutti debbano fare film come faccio io, ma non credo nemmeno che tutti debbano fare film nello stesso identico modo. Quando ho avuto l’opportunità di avere più soldi, paradossalmente ho avuto meno tempo. Preferisco avere tempo, è una cosa che è iniziata a scuola, il lusso di avere tempo. Avevamo piccoli budget ma avevamo il lusso di avere tempo. Preferisco lavorare in questo modo.

INZERILLO C’è un film di cui non abbiamo ancora parlato, *In the Museum*, un piccolo cortometraggio. Volevo sapere qualcosa di Jean Claude Rousseau, del vostro incontro e della forma del videosaggio, che è una cosa che cominci a praticare proprio a partire da questo cortometraggio...

PIÑEIRO Ho provato così tanto piacere a realizzare quel piccolo film, l’ho fatto molto rapidamente e ha rappresentato un nuovo modo di pensare. L’ho realizzato mentre ero a Barcellona in attesa di un visto per tornare negli Stati Uniti. E *La princesa de Francia* doveva uscire in Blu-ray per Cinema Guild, quindi dovevo pensare a dei bonus. C’era un testo che avevo scritto per il sito web *This Long Century* che aveva a che fare con *La princesa de Francia*, e ho pensato che avremmo potuto inserirlo nel Blu-ray. Ma chi legge da un Blu-ray? Allora ho pensato che forse potevo abbinare il testo ad alcune immagini e una voce fuori campo... poi c’erano le immagini di una location, e di una sequenza che non avevo inserito: avrei potuto utilizzare quelle riprese. E in quelle scene eliminate c’era un dipinto che un amico mi aveva detto essere presente nella sceneggiatura di un suo film – ed è così che è apparso Jean Clau-

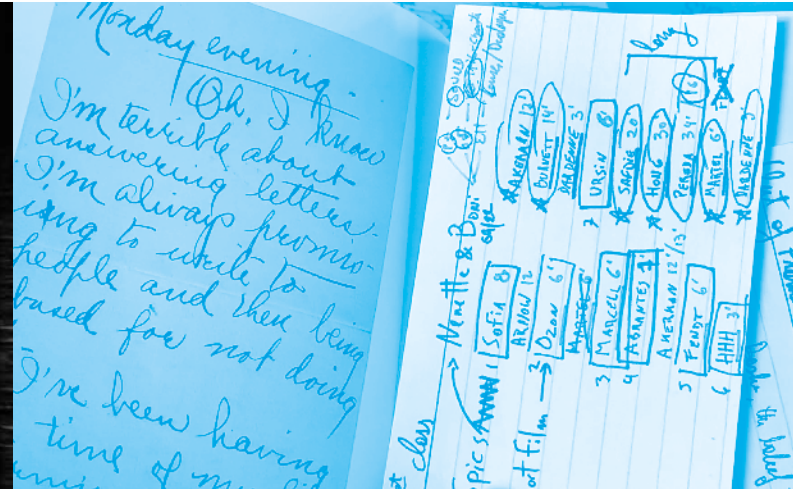


de Rousseau. In seguito ho ricevuto quella e-mail da Jean Claude. Mettendo insieme tutto questo, è apparso questo collage, questa catena di reazioni. È stato molto interessante, era la prima volta che lavoravo in questo modo. Credo che le videolettere con Mariano Linás (*Hay cartas que detienen un instante más la noche – Correspondencia Llinás-Piñeiro*) siano state il momento successivo, e poi *tú me abrasas*. C’è una connessione tra questi tre diversi momenti, perché io sono molto concreto: Shakespeare, la fiction, le narrazioni alternative indipendenti e così via. Ma poi è apparso questo altro lato che mi interessava molto, un lato che ha accompagnato i miei anni al Punto de Vista Film Festival, dove Garbiñe Ortega mi ha invitato a far parte del team di programmazione e sono stato esposto a tutti questi altri lati del cinema – più sperimentali, più documentaristici. Con Jean Claude Rousseau – è semplicemente la vita che accade. Eravamo a un festival cinematografico in Messico nel 2008 e ci hanno portato alle piramidi, e c’erano tutti questi giovani cineasti alle loro prime e seconde opere. Ero lì con *El hombre robado* e c’era quest’uomo anziano che voleva arrivare in cima alla piramide mentre tutti gli altri si stavano riprendendo dalla loro nottata di bevute. Mi attraeva. “Ok, seguiamo quest’uomo”, che in effetti mi ricordava un po’ Rafael Filippelli. Così siamo saliti su una piramide e poi, quando siamo saliti sull’altra piramide, l’autobus è partito senza di noi. Così abbiamo trascorso un’intera giornata ad aspettare che tornassero. Gli feci delle foto. Mi disse: “Dovresti mandarmele a Parigi”, ma io non lo feci mai. E anni dopo, mentre presentavo *La princesa de Francia* a Toronto, eccolo ricomparire. Mi disse «Mi devi del-

goes more to a system. There’s people that work well in that system. And that’s why it’s important to have diverse national funding, it’s important to have public institutions that would incentivize different sorts of filmmaking. I don’t think that everyone should be making movies like I do, but I don’t think that everyone should do movies in the same exact way. When I had the opportunity of having more money, I had less time, paradoxically. I prefer to have time, this is something that started in school, the luxury of having time. We had small budgets but we had the luxury of having time. I prefer to work that way.

INZERILLO There’s one film we still didn’t talk about, *In the Museum*, which is a short film, and I wanted to know something about Jean Claude Rousseau, about the encounter with him and about the form of the video essay, because it’s something that you started from that on...

PIÑEIRO I had so much pleasure in putting that little film together, I did it so quickly and it was a new way of thinking. I made it while I was in Barcelona waiting for a visa to go back to the US. And *The Princess of France* was going to be put into a Blu-ray by Cinema Guild, so I needed to think about the excerpts. There was a text that I wrote for *This Long Century*, a website, that had to do with *The Princess of France*, so I thought we could put that in the Blu-ray. But then who reads from a Blu-ray? So I thought maybe I can put the text with some images and a voice over... then there were also those images from a location, that I actually had a scene that I hadn’t put in, so I could put those shots. And then those deleted scenes had a painting that a friend told me that was in a script of a movie of his – and



de Rousseau. In seguito ho ricevuto quella e-mail da Jean Claude. Mettendo insieme tutto questo, è apparso questo collage, questa catena di reazioni. È stato molto interessante, era la prima volta che lavoravo in questo modo. Credo che le videolettere con Mariano Linás (*Hay cartas que detienen un instante más la noche – Correspondencia Llinás-Piñeiro*) siano state il momento successivo, e poi *tú me abrasas*. C’è una connessione tra questi tre diversi momenti, perché io sono molto concreto: Shakespeare, la fiction, le narrazioni alternative indipendenti e così via. Ma poi è apparso questo altro lato che mi interessava molto, un lato che ha accompagnato i miei anni al Punto de Vista Film Festival, dove Garbiñe Ortega mi ha invitato a far parte del team di programmazione e sono stato esposto a tutti questi altri lati del cinema – più sperimentali, più documentaristici. Con Jean Claude Rousseau – è semplicemente la vita che accade. Eravamo a un festival cinematografico in Messico nel 2008 e ci hanno portato alle piramidi, e c’erano tutti questi giovani cineasti alle loro prime e seconde opere. Ero lì con *El hombre robado* e c’era quest’uomo anziano che voleva arrivare in cima alla piramide mentre tutti gli altri si stavano riprendendo dalla loro nottata di bevute. Mi attraeva. “Ok, seguiamo quest’uomo”, che in effetti mi ricordava un po’ Rafael Filippelli. Così siamo saliti su una piramide e poi, quando siamo saliti sull’altra piramide, l’autobus è partito senza di noi. Così abbiamo trascorso un’intera giornata ad aspettare che tornassero. Gli feci delle foto. Mi disse: “Dovresti mandarmele a Parigi”, ma io non lo feci mai. E anni dopo, mentre presentavo *La princesa de Francia* a Toronto, eccolo ricomparire. Mi disse «Mi devi del-

that’s how Jean Claude Rousseau appeared. I later received this e-mail from Jean Claude. By putting together all this, this collage appeared, this reaction chain. It was very interesting, it was the first time that I was working that way. I think that the video letters with Mariano Linás (*Hay cartas que detienen un instante más la noche – Correspondencia Llinás-Piñeiro*) were the next one, and after that was *You Burn Me*. There’s a connection between these three different moments because I’m very material: Shakespeare, the fiction, the independent alternative narratives and so on. But then this other side appeared that I was very interested in, a side that accompanied my years at Punto Vista Film Festiva where Garbiñe Ortega asked me to join the programming team and I was exposed to all these other sides of cinema – more experimental, more documentary. With Jean Claude Rousseau – is just life happening. We were in a film festival in Mexico in the year 2008 and they took us to the pyramids and there were all these young people, young filmmakers with the 1st and 2nd features. I was there with *The Stolen Man* and then all of a sudden there was this old man that wanted to go to the top of the pyramid when all the other people were recovering from their drinking night. I was attracted to that. “OK, let’s follow this man”, who actually reminded me a little bit of Rafael Filippelli. And so we went up to one pyramid and then when we were up to the other pyramid, the bus left without us. So we spent a whole day waiting for them to come back. And I took some pictures of him. He told me “you should send me these pictures to Paris”, and I never sent the pictures. And years later, when I was showing *The Princess of France* in Toronto, he appeared. He said «You owe me some pictures». And that’s how the relationship started. I think that there’s something peculiar in my bonds of friendship. I feel that I’m closer to people that do experimental work rather than fiction work, I’m closer to people that make movies that are very different from mine. Of course there are exceptions, but then I’m not that close to the other fiction filmmakers. I get along with James Benning, Deborah Stratman, Marie Losier, Lois Patiño, C.W. Winter. People who do movies that are very different from mine. There’s Mariano and Alejo, but that’s family, it’s dif-

le foto». Ed è così che è iniziata la nostra amicizia. Credo che ci sia qualcosa di particolare nei miei legami di amicizia. Sento di essere più vicino alle persone che fanno lavori sperimentali piuttosto che di finzione, sono più vicino alle persone che fanno film molto diversi dai miei. Naturalmente ci sono delle eccezioni, ma non sono così vicino agli altri registi di finzione. Vado d'accordo con James Benning, Deborah Stratman, Marie Losier, Lois Patiño, C.W. Winter. Persone che fanno film molto diversi dai miei. Ci sono Mariano e Alejo, ma è come se fossero la mia famiglia, è diverso. E anche se mi piacciono e conosco persone del mondo della finzione, non c'è lo stesso legame.

INZERILLO Hai fatto riferimento alle relazioni tra *In the Museum*, le videolettere e *tú me abrasas*. Come sono nate quelle videolettere, e perché? Sappiamo che sono state importanti per lo sviluppo del tuo cinema, lo si vede evidentemente nel tuo ultimo film. Potresti dirci esattamente cosa sono e cosa hanno significato per te?

PIÑEIRO L'invito viene da Mariano. Mariano fu invitato a realizzare queste lettere da "La casa encendida", un centro culturale di Madrid, durante la pandemia del maggio 2020. Altri artisti hanno fatto lo stesso, come Rita Azevedo Gomes, Valentina Alvarado e altri. C'erano tre gruppi di registi, sei registi in tutto. E Mariano, di punto in bianco, non so perché, mi chiamò per farlo. Si trattava di pochi soldi, molto pochi, ma era qualcosa di divertente da fare durante la pandemia. Mi sono sentito molto onorato di essere stato invitato a partecipare. Così iniziammo e in qualche modo per me si ricollegava alla genesi di *In the Museum*, in un certo senso. Non so come decisi che l'avrei girato con il mio telefono. Sento che l'aggeggio "telefono" ha un legame con la Bolex – amatoriale, piccolo, da soli e senza attrezzatura. Un movimento diverso e tecnologie diverse, ma c'è qualcosa nel modo in cui si produce – ancora una volta, il budget e l'economia di un film ne influenzano la forma. Mariano mi invitò e così iniziammo, con una lettera ogni tre settimane. Lui iniziò con una, parlammo e stabilimmo alcune cose di cui parlare. In quel periodo mi trovavo a New York, in una piccola casa sulla spiaggia a Rockaways, vicino all'aeroporto, che avevamo deciso di affittare per una piccola fuga. Sta-

ferent. And even though I like and I know people from the fiction world, it's not the same bond.

INZERILLO You mentioned all these lines between *In the Museum*, the videoletters and *You Burn Me*. How were those videoletters born, and why? Because we know that they were important for the development of your cinema and we can see this in the last movie. Can you tell us exactly what they are and what they meant for you?

PIÑEIRO It was Mariano who invited me to do it. Mariano was invited by "La casa encendida", this cultural center in Madrid, during the pandemic in May 2020. They invited him to do these letters. There were other artists doing the same, like Rita Azevedo Gomes, Valentina Alvarado and others. There were three sets of filmmakers, six filmmakers. And Mariano, out of the blue, I don't know why, called me to do it. It was a little money, very little money, but it was something fun to do during these times of pandemic. And I felt very honored to be invited to do this. So we started and somehow I connected it in the beginning with *In the Museum*, in a way. I don't know how I decided that I'm going to do this with my telephone. I feel that the gadget of the telephone has a connection with the Bolex – this amateur, small, on your own, no equipment, nothing, different movement, different technologies. But there's something in the way that you produce – again, the budget and the economy of a movie that affects the form.

So Mariano invited me and we started, it was about one letter every three weeks. He started with one, we talked and we established certain things to talk about. I was in New York at that time, in a little beach house in the Rockaways near the airport that we decided to rent as a little escapade. I was also going through a very rough time sentimentally. I was about to separate in a way, and so it accompanied me through that process. It actually put me in motion. I was also editing *Sycorax* and it gave me the possibility of doing it with what I had and also to put things in connection through the city.

These are movies where I really show the city. And this attraction to the city, I think it also comes from Rafael Filippelli who was very interested in the relationship between the city and cinema. That year was a way of going out after the pandemic. Like appropri-

vo attraversando un periodo molto difficile dal punto di vista sentimentale. Stavo per separarmi, in un certo senso, e questo progetto mi ha accompagnato in quel processo. Mi ha effettivamente messo in moto. Stavo inoltre montando *Sycorax* e questo mi ha dato la possibilità di farlo con quel che avevo e anche di mettere le cose in connessione attraverso la città. Sono film in cui mostro davvero la città. E questa attrazione per la città credo derivi anche da Rafael Filippelli, che era molto interessato al rapporto tra città e cinema. È stato un modo per uscire dopo la pandemia, un modo di appropriarsi di una città che non è mia, una città che è sempre in fuga, come New York. Questa idea è nata anche grazie a uno dei corsi che tengo alla Elías Querejeta Zine Eskola, che riguarda il modo di evitare la pagina bianca – un film non si relaziona con la pagina bianca perché è un'arte referenziale. Hai due macchine, un microfono e una telecamera, e anche se non decidi dove posizionarla, la accendi e automaticamente si crea un'immagine. Non è sempre necessario partire da qualcosa. Quindi ho utilizzato queste lettere come un modo per mettere alla prova questa piccola teoria che spiegavo durante le mie lezioni: come si inizia un progetto? Era interessante parlare e discutere con Mariano attraverso quelle lettere. Cercava sempre di mettermi in una posizione strana, come quando mi chiedeva di filmare quegli edifici di New York. Sentivo che Mariano mi stava ingannando con un fare un po' da Stregatto. È un amico, e lo faceva in modo gentile, ma era pur sempre una sfida. Penso di averla affrontata, come si può vedere dalle lettere: ho preso sul serio le sue provocazioni, scherzandoci anche su. Ho cercato di filmare con l'intenzione di condividere le mie letture come fossero uno strumento che rende il mondo un po' più complesso, ma che è anche utile per comprenderlo. Laddove a Mariano piaceva porsi come una persona che stabilisce cose e idee, a me interessava dinamizzare altri tipi di dialoghi attraverso di lui, attraverso le sue sfide.

DEL RE È una forma particolare perché si tratta di una videolettera, quindi devi fare riferimento a qualcuno nella tua creatività, è una risposta creativa che devi dare. Ma c'è un film in particolare nella tua filmografia che è l'unica co-regia che hai fatto, ovvero *Sycorax* con Lois Patiño. Ero curioso di sapere come è nata l'idea di fare un film insieme. Tu sperimenti



ating a city that is not mine, a city that is always escaping, like New York. I also had this idea from one of the classes that I teach in Elías Querejeta Zine Eskola, which has to do with avoiding the blank page – that a movie doesn't relate to the blank page because it's a referential art. You have two machines, a microphone and a camera, and even though you don't decide where to put it, you put it on and an image is created automatically. You don't need to always start from something. So I took these letters as a way of exercising this little theory that I had for my classes: how do we start a project?

It was interesting to talk and discuss with Mariano through those letters. He was always trying to put me in a weird position, like me being in New York, he asked me to shoot those buildings. I always felt that Mariano was tricking me in a kind of Cheshire cat sort of way, because he's a friend and he tricked me in a nice way. But it was always challenging. And I think that I worked through those challenges, you can see that in the letters that I took his challenges seriously, with some jokes also. But I tried to do these shots to share my readings as a way of also trying to make the world a little more complex, but also to understand it. Where Mariano likes to put himself as this person that establishes things and ideas, I was interested in dynamizing other sorts of dialogues through him, through his challenges.

DEL RE This is a particular form because it was a video letter, so you have to refer to someone in your creativity, it's a creative reply that you have to give. But there's a particular film in your filmography that is the only co-direction you did, that is *Sycorax* with Lois Patiño. I was curious about how the idea of making a film together came. You always experiment

sempre modi di lavoro collaborativi, ma in questo caso qual è stata l'urgenza di lavorare con Lois e com'è stato il rapporto con lui durante le riprese e lo sviluppo?

PIÑEIRO L'incontro è avvenuto durante il CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Film Festival), dove creano collaborazioni tra i cineasti e al quale fui invitato a partecipare perché avevo vinto un premio in un festival. Chiesi di scegliere con chi collaborare. Così ho incontrato Lois, mi piaceva il suo lavoro – e, ancora una volta, ritorna il concetto di apprezzare persone che sono diverse da te. Dopo tanti anni passati a fare i miei film e a comprendermi meglio, pensai che sarebbe stato interessante mettermi nei panni di qualcun altro, spingermi fuori dalla mia zona di comfort, interagendo con qualcuno che ammiro e che è anche un amico.

Avrei potuto lavorare un po' sull'idea del paesaggio, sull'idea del silenzio e di un ritmo diverso. Confrontarmi con lui mi sembrava un bel modo di evolvere, di imparare cose nuove dopo dieci anni di esperienza. È simile a quando lavoro con gli attori, ma questa volta, ovviamente, volevo imparare tutto sul montaggio e apprendere qualcosa di nuovo. Questo intreccio fu particolarmente forte perché condividevamo il ruolo di regista. È andata molto bene, sono molto contento del legame creato. Dovevamo lavorare a un cortometraggio che abbiamo poi effettivamente realizzato, *Sycorax*. Abbiamo viaggiato alla ricerca di luoghi, siamo andati a Tenerife, nelle Azzorre, volevamo andare in Grecia, ma poi non ci siamo andati. È stato un lungo processo, mentre viaggiavamo discutevamo, preparavamo dossier e facevamo domande per ottenere finanziamenti. Nel mentre ottenemmo un piccolo finanziamento per sviluppare un lungometraggio, intitolato *Ariel*, che Lois ha poi realizzato. Ottenuti i soldi per sviluppare *Ariel* ci siamo detti: "per fare questo film dobbiamo vedere come lavoriamo insieme, facciamo un corto". Abbiamo quindi usato i soldi per realizzare il corto, ci siamo riuniti con Rodrigo Areias dal Portogallo e siamo andati assieme nelle Azzorre per girare *Sycorax*.

A me interessava il silenzio, il paesaggio e la lentezza, mentre Lois era attratto dal movimento, dalla recitazione e dal teatro. Penso sia stato positivo che entrambi fossimo molto interessati l'uno all'altro, così il lavoro sul set scorreva molto bene – anche con Mau-

ro Herce, il direttore della fotografia, e con Augustina Muñoz. Facevamo tutto insieme, non è che lui si occupasse della macchina da presa e io della recitazione. Era davvero dinamico, dialettico. Dopo tanti anni di conoscenza, giocavamo con il ruolo dell'altro: cosa piacerebbe a Lois, cosa piacerebbe a me, eccetera. Cosa sto prendendo dal mondo di Lois e come mi ci sto relazionando? Credo che lui facesse lo stesso. Lavorava con gli attori, e io lavoravo anche con il direttore della fotografia. E anche Mauro, che è regista, ha lavorato sulle sue cose. Quindi era tutto molto fluido. E poi il montaggio è stato fatto con Jorge Jácome, ci conoscevamo e ammiravo molto il suo lavoro. C'erano in realtà molti registi in quel cortometraggio. Quindi l'energia si è combinata molto bene, l'uno completava le frasi dell'altro. Durante le riprese, a volte io facevo più l'assistente alla regia, altre volte lo faceva di più lui.

PIÑEIRO The meeting was around the CPH:DOX (Copenhagen International Documentary Film Festival), where they put filmmakers together, and I was invited to do it because I won an award in a festival. I asked if I could choose with whom I could do it. I met Lois, I liked his work, and again, there is this thing of liking people that are different from you. And after so many years of making my own movies and understanding a little better myself, I thought that it was going to be interesting to put on someone else's shoes, to push myself out of my comfort zone, as people would say, by interacting with someone that I admire and who's also a friend.

And I actually thought that I could work a little bit on the idea of landscape, the idea of silence and different rhythm. I think that intertwining myself with him would be a nice way of evolving, learning new things after ten years of making movies. Similar to when I work with the actors, but here of course I interact because I want to learn all the editing and to learn something new. So this was stronger because it was in the directing role. It went very well, I'm very happy with the bond. We were going to make a short film that we actually did, that is *Sycorax*. We did a couple of trips to look for places, we went to Tenerife – we went to Azores, we thought about going to Greece, but then we didn't. It was a long process that involved these trips when we were discussing, making dossiers, and applying for getting funding. Then we got a little funding to develop a feature, a feature that he did, called *Ariel*. And so they gave us money to develop *Ariel* and we said "in order to make this movie we need to see how we work together: let's do a short". So we used the money to do the short, we connected with Rodrigo Areias from Portugal and we went to Azores to shoot *Sycorax*.

I was interested in silence, landscape and slowness and Lois was interested in movement, acting and theater. I think that it was good that the two of us were very interested in each other, so it flowed very well with this thing of being in the shooting – and also with Mauro Herce, the cinematographer, and with Augustina Muñoz. We were doing everything togeth-

er. It was not that he did the camera and I did the acting. It was really dynamic, dialectical. After so many years of being together, we were playing with the role of each other: what would Lois like, what would I like etc. What is it that I'm exercising from Lois's world and how I'm connecting with this world? And I think that he was doing the same. He also worked with the actors and I also worked with the camera person. And Mauro, who's also a filmmaker, also worked on his own things. So it was very fluid. And then the editing was done with Jorge Jácome, we knew each other and I admired his work a lot. There were actually a lot of directors in that short film. And so the energy combined very well, we completed each other's sentences with Lois. Sometimes I was more AD, sometimes he was more an AD in the shooting. He's very nice in the way he treats people and relates to people. And so it was a nice experience that then continued many months into *Ariel*, a movie that I was not able to do because timewise it was very complicated. But I was very happy to do *Sycorax* and explore certain ideas and work in a very different context than before but at the same time similar. It was interesting for me because it gave me the scope of another sort of production, it was slightly bigger than my usual thing – shooting in another country, with other people – but somehow it was not that different. I did the movie that we wanted to do together.

Lois è una persona molto gentile nel modo di porsi e di trattare le persone. È stata una bella esperienza che è poi proseguita per molti mesi per *Ariel*, un film che non sono riuscito a fare perché era molto complicato per i miei impegni. Ma sono stato molto felice di realizzare *Sycorax* e di esplorare certe idee e lavorare in un contesto molto diverso da quello precedente, ma allo stesso tempo simile. È stato interessante per me perché mi ha dato la possibilità di vedere un altro tipo di produzione, un po' più grande del mio solito – girare in un altro paese, con altre persone – ma in qualche modo non così dissimile. Ho fatto il film che volevamo fare insieme.

INZERILLO Per un cinefilo come te, adattare *La tempesta* deve aver significato misurarti con i film di Derek Jarman e Peter Greenaway, che sono molto diversi da quello che avete realizzato.

PIÑEIRO Beh, ovviamente quando lavori con qualcosa di specifico, come per esempio Shakespeare, sei condannato a vedere tutto ciò che è stato fatto, la curiosità ti spinge a voler vedere ogni adattamento. Mi piace molto il film Jarman, dopodiché è il suo mondo, non posso farci nulla. Penso di poter imparare di più da Pasolini che da Derek Jarman. E in questo caso specifico, i film su Shakespeare non mi hanno influenzato così tanto. Ho capito che erano troppo personali, tutti, anche quello di Paul Ma-

INZERILLO For a cinephile like you, doing *The Tempest* puts you in a reflection about Derek Jarman and Peter Greenaway's films, which are very different from what you have worked on.

PIÑEIRO Well, of course when you work with something specific, like for instance Shakespeare, you are doomed to see everything that has been done, and it's a curiosity that appears with wanting to watch every adaptation. I like Jarman particularly but then it's his world, so I cannot do anything. I think that I can learn more from Pasolini than from Derek Jarman. And in this particular case, the specific Shakespeare movies didn't affect me that much. I understood that they were too personal, each of them or the Paul Mazursky one. Mazursky somehow has this idea of making a movie abroad that you can reflect upon. I think that the references came from other places. I think that in *Sycorax* the idea was more that these were

zursky. Mazursky se non altro ha questa idea di fare un film all'estero su cui puoi riflettere. Ma i riferimenti venivano da altri luoghi, *Sycorax* era più che altro un film fatto di appunti. In questo senso *Appunti per un'Orestide africana* di Pasolini è stato molto importante, in realtà stavamo riecheggiando quel film. *Sycorax* è tante piccole cose diverse insieme, è come se ci fossero tanti piccoli film qua e là. Ma a me piaceva di più l'idea di un film come un quaderno di schizzi, quindi ero più vicino a Pasolini e Godard in questo senso, o anche ad Akerman. Nelle mie lezioni lavoro spesso sull'idea di fare un film con un altro film, come Otar Iosseliani che realizza un cortometraggio prima di girare a Parigi. Abbandoniamo il mondo delle relazioni scritte, del computer, usciamo e rimettiamo la palla nello spazio, anche con una piccola telecamera, con il telefono. Avviciniamoci al cinema tramite i mezzi del cinema: immagini e suoni. Non limitiamoci a scrivere dichiarazioni del regista e a parlare con i produttori, con stuzzichini e un cocktail. Esercitiamoci. Rendiamo il cinema un po' più aerobico. Ero più interessato a vedere cose che erano legate all'idea dello schizzo. Era come lo scenario di *Appunti per un'Orestide africana* o *Les Années 80* di Chantal Akerman. Quei film che sono più frammentati e molto belli proprio per questo, molto diversi, molto eterogenei. Quello è stato il viaggio cinefilo in cui ci ha portato questo film.

FAVERIN Riprendendo il discorso sulla ricerca letteraria, specialmente in relazione al tuo meraviglioso ultimo film *tú me abrásas*, che sembra offrire infinite possibilità per una nuova relazione tra cinema e letteratura, perché hai deciso di lavorare su Cesare Pavese e, naturalmente, su Saffo? E come sei arrivato a collegare anche Alfonsina Storni, Natalia Ginzburg, e così via, in questa ricerca?

PIÑEIRO Credo di esserne stato attratto a causa della resistenza del testo. Il testo mi ha resistito all'inizio, perché quando ho letto i *Dialoghi con Leucò* non mi interessava. Era difficile. Mi sono avvicinato a esso grazie a Straub-Huillet e ho conosciuto Pavese tramite Antonioni. E poi ho letto il libro. Per me è stato davvero sorprendente come lo stessi rifiutando. Non l'ho finito la prima volta e poi ci sono tornato molti anni dopo. E sono rimasto davvero attratto dalla figu-



notes. And the Pasolini movie about the *African Orestes* was very important, we were actually making an echo of that film. *Sycorax* is many different little things together, there's different sorts of little movies here and there. But I was more into the idea of a film as a sketchbook so I was closer to Pasolini and Godard in that sense, or Akerman even.

In my classes, I usually work with this idea of making a film with another film, like Otar Iosseliani making a short film before he shoots in Paris. Let's abandon the world of dossiers, of writing on a computer, let's go and put the ball in space, even with a little camera, with your phone. Let's approach cinema through the means of cinema: images and sounds. Let's not just write director statements and talk with producers, with finger food and a cocktail. Let's exercise. Let's make cinema a little more aerobic. So I was more interested in seeing things that were related to the idea of the sketch. So it was like the scenario of *Appunti per un'Orestide africana* or *Les Années 80* by Chantal Akerman.

Those films that are more broken and very beautiful because of that, very diverse, very heterogeneous. That was the cinefile trip where that movie took us to.

FAVERIN Speaking again about literature research, especially in relation to your wonderful latest film *You Burn Me* that seems to offer endless possibilities for a new relationship between cinema and literature, why did you decide to work on Cesare Pavese and, of course, on Sappho? And how did you also come to connect Alfonsina Storni, Natalia Ginzburg and so on in this research?

PIÑEIRO I think that I was attracted to it because of the resistance of the text. The text resisted me at first

ra di Saffo. È stata Agustina a parlarmi di Saffo quando le ho girato il testo. Mi ha detto che avrei dovuto leggere le sue poesie tradotte da Anne Carson. È così che sono emerse tutte le questioni sui frammenti. Quindi c'è stata la resistenza del testo e poi un'attrazione molto forte per il capitolo *Schiama d'onda*. E a causa del personaggio di Saffo è stata come una reazione a catena di connessioni. La poetessa argentina Alfonsina Storni appare per via del mare, anche lei è morta in mare. Il gesto del suicidio è molto forte nel film, così come nel testo. In questo senso, Natalia Ginzburg appare come antidoto, il suo testo è molto importante per non romanticizzare la figura suicida e per trattare con delicatezza un amico, come nel caso di lei e di Pavese.

Quindi queste figure emergono dalla tensione tra desiderio e morte. E penso che siano solo modulazioni dello stesso tema che in qualche modo il film mette insieme. In questo senso il film è un collage, permette questo tipo di connessioni. Questo è un film sul montaggio ed è Gerard Borra, il montatore, che ha detto la stessa cosa che hai detto tu all'inizio: "Potremmo continuare a montare questo film per sempre"; ma c'è un momento in cui deve fermarsi. È stato molto bello trovare quel momento di arresto, il momento in cui non hai più idee e il film sembra completarsi da solo.

È un film molto astratto, ma in qualche modo si può capire come funziona la sua logica interna. E, almeno come cineasta, c'è un momento in cui quel movimento e tutte le relazioni tra i piccoli pezzi devono fermarsi. E anche quando abbiamo deciso che era finito, è apparsa una nuova idea e una piccola prefazione era in arrivo. Ho realizzato un piccolo cortometraggio di 6 minuti che fungerà da prefazione una volta che avrò presentato il film nelle sale. Mostrerò questa prefazione quando proietterò il film nei cinema, non nei festival.

Quindi, l'idea di una forma che si espande, che non si esaurisce mai in quel senso. Abbiamo lavorato a questo film per più di due anni e lo abbiamo montato per un anno e mezzo e poi è finito, ma le idee non finiscono mai, i film sì. Poi un film ne richiama un altro, mi piacciono queste estensioni come quella di questa prefazione. E vedremo cosa succederà dopo. Immagino che con *tú me abrásas* cominci un nuovo ciclo per i miei film. Mi vedo in una posizione simile a quando ho finito *Rosalinda* e avevo l'intuizione che ci fos-

because when I read *Dialogues with Leuco* I was not interested in it. It was hard. I came through it because of Straub-Huillet and I knew about Pavese because of Antonioni. And then I read the book. For me it was really surprising how I was rejecting the book. I didn't finish it the first time and then I went back to it many years later. And I was really attracted by the figure of Sappho. It was Agustina who told me about Sappho when I shared her the text. She said that I should read the poems translated by Anne Carson. This is how all the things about the fragments appeared. So it was the resistance of the text and then a very strong attraction to the chapter of Sea Foam. And because of the character of Sappho it was just like a chain reaction of connections. Alfonsina Storni appears because of the sea, she also died in the sea and because she's also a poet from Argentina. The suicide gesture is very strong in the film, in the text too. And in that sense, Natalia Ginzburg appears as an antidote to that, her text is very important to not romanticise the suicidal figure and to treat with a soft hand a friend, like in the case of her and Pavese.

So these figures appear out of this tension between desire and death. And I think that they're just modulations of the same topic that somehow the movie puts together. In that sense, the movie's a collage, it allows these sorts of connections. This is a film about editing and it's Gerard Borra, the editor, who said the same thing that you said in the beginning: "We could keep on editing this movie forever"; but there's a moment where it needs to stop. And it was very nice to find that moment of stopping, the moment where you have no more ideas and that the film seemed to round itself.

It's a very abstract film, but somehow you can understand how the interior logic works. And, at least as a filmmaker, there's a moment where that movement and all the relationships between the little pieces need to stop. And even once we decided that it's finished a new idea about it appeared and a little preface was on its way. I made a little 6 minutes short that will act as a preface once I premiere this film in cinemas. I will show this preface once I show the movie in cinemas, not in festivals.

So this idea of a form that expands, that is never exhausted in that sense. We worked on this movie for more than two years and we were editing it for a year

se qualcosa di più da esplorare in questa idea di dialogo. Nel caso di *Rosalinda* era l'idea di continuare a lavorare con questi ruoli femminili. E ora sento che nel caso di *tú me abrasas* e dei *Dialoghi con Leucò* dobbiamo continuare con questa forma dei dialoghi ed è per questo che sono interessato a Petrarca e a questo testo chiamato *I rimedi contro la buona e la cattiva sorte*. Immagino che si stia aprendo la possibilità di un ciclo di dialoghi.

DEL RE Credo che questo sia molto interessante proprio perché un ciclo si è appena chiuso ma un altro si aprirà presto. Abbiamo riflettuto sul ciclo e sulla differenza tra cinema di prosa, legato a una tua produzione prima di *tú me abrasas*, e al cinema di poesia con cui ti sei confrontato nel tuo ultimo film. Come diceva Pasolini, il cinema di prosa ha al centro il personaggio mentre il cinema di poesia la forma del film. Questo può essere visto come un grande cambiamento nel tuo cinema, se guardiamo *tú me abrasas* e *Viola* possiamo sentire che c'è qualcosa in comune ma possiamo allo stesso modo percepire un grande cambiamento. Come hai lavorato con il testo dei dialoghi e della poesia, e soprattutto come restituire la poesia del testo allo spettatore?

PIÑEIRO Sto provando a cercare una citazione di Robert Bresson nelle sue *Note sul cinematografo* che dice di non inseguire la poesia, essa emergerà da sé, dall'incrocio, dall'incontro delle immagini in qualche modo. L'avevo molto presente mentre giravo. Non avevo bisogno di essere poetico, dovevo solo occuparmi della poesia. Dovevo solo girare. Ritorna, quindi, questa idea della lettura. All'inizio non mi aspettavo di realizzare un film su una poeta, ma era qualcosa che è iniziata a emergere come una necessità, la necessità di contrastare l'energia di Pavese. Stavo lavorando con un testo drammatico. È come un dialogo, un po' concettuale, naturalmente, non così drammatico, ma poi la poesia è emersa dall'interno del testo per romperlo, piegarlo e aprirlo in modo diverso. Sappiamo che è una voce, ma non abbiamo mai letto nulla su di lei. Allora, facciamo un film utile. Questa era una cosa su cui scherzavo, ma in modo piuttosto serio. Usiamolo per mostrare la poeta o la poesia di Saffo e per mostrarla, semplicemente usando le esigenze basilari del cinema, cioè girare e fare fotografie. E facciamo dello schermo una pagina da leggere, il che mi sembrava

and a half and then it finished, but then the ideas are never finished, the movies are. But then a movie can call another movie, so I like these extensions that we seem to be having now with this preface. And we'll see what continues afterwards. I guess that it's a new cycle now that starts for my films with *You Burn Me*. I can see myself being in a similar position when I finish *Rosalinda* and I had the hint that there was something more to explore in this idea of dialogue. In this case *Rosalinda* was the idea of keeping on working with these female roles. And now I feel in the case of *You Burn Me* and *Dialogues with Leuco*. Let's continue with this form of the dialogues and that's why I'm interested in Petrarca and in this text that is called *Remedies for Fortune*, that are also dialogues. So I guess that a cycle of dialogues is the one that is displaying and opening now.

DEL RE I think that it is really interesting also because you just said that a cycle just closed, but another one will probably open. We reflected on cinema of prose and cinema poetry's definition by Pasolini. The cinema of prose has as center the character, while the cinema of poetry has the style and the shape of the film, all together. This is a huge shift in your cinema, like if you watch *You Burn Me* and if you watch *Viola*, you can feel something in common, but you can also feel that there was a huge shift. How do you work with the text in this case, and in the case of dialogues and in the case of poetry, how to give poetry to the audience?

PIÑEIRO I'm trying to find a quote by Robert Bresson in his *Notes* that says to not run after poetry, it will come out by itself, from the juncture, from the meeting of images somehow. I think that I had that very much in mind. I didn't need to be poetical, I just needed to deal with poetry. I just needed to shoot it. Again, comes this idea of reading. In the beginning I was not expecting to make a movie about a poet but it was something that started appearing as a need, a need to contrast the energy of Pavese. I was working with a text that was a dramatic text. It's like dialogue, a little conceptual, of course, not that dramatic but then the poetry came out from inside of the text in order to break it and bend it and open it in a different way. We know she's a voice, but we never read anything about her. So, let's make a useful movie. This was something very much that I was joking about,

una cosa provocatoria poiché le persone non vanno al cinema per leggere.

C'è sempre un margine nelle idee che ho rispetto alle cose su cui decido di lavorare, materiali che sembrano essere rifiutati dal cinema. Shakespeare viene definito un veleno da botteghino, come Sarmiento, un uomo che nessuno conosce, una figura molto complicata in Argentina. E quindi anche la poesia è stata un po' una sfida. Inizialmente, l'obiettivo era mostrarla affinché le persone potessero leggerla, e poi si trattava di giocare con delle variazioni. L'idea era di adattare una poesia, il che è assurdo, la sua natura è di fatto impossibile da trasmettere pienamente a causa del suo livello di soggettività e movimento. Ma comunque, scriviamola in modo divertente. C'è una poesia che parla di alba. Allora riprendiamo un'alba. Se non ci trovate abbastanza poesia, beh, è un problema vostro. Non cerchiamo di sovrascrivere. Cerchiamo di non caricare troppo di significato le cose. Ma poi produciamo variazioni, giochiamoci su, usiamo quell'idea di memorizzarle, proviamo a essere letterali, facciamo un film che aiuterà le persone a memorizzare una poesia. Così le persone usciranno dalla sala conoscendo una poesia semplicemente nominando il film.

tú me abrásas è già un modo per introdurre la poesia di Saffo al popolo del cinema. Avevo questo interesse nei confronti della poesia come qualcosa che possiamo avere tra le mani, che è per noi, che è intorno a noi, che non è lontano ma che sentiamo vicino a noi e che non abbiamo bisogno di esagerare, non abbiamo bisogno di essere poetici, sono solo parole. È solo l'esperienza di leggere quelle parole e poi vedere come ci si connette soggettivamente ad esse. L'approccio è stato molto letterale e poi si è trattato di giocare con le variazioni e di diventare di nuovo molto diretti. In questo modo si creava un momento di pace, un'esperienza che non è così tipica, quella della lettura al cinema.

Le poesie entrano un po' in questa idea di nota a piè di pagina. Per me il film è un adattamento del capitolo di Cesare Pavese, ma anche un adattamento delle sue note a piè di pagina. E Saffo appare come uno dei versi di queste note a piè di pagina. È questo elemento che rende il film più ibrido. Per questo avevo bisogno di trattarlo in modo più distante ma anche più diretto, in un certo senso.

but still pretty seriously. Let's use it to show the poet or the poetry of Sappho and to show it, just to use the basic needs of cinema, that is to shoot and make photographs. And let's have the screen as a page to read, which I thought was also a provocative thing because people don't go to the movies to read.

There's always an edge in the ideas that I have in regard to the things that I decide to work on, materials that seem to be rejected by cinema. Shakespeare is referred to as box office poison, like Sarmiento, this man that nobody knows, this very complicated figure in Argentina. And so poetry was also a little bit like a challenge. And so at first, the goal was to show it so that people can read it and then it was to play variations of it. The idea was to adapt a poem, which is absurd, the nature of it is in fact that it's impossible to fully convey because of its level of subjectivity and movement. But still, let's write it in a funny way. There's one that talks about a sunrise. So let's shoot a sunrise. If you don't find enough poetry there, well, it's your thing. Let's not try to overwrite. Let's try not to push too much meaning onto things. But then let's produce variations, let's play around it, let's use this idea of memorisation, let's be literal, let's make a movie that will help people to memorize a poem. So people will go out of the scene and will know a poem by just naming the movie.

You Burn Me, it's already a way of trafficking Sappho's poem into the people of cinema. So I had this sort of interest to have poetry as something that we can have in our hands that is for us, that is around us, that is not far but something we feel close to us and something that we don't need to overdo, that we don't need to be poetical, it's just words. It's just the experience of reading those words and then seeing how you connect subjectively to them. The approach was very literal and then was about playing variations around it and again becoming very direct. It would create a moment of peace, an experience that it's not so typical, the one of reading in the cinema.

The poems enter a little bit like this idea of the footnote. For me, the film is an adaptation of the Cesare Pavese chapter, but also an adaptation of its footnotes. And Sappho appears as one of the lines of these footnotes. It's this element that makes the film more hybrid. That's why I needed to treat it more distantly but also more directly in a way.

INZERILLO C'è anche una dimensione propriamente artistica nel tuo lavoro, la dimensione plastica di un regista che fa cinema ma che è innanzitutto, direi in generale, un artista. Mi hanno molto colpito i materiali preparatori del tuo ultimo film che hai pubblicato sui social media, con quel rullo che utilizzavi come se fosse una lunghissima moviola per il montaggio... Questa dimensione direttamente artistica è presente anche in *Hermia & Helena*, ad esempio: mi piacerebbe che ci dicessi qualcosa su questo aspetto.

PIÑEIRO Sono un cineasta, mi relaziono con il cinema e lavoro in questo ambito. Ma penso che si faccia arte anche quando si lava il pavimento del proprio appartamento. Non credo sia così gerarchico: gli artisti possono derivare dall'idea degli artigiani e dal fare cose con le mani. Questo film riguarda molto le mani. Sto creando un film ma mi approccio ad esso come se non lo fosse. Sento la necessità di avere la materia filmica tra le mani e toccarla per metterla dentro la macchina da presa e poi lavorarla. Mi sono bloccato perché dovevo imparare a usare un certo tipo di macchina da presa e non sapevo come fare. Sono attività come queste che riempiono il nostro tempo, il nostro modo di relazionarci con le persone, con il mondo, il nostro uso del tempo libero... Come dividiamo le nostre attività? Cosa condividiamo? Cosa stiamo creando? Cos'è questo extra che si crea nel nostro tempo libero o nel tempo produttivo? Per me non è molto chiaro quale sia la divisione. Così, in modo molto naturale, quella che era l'idea di un film diventa una pratica effettiva e concreta per un altro.

Il montaggio delle riprese di *tú me abrasas* corrisponde al modo in cui Agustina Muñoz traduce l'opera di Shakespeare in *Hermia & Helena*, tagliando il libro e incollandolo in un quaderno. Questo perché sono sempre io, è il modo in cui vedo e vivo. Mentre montavo *Hermia & Helena* ho sentito la necessità di strappare le pagine di un libro, è un'azione simile al sottolineare con un evidenziatore, è un atto molto violento in un certo senso. Quell'atto ha assunto un significato provocatorio, mi ha allontanato dal trattare con rispetto questi oggetti per poter far emergere qualcosa di più umano. Anche i segni, la sporcizia, sono elementi che raccontano una storia, una vita. Mi aiutano a comprendere e a non confondermi, a non fare qualcosa solamente perché qualcun altro l'ha fatta ma perché è questo ciò che gli oggetti e i

INZERILLO There is also an artistic dimension in your work, a plastic dimension of someone who is a filmmaker but before anything, I would say in general, an artist: I was impressed by all the materials you are publishing on the social media about the construction of your last film, the scroll that you used as an editing tool... This plastic dimension is also explicitly present in *Hermia & Helena*, for example: I would like you to talk a little bit about this.

PIÑEIRO I'm a filmmaker, I relate to cinema and I work within that. But also I think that you make art even when you wash the floor of your apartment. I don't think it's so hierarchical: artists may come from the idea of the artisans and doing things with hands. This movie is very much about hands. I'm making the thing, but not like a film. I had to touch and put it inside of the machine and work and got stuck. I had to put my fingers and learn how to use it because I didn't know how to. And these are activities that fill our time, our way of relating to the people, to the world, our use of our leisure time... How do we divide our activities? What do we share? What are we creating? What is this extra that is created in our free time or productive time? It's very unclear what the division is for me. So of course something that was an idea in a film becomes an actual practice in another one.

The way in which Agustina Muñoz translates the Shakespeare play in *Hermia & Helena*, (by cutting the book and pasting it into a notebook) I'm doing with the shots of the film in the editing process of *You Burn Me*. Because that's me all the time, and I'm seeing and living with that. Because I was editing *Hermia & Helena*, I saw this thing and made up that thing of breaking off the pages of a book, it's similar to the underlining with a marker, it's very violent in a way. And there's something there that I found that is provocative and that pushes me away from treating these objects with respect and so something more human can come out. And how the marks, the dirtiness is something that tells a story, tells a life and helps me to understand things better and helps me not to get confused, not to do something because somebody else did it but because this is what the objects and times are asking me to do. I think that a movie has its own logic. I'm trying to find the logic of the movie that I have in front of me. So all these things that had to



tempi mi stanno chiedendo di fare. Penso che ogni film abbia una sua logica. Provo sempre a trovare la logica del film che ho di fronte. E tutte queste azioni collegate alla pratica laboratoriale, al concetto di provare per capire come trovare soluzioni, mi hanno permesso di fare film che non sapevo come realizzare. È come risolvere un enigma. Vuoi leggerlo perché lo vuoi risolvere e poi ti rendi conto che l'hai risolto nell'atto del fare, mettendo le tue mani sporche su immagini e suoni. Quindi ho solamente trovato in questo tipo di processo creativo una modalità che funziona per il mio approccio al lavoro. Credo che la creazione del rullo, dei foglietti, sia legata alla ricerca dell'azione. E questo diventa effettivamente un rituale prima di iniziare a lavorare. Sento il bisogno di spostare i mobili. Ho bisogno di concentrarmi in questo mondo pieno di distrazioni. Ho scelto queste azioni perché mi aiutano a concentrarmi e a collegarmi più intensamente al momento presente. Il rullo è uno strumento che funziona fino a un certo momento. Il quaderno con appunti e materiali è stato uno strumento utile perché viaggiavo, quindi non avevo sempre un computer con me. Quando sentivo la necessità di riflettere sul film, potevo sfogliare questo quaderno e dire: "Ah, guarda, questa inquadratura non funziona". In conclusione, esistono strumenti che aiutano a mantenere attivo il pensiero e a non distrarsi. Una volta ho parlato con Alejo Mogueillansky di questa cosa curiosa che facciamo: finiamo un film e vogliamo subito farne un altro. Perché? Lui mi disse che è il modo in cui viviamo. Mi è sembrata una risposta molto semplice ma anche molto vera. È il percorso della nostra vita, sono i passi della nostra vita, è il modo in cui muoviamo i piedi a terra.

DEL RE Questa specifica cosa del rapporto tra vita e cinema viene fuori in modo ancora più forte in *tú me abrásas*, mi sembra, perché in questo film crei un rapporto diverso con il pubblico. I film shakespeariani sono particolarmente antinaturalistici, ma in questo film a un certo punto tu usi il cinema come mezzo per parlare di poesia. Prendi delle immagini che corrispondono a delle parole, le mescoli e il risultato è quello di offrire allo spettatore poesia, e questo è qualcosa di nuovo nel tuo cinema.

PIÑEIRO Penso di aver voluto aprire oltre sé stesso il testo di Pavese, che è molto denso. Mi è venuta

do with sharing a little bit of that laboratory, of trying to see how I would put these things together, something that pushed me to make these movies that I didn't know how to do.

So it's like solving an enigma. You want to read it because you want to solve something and then you know that you solved it by doing, by putting your dirty hands on the images and sounds. So it's just that I found this sort of process and games to engage into working. I think that the thing about the scroll, the little papers relate to finding action. And that actually becomes a little bit of a ritual before starting to work, I need to push the furniture away. I need to concentrate in this world of so many distractions. I choose this work because it's the work that helps me to focus and have a more intense feeling of the present moment. The scroll is a tool that works until a certain moment. The book with all the things was a tool because I was traveling so I was not with a computer all the time. So when I needed to think about the movie I could go through this book and say ah "look, this shot is not working". So there are tools to keep on the thinking and to not be distracted. I once talked with Alejo Mogueillansky about this funny thing that we do: we finish a movie and we want to do another one. Why is that? He said that it is because it's the way that we live and it seemed very simple what he said. But I think that is also very true. This is the path of our living, it's the steps of our living, it's the way that we move our feet on the ground.

DEL RE This particular thing about life and cinema in *You Burn Me* came out, I think, even more strongly, because, in a way, you have another relation with the audience in this film. The Shakespeares are very anti naturalistic films, but in this film at one point you use cinema as a tool to talk about poetry. You take these images that reflect some words and you mix it and we produce poetry, and this is something new in your cinema.

PIÑEIRO I think that I wanted to open up the text of Pavese, it's very dense. I had an interesting idea of the footnote, not just an interruption and information, but something that will make the text bloom and expand. It requires a certain closeness, as if the footnotes were talking to you as a reader, as if

un'idea interessante legata alle note a piè di pagina, che volevo utilizzare non solo come interruzione e ulteriore informazione, ma come qualcosa che facesse fiorire ed espandere il testo. Richiede una certa vicinanza, come se le note a piè di pagina parlassero a te lettore, come se il testo stesse creando il suo mondo. Sta parlando con voi, ma sotto mentite spoglie. Per questo la voce del narratore doveva essere in un certo modo delicata, come una mano che ti accompagna attraverso il film. E questo è sicuramente un approccio diverso da quello che solitamente utilizzo. Il narratore, attraverso la voce di Augustina, in qualche modo ti dice che cosa succederà nel film. Ne avevo bisogno affinché lo spettatore avesse una posizione più forte rispetto al testo, che è così difficile. Lo stesso vale per molti argomenti che inizialmente sembrano molto lontani dal pubblico, come la Guerra di Troia e numerose figure mitologiche di cui non è necessario sapere. Trovo interessante poter mettere queste informazioni vicino a noi con l'intento di dividerle. Penso che il cinema abbia molto a che fare con la condivisione, condividere cose che conosciamo, rendendole accessibili. Non mi interessa creare una gerarchia, voglio rendere queste cose qualcosa che possiamo toccare e con cui possiamo giocare. Possono diventare parte della vita quotidiana come Calipso. Chi è Calipso? Non ne ho idea. La nota a piè di pagina mi ha spiegato chi fosse. E mi è sempre piaciuto il nome Calipso.

Questi testi lo applicano in un modo molto particolare: Calipso dell'*Odissea*. È stato per me un altro grande riferimento o grande compagno durante il processo di realizzazione di questo film. Come Roberto Rossellini e i suoi film pedagogici, il suo approccio all'idea della conoscenza come piacere, conoscenza come bellezza. Poesia e conoscenza sono la stessa cosa, si ricollegano alla bellezza e all'espansione dell'essere umano. Per me era importante raggiungere questa vicinanza e inoltre sapere che sto proponendo un approccio sfidante riguardo al modo di avvicinarsi al cinema. È come se questo fosse un film distante, ma allo stesso tempo con una voce più vicina. Mi piace lavorare con questi paradossi, l'essere vicino e lontano, distante e caloroso, freddo e anche caldo. Penso che avessi bisogno di diversi narratori, un narratore in terza persona che è Augustina e poi i personaggi. Questo approccio ha reso il film più ibrido.

the text was creating its own world. It's also talking to you, but it's a little bit more in disguise. So that voice needed to be gentle in a way, that voice needed to be like a hand that accompanies you through the movie. And so this is a different approach. Here you have this narrator in the voice of Augustina that somehow tells you that this movie is going to do this and this. There were things that I needed in order for the viewer to have a stronger position in regard to the text, a text that is so difficult. And also a lot of topics that at first seem very far away from the audience, like the War of Troy and a lot of mythological figures that we don't need to know about. But it's interesting that we can put these things close to us in order to share them. I think that cinema has to do with sharing, sharing things that we know, making them approachable. I don't want to create a hierarchy, I want to make these things something we can touch and play with. They can become part of daily life like Calypso. Who is Calypso? I have no idea. The footnote told me who Calypso was. And I always liked the name Calypso.

These texts are applying it in a very particular way: Calypso from the *Odyssey*. It's another big reference or big companionship for me during the process of this movie. Like Roberto Rossellini and his pedagogic films, his approach to the idea of knowledge as pleasure, knowledge as beauty. Poetry and knowledge are the same, they relate to beauty and to the expansion of the human. For me it was important to have this closeness and knowing that I'm also proposing challenging things in regard to how to approach cinema. Like this is a more distant movie, but at the same time has a voice that it's closer. I like to work with these paradoxes, of being close and far, distant and warm, cold and warm. I think that I needed that approach, these different narrators, a third person narrator that is Augustina and then the characters' narration. And that became the move that made the movie become more hybrid.

INZERILLO I wanted to ask you something about the situation in Argentina right now with Milei. Even if you and the other friends of El Pampero don't really have a relationship with the Incaa (National Institute of Cinema and Audiovisual Arts) and the industrial system, you seem all very worried about what is happening in Argentina.

INZERILLO Volevo chiederti qualcosa della situazione odierna in Argentina con il presidente Milei. Anche se tu e gli altri amici del Pampero Cine non avete particolari relazioni con l'Incaa (Istituto Nazionale di Cinema e Arti Audiovisive) e con il sistema industriale, siete tutti molto preoccupati da quel che sta accadendo in Argentina.

PIÑEIRO Ne siamo direttamente influenzati: anche se non lavoriamo in quel sistema, tutte le persone con cui lavoriamo operano in quel sistema. È come un batterio, è tutto mescolato. I sistemi devono essere simbiotici. È ciò che questo governo, che ha una mentalità molto ristretta e molto distruttiva, non capisce: la vita nasce dalla simbiosi. Dalla mescolanza delle differenze, non dalla standardizzazione o dall'unicità di una voce. In questo senso sento una sorta di doppia responsabilità nei confronti dell'Istituto Nazionale, perché non traggo beneficio dal pubblico direttamente, ma indirettamente. Anche se non ricevo finanziamenti dalle istituzioni pubbliche, ne traggo nutrimento. È completamente simbiotico. Così si uccide il corpo, si uccide la vita. È non comprendere la vita, penso sia fascismo. È stupidità, ignoranza e volontà di produrre danni. È molto stupido, ma nel senso di come è stupida la violenza. È stupido non capire che abbiamo bisogno di una molteplicità di modi di produrre e quello che il governo sta facendo è in realtà restringere il campo. Avremmo bisogno di qualcuno pronto ad accettare altre micro-ondate di produzione cinematografica come i metodi del Pampero. Credo che si tratti di una sorta di maltrattamento psicologico delle persone, affinché ci si arrenda. Ci vogliono più rozzi, più ignoranti e vogliono che combattiamo tra di noi.

Il concetto dell'essere d'accordo, di ascoltare. Oggi non c'è più il senso dell'ascolto: sono io contro di te. È per questo che sono molto interessato all'idea dei dialoghi, all'idea di come si possa creare una miscela di opinioni e possibilità che non siano semplicemente l'una sopra l'altra, una che annienta l'altra. Stanno tagliando fondi nella scienza, stanno tagliando nella costruzione, stanno tagliando tutto. Penso che il loro obiettivo sia produrre uno shock. E ci stanno riuscendo, stanno creando molti danni e questo non porterà a nulla di buono. Ad esempio, ho tratto vantaggio dal fare film in Argentina e dal fatto che i miei film fossero argentini ricevendo piccoli sostegni per andare ai fe-

PIÑEIRO We are directly affected by it: even if we don't work in that system, all the people that we work with work in that system. So it's like bacteria, it's all mixed. The systems have to be symbiotic. That's what this government, that is very narrow minded and very destructive, doesn't understand, that life comes from symbiosis. From the mixture of differences, not from the standardization or the uniqueness of a voice. So in that sense I feel like a sort of double responsibility about the National Institute, because I don't benefit from the public directly, but indirectly. Even if I don't have any funding from the public institutions I nurture from it. It's completely symbiotic. So it's killing the body, it's killing life. It's not understanding life. I think that it's fascism. And it's stupidity, ignorance and a true desire to produce harm. It's very stupid but in the sense of how violence is stupid, not understanding that we need multiplicity of ways of producing and what they're doing it is actually narrowing it. We would even need some that could accept other micro waves of producing movies as the ways of Pampero. I think that they really are into a sort of psychological mistreatment of people so that we give up. They want us to be more brute, they want us to be more ignorant, and for us to fight between each other.

The idea of agreeing. The idea of listening. There's not a sense of listening nowadays: it's me against you. That's why I'm very interested in the idea of dialogues, the idea of how you make a blend of opinions and possibilities that are not just one on top of the other, one annihilating the other. They're cutting in science, they're cutting in the construction, they're cutting everything. They have this idea of cutting in order to produce a shock. And they're doing it, they're harming a lot. This is not going to be any good. So for instance I benefited from making movies in Argentina by having a little support for traveling to festivals or for even making the dcp (Digital Cinema Package). Even if I was not in the production through the National Institute, I was benefiting from making the movies possible abroad or finishing them. But imagine how harmful it will be for all the others that work in that system. A lot of workers, sound people, electricians, a whole system that integrates many different parts of the economical structure that is shrinking there. It's very neoliberalist and fascist. They believe that it is by chopping that we live together, not by in-

stival o per realizzare i dcp. Anche se le mie produzioni non hanno goduto direttamente di sostegni dell'Incaa, ho beneficiato della possibilità di realizzare i film all'estero o di completarli. Ma pensate a quanto sarà dannoso per tutti quelli che lavorano in quel sistema. Tantissimi operai, tecnici del suono, elettricisti, un intero sistema che integra diverse parti della struttura economica che ora è stata ridotta. È decisamente neoliberalista e fascista. Credono che la nostra convivenza avvenga per sminuzzamento, non per integrazione e moltiplicazione, come avviene per i batteri. Penso che sia interessante la metafora dei batteri in relazione alla vita.

INZERILLO Il tuo cinema non è certo sprovvisto di una dimensione politica, ma certamente non è il cinema di un attivista. Ritieni che questa nuova situazione del tuo paese e questa nuova collaborazione tra cineasti possa spingerti ad andare, per una volta, in quella direzione? O al contrario credi che il tuo lavoro non debba confrontarsi in modo diretto con i problemi che il cinema ha oggi in Argentina?

PIÑEIRO I miei film non sono militanti, ma hanno un approccio che invita al dialogo, all'ambiguità, alla diversità, al paradosso, all'ascolto, al cambiamento. Invitano ad accogliere il cambiamento, ad abbracciare la differenza. Penso che il modo in cui viviamo le nostre vite sia politico, in ogni piccolo passo. L'idea della mescolanza, della traduzione, dell'appropriarsi di Shakespeare e proporlo in spagnolo, ampliarlo sfidando lo spettatore. Cosa significa quando un film non ci piace? Cosa significa quando mi esclude? Cosa significa quando esclude te? Che non riesci a dialogarci. Bisognerebbe cercare di essere in grado di dialogare. Penso che la dimensione politica del mio cinema risieda nelle scelte e nei gesti di ogni singolo film, non sono una persona che comunica le cose in modo diretto. Credo però che ci sia una modalità di fare film e di creare un rapporto intimo tra il film e lo spettatore che ha il fine di smuoverlo e di renderlo consapevole di come viviamo e sperimentiamo la vita. Questo potrebbe avere a che fare con la politica.

tegrating and multiplying, like bacteria. I think that the understanding of bacteria in regard to life is an interesting process.

INZERILLO We wouldn't say that your cinema is not related to politics, but for sure it is not an activist cinema. Do you think this new national dimension and this new cooperation between filmmakers gives you, for example, a new push in that direction? Do you think that your work doesn't need to face that problem?

PIÑEIRO My movies are not militant, but they do have an approach that is calling for dialogue, for ambiguity, for diversity, for paradox, for listening, for things to change, for embracing change, for embracing difference. I think that it is politics, once in each little step, the way that we live our lives. The idea of mixture, of translation, of appropriating one called Shakespeare and doing it in Spanish and expanding it and doing this by challenging the viewer. Now what does it mean when we don't like a movie? What does it mean when it leaves me out? What does it mean when it leaves you out? You couldn't enter into a dialogue. We should try to be able to enter into dialogues. So I think that my proposal is in the gesture of every film so I'm not someone that is communicating things in a direct way. But I think that there's a way of making the movies and the intimate relationship between the film and the viewer that is trying to move them in considering how we live life and how we experience life. And that may have to do something with politics.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matias Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Alejo Moguillansky
sound
Hernán Hevia
Daniela Ale
cast
María Villar
Romina Paula
Julia Martínez Rubio
Francisco García Faure
Daniel Gilman Calderón
Nicolás Malusardi
Alejandro Sirkin
Cynthia Edul
Luciana Rodríguez
Ernesto Romano
Guillermo Massé
Alberto Ajaka
Nicolás Miloc
Micaela Seconi
Raífael Filippelli
Ana Cambre
Sabrina Korn
Juan Ronco
producer
Pablo Chemov
contact
www.elpamperocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar



EL HOMBRE ROBADO

Matías Piñeiro / Argentina 2007 / 91' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

Mercedes lavora in un museo ed è un'avidia lettrice. È il vertice di un pentagono sentimentale che comprende Leticia, Clara, Andrés e Leandro, la cui vita romantica e professionale è perennemente filtrata dagli occhi vivaci della protagonista, tra dialoghi, baci rubati e corse a perdersi in musei, strade e parchi di una labirintica Buenos Aires. Il primo lungometraggio di Matias Piñeiro è una *ronde* di rara grazia, e presenta in nuce tutte le sue ossessioni principali: Shakespeare, i musei e i monumenti, la letteratura, la tecnica della pellicola, i piccoli inganni d'amore. Un madrigale à la Éric Rohmer, oppure una rivisitazione delle scorribande della *nouvelle vague*, un film che introduce Piñeiro al mondo ludico ma sofisticato del nuovo cinema argentino.

Mercedes works in a museum and is an avid reader. She is the summit of a sentimental pentagon that includes Leticia, Clara, Andrés and Leandro, whose romantic and professional life is perpetually filtered by the lively eyes of the protagonist, between dialogues, stolen kisses and breathless races in museums, streets and parks of a labyrinthine Buenos Aires. Matias Piñeiro's first feature film is a *ronde* of rare grace, and presents in essence all his main obsessions: Shakespeare, museums and monuments, literature, film technique, the small deceptions of love. A madrigal in the style of Éric Rohmer, or a revisiting of the *nouvelle vague's* lively wanderings, a movie that introduces Piñeiro to the playful but sophisticated world of new Argentine cinema.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matias Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Delfina Castagnino
sound
Emilio Iglesias
Daniela Ale
cast
Romina Paula
Maria Vilar
Julia Martinez Rubio
Pilar Gamboa
Julían Tello
Julían Larquier Tellarini
Esteban Bigliardi
Esteban Lamothe
producer
Iván Granovsky
Pablo Chernov
Lionel Braverman
Maria del Carmen
Fernández Montes
contact
www.elpamperocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar



TODOS MIENTEN

**Matías Piñeiro / Argentina 2009 / 75' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest**

Helena invita a casa sua alcuni suoi amici ventenni, con uno scopo misterioso. Tutti mentono: i tre uomini, le quattro donne, perfino la casa in campagna che li ospita. Ogni risvolto di trama, ogni battuta di dialogo, potrebbe essere una menzogna, tanto da far perdere qualsiasi distinzione fra quadri falsi e sentimenti falsi, fra letture di testi di fantasia e riferimenti ad eventi reali.

Se c'è un regista che riesce a trasformare una scena all'aperto in una commedia teatrale, o in un piccolo concerto da camera, quello è Matías Piñeiro. I suoi personaggi si muovono tramite traiettorie imprevedibili, mentre il suo occhio li attraversa con un nitore degno di Jacques Rivette. È come se avessero tutti sempre un compito da svolgere, e mentre si dimenano in un gioco intellettuale dei sentimenti perdono il quadro generale della realtà. Tanto che non si capisce se un bacio sia solo un bacio o se nasconda un agente segreto nell'ombra.

Helena invites some of her twenty-year-old friends to her house, with a mysterious purpose. Everyone lies: the three men, the four women, even the house in the countryside that hosts them. Every plot twist, every line of dialogue, could be a lie, so much so that any distinction between false paintings and false feelings, or between readings of fictional texts and references to real events, is lost.

If there is a director who is able to transform an outdoor scene into a theatrical comedy, or in a small chamber concert, that director is Matías Piñeiro. His characters move through unpredictable trajectories, while his eye passes through them with a clarity that's worthy of Jacques Rivette. It's as if they all always had an objective to accomplish, and while they struggle in an intellectual game of feelings they lose the general picture of reality. The effect is that it is not clear whether a kiss is just a kiss or hides a secret agent in the shadows.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matias Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Alejo Moguillansky
sound
Daniela Ale
Emilio Iglesias
cast
Maria Villar
Alberto Ajaka
Agustina Muñoz
Julían Larquier Tellarini
Julían Tello
Denise Groesman
Luciana Acuña
Ana Cambre
Julia Martínez Rubio
producer
Iván Granovsky
contact
www.trapeciocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar



ROSALINDA

**Matías Piñeiro / Argentina-Corea del Sud 2011 / 43' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest**

Un gruppo di attori si trasferisce su un'isola immersa nella natura per fare le prove di un'opera di William Shakespeare, *Come vi piace*, ma i dialoghi e i rapporti fra i personaggi shakespeariani sembra sempre di più ricalcare la passione, il veleno e l'inganno che scorre fra gli attori, e Luisa, che interpreta Rosalinda, comincia a perdersi dentro questo grande sogno arcadico. Una *ronde* di persone, di battute, di sottintesi: gli esseri umani di Piñeiro non si isolano per poter essere finalmente loro stessi, ma per poter finalmente interpretare altro da sé, forse persino per scappare da sé stessi. Una coreografia di piccoli e grandi inganni che ricorda il più grande cinema francese e traduce in immagini e movimenti i magici rivoli linguistici dell'opera di Shakespeare.

A group of actors move to a island surrounded by nature to rehearse *As you like it* by William Shakespeare, but the lines and the relationships among the characters of the play start to seem very similar to the passion, the venom and the deceit among the actors, and Luisa, who plays Rosalinda, starts to get lost inside this Arcadian dream. A *ronde* of people, of dialogues, of implications: Piñeiro's human beings do not isolate themselves to enthusiastically be themselves, but to enthusiastically interpret someone different from themselves, maybe even to escape from themselves. A choreography of little and big deceptions that reminds of the greatest French cinema and that translates in images and movements the magic linguistic streams of Shakespeare's works.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.



VIOLA

Matías Piñeiro / Argentina-USA 2012 / 65' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

Viola, Cecilia, Agustín, Javier, Sabrina. Una storia di attrici e di uomini, un labirinto di intrighi sentimentali, mentre sullo sfondo, ma forse neanche troppo lontano dalle quotidianità dei protagonisti, si organizza l'allestimento della *Dodicesima notte* di William Shakespeare. Sempre attraverso i versi e le battute dalle opere del drammaturgo inglese, Piñeiro riesce a unire volti diversi, situazioni differenti e distanti, suggerendo i fili che legano fra loro tutte le parti di un disegno complessivo, umano e drammatico, in bilico fra verità e menzogna. Un altro esperimento di creatività narrativa, pieno di grandi momenti di grazia che rendono il cinema del regista argentino così unico e accattivante.

Viola, Cecilia, Agustín, Javier, Sabrina. A story of actresses and men, a labyrinth of sentimental intrigue, while in the background, but perhaps not too far from the daily lives of the protagonists, the staging of William Shakespeare's *Twelfth Night* is organized. Again through the verses and lines from the works of the English playwright, Piñeiro manages to unite different faces, various and distant situations, suggesting the threads that bind together all the parts of an overall, human and dramatic design, poised between truth and lie. Another experiment in narrative creativity, full of great moments of grace that make the Argentine director's cinema so unique and captivating.

screenplay
Matías Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Alejo Moguillansky
sound
Emilio Iglesias
Mercedes Tennina
Daniela Ale
Francisco Pedemonte
cast
Alberto Ajaka
Esteban Bigliardi
Elisa Carricajo
Agustina Muñoz
Laura Paredes
Romina Paula
Gabriela Saïdón
Pablo Sigal
María Villar
Alessio Rigo de Righi
Julían Tello
Julia Martínez Rubio
Alejo Moguillansky
producer
Melanie Schapiro
contact
www.trapeciocine.com.ar
matias@trapeciocine.com.ar



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matías Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Sebastien Schjaer
sound
Emilio Iglesias
Mercedes Tennina
Daniela Ale
cast
Julían Larquier Tellarini
Agustina Muñoz
Romina Paula
María Villar
Gabriela Saïdón
Pablo Sigal
Elisa Carricajo
Laura Paredes
producer
Jerónimo Rodríguez
Melanie Schapiro
contact
www.trapeciocine.com.ar
matias@trapeciocine.com.ar



LA PRINCESA DE FRANCIA

Matías Piñeiro / Argentina-Francia 2014 / 65' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

Dopo un anno dalla morte del padre, Victor torna a Buenos Aires e cerca di ricostruire i pezzi della sua vita amorosa, una vita che aveva abbandonato all'improvviso e che forse ora vuole riconquistare. Nel frattempo, pianifica la realizzazione di un radiodramma su *Pene d'amor perdute* di Shakespeare. In equilibrio sottile e ironico fra sentimentalismo e cerebralità, *La princesa de Francia* si propone l'ambizione di coniugare solennità e scherzo, assecondando i mille rivoli del destino dei suoi protagonisti. Questo trasforma la vita, dentro il film di Piñeiro, in un tranello di giochi, pieno di invenzioni visive e di intrufolamenti curiosi in luoghi e tempi sacri (i musei, la musica di Felix Mendelssohn) che vengono rimaneggiati con un *savoir faire* che viene direttamente dalla *nouvelle vague* francese.

A year after his father's death, Victor returns to Buenos Aires and tries to rebuild the pieces of his love life, a life that he had suddenly abandoned and that perhaps he now wants to regain. In the meantime, he plans to make a radio drama about Shakespeare *Love's Labour's Lost*. In a subtle and ironic balance between sentimentality and cerebrality, *The Princess of France* aims to combine solemnity and joke, supporting the thousand rivulets of the destiny of its protagonists. This transforms life, within Piñeiro's film, into a trap of games, full of visual inventions and curious intrusions into sacred places and times (such as museums or Mendelssohn's music) which are reworked with a *savoir faire* that comes directly from the French *Nouvelle Vague*.



screenplay
Matias Piñeiro

cast
Gabriela Saidón
María Villar
Julían Larquier Tellarini
Jean-Claude Rousseau

contact
www.trapeciocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar

Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.



IN THE MUSEUM

**Matías Piñeiro / Argentina 2015 / 9' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest**

C'è una scena, nel film *La princesa de Francia* di Matías Piñeiro, ambientata in un museo. Nella scena, mentre i due protagonisti parlano, un terzo personaggio "satellite" dialoga con loro mentre scatta delle fotografie a una statua e ad alcuni dipinti allo scopo di realizzare un catalogo. Matías Piñeiro ritrova le foto scattate durante le riprese dall'attrice, Gabriela Saidón, e si accorge di quanto siano inadatte a quel catalogo inesistente, e a quanto fossero precise quanto più l'attrice era calata nella parte. A partire da questo presupposto, il regista argentino si interroga sui borgesiani labirinti di possibilità che possono nascere intrecciando le finzioni in una storia. Questo viaggio nella fantasia lo fa incrociare con altri registi, altri film, altre storie, scoprendo come ciò che non si vede e non esiste possa procurare concrete e vivide emozioni.

There is a scene, in the film *La princesa de Francia* by Matías Piñeiro, that is set in a museum. In the scene, while the two protagonists talk, a third "satellite" character talks to them while taking photographs of a statue and some paintings in order to create a catalogue. Matías Piñeiro finds the photos taken during the shooting by the actress, Gabriela Saidón, and realizes how unsuitable they are for that non-existent catalogue, and how precise they were the more the actress was immersed in her role. Starting from this assumption, the Argentine director questions himself on the Borgesian labyrinths of possibilities that can arise by intertwining fictions into a story. This journey into fantasy brings him together with other directors, other films, other stories, discovering how what cannot be seen and what does not exist can provide concrete and vivid emotions.



screenplay
Matias Piñeiro

cinematography
Fernando Lockett

editing
Sebastian Schjaer

sound
Sean Dunn
Mercedes Tennina
Daniela Ale

cast
Agustina Muñoz
Mati Diop
María Villar
Julían Larquier Tellarini
Keith Poulsen
Dan Sallitt
Laura Paredes
Dustin Guy Defa
Gabriela Saidón
Romina Paula
Bingham Bryant
Ethan Spigland
Pablo Sigal
Kylie Moizan
Oscar Williams
Ryan Miyake
Mican Gottlieb
Ji Park

producer
Jake Perlin
Andrew Adair
Melanie Schapiro
Graham Swon

associate producer
Bingham Bryant
Agostina Gálvez
Lionel Braverman

contact
www.trapeciocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar

Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.



HERMIA & HELENA

**Matías Piñeiro / Argentina-Stati Uniti 2016 / 87' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest**

Tre mesi nella vita di Camila, traduttrice ed esperta di teatro shakespeariano, tre mesi in cui vola a New York da Buenos Aires per partecipare a un progetto su *Sogno di una notte di mezza estate* e intreccia più storie con uomini e donne, affrontando il passato e approdando nel futuro. Con l'aiuto di una serie di misteriose cartoline che cominciano ad esserle recapitate. Con la consueta grazia, Matías Piñeiro sperimenta col racconto esplorando tutte le possibili direzioni della vita di Camila, tornando sui versi poetici del drammaturgo inglese e sfruttando i riconoscibilissimi volti di sue attrici feticcio come María Villar, Agustina Muñoz e Laura Paredes. Il regista annoda assieme inglese e spagnolo, uomini e donne, silenzio e musica, fino a disegnare le linee e i sentieri di una mappa di una commedia umana in cui ogni persona è la caccia al tesoro di un'altra.

Three months in the life of Camila, translator and expert of Shakespeare's theatre, three months in which she flies to New York from Buenos Aires to attend a project based on *A Midsummer Night's Dream* and she intertwines relationships with men and women, facing her past and discovering her future. With the help of a series of mysterious postcards that she starts to receive. With his usual grace, Matías Piñeiro experiments with storytelling exploring all the possible directions of Camila's life, thinking about the poetic verses of the English dramatist and employing the very known faces of some of his muses like María Villar, Agustina Muñoz and Laura Paredes. The director bonds together English and Spanish languages, men and women, silence and music, with the aim to draw the paths and the trajectories of a map of a human comedy where every person is the treasure hunt of another.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.



ISABELLA

Matías Piñeiro / Argentina-Francia 2020 / 78' / v.o. sott. it. / anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

Prima e dopo la nascita di suo figlio, l'insegnante, assistente scenografa e aspirante attrice Mariela sogna di interpretare Isabella nella commedia di Shakespeare *Misura per misura*. Si reca a un provino, studia la parte, si fa aiutare da una donna misteriosa, e intanto si muove fra città e campagna e fra presente e passato per imparare a non autosabotarsi, a dare il meglio di sé e a superare le difficoltà del teatro come della vita. Piñeiro indaga l'annoso mistero che intercorre fra azione e interpretazione, costruendo un film rigoroso, essenziale, e allo stesso tempo vitale e umanissimo. Il volto della sua protagonista di sempre, Maria Villar, è il fulcro e la calamita per la sua macchina da presa, ed è il primo strumento per navigare all'interno di un viaggio allusivo e accattivante nella vita di Mariela.

Before and after the birth of his son, the teacher, assistant set designer and aspiring actress Mariela dreams about playing the role of Isabella in the Shakespeare's comedy *Measure for measure*. She goes to an audition, she studies the script, she gets help from a mysterious woman, and in the meantime she wanders through city and country and through present and past, in order to learn to not sabotage herself, to give the best of her and to go over the difficulties of theatre as well as of life. Piñeiro surveys the timeless mystery that runs between action and interpretation, building up a strict, essential, and yet vital and very human movie. The face of his *habitué* actress, Maria Villar, is the pivot and the magnet of his directorial eye, as well as the first instrument to navigate within the allusive and engaging journey inside Mariela's life.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.



HAY CARTAS QUE DETIENEN UN INSTANTE MÁS LA NOCHE – CORRESPONDENCIA LLINÁS-PIÑEIRO

Matías Piñeiro, Mariano Llinás / Argentina-USA 2020 / 8 videolettere, 99' / v.o. sott. it. e eng.

Durante la quarantena nel 2020 i due amici Mariano Llinás e Matías Piñeiro si sono spediti vicendevolmente delle videolettere – 8 videolettere, 4 l'uno – per creare una *compilation* di idee, pensieri e scambi su commissione di Sergi Álvarez Riosalido per La Casa Encendida di Madrid. Llinás è in Argentina e Piñeiro è a New York, e cominciano a ordinarsi a vicenda ritratti di luoghi, riflessioni su artisti, idee sul cinema. Tra *detour* improvvisi e piccole sorprese, la raccolta di videolettere di due punte di diamante del nuovo cinema argentino è un atto di resistenza all'inedia da quarantena, ma anche l'ennesima entusiasmante esplorazione, da parte dei registi, di un cinema fatto con poco ma in grado di arrivare ovunque, attraversare continenti, restituire momenti di disarmante candore e costruire ragionamenti esaltanti su etica ed estetica. Basta un cellulare, corredato di curiosità.

During the quarantine in 2020, the two friends Mariano Llinás e Matías Piñeiro sent each other video letters – 8 in total, 4 each of them – to create a compilation of ideas, thoughts and exchanges commissioned by Sergi Álvarez Riosalido for La Casa Encendida (Madrid). Llinás is in Argentina and Piñeiro is in New York, and they begin to order each other portraits of places, reflections on artists, ideas on cinema. Between unexpected *detours* and small surprises, the collection of video letters from two spearheads of the new Argentine cinema is an act of resistance to quarantine starvation, but also yet another exciting exploration, by these two directors, of a cinema made with little but capable of reaching everywhere, crossing continents, restoring moments of disarming candor and constructing exhilarating reasoning on ethics and aesthetics. All you need is a cell phone, accompanied by curiosity.

screenplay
Matias Piñeiro
cinematography
Fernando Lockett
editing
Sebastien Schjaer
sound
Mercedes Tennina
cast
Maria Villar
Agustina Muñoz
Pablo Sigal
Gabriela Saidón
Ana Cambre
Guillermo Solovey
Tom Cambre Solovey
Alberto Suárez
Julia Martínez Rubio
Dario Oliveira
producer
Melanie Schapiro
associate producer
Lionel Braverman
Lara Franzetti
contact
www.trapeciocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar

screenplay
Matias Piñeiro
Mariano Llinás
editing
Matias Piñeiro
Mariano Llinás
producer
Sergi Álvarez Riosalido
contact
www.trapeciocine.
com.ar
matias@trapeciocine.
com.ar



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matias Piñeiro
Lois Patiño

cinematography
Mauro Herce

editing
Jorge Jácome

sound
Pedro Marinho
Bernardo Bourbon

cast
Agustina Muñoz
Diana Diegues
Susana Abreu

producer
Rodrigo Areias
Belí Martínez

contact
www.bandoaparte.net
bando@bandoaparte.com



SYCORAX

Matías Piñeiro, Lois Patiño / Spagna-Portogallo 2021 / 20' / v.o. sott. it. e eng.

Una voce di donna presenta l'isola deserta dove la strega Sycorax è approdata insieme al figlio Calibano, lo schiavo deforme della *Tempesta* di William Shakespeare. Ma le immagini sono quelle del presente, ogni personaggio dell'opera viene cucito sopra l'immagine di una persona vista per strada. Si tratta forse del pensiero di una donna che deve adattare il dramma del drammaturgo inglese in terra portoghese? E perché, allora, si perde in un bosco alla ricerca di Ariel, lo spirito dell'aria? Qui in co-regia con Lois Patiño, Matías Piñeiro pensa che il presente possa nascondere Shakespeare dietro ogni angolo, e per farlo vedere allo spettatore intesse il suo film più sospeso e magico, una seduta di ipnosi tenuta da una strega che sa far oscillare i confini fra realtà e finzione.

A female voice presents the desert island where the witch Sycorax landed with her son Caliban, the crooked slave from William Shakespeare's *The Tempest*. But the images are the ones of the present, and every character from the play is sewed on the image of a person seen in the street. Is it maybe all about the thoughts of a woman who needs to adapt the English playwright's drama in Portuguese land? And why, then, she gets lost in the woods looking for Ariel, the spirit of the air? Co-directing with Lois Patiño, Matías Piñeiro thinks that the present day may hide Shakespeare behind any corner, and to make the spectator see that he creates his more suspended and magic movie, an hypnotic session held by a witch who's able to blur the borders between reality and fiction.



Matías Piñeiro

È nato a Buenos Aires nel 1982. Vive a New York dal 2011. È regista e scrittore e ha realizzato lungometraggi e cortometraggi presentati in anteprima alla Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto e New York. I suoi film di solito hanno come punto di partenza riferimenti letterari cari al regista come William Shakespeare, Cesare Pavese, Saffo e Domingo F. Sarmiento. Insegna cinema al Pratt Institute, New York, e coordina il programma di cinema presso l'Elias Querejeta Zine Eskola a San Sebastian. Ha anche lavorato alla programmazione di film per Anthology Film Archives e per il festival cinematografico Punto de Vista. Attualmente sta lavorando all'adattamento de *La lezione del maestro* di Henry James e ad un film-saggio tratto dal *De remediis utriusque fortunae* di Francesco Petrarca.

He was born in Buenos Aires in 1982. Based in New York since 2011. He is a film director and writer with feature and short films premiered in Berlinale, Locarno, Cannes, Toronto and New York Film Festival. His films usually spring from various literary sources such as William Shakespeare, Cesare Pavese, Sappho and Domingo F. Sarmiento. He teaches cinema at Pratt Institute, New York, and coordinates the filmmaking program at Elias Querejeta Zine Eskola, San Sebastian. He also has worked in film programming for Anthology Film Archives and Punto de Vista film festival. He is currently working on the adaptation of *The Lesson of the Master* by Henry James and on an essay film based on Francesco Petrarca's *De remediis utriusque fortunae*.

screenplay
Matias Piñeiro

cinematography
Tomas Paula Marques
Matias Piñeiro

editing
Gerard Borrás

sound
Mercedes Gaviria
Jaramillo

music
Gabi Saidón
Maria Villar

cast
Gabi Saidón
Maria Villar
Maria Inés Gonçalves,
Agustina Muñoz
Ana Cris Barragán

producer
Pinky Ghundale

contact
www.trapeciocine.com.ar
matias@trapeciocine.com.ar



TÚ ME ABRASAS

Matías Piñeiro / Argentina-Spagna 2024 / 64' / v.o. sott. it. e eng. / anteprima nazionale in collaborazione con Lago Film Fest

tú me abrasas si apre col ricordo del suicidio di Pavese il 27 agosto del 1950, in una camera di Torino. Sul comodino c'erano i *Dialoghi con Leucò*, scritti da Pavese tra il 1945 e il 1947. Le immagini scorrono sullo schermo riunendo frammenti di vita in Spagna, in Grecia, a New York, mentre le attrici protagoniste parlano di amore, amicizia, dolore, memoria, rimpianto, morte e destino attraverso letture e traduzioni che vanno oltre i miti di Pavese e della poetessa greca Saffo. Torino è semi deserta nella canicola di agosto, le onde si infrangono ripetutamente sugli scogli, un rubinetto sta colando, i palazzi si muovono, un campanello suona. Con *tú me abrasas* Piñeiro adatta il dialogo di Saffo e Britomarti cercando i segreti nella metrica e nei misteri atavici dei versi della poetessa attraverso immagini allusive ed enigmatiche.

You Burn Me opens with an image of the hotel room in Turin where Pavese committed suicide on 27 August 1950. On the night table he left a copy of *Dialogues with Leucò*, written by Pavese himself between 1945 and 1947. The images scroll across the screen bringing together fragments of life in Spain, Greece, New York, while the main actresses talk about love, friendship, pain, memory, regret, death and destiny through readings and translations that go beyond the myths of Pavese and of the poet Sappho. Turin is semi-deserted in the heat of August, the waves repeatedly crash on the rocks, a tap is dripping, buildings are moving, a doorbell rings. With *You Burn Me* Piñeiro adapts the dialogue between Sappho and Britomartis looking for secrets in the metrics and in the ancestral mysteries of the poet's verses through allegorical and enigmatic images.

**CARTE POSTALE
À SERGE DANÉY**
DOUGLAS SIRK
/ DANIEL SCHMID





SIRK BACK TO EUROPE

Lo scorso anno abbiamo dedicato la nostra *Carte Postale à Serge Daney* al regista tedesco naturalizzato americano Douglas Sirk. Confrontarsi oggi con i suoi melodrammi e con la sua eredità, incentrata su parentela e rapporti di classe, è un modo per indagare una possibile radice del senso di “queerness” per come la intendiamo e portiamo avanti, anno dopo anno, nel nostro festival. L'esplorazione dei film di Sirk non poteva però concludersi con le proiezioni di *Secondo amore*, *Magnifica ossessione* e *Come le foglie al vento* durante i giorni del Sicilia Queer a maggio 2023: grazie alla rassegna Magnifico Sirk si è proseguito con la proiezione a Palermo di altri quattro capolavori del regista, per chiudere la tredicesima edizione e per aprire, da lontano, la quattordicesima edizione del festival. Un modo per garantire continuità a un discorso cominciato e mai concluso: di qui le proiezioni di *Lo specchio della vita* (27 settembre 2023), *Il capitalista* (25 ottobre 2023), *Il trapezio della vita* (8 novembre 2023) e *Tempo di vivere* (6 dicembre 2023), ancora una volta nell'ambito della retrospettiva realizzata in collaborazione con la Cineteca Nazionale.

Approdare a Daniel Schmid, con la complicità di Frédéric Maire e approfittando dei restauri realizzati dalla

Last year we dedicated our *Carte Postale à Serge Daney* to the German-born and established in America director Douglas Sirk. Confronting today with his melodramas and his legacy, centered on kinship and class relations, is a way to investigate a possible root of the sense of “queerness” as we understand it and carry forward, year after year, in our festival. The exploration of Sirk's films, however, could not end with the screenings of *All That Heaven Allows*, *Magnificent Obsession* and *Written on the Wind* during the days of Sicilia Queer in May 2023: thanks to the Magnifico Sirk program, Sirk's screenings continued in Palermo with other four of his masterpieces, to close the thirteenth edition and to open, from afar, the fourteenth edition of the festival. A way to guarantee continuity to a discussion that began and never ended: hence the screenings of *Imitation of Life* (September 27th, 2023), *Has Anybody Seen My Gal?* (October 25th), *The Tarnished Angels* (November 8th) and *A Time to Live, A Time to Die* (December 6th), once again as part of the collaborative retrospective with Cineteca Nazionale.

Getting closer to Daniel Schmid, with the complicity of Frédéric Maire and taking advantage of the restorations carried out by Cinémathèque Suisse, was then almost automatic, given the

Cinémathèque Suisse, è stato allora quasi automatico, visto il legame diretto del "Fassbinder svizzero" con il cinema di Sirk: non solo il documentario *Mirage de la vie. Portrait de Douglas Sirk*, ultima intervista nella sua casa sulle rive del lago di Lugano in Svizzera, ma anche la collaborazione con Rainer Werner Fassbinder, allievo/seguace di Sirk e co-sceneggiatore de *La Paloma* e di *Schatten der Engel* con lo stesso Schmid.

Schmid diventa così l'ultimo tassello di un paesaggio dalla retrospettiva Sirk ma anche il primo di nuove indagini tutte da esplorare. Il gigantismo emotivo dei film di Schmid, tale da sfiorare l'iperbole, è una dichiarazione d'amore per le storie di uomini e donne che si cuciono addosso immagini e suoni diversi da loro per "puntare oltre la vita", come scrive Pierre Eugène nel suo saggio. Estensione del riflesso nella televisione di Jane Wyman in *Secondo amore*, infelice perché il mondo e le contingenze attorno a lei sembrano impedirle di amare come lei preferisce: «Drama, comedy, life's parade at your fingertips». Daniel Schmid lavora su quel riflesso.

direct link of the "Swiss Fassbinder" with Sirk's cinema: not just the documentary *Mirage de la vie. Portrait de Douglas Sirk*, the last interview in his home near the Lake of Lugano in Switzerland, but also the collaboration with Rainer Werner Fassbinder, student/follower of Sirk and co-writer for *La Paloma* and *Schatten der Engel* with Schmid himself.

Schmid thus becomes the last piece of a landscape from the Sirk retrospective but also the first of some new investigations to be carried on. The emotional gigantism of Schmid's films, bordering on hyperbole, is a declaration of love for the stories of men and women who sew on themselves images and sounds that are different from themselves in order to "aim beyond life", as Pierre Eugène writes in his essay. Extension of the reflection in Jane Wyman's television in *All That Heaven Allows*, unhappy because the world and the social status around her seem to prevent her from loving as she prefers: «Drama, comedy, life's parade at your fingertips». Daniel Schmid works on that reflex.





editing
Milton Carruth

music
Henry Mancini
Frank Skinner

cast
Lana Turner
John Gavin
Sandra Dee
Susan Kohner
Robert Alda
Dan O'Herlihy
Juanita Moore

producer
Ross Hunter

contact
www.parkcircus.com
info@parkcircus.com

Douglas Sirk

Maestro incontrastato del melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta (ma non solo), grande scopritore e direttore di attori e attrici che hanno fatto la storia del cinema, la sua opera è stata oggetto di costante di ammirazione e oblio ma anche di incomprensioni e grandi fraintendimenti. Nato nel 1897 ad Amburgo, Germania, col nome di Detlef Sierck, lascia la Germania all'alba della Seconda guerra mondiale girando per l'Europa e arrivando infine in America. Tra i grandi e iconici capolavori si annoverano *Lo specchio della vita*, *Secondo amore*, *Tempo di vivere*, *Magnifica ossessione* e *Come le foglie al vento*.

Undisputed master of '50s Hollywood melodrama (but not only that), great discover and director of actors and actresses that made the history of cinema, his work has been long admired and forgotten but also mistaken and greatly misunderstood. Born in 1897 in Hamburg, Germany, under the name of Detlef Sierck, he leaves Germany at the dawn of Second World War travelling through Europe and at last arriving in America. Among his greatest and iconic masterpieces are *Imitation of Life*, *All That Heaven Allows*, *A Time to Love and a Time to Die*, *Magnificent Obsession* and *Written on the Wind*.



LO SPECCHIO DELLA VITA / IMITATION OF LIFE

Douglas Sirk / Stati Uniti 1958 / 125' / v.o. sott. it. 27. 09. 2023 / Cinema Rouge et Noir, Palermo

L'attrice Lora Meredith assume come governante Annie Johnson, una donna nera che si occuperà di crescere le figlie di entrambe, Susie e Sarah Jane. Due madri, due figlie e ancora una volta vite che si intrecciano, con le loro illusioni e gli inganni offerti dai modelli sociali. Ultimo lungometraggio di Sirk prima del ritiro, remake del film omonimo di John M. Stahl (1934), per Fassbinder è «un grande film folle sulla vita e sulla morte; e sull'America», e la crudeltà sta nel fatto che tutti i personaggi hanno ragione, ma che nessuno potrà aiutarli «a meno di non cambiare il mondo. Per questo motivo abbiamo tutti pianto al cinema: perché è così difficile cambiare il mondo».

The actress Lola Meredith hires the black woman Annie Johnson as housekeeper: she'll take care of her and Lola's daughters, Susie and Sarah Jane. Two mothers, two daughters, and once again lives that intertwine, with their illusions and the deceptions of the social stereotypes. The last feature film by Sirk before retirement, remake of John M. Stahl's *Imitation of Life* (1934), according to Fassbinder 'a great mad film about life and death; and about America.' Cruelty is due to the fact that all the characters are right, but anyone can help them 'unless they could change the world. That's the reason we all cry in the movie theatre: because it is so difficult to change the world.'



editing
Russell F. Schoengarth

music
Herman Stein
Joseph Gershenson

cast
Piper Laurie
Rock Hudson
Charles Coburn
Gigi Perreau
Lynn Bari
William Reynolds
Larry Gates
Skip Homeier

producer
Ted Richmond

contact
www.parkcircus.com
info@parkcircus.com

Douglas Sirk

Maestro incontrastato del melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta (ma non solo), grande scopritore e direttore di attori e attrici che hanno fatto la storia del cinema, la sua opera è stata oggetto di costante di ammirazione e oblio ma anche di incomprensioni e grandi fraintendimenti. Nato nel 1897 ad Amburgo, Germania, col nome di Detlef Sierck, lascia la Germania all'alba della Seconda guerra mondiale girando per l'Europa e arrivando infine in America. Tra i grandi e iconici capolavori si annoverano *Lo specchio della vita*, *Secondo amore*, *Tempo di vivere*, *Magnifica ossessione* e *Come le foglie al vento*.

Undisputed master of '50s Hollywood melodrama (but not only that), great discover and director of actors and actresses that made the history of cinema, his work has been long admired and forgotten but also mistaken and greatly misunderstood. Born in 1897 in Hamburg, Germany, under the name of Detlef Sierck, he leaves Germany at the dawn of Second World War travelling through Europe and at last arriving in America. Among his greatest and iconic masterpieces are *Imitation of Life*, *All That Heaven Allows*, *A Time to Love and a Time to Die*, *Magnificent Obsession* and *Written on the Wind*.



IL CAPITALISTA / HAS ANYBODY SEEN MY GAL

Douglas Sirk / Stati Uniti 1952 / 88' / v.o. sott. it. 25. 10. 2023 / Cinema Rouge et Noir, Palermo

Il vecchio miliardario Samuel Fulton rimpiange il passato che non ha mai avuto, e prima di donare il suo ingente patrimonio agli eredi di Lisa Blaisdell (la donna che in gioventù stava per sposare) decide di mettere alla prova quella che avrebbe potuto essere la sua famiglia, passando del tempo con loro sotto falso nome. Tutti finiranno per rendersi conto che i soldi non fanno la felicità, e che i modelli imposti dalla società non celano che frustrazioni e miserie. Il Sirk che non ti aspetti: una commedia musicale brillante e gioiosa che racconta il sogno americano al contrario, che farà uscire dal cinema con il sorriso.

The aging billionaire Samuel Fulton harbors regrets about a past he never experienced. Before bequeathing his vast fortune to the heirs of Lisa Blaisdell, the woman he intended to marry in his youth, he decides to immerse himself in the life of the family that could have been his own. Adopting a false identity, he spends time with them. Ultimately, everyone comes to realize that money cannot buy happiness, and societal norms often conceal nothing but frustration and misery. This Sirk film defies expectations, presenting a brilliant and joyful musical comedy that narrates the American dream in reverse. It's a movie that will leave you with a smile.



editing
Russell F. Schoengarth

music
Frank Skinner
Joseph Gershenson

cast
Rock Hudson
Robert Stack
Dorothy Malone
Jack Carson
Robert Middleton
Alan Reed

producer
Albert Zugsmith

contact
www.parkcircus.com
info@parkircus.com

Douglas Sirk

Maestro incontrastato del melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta (ma non solo), grande scopritore e direttore di attori e attrici che hanno fatto la storia del cinema, la sua opera è stata oggetto di costante di ammirazione e oblio ma anche di incomprensioni e grandi fraintendimenti. Nato nel 1897 ad Amburgo, Germania, col nome di Detlef Sierck, lascia la Germania all'alba della Seconda guerra mondiale girando per l'Europa e arrivando infine in America. Tra i grandi e iconici capolavori si annoverano *Lo specchio della vita*, *Secondo amore*, *Tempo di vivere*, *Magnifica ossessione* e *Come le foglie al vento*.

Undisputed master of '50s Hollywood melodrama (but not only that), great discover and director of actors and actresses that made the history of cinema, his work has been long admired and forgotten but also mistaken and greatly misunderstood. Born in 1897 in Hamburg, Germany, under the name of Detlef Sierck, he leaves Germany at the dawn of Second World War travelling through Europe and at last arriving in America. Among his greatest and iconic masterpieces are *Imitation of Life*, *All That Heaven Allows*, *A Time to Love and a Time to Die*, *Magnificent Obsession* and *Written on the Wind*.



IL TRAPEZIO DELLA VITA / THE TARNISHED ANGELS

**Douglas Sirk / Stati Uniti 1957 / 91' / v.o. sott. it.
08. 11. 2023 / Cinema Rouge et Noir, Palermo**

Negli anni Trenta, in piena Grande Depressione, il giornalista Burke Devlin incontra un gruppo di acrobati del cielo: l'ex eroe di guerra Roger Shumann, sua moglie Laverne e il meccanico Jiggs. Shumann è ossessionato dalla passione per il volo ed è pronto a sacrificargli ogni cosa, anche la famiglia; Laverne è il centro di attrazione attorno a cui tutto gravita, compreso l'amore di Jiggs e di Devlin. Ma un senso di morte e di pessimismo attraversa il film, splendidamente fotografato da Irving Glassberg in un bianco e nero che accentua la cupezza e la luminosità di personaggi intrappolati nelle loro vite. Una danza macabra all'insegna della circolarità che rappresenta, come ha notato Jean-Loup Bourget, l'eredità pietosa e grottesca della Prima guerra mondiale.

In the '30s, amid the Great Depression, journalist Burke Devlin encounters a group of sky acrobats: the veteran Roger Shumann, his wife Laverne, and the mechanic Jiggs. Shumann is consumed by his passion for flight, willing to sacrifice everything, including his family. Laverne serves as the gravitational center of the story, drawing in the affections of both Jiggs and Devlin. However, a pervasive sense of death and obscurity permeates the entire film, beautifully captured by the cinematographer Irving Glassberg in a striking black and white that accentuates the characters' gloom and lightness as they find themselves ensnared in their own lives. The film unfolds as a dance macabre marked by circularity, revealing, as noted by Jean-Loup Bourget, the pitiful and grotesque legacy of the First World War.



editing
Ted J. Kent

music
Miklos Rozsa

cast
John Gavin
Liselotte Pulver
Keenan Wynn
Klaus Kinski
Erich Maria Remarque

producer
Robert Arthur

contact
www.parkcircus.com
info@parkircus.com

Douglas Sirk

Maestro incontrastato del melodramma hollywoodiano degli anni Cinquanta (ma non solo), grande scopritore e direttore di attori e attrici che hanno fatto la storia del cinema, la sua opera è stata oggetto di costante di ammirazione e oblio ma anche di incomprensioni e grandi fraintendimenti. Nato nel 1897 ad Amburgo, Germania, col nome di Detlef Sierck, lascia la Germania all'alba della Seconda guerra mondiale girando per l'Europa e arrivando infine in America. Tra i grandi e iconici capolavori si annoverano *Lo specchio della vita*, *Secondo amore*, *Tempo di vivere*, *Magnifica ossessione* e *Come le foglie al vento*.

Undisputed master of '50s Hollywood melodrama (but not only that), great discover and director of actors and actresses that made the history of cinema, his work has been long admired and forgotten but also mistaken and greatly misunderstood. Born in 1897 in Hamburg, Germany, under the name of Detlef Sierck, he leaves Germany at the dawn of Second World War travelling through Europe and at last arriving in America. Among his greatest and iconic masterpieces are *Imitation of Life*, *All That Heaven Allows*, *A Time to Love and a Time to Die*, *Magnificent Obsession* and *Written on the Wind*.



TEMPO DI VIVERE / A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE

**Douglas Sirk / Stati Uniti 1957 / 132' / v.o. sott. it.
06. 12. 2023 / Cinema Rouge et Noir, Palermo**

Seconda guerra mondiale: il giovane soldato tedesco Ernst Graeber torna in licenza nella sua città, semidistrutta dai bombardamenti alleati. Alla ricerca dei genitori dispersi, l'incontro con l'ex compagna di scuola Elizabeth lo porterà a scoprire la possibilità di un amore in mezzo all'orrore della guerra. Jean-Luc Godard ne scrisse entusiasta sui *Cahiers du Cinéma*: «Chi non ha mai visto o amato Liselotte Pulver correre sulla riva di non so più quale Reno o Danubio, abbassarsi bruscamente per passare sotto lo steccato, poi sollevarsi, hop, con un colpo di reni, chi non ha visto a questo punto la grossa Mitchell di Douglas Sirk abbassarsi contemporaneamente e poi, hop, sollevarsi con lo stesso morbido movimento di gambe, ebbene, costui non ha mai visto niente, o semplicemente non sa cosa sia la bellezza». Il ritorno di Sirk in Europa, per uno dei film più sentiti dal regista, con Erich Maria Remarque anche in veste di attore.

Second World War: young German soldier Ernst Graeber returns on leave to his hometown, which is now half-destroyed by Allied bombings. In his quest to find his missing parents amid the ruins, he reunites with his former schoolmate, Elizabeth. She becomes the beacon of love in the midst of the horrors of war. Jean-Luc Godard expressed enthusiastic praise for the film in the *Cahiers du Cinéma*, stating, Who never saw or loved Liselotte Pulver running on the shores of that Rhine Danube river, abruptly getting down to pass over the fence, then rising up, hop, with a jump, and who never saw at this time the big Douglas Sirk's Mitchell getting down and then rising up, hop, with the same soft legs movement, well, this man never saw anything, or simply does not know what beauty is.' This marks Sirk's return to Europe for one of his most heartfelt films, featuring Erich Maria Remarque also in an acting role.



LA LANTERNA MAGICA DI DANIEL SCHMID / LA LANTERNE MAGIQUE DE DANIEL SCHMID

testo di / texte par Pierre Eugène
trad. it. di Arturo Biagi

Nostalgia, una parola facile a dirsi
tuttavia così difficile per me.
I flutti sono poco profondi quanto il giorno
ma sogno il mare.

– Werner Schroeter¹

Nel cinema tedesco dei *seventies*, un triangolo delle Bermuda: Rainer Werner Fassbinder, Werner Schroeter e Daniel Schmid. Meno riconosciuto dei suoi compagni, incontrati a metà degli anni Sessanta, amico intimo di Schroeter², amante di Fassbinder³, Daniel Schmid ha operato con loro di comune accordo (facendo loro da assistente per alcuni film⁴), condividendo con loro la troupe attoriale come anche un certo antinaturalismo: Fassbinder per uno schematismo politico che pietrifica situazioni e personaggi, Schroeter attraverso una strana materialità barocca dei gesti, una lega impura di riferimenti estetici e storici, Schmid tendendo del tutto verso la proiezione fantasmatica.

Avendo trascorso l'infanzia in Svizzera, in un grande hotel a gestione familiare isolato al cuore dei Grigioni, Schmid non smetterà mai di raccontare la sua vita di bambino solitario e

Nostalgie, un mot facile à dire
et cependant si dur pour moi.
Le flot est aussi peu profond que le jour
mais je rêve de la mer.

– Werner Schroeter¹

Dans le cinéma allemand des *seventies*, un triangle des Bermudes : Rainer Werner Fassbinder, Werner Schroeter et Daniel Schmid. Moins reconnu que ses camarades rencontrés au milieu des années 1960, ami intime de Schroeter², amant de Fassbinder³, Daniel Schmid a œuvré avec eux de concert (les assistant pour quelques films⁴), partageant leur troupe d'acteurs autant qu'un certain antinaturalisme : Fassbinder avec un schématisme politique pétrifiant situations et personnages, Schroeter à travers une étrange matérialité baroque des gestes, un feuilletage impur de références esthétiques et historiques, Schmid en basculant entièrement vers la projection fantasmatique.

Ayant passé son enfance en Suisse, dans un grand hôtel familial isolé au cœur des Grisons, Schmid n'aura de cesse de raconter par la suite sa vie d'enfant solitaire et observateur (il



osservatore (andrà solo molto tardi alla scuola del paese), nutrito dalle storie favolose dei suoi nonni, immerso nella società *bis* di un luogo isolato e di passaggio, regolarmente ripopolato, pieno di minuscoli colpi di scena e di personaggi propizi all'immaginario illimitato dell'infanzia.

Prima di rimettere in scena queste esperienze nel 1992 in *Fuori stagione*, è in quell'hotel che Schmid realizza il suo primo lungometraggio, *Questa notte o mai* (1972): un intreccio nebuloso in cui, grazie a una strana festa che inverte i ruoli per una notte, i padroni servono a tavola i loro domestici e offrono loro piccoli spettacoli in una ricca dimora fuori dal tempo. Il film, ipnotico, mette in scena una serie di performance musicali e di tableaux vivants, riproducendo al rallentato scene febbrili tratte dal repertorio romantico e decadente (*La signora delle camélie*, i quadri di Gustave Moreau), dal cinema (il tondo di mani di Mabuse il giocatore), dal cabaret e dall'opera. I volti sono fissati in espressioni assenti o convulse, ricoperti da uno spesso

n'ira à l'école du village que très tard), nourri par les histoires fabuleuses de ses grands-parents, plongé dans la société bis d'un lieu de passage en vase clos, périodiquement repeuplé, plein de minuscules coups de théâtre et de personnages propices à l'imaginaire illimité de l'enfance.

Avant de remettre en scène ces expériences en 1992 dans *Hors saison*, c'est dans cet hôtel que Schmid réalise son premier long-métrage, *Cette nuit ou jamais* (1972) : une intrigue nébuleuse où, à la faveur d'une fête étrange renversant les rôles le temps d'une nuit, les maîtres servent à table leurs domestiques et leur offrent de petits spectacles au sein d'une riche demeure intemporelle. Hypnotique, le film met en scène une série de tours de chant et de tableaux vivants, reproduisant au ralenti des scènes fiévreuses tirées du répertoire romantique et décadent (*La Dame aux Camélias*, les peintures de Gustave Moreau), du cinéma (la ronde des mains de Mabuse le joueur), du cabaret et de l'opéra. Les visages sont figés dans des expressions absentes ou bien convulsives,



trucco biancastro, un po' rilucente, nefasto, che fa somigliare i personaggi a morti viventi o a fantasmi immersi nello spazio del sogno, simile a un limbo. La magia che ne risulta, che possiamo correttamente associare al suo cinema, lo avvicina a quello di Rivette (la casa di *Céline e Julie vanno in barca*) o di Adolpho Arrietta (la trilogia dell'Angelo e *Fiamme '82*). Essa si sviluppa in un gusto per le luci notturne, quando «il sonno della ragione genera mostri» (come recita la celebre tavola di Goya), e per dei personaggi enigmatici visti dall'esterno, mentre lo spettatore è sospeso a ogni loro minimo gesto, alle espressioni del volto, cercando nei quadri presentatigli come possano a loro volta guardarlo, rimandargli come uno specchio il suo immaginario.

Proiezioni plurali

Nel suo film successivo, *La Paloma* (1974), che avrà un buon successo, Schmid persevera nella produzione di immagini fantasmatiche, elaborando il suo film attorno a

recouvertes d'un épais maquillage blanchâtre, un peu luisant, vénéneux, qui apparente les personnages à des morts-vivants ou des fantômes plongés dans l'espace limbique du rêve. La magie qui en ressort, qu'on associera volontiers à son cinéma, le rapproche de celui de Rivette (la maison de *Céline et Julie*) ou Adolpho Arrietta (la trilogie de l'Ange et *Flammes*). Elle s'élabore dans un goût pour les lumières de la nuit, lorsque « le sommeil de la raison engendre les monstres » (comme dit la célèbre gravure de Goya), et pour des personnages énigmatiques perçus de l'extérieur, le spectateur suspendus au moindre de leur gestes, aux expressions du visage, cherchant dans les tableaux qui lui sont présentés en quoi ils peuvent aussi le regarder, lui renvoyer comme un miroir son imaginaire.

Projections plurielles

Dans son film suivant, *La Paloma* (1974), qui connaîtra un beau succès, Schmid persévère dans la production d'images fantasmatiques, élaborant son film autour d'un trio de figures

un trio di figure archetipiche: *La Paloma* (Ingrid Caven), tistica cantante di cabaret, sapendosi condannata, accetta la proposta di matrimonio del conte Isidore (Peter Kern), sopravvive, s'innamora del suo migliore amico Raoul (Peter Chatel) che rifiuta di fuggire con lei, e infine muore facendo al marito, paralizzato per amore, una richiesta che si rivelerà assolutamente macabra. Il film, che affascinerà una parte dei suoi spettatori, disorienta quelli che, tenendo conto delle velleità politiche dell'epoca, avevano percepito un sottotesto critico in quello precedente (domestici *versus* possidenti): gli rimproverano l'intreccio da fotoromanzo, il compiacimento per il lusso decorativo della vita aristocratica, il suo essere "avulso" dalla politica e la piattezza dei suoi personaggi... Ma, come spiega Schmid, «*La Paloma* è un film sui luoghi comuni, e soprattutto sui luoghi comuni del cinema. [...] Abbiamo dovuto inventare dei luoghi comuni con una forza sufficiente da far sì che il pubblico possa credere di riconoscervi degli stereotipi»⁵. Perché inventare dei luoghi comuni? Da una parte affinché chi guarda possa farvi aderire i propri tropismi, poi perché il film intero è intessuto di questo, di ciò che si proietta e si rinvia in immagini: «*La Paloma* parla d'amore. Ovvero delle possibilità di proiezione dei personaggi – che essi agiscano o subiscano. [...] La forma triviale venne scelta consciamente. Si tratta infatti di un film su una relazione, dunque difficilmente rappresentabile in modo concreto»⁶.

La Paloma ha inizio in un losco cabaret su cui aleggia il ricordo del barocco *Shanghai Gesture* di Josef von Sternberg. Dopo aver a lungo osservato il movimento delle mani, delle carte e dei soldi, o la sfilata d'ingresso nella quale entrano strani visitatori (una serie di bambini con smoking, guanti bianchi e abiti da sera), vediamo Isidore tra la folla degli spettatori: sulla scena appare un androgino imbellettato, la musa del racconto, che sostiene il nostro sguardo, col sorriso ornato di un rosso vivo. L'i posa sotto un cartello proiettato su uno schermo, che recita: «La forza dell'immaginazione». Segue l'ingresso in scena di *La Paloma*, che interpreta una canzone esotica («Shanghai»). La cantante ha gli occhi sgranati come una sonnambula e l'intreccio che si prepara è così presentato da subito come un sogno ad occhi aperti.

Nel suo camerino in cui sono appesi poster di Marlene Dietrich e di vecchi film della UFA, *La Paloma* si osserva allo specchio e si tocca il volto come per confermare la sua stessa esistenza. Schmid menziona (a proposito del suo film successivo, *L'ombra degli angeli*, ma poco importa) il lavoro ammirevole del direttore della fotografia Renato Berta, che

archétypales : *La Paloma* (Ingrid Caven), chanteuse de cabaret poitrinaire qui, se sachant condamnée, accepte la demande en mariage du comte Isidore (Peter Kern), survit, tombe amoureuse de son meilleur ami Raoul (Peter Chatel) qui refuse de s'enfuir avec elle, et finit par mourir en formulant à son mari transi d'amour un vœu qui se révélera tout à fait macabre. Le film, qui fascinera une part de ses spectateurs, dérouté ceux qui, eu égard aux velléités politiques de l'époque, avaient perçu dans le précédent un sous-texte critique (domestiques *versus* possédants) : ils lui reprochent son intrigue de roman-photo, sa complaisance envers le luxe décoratif de la vie aristocratique, sa « déconnexion » politique et la platitude de ses personnages... Cependant, comme l'explique Schmid, « *La Paloma*, c'est un film sur les clichés, et surtout sur les clichés de cinéma. [...] Nous avons dû inventer des clichés avec une force suffisante pour que le public croie y reconnaître des stéréotypes⁵. » Pourquoi inventer des clichés ? D'une part pour que le regardeur puisse coller au film ses propres tropismes, ensuite parce que le film tout entier est tissé de ça, de ce qu'on projette et ce qu'on renvoie comme images : « *La Paloma* traite d'amour. C'est-à-dire des possibilités de projection des personnages – qu'ils agissent ou qu'ils subissent. [...] La forme triviale fut sciemment choisie. Car il s'agit d'un film sur une relation, donc difficilement représentable d'une manière concrète⁶. »

La Paloma débute dans un cabaret interlope où plane le souvenir du *Shanghai Gesture* baroque de Josef Von Sternberg. Après avoir observé longuement les jeux de mains, de cartes et d'argent, le défilé de l'entrée où pénètrent d'étranges visiteurs (une série d'enfants en smokings, gants blancs et robes de soirées), on aperçoit Isidore dans la foule des spectateurs : sur la scène apparaît un androgyne fardé, la muse du récit, qui soutien notre regard, son sourire peint de rouge brillant. Iel pose sous un carton projeté : « La force de l'imagination ». Vient l'entrée en scène de *La Paloma*, interprétant une chanson exotique (« Shanghai »). La chanteuse a les yeux écarquillés comme une sonnambule et l'intrigue qui se met en place est ainsi donnée d'emblée comme un rêve éveillé.

Dans sa loge où s'affichent Marlene Dietrich et de vieux films de la UFA, *La Paloma* s'observe dans le miroir et se touche le visage comme pour attester de sa propre existence. Schmid évoque (à propos de son film suivant, *L'Ombre des anges*, mais qu'importe) le travail admirable du chef opérateur Renato Berta, qui lui restera fidèle, où « les visages



gli rimarrà fedele, per cui “i volti sembrano essere all'esterno degli attori”. Pensiamo a *India Song*, girato nello stesso anno: stessa continuità con il fascino del cinema muto, stessa distanza nei confronti dei personaggi “approssimativi” (come diceva Marguerite Duras⁷), stessa mondanità depravata, *todschick*, stesso mostruoso e terrificante grido d’amore di un invasato per una donna eletta ed inaccessibile. Ma la stranezza del film di Schmid sta nel fatto di mantenere le proprie immagini piatte, di un solo pezzo, bastanti a sé stesse, e che non aprono su alcun fuoricampo: il desiderio al cuore di *La Paloma* consiste appunto nel fare il vuoto attorno alle figure. In questi climi crepuscolari, i personaggi appaiono come esseri lontani, algidi, inaccessibili agli altri, senza interiorità: delle star, dei diffusori di luce che sembrano come illuminati dall’interno. Immersi in atmosfere musicali o silenziose, quasi non parlano, mentre il film osserva i loro tratti riservati, il loro sguardo assente, le loro pose immobili o rallentate, circondate da domestici muti e dalle ricche ambientazioni dei fondali.

«La sottigliezza di [Douglas] Sirk punta meno ad una approfondita descrizione dei personaggi che allo spaventevole meccanismo che formano, riflesso dopo riflesso, per realizzare il loro destino individuale»⁸ scriveva Jean-Claude Biette a proposito di *Temporale d'estate* (1944), affermazione che Schmid potrebbe riprendere per sé. Grande ammiratore del regista (quanto Fassbinder), quest'ultimo ha indubbiamente trovato nella sua opera un modo per esporre personaggi prigionieri dei loro magnifici miraggi, che girano in tondo nei propri labirinti di pulsioni. Schmid lo conoscerà (ancora una volta) nell'hotel familiare dove Sirk scendeva a volte, vivendo in Svizzera dopo aver messo fine alla sua carriera americana, e lo interrogherà in un bel documentario, *Mirage de la vie – Portrait de Douglas Sirk* (1984)⁹. Tre anni prima della sua scomparsa, Sirk parla della morte, centro nevralgico del suo cinema, e dichiara, tra le altre cose, a proposito dei suoi film americani: «L'happy-end, è la fine. Non si va più avanti, ci si ferma. E il cerchio si chiude. Un cerchio che si chiude ti dice: non puoi più uscire, non puoi più scappare».

Il canto dei morti

Il melodramma, in cui l'amore trova nella morte la destinazione ultima delle sue illusioni, è il genere prediletto dai due registi (Fassbinder attingerà invece dalla sua opera il tragico dei rapporti di classe, ma questa è un'altra storia): una

semblent à l'extérieur des acteurs ». On pense à *India Song*, tourné la même année : même raccord à la fascination du cinéma muet, même distance envers des personnages « approximatifs » (comme disait Marguerite Duras⁷), même mondanité morbide, *todschick*, même monstrueux et terrifiant cri d’amour d'un possédé envers une femme élue et inaccessible. Mais l'étrangeté du film de Schmid tient à ce qu'il garde ses images plates, d'un seul tenant, qui se suffisent à elles-mêmes et n'ouvrent sur aucun hors-champ : le fantasma au cœur de *La Paloma* consiste justement à faire le vide autour des figures. Dans ces climats crépusculaires, les personnages apparaissent comme des êtres lointains, frigides, inaccessibles aux autres, sans intériorité : des stars, des diffuseurs de lumière qui semblent comme éclairés de l'intérieur. Plongés dans des nappes musicales ou silencieuses, ils ne parlent presque pas, et le film d'observer longuement leurs traits réservés, leur regard absent, leurs poses immobiles ou ralenties, entourés de domestiques muets et des riches décors en toile de fond.

« La subtilité de [Douglas] Sirk porte moins sur la description approfondie des personnages que sur la mécanique effrayante qu'ils construisent, de reflets en reflets, pour réaliser leur destinée individuelle », écrit Jean-Claude Biette à propos de *L'Aveu* (1944), déclaration que Schmid pourrait reprendre à son compte. Grand admirateur du cinéaste (autant que Fassbinder), ce dernier a sans doute trouvé dans son œuvre une manière d'exposer des personnages prisonniers de leur magnifiques mirages, bouclés dans leur propre labyrinthe de pulsions. Schmid fera sa connaissance dans l'hôtel familial (encore) où Sirk descendait parfois, résidant en Suisse après avoir mis fin à sa carrière américaine, et l'interrogera dans un beau documentaire, *Mirage de la vie – Douglas Sirk* (1984)⁹. Trois ans avant son décès, Sirk parle de la mort, centre névralgique de son cinéma, et déclare notamment à propos de ses films américains : « Le happy-end, c'est la fin. Ça ne va pas plus loin, ça s'arrête. Et le cercle se ferme. Un cercle qui se ferme te dit : tu ne peux plus sortir, tu ne peux plus t'échapper. »

Le chant des morts

Le mélodrame, où l'amour trouve dans la mort la destination terminale de ses illusions, est le genre privilégié par les deux cinéastes (Fassbinder, quant à lui, puisera dans son œuvre le tragique des rapports de classe, mais c'est une autre histoire) : un dessaisissement progressif de d'effigies idéales,

progressiva rinuncia ad effigi ideali, incapaci di guarire dalla vita: «Do you expect me to give you a prescription to cure life?», si chiedeva il medico di Jane Wyman in *Secondo amore*. Anche *La Paloma* mostra dei personaggi prigionieri, soggetti ciascuno a un'incapacità di vivere, bloccati in dei ruoli muti (marito, moglie, amante, madre, domestici...).

In *L'ombra degli angeli* (1976), adattamento di un'opera teatrale, molto prolissa, di Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod* [*La Spazzatura, la Città e la Morte*], che farà scandalo, l'immagine ambivalente dei personaggi non coincide mai con la loro identità. La polemica del film risiede proprio nel nome di uno dei suoi personaggi, sprovvisto di nome proprio, chiamato da tutti «il ricco ebreo»: accusato di antisemitismo, è vietato in Germania, poi in Francia, nonostante la difesa di numerosi intellettuali¹⁰. In particolare di Gilles Deleuze, che affermerà in un testo di sostegno al film:

Schmid ha spiegato molto bene una delle caratteristiche principali del suo film: i volti sono in qualche modo accanto agli attori, e ciò che essi dicono, accanto ai volti. Al punto che lo stesso ricco ebreo può dire “il ricco ebreo”. Gli attori attingono da un insieme di enunciati e da un insieme di volti, che stabiliscono una serie di trasformazioni. Le parole “lo gnomo, il nano” designano un inquietante omone i cui gesti e la cui funzione sono proprio quelli di un nano. Gli enunciati nazisti, le dichiarazioni antisemite si affiancano al personaggio anonimo che li pronuncia stravaccato su un letto; oppure provengono dalla bocca della cantante travestita che si dà il caso sia proprio un ex dignitario nazista¹¹.

Questo film senza speranza, bilancio *no future* di una Germania in mutamento su cui il passato insiste crudelmente, mostra nuovamente dei personaggi rinchiusi in un'attesa indefinita, un'angosciante assenza da sé stessi. «Non mi piacciono i film sul fascismo degli anni Trenta», dichiara Schmid al tempo, «Il nuovo fascismo è talmente più raffinato, più travestito. È forse, come nel film, il motore di una società in cui i problemi sociali sarebbero risolti, ma in cui il problema dell'angoscia sarebbe solo soffocato»¹². *L'Ombra degli angeli* finisce con il suicidio ordinato dell'eroina Lily (Ingrid Caven), prostituta scelta da «il ricco ebreo» per la sua capacità di ascolto e anche perché la sua bellezza e la sua tristezza non lo scoraggiano. Ne fa la sua amante. Poco prima di ucciderla

incapables de guérir de la vie. « Do you expect me to give you a prescription to cure life ? », s'interrogeait le médecin de Jane Wyman dans *Tout ce que le ciel permet*. *La Paloma* montre aussi des personnages prisonniers, objets chacun d'une impuissance à vivre, coincés dans des rôles muets (mari, femme, amant, mère, domestiques...).

Dans *L'Ombre des anges* (1976), adaptation d'une pièce très bavarde de Fassbinder (*Les Ordures, la Ville, la Mort*), qui fera scandale, l'image ambivalente des personnages ne coïncide jamais avec leur identité. La polémique du film repose justement sur le nom d'un de ses personnages dépourvu de nom propre, appelé par tous « le Juif riche » : accusé d'antisémitisme, il est interdit en Allemagne, puis en France, malgré la défense de nombreux intellectuels¹⁰. Notamment de Gilles Deleuze, qui déclarera dans un texte de soutien au film :

Schmid a très bien expliqué un des caractères principaux de son film : les visages sont comme à côté des acteurs, et ce qu'ils disent, à côté des visages. Si bien que le Juif riche peut lui-même dire « le Juif riche ». Les acteurs puisent dans un ensemble d'énoncés et un ensemble de visages, qui commandent une série de transformations. Les mots « le gnome, le nain » désignent un inquietant géant dont tous les gestes et la fonction sont précisément ceux d'un nain. Les énoncés nazis, les déclarations antisémites, s'accolent au personnage anonyme qui les tient vautré sur un lit ; ou bien viennent dans la bouche de la chanteuse travestie qui se trouve précisément être un ancien dignitaire nazi¹¹.

Ce film désespéré, état des lieux *no future* d'une Allemagne en mutation où le passé insiste cruellement, montre de nouveau des personnages enfermés dans une attente indéfinie, une angoissante absence à eux-mêmes. « Je n'aime pas les films sur le fascisme des années 30 », déclare Schmid à l'époque, « Le nouveau fascisme est tellement plus raffiné, plus déguisé. Il est peut-être, comme dans le film, le moteur d'une société ou les problèmes sociaux seraient réglés, mais où la question de l'angoisse serait seulement étouffée¹² ». *L'Ombre des anges* s'achève sur le suicide commandé de l'héroïne Lily (Ingrid Caven), prostituée choisie par « le Juif riche » pour son écoute, et parce que sa beauté et sa tristesse ne le rebutent pas. Il en fait sa maîtresse. Peu avant



sullo sfondo di costruzioni immobiliari (la sua professione), concedendole così ciò che lei gli richiedeva, la interroga:

- Non abbiamo mai ascoltato musica insieme.
- La musica avrebbe potuto ingannarci, gli risponde lei.
- E chi vuole essere ingannato? Chi vuole un'illusione?
- Tutti noi. Ne so qualcosa di illusioni: abbiamo bisogno di canzoni che parlano d'amore.

In questo film come anche negli altri, la musica s'impone non tanto come un modo per esprimere emozioni "reali" quanto per coprire il mondo con un altro, artificiale, ridotto a espressioni ripetute allo sfinimento, a orpelli simbolistici. Il melodramma è originariamente un genere musicale. Schmid postsincronizza per intero *Questa notte o mai* e *La Paloma*, scegliendo le musiche per la "magia"¹³ che sovrappongono in più all'immagine e costruendo i suoi film come se mostrasse

que celui-ci, accédant à sa demande, la tue sur fond de constructions immobilières (son activité professionnelle), il l'interroge :

- On n'a jamais écouté de musique ensemble.
- La musique aurait pu nous tromper, lui répond-elle.
- Et qui veut être trompé ? Qui veut d'une illusion ?
- Nous tous. En illusions je m'y connais : on a besoin de chansons qui parlent d'amour.

Dans ce film comme dans les autres, la musique s'impose moins comme une manière d'exprimer des émotions « vraies » que de couvrir le monde d'un autre, artificiel, réduit à des expressions rabâchées, des oripeaux symbolistes. Le mélodrame est à l'origine un genre musical. Schmid postsynchronise entièrement *Cette nuit ou jamais* et *La Paloma*, choisissant des musiques pour la « magie¹³ » qu'elles inscrivent en surplus sur l'image, faisant ses films comme

«ombre ammonitrici»: «Durante [le riprese], c'è della musica, banale o classica, una qualsiasi, che non abbia per forza direttamente a che vedere col film. Così si crea una certa atmosfera. Girato il film [...], dimentico tutta la musica con cui ho lavorato, tranne quella in playback. Comincio a ricostruire». Sulla scena della sepoltura di *La Paloma*, in cui il suo corpo viene dissotterrato tre anni dopo, stranamente immacolato, Schmid mette una musica araba incongrua, allegra, quasi comica, che rinforza ironicamente la crudeltà *post-mortem* di *La Paloma* che si abatterà su Isidore, obbligato a tagliare in pezzi il suo cadavere inalterato per farlo entrare in un'urna.

Durante le riprese della scena, avevamo sempre il *Trio n° 2* di Schubert [...]. L'abbiamo messo ininterrottamente, a volume alto, nel giardino. Poi ho messo questa musica egizia che non ha più nulla in comune con ciò che l'atmosfera restituiva. Questo mi piace abbastanza perché è un modo di rompere le forme, di rimetterle in gioco, di associarle al loro contrario e, contemporaneamente, ricostruirne l'unità profonda¹⁴.

L'universo non combaciante della musica, eco dello spostamento fantasmatico dell'immagine, è un altro modo di puntare oltre la vita. Postsincronizzare le voci e le musiche causa un divario aggiuntivo, nonché un fascino nei confronti di un fuori illusorio e onirico. La musica, l'illusione e la morte, al centro del suo cinema, troveranno un punto d'arrivo nei due splendidi documentari che Schmid realizzerà vari anni dopo: *Il bacio di Tosca* (1984) e *Das geschriebene Gesicht* [*The Written Face*] (1995).

I fantasmi della ripetizione

Nel primo, Schmid si reca alla Casa Verdi, a Milano, casa di riposo per musicisti costruita dal compositore, dove si riposano vecchie glorie dell'opera. Schmid filma camere e luoghi della vita, qualche conversazione, e soprattutto fa cantare loro abbondantemente alcune delle arie del loro passato: Sara Scuderi si lancia in un «Vissi d'Arte» (*Tosca* di Puccini) in duetto con la sua assistente, e in una scena commovente che si avvicina dolcemente al suo viso fremente di mille espressioni, riascolta la sua voce d'un tempo da un disco nero, accompagnandosi dolcemente da sola, ridendo mentre si doppia. Dolce oscenità d'un sé sdoppiato tra il passato mitico della gioventù e il presente dell'età avanzata,

un « montreur d'ombres » : « Pendant [le tournage], il y a de la musique, banale ou classique, n'importe quoi, pas nécessairement en rapport direct avec le film. Cela crée une certaine ambiance. Une fois le film tourné [...], j'oublie toutes les musiques avec lesquelles j'ai travaillé, sauf les musiques qui sont du playback. Je commence à reconstruire. » Sur la scène de l'enterrement de *La Paloma*, où le corps de celle-ci est déterré trois ans après sa mort étrangement immaculé, Schmid pose une musique arabe incongrue, joyeuse, presque comique, qui renforce ironiquement la cruauté *post-mortem* de *La Paloma* qui s'abattra sur Isidore, forcé de découper son cadavre inaltéré pour la faire rentrer dans une urne.

Pendant le tournage de la scène, nous avons toujours le *Trio n° 2* de Schubert [...]. Nous l'avons mis continuellement, très fort, dans le jardin. Et après j'ai mis cette musique égyptienne qui n'a plus rien de commun avec ce que donnait l'atmosphère. J'aime bien cela parce que c'est une façon de rompre les formes, de les mettre en question, de les allier à leur contraire et, simultanément, d'en reconstituer l'unité profonde¹⁴.

L'univers déplacé de la musique, écho au déplacement fantasmatique de l'image, est une autre manière de viser un au-delà de la vie. Postsynchroniser les voix et les musique induit un décalage de plus, autant qu'une fascination vers un dehors illusoire et onirique. La musique, l'illusion et la mort, au centre de son cinéma, trouveront un aboutissement dans les deux splendides documentaires que Schmid réalisera plusieurs années après : *Le Baiser de Tosca* (1984) et *Le Visage écrit* (1995).

Les fantômes de la répétition

Dans le premier, Schmid se rend à la Casa Verdi, à Milan, maison de retraite pour musiciens construite par le compositeur, où se reposent de vieilles gloires de l'opéra. Schmid filme chambres et lieux de vie, quelques conversations, et surtout leur fait chanter longuement certains de leurs airs passés : Sara Scuderi se lance dans un « Vissi d'Arte » (*Tosca* de Puccini) en duo avec sa femme de chambre, et dans une émouvante scène qui s'approche doucement de son visage tressaillant de mille expressions, réécoute sa voix d'alors sur un disque noir, s'accompagnant doucement, riant en se doublant elle-même. Douce obscenité d'un soi dédoublé entre passé mythique de la jeunesse et présent de

che ritroviamo quando Giuseppe Manacchini apre un vecchio baule e indossa i suoi costumi di scena, quando Giovanni Erminio Puligheddu passa in rassegna i suoi molti diplomi o quando la direttrice della Casa, di una certa età, ben vestita, racconta la storia del luogo, col suo fraseggio spesso interrotto da difficoltà respiratorie. I mezzi di registrazione (cinema, magnetofono e disco) di cui Jacques Derrida e Friedrich Kittler hanno analizzato la dimensione spettrale, funzionano un po' come un «bacio di Tosca», un atto di morte e d'amore insieme. Le donne strette dalle pellicce sulle loro spalle, coi visi truccati ma devastati, gli uomini esili, un po' suonati, immobilizzati tutti in posizione seduta o procedendo con difficoltà, imprinono nei più minimi gesti una fragilità tremante e arrugginita. Fascino struggente dello spettatore per la loro esistenza precaria, mentre s'illuminano nella musica e nel canto, mossi loro malgrado da una passione che continua ad animarli da fuori, memoria fisica incisa direttamente sui loro corpi. «Ho vissuto i miei primi anni con una vecchia signora che non si truccava», ricorda Schmid, «quindi, anche se mi lascio guidare dalle mie chimere, non perdo il contatto col concreto, con la terra, con la materia peritura»¹⁵. Arte cinematografica dolcemente necrofila, in cui la sublimazione ottiene il suo rilievo nelle goffaggini, nel suo essere claudicante, nella presa anchilosata di un assoluto irraggiungibile. «Mi sarebbe piaciuto vedere Sarah Bernhardt, in *L'Aiglon*, questa signora anziana, che recita un personaggio di diciott'anni... con anche una gamba di legno»¹⁶, racconta Schmid a Freddy Buache: se si appassiona del corpo anziano è perché si tratta, come l'infanzia, di un corpo *queer*, ambiguo, in mutamento – in fondo senza età, e i cui gesti e le espressioni dispiegano una perturbante stranezza.

È in questa ottica che vanno lette la sfilata dei bambini travestiti da adulti nel cabaret in *La Paloma* e la figura della madre di Isidore, interpretata da Bulle Ogier, sul cui volto giovanile ci si sofferma al momento del suo arrivo in macchina con un sottofondo di solenni organi, finché non si ferma davanti al figlio che la guarda e dice, non senza effetto comico, "mamma". In Schmid, il corpo è offerto a tutte le metamorfosi che la finzione vi può inscrivere. Per questo *La Paloma* muore in un'ellissi e riappare nella sua bara il suo corpo glorioso, *queer* per essere sfuggito al tempo.

In *Das geschriebene Gesicht* Schmid si reca in Giappone per riprendere una giovane stella del Kabuki. Tamabasuro Bando, celebre *onnagata* (attore travestito che interpreta nello specifico ruoli femminili) che osserva a lungo sulla scena

l'âge, que l'on retrouve lorsque Giuseppe Manacchini ouvre une vieille malle et revêt ses costumes de scène, que Giovanni Erminio Puligheddu repasse en revue ses multiples diplômes ou que la directrice de la Casa, bien âgée et sur son trente-et-un, raconte l'histoire du lieu, son phrasé entrecoupé d'une respiration difficile. Les médiums d'enregistrement (cinéma, magnétophone et disque) dont Jacques Derrida et Friedrich Kittler ont analysé la dimension spectrale, fonctionnent un peu comme un « baiser de Tosca », un acte de mort et d'amour mêlés. Les femmes enserrées par leurs fourrures sur les épaules, aux visages maquillés mais ravagés, les hommes frêles, un peu toqués, tous immobilisés en position assise ou cheminant difficilement, inscrivent dans leur moindres gestes une fragilité tremblante et rouillée. Fascination poignante du spectateur pour leur existence précaire tandis qu'ils s'illuminent dans la musique et le chant, mus malgré eux par une passion qui continue de les animer de l'extérieur, mémoire physique inscrite à même leur corps. « J'ai vécu mes premières années avec une vieille dame qui ne se maquillait pas », évoque Schmid, « alors même si me laisser mener par mes chimères, je ne perds pas le contact avec le concret, avec la terre, avec la matière périssable¹⁵. » Art cinématographique doucement nécrophile, où la sublimation gagne son relief dans les maladresses, les boiteries, la saisie ankylosée d'un absolu inatteignable. « J'aurais bien aimé voir Sarah Bernhardt, dans *L'Aiglon*, cette dame âgée, jouant un personnage de dix-huit ans... et avec une jambe de bois¹⁶ », raconte Schmid à Freddy Buache : s'il se passionne pour le corps âgé, c'est qu'il est, comme l'enfance, un corps *queer*, ambigu, en mutation – sans âge au fond, et dont les gestes et les expressions du visages déploient une inquiétante étrangeté.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre dans *La Paloma* le défilé des enfants habillés en adultes dans le cabaret, et la mère d'Isidore, interprétée par Bulle Ogier, son visage juvénile longuement filmé lors de son arrivée en voiture sur fond de grandes orgues, jusqu'à ce qu'elle s'arrête devant son fils qui la regarde et dit, non sans effet comique, « maman ». Chez Schmid, le corps est promis à toutes les métamorphoses que peut y inscrire la fiction, celle qu'on suit et celle qu'on se donne. C'est pourquoi *La Paloma* meurt dans une ellipse, et réapparaît dans son cercueil son corps glorieux, *queer* d'avoir échappé au temps.

Dans *Le Visage écrit*, Schmid se rend au Japon filmer une jeune star du Kabuki, Tamabasuro Bando, célèbre *onnagata* (acteur travesti interprétant spécifiquement des rôles féminins)



e interroga sulla sua interpretazione. Senza sottoscrivere realmente a una definizione della sua arte come "queer", parlando di uno sguardo d'uomo reinterpretante delle posture femminili, Bando sembra tuttavia protrarre fuori dalla scena qualcosa della femminilità che vi incarna: voce soave, gesti delicati, è una intera coreografia di mani quella alla quale assistiamo mentre parla. Oltre agli affascinanti estratti di rappresentazioni di Kabuki, nei quali Bando appare come una bambola dinoccolata, con sapienti trasformazioni di tenuta e di colore, Schmid rappresenta sullo stesso piano i rituali religiosi del teatro che precedono la scena e il trucco. Liturgie misteriose, offerte senza spiegazioni, che protraggono nel reale la stranezza fondamentale di una forma d'arte ancestrale riattualizzata. In una parte del film, Schmid porta Bando sul suo terreno propriamente cinefilo, facendogli interpretare un piccolo film alla Von Sternberg. Interpretando una giovane donna fragile corteggiata da due papponi, Bando sembra essere molto meno nel suo ambiente¹⁷ nel dispositivo occidentale, cinefilo e ricco di riferimenti di Schmid: volontaria o meno per il regista, questa goffaggine della controfigura aggiunge un'ulteriore *mise en abyme*. O(b)-sceno, fuori luogo, Bando suscita problemi di genere (dal maschile al femminile, e dal teatro al cinema) quando il suo personaggio bacia i due uomini (il che non potrebbe mai accadere nel Kabuki).

Attorno a questo giovane, mostrato in una foto d'archivio del 1956, già in costume a sei anni, e di cui vediamo anche il figlio piccolo, che lui spinge a lasciar perdere il Game Boy per dedicarsi al teatro, Schmid convoca vecchissime leggende dell'arte scenica giapponese, riattualizzando sullo schermo i gesti immemori di cui incarnano la memoria viva: Han Takehara, 92 anni, geisha, che danza lentamente, Tsuakiyomatsu Asaji, 101 anni, geisha, che suona lo shamisen e canta una vecchia aria, Haruko Sugimura, 88 anni, attrice per Naruse e Ozu, che ritorna sulla sua carriera. Ogni volta, fotografie o film del passato confrontano la loro immagine attuale con un'immagine del passato, facendo leva sulla differenza. Il momento *clou* dello spettacolo è assicurato dal danzatore di Buto Kazuo Ono, 88 anni durante le riprese (Schroeter lo aveva abbondantemente ripreso nel 1980 per il suo documentario *Abfallprodukte der Liebe [Polveri dell'amore]*, girato al festival di danza di Nancy). Ono è rimasto famoso per la sua performance da solista del 1977, *Omaggio a la Argentina*: nel 1927 aveva assistito a uno spettacolo di flamenco di una ballerina spagnola, Antonia Mercé, detta "La Argentina". La reinterpreta in una coreografia piena di pathos, allucinata e convulsa, in permanente mancanza di

qu'il observe longuement sur scène et interroge sur son interprétation. Sans véritablement souscrire à une définition de son art comme « queer », parlant d'un regard d'homme réinterprétant la partition des postures féminines, Bando semble néanmoins prolonger hors scène quelque chose de la féminité qu'il y incarne : voix douce, gestes gracieux, c'est toute une chorégraphie de mains qu'on observe pendant qu'il parle. Outre les fascinants extraits de pièces de Kabuki, où Bando apparaît comme une poupée désarticulée, avec de savantes transformations de tenues et de couleur, Schmid filme sur le même plan les rituels religieux du théâtre avant la scène et le maquillage. Liturgies mystérieuses, données sans explications, qui prolongent dans le réel l'étrangeté fondamentale d'un art ancestral réactualisé. Dans une partie du film, Schmid amène Bando sur son propre terrain cinéphile, en lui faisant interpréter un petit film à la Von Sternberg. Jouant une jeune femme fragile courtisée par deux marlous, Bando apparaît bien moins à sa place¹⁷ dans le dispositif occidental, cinéphile et référencé de Schmid : volontaire ou non chez le cinéaste, cette maladresse de la doublure rajoute une mise en abîme de plus. Ob-scène, déplacé, Bando provoque le trouble dans le genre (du masculin au féminin et du théâtre au cinéma) lorsque son personnage embrasse les deux hommes (ce qui ne se produirait jamais dans le Kabuki).

Autour de ce jeune homme, montré dans une archive de 1956, déjà en habit à 6 ans, et dont on voit aussi le jeune fils qu'il entraîne à délaisser sa Gameboy pour entrer dans le théâtre, Schmid convoque de très vieilles légendes de l'art scénique japonais, réactualisant à l'écran les gestes immémoriaux dont ils incarnent la vivante mémoire : Han Takehara, 92 ans, geisha, qui danse lentement, Tsuakiyomatsu Asaji, 101 ans, geisha, qui joue du shamisen et chante un vieil air, Haruko Sugimura, 88 ans, actrice chez Naruse et Ozu, qui revient sur sa carrière. Chaque fois, photographies ou films du passé confrontent leur image actuelle avec une image d'avant, jouant de l'écart. Le clou du spectacle est assuré par le danseur de Buto Kazuo Ono, 88 ans lors du tournage (Schroeter l'avait longuement filmé en 1980 dans son documentaire *La Répétition générale*, tourné au festival de danse de Nancy). Ono est resté célèbre pour son solo de 1977, *Hommage à la Argentina* : en 1927, il avait assisté à un spectacle de flamenco d'une danseuse espagnole, Antonia Mercé, dite « La Argentina ». Il la réinterprète dans une chorégraphie pathétique, hallucinée et accidentée, en déséquilibre permanent, le visage mangé par un masque d'extase qui peut d'un coup convulser en cri d'horreur, son corps frêle de vieillard en robe et grand chapeau

equilibrio, col volto mangiato da una maschera d'estasi che potrebbe di colpo scoppiare in un grido di terrore, con il suo gracile corpo di vecchio coperto da una veste femminile e da un grande cappello dalle decorazioni floreali che evoca irresistibilmente gli scheletri di zucchero carnevaleschi della festa dei morti in Messico. Schmid lo mostra spesso (per una volta senza immagini d'archivio) in lunghe inquadrature sinuose; come sfondo un paesaggio portuario al crepuscolo. Queste inquadrature cesellano il suo film e lo fanno sembrare un fantasma in una vera e propria danza dei morti dall'origine oscura, magica. Si pensa alla poesia di Goethe «Felice nostalgia» in cui questi, come racconta Marianne Dautrey, «ordina alla farfalla, attirata dalla luce della candela, di andarsi a bruciare alla sua fiamma, dicendole: "Finché non avrai capito questo: Muori e divieni, non sarai che un oscuro passeggero su questa terra pena di tenebre"»¹⁸.

«Muori e divieni», questa ingiunzione di attraversare il limbo della morte per rinascere altro riassume bene il progetto di Schmid: trovare attraverso il cinema un tempo singolare, *queer*, che non abbia nulla a che fare con il tempo regolato della quotidianità, della famiglia o del lavoro. Una vacanza dal tempo, che ritrova forse quella del bambino solitario che era stato, che guardava passare gli altri, la gente "del viaggio" che attraversavano per un momento la cornice circoscritta dell'hotel, con le sue molte stanze e tramezzi come altrettante inquadrature cinematografiche. «Mi piacciono i luoghi chiusi, i posti che possono causare l'illusione che il tempo si sia fermato, cosa mai vera»¹⁹, dichiara Schmid che non mostrerà mai direttamente i ritmi della città o del quotidiano, ma sempre degli spazi "altri": montuosi, marittimi, esotici, oppure hotel, teatri, cabaret, casinò che sono, come il cinema, luoghi di ritiro dalla vita di tutti i giorni. I suoi spettatori immersi nella sala in cui sono proiettati i suoi film fanno così esperienza del tempo perduto, rimandando le ingiunzioni della loro epoca e di ciò che gli sta intorno, e, forse, accedendo così ad altri regimi di metamorfosi.

note

- Poesia composta per Daniel Schmid e usata da Schroeter in *Der schwarze Engel [L'angelo nero]* (1975), come ricorda nella sua autobiografia: Werner Schroeter (con Claudia Lessen), *Days of Twilight, Nights of Frenzy. A Memoir*, trad. Anthea Bell, University of Chicago Press, 2017; questa ritraduzione, come le seguenti, sono mie. «Yearning, a word easy to say /

à fleur évoquant irrésistiblement les squelettes carnavalesques en sucre de la fête des morts au Mexique. Schmid le filme plusieurs fois (sans en montrer, pour une fois, d'images d'archive), en de longs plans sinueux sur fond de paysage portuaire au crépuscule. Ces plans cisailent son film et le font apparaitre comme un fantôme dans une véritable danse des morts à l'origine obscure, magique. On pense au poème « Bienheureuse nostalgie » de Goethe, où celui-ci, comme le relate Marianne Dautrey, « enjoint au papillon, attiré par la lumière de la bougie, d'aller jusqu'à se brûler à sa flamme : "Tant que tu n'auras pas compris ce : Meurs et deviens, tu ne seras qu'un obscur passager sur cette terre ténébreuse", lui dit-il"¹⁸. »

« Meurs et deviens », cette injonction à traverser l'espace limbique de la mort pour renaître autre résume bien le projet de Schmid : trouver à travers le cinéma un temps singulier, queer, qui n'a rien à voir avec le temps réglé du quotidien, de la famille ou du travail. Une vacance du temps, qui retrouve celle, peut-être, de l'enfant solitaire qu'il était, regardant passer les autres, ces gens « du voyage » traversant un moment le cadre circonscrit du grand hôtel de loisir, avec ses multiples chambres et cloisons comme autant de plans cinématographiques.« J'aime bien les huis-clos, les endroits qui peuvent donner l'illusion que le temps s'arrête, ce qui n'est jamais vrai"¹⁹ », déclare Schmid qui ne filmera jamais directement les rythmes de la ville ou du quotidien, mais toujours des espaces « autres » : montagnards, maritimes, exotiques, ou des hôtels, théâtres, cabarets, casinos qui sont comme le cinéma des lieux de retraite de la vie courante. Ses spectateurs plongés dans la salle de projection de ses films font ainsi l'expérience du temps perdu, différant les injonctions de leur époque et de leur environnement, et par là, peut-être, accédant à d'autre régimes de métamorphoses.

notes

- Poème composé pour Daniel Schmid et utilisé par Schroeter dans *L'Ange noir* (1975), comme il l'évoque dans son autobiographie : Werner Schroeter (avec Claudia Lessen) *Days of Twilight, Nights of Frenzy. A Memoir*, trad. Anthea Bell, University of Chicago Press, 2017 ; cette retraduction, et les suivantes, sont miennes. « Yearning, a word easy to say / and

and yet so hard for me. / The stream is shallow as the day / but I dream of the sea».

2. Schroeter nella sua autobiografia: «La nostra fiducia reciproca non è mai stata compromessa, benché, certo, ci fosse tra noi qualche competizione e gelosia. Vi eravamo inclini, e spesso rimanevamo delusi, perché ciascuno avrebbe voluto fare il tipo di film che faceva l'altro. Ma la vedevo come una parte piacevole della nostra amicizia. Daniel poteva essere malizioso, ma il suo senso dell'umorismo svizzero e il mio senso dell'umorismo polacco-tedesco si contaminavano a vicenda».
3. Sempre Schroeter: «Sono andato al matrimonio di Fassbinder e Ingrid Caven nell'agosto 1970. Il viaggio di nozze, durante il quale Daniel ha fatto con loro una cosa a tre, deve essere stato un episodio divertente, ma dovrete chiedere a Ingrid di raccontarvelo; non vi ho preso parte».
4. In particolare *Der Bomberpilot* (1970) di Schroeter e *Il mercante delle quattro stagioni* di Fassbinder, in cui ha una piccola parte.
5. Conversazione con Noël Simsolo, *Zoom*, n° 26, 1974.
6. Daniel Schmid, «Introduction à La Paloma», in Freddy Buache, *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne 1975.
7. «La miseria, l'immensa miseria del cinema mondiale, è il credere che le persone siano rappresentabili. [...] Non l'ho rappresentata, Anne-Marie Stretter. Conosco una sorta di approssimazione di Anne-Marie Stretter attraverso Delphine Seyrig che, fisicamente, si prestava». Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Éditions Benoit Jacob, Paris 2001.
8. «Les noms de l'auteur», *Cahiers du cinéma*, n° 293, ottobre 1978.
9. «L'ho incontrato dopo la guerra. Dopo Il trapezio della vita o Come le foglie al vento, non ricordo. Aveva problemi di salute. E d'estate veniva spesso con la moglie da noi all'hotel. Lo conoscevo da quasi

yet so hard for me. / The stream is shallow as the day / but I dream of the sea. »

2. Schroeter dans son autobiographie : « Notre confiance mutuelle n'a jamais été compromise, même si, bien sûr, il y avait entre nous un peu de compétition et de jalousie. Nous y étions enclins, et parfois déçus, parce que chacun aurait aimé faire le type de film que l'autre faisait. Mais je le voyais comme une part charmante de notre amitié. Daniel pouvait être malicieux, mais son humour suisse et mon humour polonais-allemand déteignaient l'un sur l'autre. »
3. Schroeter, encore : « Je suis allé au mariage de Fassbinder et Ingrid Caven en août 1970. Le voyage de noce, où Daniel engagea le couple dans un triolisme, a dû être un épisode amusant, mais vous devriez demander à Ingrid de vous raconter l'histoire ; je n'y ai pas pris part ».
4. En particulier *Der Bomberpilot* (1970) de Schroeter et *Le Marchand des quatre saisons* (1972) de Fassbinder, où il tient un petit rôle.
5. Entretien avec Noël Simsolo, *Zoom*, n° 26, 1974.
6. Daniel Schmid, « Introduction à la Paloma », dans Freddy Buache, *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, Ed. L'Âge d'homme, Lausanne 1975.
7. « La misère, l'immense misère du cinéma mondial, c'est de croire que les gens sont représentables. [...] Anne-Marie Stretter, je ne l'ai pas représentée. Je connais une sorte d'approximation d'Anne-Marie Stretter à travers Delphine Seyrig qui, physiquement, s'y prêtait ». Marguerite Duras, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, Éditions Benoit Jacob, Paris 2001.
8. « Les noms de l'auteur », *Cahiers du cinéma*, n° 293, octobre 1978.
9. « Je l'ai connu après la guerre. Après *La Ronde de L'aube* ou *Écrit sur le vent*, je ne me souviens plus. Il avait des problèmes de santé. Et en été il venait toujours avec sa femme chez nous à l'hôtel. C'était quelqu'un que je connaissais depuis

vent'anni, e non mi ero reso conto che aveva quasi 86 anni. Era l'ultima occasione per intervistarla. Nel 1984, andando a Milano per girare *Il bacio di Tosca*, abbiamo trascorso insieme tre giorni. Fu la sua ultima testimonianza». («Le passé intérieur, propos de Daniel Schmid», discorsi raccolti da Camille Nevers e Vincent Vatrican a proposito di *Fuori stagione*, *Cahiers du cinéma*, n° 464, febbraio 1993).

10. Per la sinossi di questo film, vedi l'articolo di Marianne Dautrey «Le diable probablement. L'histoire de l'Allemagne certainement. R.W. Fassbinder (1945-1982), chroniqueur de l'Allemagne», *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2011/2 (n° 195), leggibile su <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-423.htm>.
11. Gilles Deleuze, *Il ricco ebreo*, in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, trad. it. di Deborah Borca, Einaudi, Torino 2010, pp. 104-105.
12. Conversazione, *Le Monde*, 3 febbraio 1977.
13. *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, op. cit.
14. *Ibidem*.
15. Conversazione con Colette Godard, *Le Monde*, 18 maggio 1971.
16. Conversazione con Freddy Buache in *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, op. cit. Schmid filmerà Sarah Bernhard, che suo nonno aveva conosciuto, in *Fuori stagione* (interpretata da Marisa Paredes).
17. Benché Bando avesse già recitato al cinema (ruoli femminili), in particolare nel 1977 nel sorprendente film di Masahiro Shinoda, *Yasha-ga-ike [Lo stagno dei demoni]*.

18. Le diable probablement..., op. cit.

19. Le passé intérieur, propos de Daniel Schmid, op. cit.

presque vingt ans, et je ne m'étais pas rendu compte qu'il avait déjà 86 ans. C'était l'occasion ou jamais pour l'interviewer. En 1984, en allant à Milan pour tourner *Le Baiser de Tosca*, on a passé trois jours ensemble. C'était son dernier témoignage. » (« Le passé intérieur. Propos de Daniel Schmid » recueillis par Camille Nevers et Vincent Vatrican à propos de *Hors saison*, *Cahiers du cinéma*, n° 464, février 1993).

10. Pour le récit de ce film, voir l'article de Marianne Dautrey, « Le diable probablement. L'histoire de l'Allemagne certainement. R. W. Fassbinder (1945-1982), chroniqueur de l'Allemagne », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2011/2 (n° 195), lisible sur <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-423.htm>.
11. *Le Monde*, 18 février 1977. Repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995* (David Lapoujade, ed.), Les Éditions de Minuit, Paris 2003, pp. 123-126.
12. Entretien, *Le Monde*, 3 février 1977.
13. *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, op. cit.
14. *Id.*
15. Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 18 mai 1971.
16. Entretien avec Freddy Buache dans *Portrait de Daniel Schmid en magicien*, op. cit.. Schmid filmera Sarah Bernhard, qu'aurait connu son grand-père, dans *Hors saison* (interprétée par Marisa Paredes).
17. Même si Bando a déjà joué au cinéma (des rôles de femme), notamment en 1977 dans l'étonnant film de Masahiro Shinoda, *L'Étang du démon*.

18. « Le diable probablement... », article cité.

19. « Le passé intérieur. Propos de Daniel Schmid », entretien cité.



screenplay
Daniel Schmid
cinematography
Renato Berta
editing
Luc Yersin
sound
Yo von Swietochowski
producer
Daniel Schmid
contact
www.cinematheque.ch
info@cinematheque.ch

Daniel Schmid

Nato nel 1941 e morto nel 2006, è regista cinematografico e teatrale. Mentre le sue regie teatrali spaziano dalle opere di Alban Berg a quelle di Vincenzo Bellini, rivelando il suo spiccato animo lirico, le sue regie cinematografiche vengono mostrate nei festival di tutto il mondo, dalla Berlinale che nel 1982 accolse *Ecate* fino al festival di Cannes che nel 1999 selezionò *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* nel concorso Un Certain Regard. Le vicinanze con il regista tedesco Rainer Werner Fassbinder non si limitano alla condivisione della passione per il melodramma, ma toccano collaborazioni come la sceneggiatura di *L'ombra degli angeli* (1976), a firma di entrambi. Nel 1999 ha ricevuto il Pardo d'onore alla carriera al festival di Locarno.

Born in 1941 and died in 2006, he was a film and theater director. While his theater directions ranged from Alban Berg's works to Vincenzo Bellini's ones, revealing his strong lyrical soul, his cinematographic directions were shown at festivals all over the world, from the Berlinale who welcomed *Hecate* in 1982, to the Cannes Film Festival who in 1999 selected *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* in the Un Certain Regard competition. The closeness with the German director Rainer Werner Fassbinder was not limited to sharing a passion for melodrama, because it involved collaborations such as the screenplay for *Schatten der Engel* (1976), signed by both. In 1999 he received the Leopard of Honour for Lifetime Achievement at the Locarno Film Festival.



MIRAGE DE LA VIE: PORTRAIT DE DOUGLAS SIRK

Daniel Schmid / Svizzera 1983 / 43' / v.o. sott. it.

Douglas Sirk si racconta di fronte alla macchina da presa: il rigetto per il nazismo, i film per la tedesca Ufa, la fuga negli Stati Uniti, il lavoro negli studios di Hollywood, l'ossessione per la composizione dell'inquadratura e per gli specchi. Intanto il sole filtra dalle finestre della sua casa in Svizzera, dandogli occasione, nonostante i problemi di vista, di trovare anche durante l'intervista momenti di luce perfetti ai suoi occhi di regista. Lo svizzero Daniel Schmid dialoga con quello che lui e Rainer Werner Fassbinder veneravano come maestro assoluto del melodramma, il regista di *There's Always Tomorrow*, *Written on the Wind* e *Imitation of Life*. Le sue domande interrogano gli occhi, le mani e le espressioni di un regista sempre interessato ai drammi più profondi degli esseri umani, alla loro ricerca inutile della moralità, al loro girare in tondo come preambolo oscuro della morte.

Douglas Sirk talks about himself in front of the camera: his rejection of Nazism, his films for the German Ufa, his escape to the United States, his work in the Hollywood studios, his obsession with the composition of the shot and for the mirrors. Meanwhile, the sun filters through the windows of his house in Switzerland, giving him the opportunity, despite his sight problems, to find perfect moments of light in his director's eyes even during the interview. The Swiss Daniel Schmid talks with the one he and Rainer Werner Fassbinder venerated as the absolute master of melodrama, the director of *There's Always Tomorrow*, *Written on the Wind* and *Imitation of Life*. His questions interrogate the eyes, the hands and the expressions of a director who is always interested in the deepest dramas of human beings, in their useless search for morality, in their running in circles as a dark preamble of death.



Daniel Schmid

Nato nel 1941 e morto nel 2006, è regista cinematografico e teatrale. Mentre le sue regie teatrali spaziano dalle opere di Alban Berg a quelle di Vincenzo Bellini, rivelando il suo spiccato animo lirico, le sue regie cinematografiche vengono mostrate nei festival di tutto il mondo, dalla Berlinale che nel 1982 accolse *Ecate* fino al festival di Cannes che nel 1999 selezionò *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* nel concorso Un Certain Regard. Le vicinanza con il regista tedesco Rainer Werner Fassbinder non si limitano alla condivisione della passione per il melodramma, ma toccano collaborazioni come la sceneggiatura di *L'ombra degli angeli* (1976), a firma di entrambi. Nel 1999 ha ricevuto il Pardo d'onore alla carriera al festival di Locarno.

Born in 1941 and died in 2006, he was a film and theater director. While his theater directions ranged from Alban Berg's works to Vincenzo Bellini's ones, revealing his strong lyrical soul, his cinematographic directions were shown at festivals all over the world, from the Berlinale who welcomed *Hecate* in 1982, to the Cannes Film Festival who in 1999 selected *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* in the Un Certain Regard competition. The closeness with the German director Rainer Werner Fassbinder was not limited to sharing a passion for melodrama, because it involved collaborations such as the screenplay for *Schatten der Engel* (1976), signed by both. In 1999 he received the Leopard of Honour for Lifetime Achievement at the Locarno Film Festival.



LA PALOMA

Daniel Schmid / Svizzera 1974 / 110' / v.o. sott. it.

Nelle spire ipnotiche di una serata dentro un locale di una Mitteleuropa sospesa nel tempo e nello spazio, il conte Isidor vede la cantante Viola detta "La Paloma" e se ne innamora perdutamente. Lei è malata di tisi ma è anche pronta ad essere amata, mettendo alla prova le poche speranze che le lascia la malattia. Non saranno le buone notizie però a concedere felicità eterna alla coppia, nel fiammeggiante e audace melodramma di Daniel Schmid, il film che lo rivelò al mondo dei festival europei come autore colto e imprevedibile. Il film così si addentra nella controversa psicologia dei suoi protagonisti, oscillando fra amore e odio, fra affetto e ossessione, fino a sfiorare l'epica e il soprannaturale, al di là della vita e della morte. Schmid è un Fassbinder svizzero in cui l'incomunicabilità approda, paradossalmente, a orizzonti espressivi imprevedibili.

In the hypnotic spirals of an evening in a club, in Central Europe as in a place suspended in time and space, Count Isidor sees the singer Viola known as "La Paloma" and falls madly in love with her. She is sick with tuberculosis but is also ready to be loved, putting to the test the little hope that the illness leaves her with. Nevertheless, it will not be good news that will grant eternal happiness to the couple, in Daniel Schmid's flamboyant and audacious melodrama, the film that revealed him to the world of European festivals as a cultured and elusive author. The film thus delves into the controversial psychology of its protagonists, oscillating between love and hate, between affection and obsession, until it borders on the epic and the supernatural, beyond life and death. Schmid is a Swiss Fassbinder in which incommunicability leads, paradoxically, to unpredictable expressive horizons.

screenplay
Daniel Schmid
Rainer Werner Fassbinder
cinematography
Renato Berta
editing
Ila von Hasperg
sound
Luc Yersin
cast
Ingrid Caven
Peter Kern
Peter Chatel
Bulle Ogier
Barbet Schroeder
Jérôme Nicolin
producer
Yves Peyrot
contact
www.cinematheque.ch
info@cinematheque.ch



Daniel Schmid

Nato nel 1941 e morto nel 2006, è regista cinematografico e teatrale. Mentre le sue regie teatrali spaziano dalle opere di Alban Berg a quelle di Vincenzo Bellini, rivelando il suo spiccato animo lirico, le sue regie cinematografiche vengono mostrate nei festival di tutto il mondo, dalla Berlinale che nel 1982 accolse *Ecate* fino al festival di Cannes che nel 1999 selezionò *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* nel concorso Un Certain Regard. Le vicinanza con il regista tedesco Rainer Werner Fassbinder non si limitano alla condivisione della passione per il melodramma, ma toccano collaborazioni come la sceneggiatura di *L'ombra degli angeli* (1976), a firma di entrambi. Nel 1999 ha ricevuto il Pardo d'onore alla carriera al festival di Locarno.

Born in 1941 and died in 2006, he was a film and theater director. While his theater directions ranged from Alban Berg's works to Vincenzo Bellini's ones, revealing his strong lyrical soul, his cinematographic directions were shown at festivals all over the world, from the Berlinale who welcomed *Hecate* in 1982, to the Cannes Film Festival who in 1999 selected *Beresina oder die letzten Tage der Schweiz* in the Un Certain Regard competition. The closeness with the German director Rainer Werner Fassbinder was not limited to sharing a passion for melodrama, because it involved collaborations such as the screenplay for *Schatten der Engel* (1976), signed by both. In 1999 he received the Leopard of Honour for Lifetime Achievement at the Locarno Film Festival.

screenplay
Daniel Schmid
cinematography
Renato Berta
editing
Daniela Roderer
sound
Dieter Meyer
cast
Tamasaburo Bando
Kazuo Ohno
Kai Shishido
Toshiya Nagasawa
Asaji Tsutakiyokomatsu
Han Takehara
Haruko Sugimura
producer
Kenzo Horikoshi
Marcel Hoehn
contact
www.cinematheque.ch
info@cinematheque.ch



THE WRITTEN FACE

Daniel Schmid / Giappone-Svizzera 1995 / 89' / v.o. sott. it.

Gli Onnagata, nella tradizione del teatro giapponese, sono gli uomini che interpretano i personaggi femminili. Tamasaburo Bando è uno degli Onnagata più celebri, in grado di interpretare figure di donne non sulla base di un'idea di imitazione ma per coglierne la reale essenza e restituirla tramite il ballo, il movimento, lo sguardo. Daniel Schmid viaggia in Giappone per catturare la filosofia più profonda dell'arte degli Onnagata, rinunciando alla struttura classica del documentario ma concentrandosi sulle performance di Bando e di altri artisti, per indagare cosa significhino l'identità e il genere sessuale nel magico reame del palcoscenico del teatro Kabuki. Le soluzioni non sono semplici, e trovano in questa straordinaria tradizione un'occasione arricchente per esplorare i confini fra essenza del femminile e sua percezione, mentre il film costruisce un raffinatissimo apparato formale che ipnotizza.

Onnagata, in the tradition of Japanese theater, are men who play female characters. Tamasaburo Bando is one of the most famous Onnagata, able to interpret female figures not on the basis of an idea of imitation but to catch their real essence and return it through dance, movement, gaze. Daniel Schmid travels to Japan to capture the deepest philosophy of Onnagata's art, giving up on the classic documentary structure but focusing on the performances of Bando and other artists, in order to survey what identity and sexual gender mean in the magical realm of the stage of Kabuki theater. The solutions are not simple, and they find in this extraordinary tradition an enriching opportunity to explore the boundaries between the essence of the feminine and its perception, while the film builds a highly refined formal apparatus that mesmerizes.

RETROVIE ITALIANE
PAUL MORRISSEY





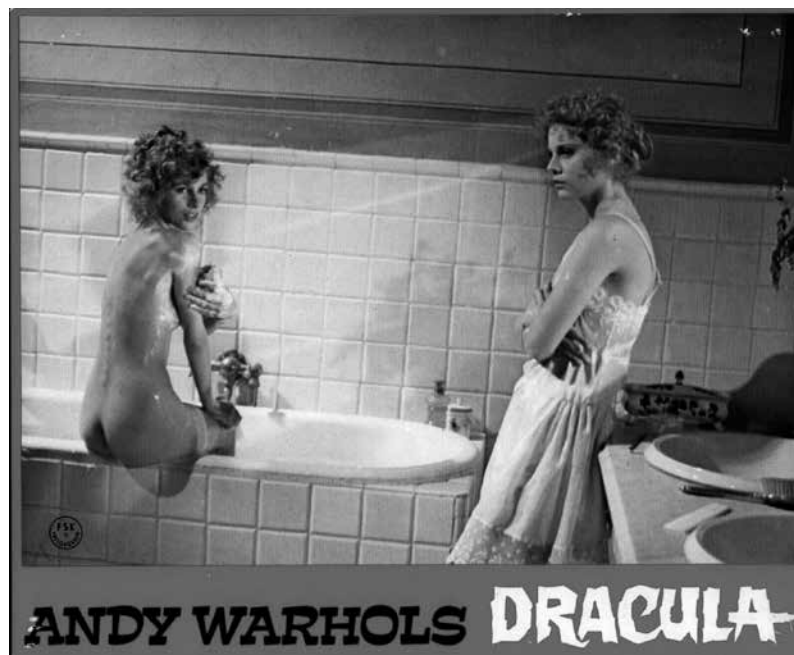
**LA VERSIONE DI MORRISSEY.
DUE O TRE COSE SULL'ALLIEVO
CHE NON VOLLE SUPERARE IL MAESTRO
/ MORRISSEY'S VERSION.
TWO OR THREE THINGS ABOUT THE STUDENT
WHO REFUSED TO SURPASS THE MASTER**

di / by Umberto Cantone

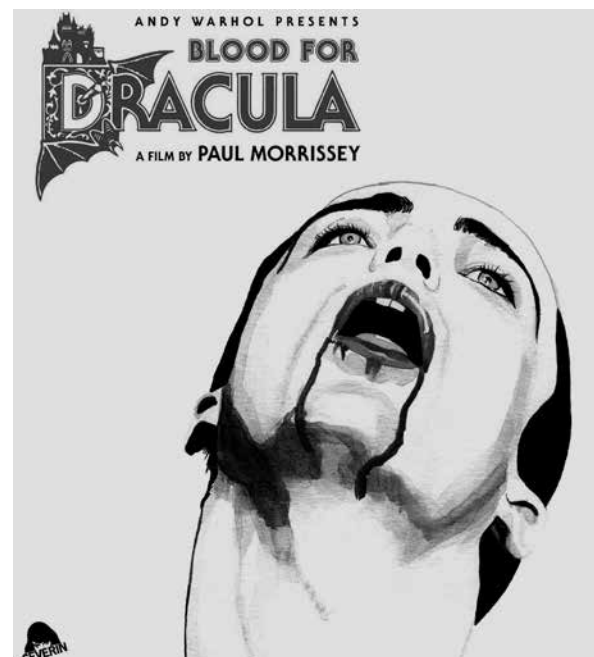
traduzione italiana di / English translation by Alessandra Meoni

Catturare con una 16 millimetri a 24 fotogrammi al secondo una porzione di vita e poi proiettarla, rallentata a 16 fotogrammi al secondo, come se fosse l'ultimo film possibile. Questo è stato il progetto del cinema anomalo e irripetibile di Andy Warhol. Ma per compiere un gesto così diretto ed estremo, che negli anni '60 fu liberatorio, bisognava che i film si emancipassero completamente dalla schiavitù del racconto, e quindi dall'esorbitante tradizione di Hollywood. Warhol ebbe il merito di lasciare che tutto ciò accadesse. Ma la forma nuova del suo cinema si trasformò presto in una formula che, sebbene remunerativa, finì con lo stancare il suo stesso artefice: esporre corpi e oggetti e avvenimenti alla staticità della macchina da presa. Anche se per un breve periodo, il cinema di Warhol testimoniò il destino di entropia che riguarda le cose quando si trasformano in immagini. Diventò, suo malgrado, la rappresentazione flagrante del farsi e disfarsi del mondo. Fu un modo di fare cinema che si consumò presto ma che lasciò parecchie impronte, produsse molti epigoni, e soprattutto segnò la carriera di colui che aveva contribuito in modo determinante a realizzarlo: Paul Morrissey, che di Warhol è stato il più influente dei collaboratori (più di qualcuno dice il suo dispotico manipolatore) alla mitica Factory, e che non ha smesso di essere cineasta anche

Capturing a slice of life on 16mm at 24 frames per second to project it slowed down to 16 frames per second as if it were the last possible film. This was the project of Andy Warhol's anomalous and unrepeatable cinema. However, to carry out such a direct and extreme gesture, which in the 1960s was liberating, films needed to emancipate themselves completely from the slavery of narrative and, thus, from Hollywood's exorbitant tradition. Warhol deserves credit for allowing all of this to happen. Yet, the new form of his cinema soon turned into a formula that, although lucrative, ended up wearying its own creator: exposing bodies, objects, and events to the stillness of the camera. Even though it was for a brief period, Warhol's cinema witnessed the destiny of entropy that concerns things when they turn into images. It became, unwittingly, the blatant representation of the making and unmaking of the world. It was a way of making cinema that soon faded but left many imprints, produced many epigones, and above all, marked the career of the one who had contributed significantly to its realization: Paul Morrissey, who was the most influential of Warhol's collaborators (some even say his despotic manipulator) at the legendary Factory, and who continued to be a filmmaker even after that experience. Let's say it straight away. We do not intend here



dopo quell'esperienza. Diciamolo subito. Non intendiamo qui attribuire ai film di Morrissey la stessa qualità innovativa di quelli del demiurgo della pop art, né tantomeno lo stesso valore che hanno certi capolavori del New American Cinema e delle altre *nouvelles vagues* di quell'epoca. Ci mancherebbe. Inoltre, se vi capitasse di vedere qualcuno dei film degli anni '80 di Morrissey riconoscereste con difficoltà il tocco sperimentale dei cortometraggi del suo esordio (girati tra il 1961 e il '63), e la forza dirompente dei lungometraggi – anche lunghissimi – realizzati con Warhol nel corso della loro collaborazione iniziata nel 1965 e interrotta nel '74 (*Chelsea Girl*, *Lonesome Cowboys* e *Women in Revolt* restano un memorabile segno della ditta). Eppure, al di là delle differenze formali, a legare tra loro Morrissey e Warhol non c'è solo una comune visione del mondo olimpicamente pragmatica, e nemmeno l'esercizio profuso di sregolatezza anticonformistica e provocazione snob. La verità è che i loro film, come molti altri appartenenti a quella stagione di folgorazioni influenti, continuano a sembrarci attraversati dallo stesso coraggio trasgressivo, a essere motivati dal medesimo desiderio d'invenzione. Per questo motivo li accomuniamo. Per questo lasciamo che continuino ad affascinarci pur riconoscendone l'obsolescenza. Ma a segnare l'affinità tra



to attribute Morrissey's films to the same innovative quality as those of the demiurge of pop art, nor the same value as certain masterpieces of the New American Cinema and of other *New Waves* of that era. That would mean missing the point. Furthermore, if you happen to see any of Morrissey's films from the 1980s, you would have difficulty recognizing the experimental touch of his early short films (shot between 1961 and '63) and the disruptive force of the feature films – sometimes very long ones – made with Warhol during their collaboration that began in 1965 and ended in '74 (*Chelsea Girl*, *Lonesome Cowboys*, and *Women in Revolt* remain memorable signatures of their partnership). Yet, beyond the formal differences, what binds Morrissey and Warhol together is not only a common, olympically pragmatic worldview nor the exercise of unbridled nonconformity and snobbish provocation. The truth is that their films, like many others belonging to that season of influential revelations, continue to seem to us to be imbued with the same transgressive courage, motivated by the same desire for invention. For this reason, we pair them. For this reason, we let them continue to fascinate us while recognizing their obsolescence. However, something else also marks the affinity between Morrissey and Warhol. There is the common, obsessive, vampiric interest in reality



Morrissey e Warhol c'è anche altro. C'è il comune, ossessivo, vampiresco interesse per la realtà e le svariate possibilità che ha il cinema di raccontarla. Che questa fosse la motivazione dominante di Warhol regista (insieme a quella di fare soldi, naturalmente) lo sostengono Enzo Ungari e Adriano Aprà (uno degli studiosi più appassionati del New American Cinema, di cui m'impressiona apprendere la scomparsa proprio mentre scrivo queste note) nella loro fondamentale monografia pubblicata nel 1978 da Arcana. E non c'è dubbio che la realtà sia stata pure il campo d'azione del cinema più strutturato di Morrissey. Ma a dividere i due sodali ci fu un'idea diversa su quello che si doveva fare e soprattutto su quello di cui bisognava disfarsi perché il cinema diventasse – come voleva Pasolini – la lingua della realtà. Se per Warhol era necessario puntare su un approccio fenomenologico e fare a meno dell'intreccio, per Morrissey l'intreccio stava al principio di tutto. Che avesse cominciato a praticare questa idea lo si capì fin dal primo film che firmò da solo nel 1968, pur essendo ancora sotto il controllo (si fa per dire) warholiano. A partire da *Flesh*, insomma, dove si notano inquadature più curate, un utilizzo meno casuale e più consapevolmente diegetico dello zoom, dei salti temporali e delle musiche. E dove fu rilevata la predilezione di Morrissey per una forma fluttuante di



and the various possibilities cinema has to tell it. That this was Warhol's dominant motivation as a director (along with the desire to make money, of course) is argued by Enzo Ungari and Adriano Aprà (one of the most passionate scholars of the New American Cinema, whose passing I am saddened to learn of as I write these notes) in their fundamental monograph published in 1978 by Arcana. There is no doubt that reality was also the field of action in Morrissey's more structured cinema. But what divided the two comrades was a different idea of what needed to be done and, above all, what needed to be discarded for cinema to become – as Pasolini wanted – the language of reality. If for Warhol, it was necessary to focus on a phenomenological approach and do away with the plot, for Morrissey, the plot was the beginning of everything. It became clear from the first film he signed alone in 1968, even though he was still under (so to speak) the Warholian control. Starting with *Flesh*, in fact, where more careful shots, a less random and more consciously diegetic use of zoom, temporal jumps, and music are noticeable. And where Morrissey's preference for a fluctuating form of narration, *slapstick neorealism*, and improvised surreal scenes set in the slums of wars between poor demons and poor angels (where the archangel was always and only one, Joe Dallessandro) was

narrazione, lo *slapstick neorealism*, le improvvisate scenette surreali ambientate negli *slums* delle guerre tra poveri demoni e poveri angeli (dove l'arcangelo fu sempre e solo uno, Joe Dallessandro). Insomma, risultò chiaramente fin da allora che Morrissey, pur rimanendo sganciato dal sistema produttivo degli studios, non aveva intenzione di rinunciare completamente alle regole convenzionali del cinema. I suoi film non volevano respingere gli spettatori, semmai attrarli pur senza smettere di essere diversi. All'origine di tutto, insomma, doveva continuare a esserci l'amore per il cinema. Fin dall'inizio Morrissey e Warhol avevano condiviso una passione smodatamente voyeuristica e anti-intellettualistica per lo star system, a cui entrambi attribuivano un valore identitario, come se la natura e la cultura del proprio tempo dipendessero dalla sua influenza (una specie di antidoto amarissimo a questa passione è *Heat*, mélo grottesco sul lato oscuro della *Hollywood way of life* che è un omaggio del 1971 di Morrissey al Billy Wilder di *Sunset Boulevard*). Morrissey fece della regia il suo unico mestiere, a differenza di Warhol che smise di fare film alla fine degli anni '60. E così ha continuato, fino ai giorni nostri, perché per lui non c'è mai stato un altro modo di confrontarsi con la realtà. Ha fatto cinema credendoci fino in fondo, da vero indipendente, per tutti gli anni '80 (che furono il suo periodo più fruttuoso), cercando sempre di misurarsi con i mutamenti (culturali, estetici, sociali) in atto. Prima dei suoi due film più recenti, realizzati uno nel 2005 (un documentario sulla modella Veruschka) e l'altro nel 2010 (*News from Nowhere*, storia di un clandestino sudamericano a Long Island, un ritorno alle origini intriso di cristologia), la sua carriera ha subito una battuta d'arresto per tutti gli anni '90, agli albori di quella rivoluzione mediatica che in poco tempo ha stravolto il modo stesso di concepire e percepire la narritività in ogni sua forma, non solo cinematografica.

Morrissey è sempre stato interessato a raccontare delle storie, come lo erano i cineasti duri e puri, come lo era il suo amato John Ford (a cui volle dedicare *Flesh*). Le sue non sono quasi mai storie inventate, ma ricavate dalla cronaca oppure da narrativa o biografie esistenti, e sublimare nel modo più coinvolgente possibile, adottando i cliché dei generi da lui prediletti, il mélo e la commedia. A vedere i suoi film migliori, però, questi cliché appaiono volutamente stravolti, scomposti. Sembra quasi che Morrissey, con la sua ironia sbilena e bizzarra fino alla sgradevolezza, abbia sempre cercato un modo (straniante?) di sabotare la struttura stessa del suo cinema. In realtà, intendeva usare questi cliché come un pretesto per lasciare affiorare, nei suoi film, quello

noted. In short, it became clear from then on, that Morrissey, while remaining detached from the studio production system, had no intention of completely renouncing the conventional rules of cinema. His films did not aim to repel viewers but rather to attract them while still being different. Therefore, there had to continue to be a love for cinema at the origin of everything. From the beginning, Morrissey and Warhol had shared a passionately voyeuristic and anti-intellectualistic interest in the star system, to which both attributed an identity value as if the nature and culture of their time depended on its influence (a kind of bitterly ironic antidote to this passion is *Heat*, a grotesque melodrama on the dark side of the *Hollywood way of life*, which is a 1971 tribute by Morrissey to Billy Wilder's *Sunset Boulevard*). Morrissey made directing his only profession, unlike Warhol, who stopped making films at the end of the 1960s. He continued, up to the present day, because for him, there has never been another way to confront reality. Morrissey kept making cinema with such a wholehearted belief and as a true independent throughout the 1980s (which was his most fruitful period), always seeking to engage with the cultural, aesthetic, and social changes. Before his two most recent films, one made in 2005 (a biopic about the top model Veruschka) and the other in 2010 (*News from Nowhere*, the story of a South American illegal immigrant on Long Island, a return to the origins steeped in Christology), his career suffered a setback throughout the 1990s, at the dawn of the media revolution that quickly overturned the very way of conceiving and perceiving narrative in all its forms, not just cinematic.

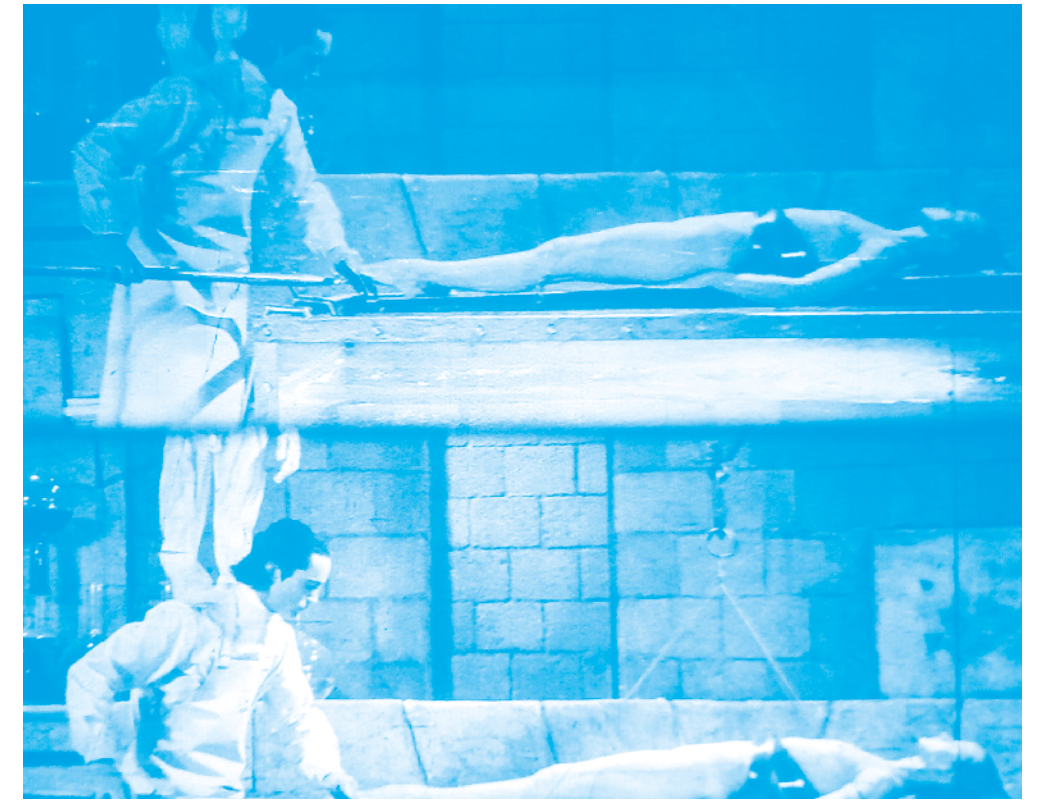
Morrissey was always interested in telling stories, as were the hard-core filmmakers, as was his beloved John Ford (to whom he wanted to dedicate *Flesh*). His stories are rarely invented but derived from current events or existing narratives or biographies and sublimated in the most engaging way possible, adopting the clichés of his favorite genres, melodrama and comedy. Yet, these clichés appear deliberately overturned, disarranged in his best films. It almost seems as if Morrissey, with his skewed and bizarre irony bordering on unpleasantness, has always sought a (alienating?) way to sabotage the structure of his cinema. In reality, he intended to use these clichés as a pretext to bring out, in his films, what mattered most to him, i.e. the narrative, which is often not devoid of *pietas*, of the bodily and ideal destiny of his characters, of their individual agitation, and sometimes struggle, to survive in an increasingly oppressive, magmatic, degraded society. The reality of Western culture at the time of

che più gli premeva. Il racconto, spesso non privo di *pietas*, del destino corporale e ideale dei suoi personaggi, il loro individuale agitarsi, e qualche volta lottare, per sopravvivere in una società sempre più oppressiva, magmatica, degradata. La realtà della società occidentale ai tempi della sua crisi irreversibile. Non è un caso che i personaggi protagonisti dei suoi film siano giovani, spesso adolescenti, fisicamente attraenti – Morrissey attribuisce alla bellezza fisica un valore salvifico – e tutti ugualmente destinati alla sconfitta più bruciante (insieme al Joe Dallessandro della trilogia e ai Dracula e Frankenstein del dittico italiano, ci sono l'agente KGB di *Madame Wang's*, il marchettaro di *Forty-Deuce*, la gang di spacciatori di *Mixed Blood*, il nipote di Beethoven del film omonimo, la coppia alla Romeo e Giulietta di Mafia Kid). Il regista ce li racconta come fossero vittime di una società i cui valori umani sono oltraggiati, snaturati. E poi li lascia agire senza mai giudicarli, perché nei suoi film «nessuno dei personaggi sembra avere alcuna colpa», come ha giustamente notato George Cukor (ammiratore convinto del regista). E dunque, nonostante sia un cinema vitale, quello di Morrissey si è fatto sempre portatore consapevole di un acceso pessimismo. Il pessimismo di un sentimentale disilluso che non ha mai perso la voglia di arrabbiarsi e di comunicare. Pur consapevole che il cinema stesse progressivamente smarrendo il proprio primato d'influenza sull'immaginario, Morrissey ha sempre adeguato il linguaggio dei suoi film al sentire comune e all'estetica dominante. Del suo cinema si può dire tutto, ma non che abbia mai rinunciato ad attrarre il pubblico a cui soprattutto si è rivolto, quello giovanile. Ed è per questo che, pur nella loro marcata sregolatezza, i film di Morrissey possono tranquillamente definirsi d'*exploitation*. Una caratteristica, questa, che ha contribuito a disorientare quella parte della critica che stentando a trovare un filo conduttore del suo percorso autorale, ha evitato il confronto con l'intero corpus della sua produzione (per alcuni sembra che la sua carriera si sia fermata agli anni '70).

Non c'è alcun dubbio che quello di Morrissey sia un cinema formalmente e ideologicamente fluido. Ma se fosse proprio questa fluidità a costituire il suo grimaldello identificativo? Secondo Carlo Altinier, autore dell'unico saggio italiano sul regista (Falsopiano, 2004), sta proprio nella provvisorietà delle sue scelte formali, e persino nell'imbarazzante ostentazione del suo reazionarismo intriso di puritanesimo, la cifra fondante del suo stile, l'espressione di una capacità metamorfica e *politically incorrect* di operare al di fuori di ogni legge e regola («Morrissey non è conservatore né

its irreversible crisis. It is no coincidence that the protagonists of his films are young, often adolescents, physically attractive – Morrissey attributes redemptive value to physical beauty – and all equally destined for the most scorching defeat (along with Joe Dallessandro of the trilogy and the Draculas and Frankensteins of the Italian diptych, there is the KGB agent of Madame Wang's, the hustler of *Forty-Deuce*, the drug dealer gang of *Mixed Blood*, Beethoven's nephew from the eponymous film, the Romeo and Juliet-like couple of Mafia Kid). The director portrays them as victims of a society whose human values are outraged, distorted. And then he lets them act without ever judging them because in his films «none of the characters seems to have any fault,» as George Cukor (a devoted admirer of the director) rightly noted. Therefore, despite being vital, Morrissey's cinema has always been consciously imbued with fierce pessimism. The pessimism of a disillusioned sentimentalist who has never lost the desire to be angry and to communicate. Despite being aware that cinema was progressively losing its primacy of influence on the imaginary, Morrissey constantly adapted the language of his films to the familiar feeling and dominant aesthetics. His cinema can be described in many ways, but not as having ever given up attracting the audience he primarily targeted: the youth. And that's why, despite their marked recklessness, Morrissey's films can comfortably be defined as exploitation films. This characteristic has contributed to disorienting that part of the criticism which, struggling to find a common thread in his authorial path, has avoided confronting his entire body of work (for some, it seems that his career stopped in the 1970s).

There is no doubt that Morrissey's cinema is formally and ideologically fluid. But could it be precisely this fluidity that constitutes his identifying lever? According to Carlo Altinier, author of the only Italian essay on the director (Falsopiano, 2004), it is precisely in the provisionality of his formal choices, and even in the embarrassing ostentation of his puritanical, reactionary stances, that the foundational mark of his style lies, the expression of a metamorphic and politically incorrect capacity to operate outside of every law and rule («Morrissey is neither conservative nor progressive; he is perhaps, like John Cassavetes, "humanist"» – writes Altinier). However, upon reviewing his films from the Reagan era – those mentioned previously, to which the inert parodic attempt of *The Hound of Baskerville* should be added –, it is legitimate to wonder if there is anything left of the "tender caress" (as Giuseppe Turrone defined it) that struck, between the 1960s



progressista; è forse, come John Cassavetes, “umanista” – scrive Altinier). Comunque, rivedendo i suoi film del decennio reaganiano – quelli citati in precedenza a cui si aggiunse l’inerte tentativo parodistico di *The Hound of Baskerville* – è legittimo domandarsi se sia rimasto qualcosa in loro della «carezza tenera» (così la definì Giuseppe Turrone) che fulminò, a cavallo tra gli anni '60 e '70, gli spettatori della sorprendente trilogia (*Flesh, Trash, Heat*) diventata simbolo influente di anticonvenzionalità morale e formale, di realismo sporco e rivelatorio, di esemplare povertà produttiva, e tutto questo contemporaneamente al sorgere dei Movie Brats (Coppola, Scorsese, De Palma, Lucas, Spielberg) insieme agli altri irregolari della New Hollywood. Grazie a quel trittico, ancora sotto l’egida di Warhol, Morrissey entrò per qualche tempo nell’alveo dei cineasti indipendenti e trasgressivi di quegli anni, soprattutto come gran virtuoso di quell’erotismo ambiguo che sfidava la severa censura dell’epoca, e non solo in Italia. A lui vennero affiancati, tra gli altri, il polacco Borowczyk e lo jugoslavo Dusan Makavejev, il cui *Sweet Movie* del 1974 ebbe,

and '70s, the audiences of the surprising trilogy (*Flesh, Trash, Heat*), which became an influential symbol of moral and formal unconventionality, of dirty and revelatory realism, and of exemplary productive poverty, all while the Movie Brats (Coppola, Scorsese, De Palma, Lucas, Spielberg) and other irregulars of New Hollywood emerged. Thanks to that trilogy, still under Warhol’s aegis, Morrissey temporarily entered the realm of independent and transgressive filmmakers of that era, especially as a great virtuoso of the ambiguous eroticism that defied the strict censorship of the time, not only in Italy. He was joined by, among others, the Polish Borowczyk and the Yugoslav Dusan Makavejev, whose *Sweet Movie* of 1974 had, as Italian dialogue curators, Pasolini and Dacia Maraini, the same ones who handled the adaptation and dubbing of *Trash* (a memorable dubbing because made by “non-professionals”).

Take the example of *Trash*, which was the first of the trilogy to be distributed in our theaters (with the subtitle *I rifiuti di New York*), and let’s try to compare this 1970 film to *Mixed*

come curatori dei dialoghi italiani Pasolini e Dacia Maraini, gli stessi che si occuparono dell’adattamento e del doppiaggio di *Trash* (un doppiaggio reso memorabile dall’utilizzo di “non professionisti”). Prendiamo proprio l’esempio di *Trash*, che della trilogia fu il primo a essere distribuito sui nostri schermi (col sottotitolo *I rifiuti di New York*), e proviamo a paragonare questo film del 1970 a *Mixed Blood* (in Italia *Sangue misto*), girato da Morrissey 14 anni dopo. Sebbene esibiscano lo stesso scrupolo antropologico nel raccontare la disperata *way of life* dei dannati della droga e la medesima location (il Lower East Side di Manhattan), ci sembrano a un primo acchito le opere di due autori diversi. A un’analisi più approfondita, però, al di là della loro marcata eterogeneità formale, i due film posseggono non solo lo stesso atteggiamento morale nei riguardi della materia (la denuncia di un sistema rovinato in modo irrimediabile dove i carnefici sono equiparabili alle vittime, l’allarme per una mutazione antropologica che non a caso attirò l’attenzione di Pasolini traduttore di *Trash*), ma

Blood (in Italia *Sangue misto*), shot by Morrissey 14 years later. Although they both exhibit the same anthropological scruple in telling the desperate way of life of cursed drug addicts and the same location (Manhattan Lower East Side), they seem at first glance to be the works of two different authors. Upon closer analysis, however, beyond their marked formal heterogeneity, the two films possess not only the same moral attitude towards the subject matter (denouncing a system irreparably ruined where the executioners are equated with the victims, warning of an anthropological mutation that attracted the attention of Pasolini, who translated *Trash*) but also the analogous intention of addressing how to tell the reality of their time. And if *Trash* appears to us as an attempt to reconcile a phenomenological approach with articulated narration, not renouncing the taste for ellipsis and improvisation, *Mixed Blood* adheres instead to a traditional narrative model, exaggerating the function of the plot and mixing elements of comedy and melodrama but only to exalt an analysis of social and racial conflicts in describing that portion

anche l'analoga volontà di porsi il problema di come si debba raccontare la realtà del proprio tempo. E se *Trash* ci appare come il tentativo di conciliare approccio fenomenologico e narrazione articolata, non rinunciando al gusto per l'ellissi e l'improvvisazione, *Mixed Blood* aderisce invece a un modello tradizionale di racconto, esasperando la funzione dell'intreccio e mescolando elementi di commedia e mélo ma solo al fine di esaltare un'analisi dei conflitti sociali e razziali nel descrivere quella porzione di degrado. Entrambi i film esprimono dunque un tentativo di raccontare una storia simile, "presa dal vero" e con la medesima tensione morale (che sconfina apertamente nel moralismo in *Mixed Blood*) però adottando ognuno una forma di narrazione adeguata alle tendenze dominanti nella cultura (visuale e non) della propria epoca: non c'è dubbio che *Trash* sia un film tipicamente anni '70 almeno quanto *Mixed Blood* lo sia degli anni '80. Solo operando un confronto ravvicinato tra i film di questi due periodi della carriera di Morrissey, è possibile valutare il progressivo abbandono di quella «carezza tenera» individuata da Turroni. Risulta chiaro che più Morrissey aderiva, film dopo film, a una idea di narratività a tutto tondo, e più diventava disincantato e aspro (in sintonia con i cambiamenti sociali e culturali in atto) il suo modo di raccontare le storie e di tratteggiare i personaggi. Per cercare di rendere più energica e dura tale asprezza, Morrissey ha anche puntato spesso ad accentuare la qualità grottesca delle sue storie, qualche volta ricorrendo a una comicità parodistica, farsesca, *camp* (cosa che lo ha fatto apparentare, in certi casi, a John Waters). Una soluzione, questa, che ha trovato pieno compimento nel dittico italiano (*Il mostro è in tavola... barone Frankenstein e Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete*, entrambi del 1974), che per molti è stato lo spartiacque stilistico di Morrissey per via della sua ricercatezza espressiva (a partire dalla fotografia impressionista di Luigi Kuveiller e dalle scelte art déco mescolate a invenzioni kitsch delle scenografie di Enrico Job).

Qui il disinvolto mescolamento di elementi di generi (il gotico, il *gore*, il *sexploitation*, la commedia demenziale, il mélo) e gli espliciti richiami letterari (oltre alle suggestioni tratte da Mary Shelley e Bram Stoker risultano evidenti quello a Bataille nel *Frankenstein* e a Lovecraft nel *Dracula*), diventano un viatico efficacissimo (anche perché a quei tempi provocatorio e depistante) per un'analisi spietatamente nichilistica dei rapporti di forza che guidano i comportamenti individuali e sociali, le pulsioni e i mascheramenti imposti dalla nostra natura ma soprattutto dalla perversa meccanica della società in cui viviamo con le sue illusioni (per Morrissey)

of degradation. Both films, therefore, express an attempt to tell a similar story, "taken from reality" and with the same moral tension (which openly spills over into moralism in *Mixed Blood*). Still, each adopts a form of narration suitable to the dominant tendencies in the culture (visual and otherwise) of its time: there is no doubt that *Trash* is as much a film typical of the 1970s as *Mixed Blood* is of the 1980s. Only by making a close comparison between the films of these two periods of Morrissey's career is it possible to assess the progressive abandonment of the "tender caress" identified by Turroni. It is clear that the more Morrissey adhered, film after film, to an idea of all-round narrativity, the more disenchanting and bitter (in tune with the ongoing social and cultural changes) his way of telling stories and delineating characters became. To try to make this bitterness more energetic and harder, Morrissey also often aimed to accentuate the grotesque quality of his stories, sometimes resorting to a parodistic, farcical, campy comedy (which in some cases made him resemble John Waters). This solution was fully realized in the Italian diptych (*Il mostro è in tavola... barone Frankenstein and Dracula cerca sangue di vergine ... e morì di sete*, both from 1974), which, due to its expressive refinement, was for many Morrissey's stylistic watershed (starting from the impressionistic photography by Luigi Kuveiller and the art deco choices mixed with kitsch inventions of the sets by Enrico Job).

Here, the casual mixing of genre elements (gothic, gore, *sexploitation*, slapstick comedy, melodrama) and explicit literary references (in addition to the suggestions drawn from Mary Shelley and Bram Stoker, the references to Bataille in *Frankenstein* and to Lovecraft in *Dracula* are evident) become an extremely effective (also because at that time provocative and misleading) vehicle for a ruthlessly nihilistic analysis of the power dynamics that guide individual and social behaviors, the impulses and masks imposed by our nature but above all by the perverse mechanics of the society in which we live with its illusory (for Morrissey) liberalizations – first and foremost the sexual one – brutally supplanted by the manipulations of all forms of power expressed by History, an alienating and commodifying power (in these two apologues Morrissey's pessimism becomes poisonous – and the reference to Pasolini's latest theories once again transparent). Between sarcastic metalinguistic references (there are many self-quotations, starting from the relationship between Udo Kier's *Dracula* and the dominant butler Anton, a clear reference to that between Warhol and Morrissey), and mocking thrusts on the vanity of class struggle played out in

liberalizzazioni – in primo luogo quella sessuale – brutalmente soppiantata dalle manipolazioni di tutte le forme di potere espresse dalla Storia, un potere alienante e mercificante (in questi due apologhi il pessimismo di Morrissey si fa velenoso – e il riferimento alle ultime teorie pasoliniane ancora una volta trasparente). Tra sarcastici riferimenti metalinguistici (molte sono le autocitazioni, a partire da quella del rapporto tra il *Dracula* di Udo Kier e il maggiordomo dominante Anton, evidente riferimento a quello tra Warhol e Morrissey), e beffardi affondi sulla vanità della lotta di classe che si gioca a letto in un frustrante ribaltamento di ruoli (in entrambi i film l'avvenente domestico Joe Dallessandro usa il sesso come rivalsa sociale e viene usato dai capricci delle padrone, anche se poi assume il ruolo di giustiziere "rivoluzionario" nell'annihilante bagno di sangue finale di *Dracula*), il dittico di Morrissey, girato in un'unica soluzione produttiva sotto l'egida di Carlo Ponti e utilizzando lo stesso cast, conduce la metafora sul destino infelice di ogni diversità, come se il regista volesse dirci che nel presente caos non saranno certamente i mostri a salvarci (alla creatura di Frankenstein non resta che fare harakiri recitando come un eroe romantico «La morte è terribile, ma non c'è vita per me», mentre *Dracula* non può che soccombere trafitto in un rituale di omicidio-suicidio che coinvolge anche le altre creature vampirizzate – e questo perché l'atto sessuale vampirico è un atto impari e quindi tutt'altro che liberatorio). Una cosa è certa: di queste vittime e di questi carnefici è impossibile avere pietà (e non è forse questo l'assunto di *Salò/Sadè?*).

E dunque, nel suo dittico, anticipando la propria svolta degli anni '80, Morrissey gioca ad affermare fino in fondo il proprio ruolo di bastian contrario dotato di singolare talento, deciso a rimanere ai margini non solo del mercato hollywoodiano ma pure di quella frontiera del cinema indipendente che ha regalato una nuova stagione di vitalità al made in Usa (Ferrara, Jarmusch, Cronenberg, Lynch e gli altri). E nello stesso tempo, vuole che il suo cinema continui a negare quell'esaurimento e quell'entropia che l'esperienza di Warhol spietatamente annunciò. Per Morrissey, negare il "fin de partie" del cinema, la sua catastrofe, ha significato continuare a raccontare storie sul grande schermo, e nel modo più cinematografico possibile. Forse, questa del cinema che non finisce, che nonostante tutto non può finire, rimane la sua vera e più resistente utopia.

bed in a frustrating role reversal (in both films the handsome housekeeper Joe Dallessandro uses sex as social revenge and is used by the whims of the mistresses, although he then assumes the role of "revolutionary" avenger in the annihilating bloodbath finale of *Dracula*), Morrissey's diptych, shot in a single productive solution under the aegis of Carlo Ponti and using the same cast, leads the metaphor of the unhappy fate of every diversity to its fullest extent, as if the director wanted to tell us that in the present chaos, it will certainly not be the monsters who will save us (Frankenstein's creature has nothing left but to commit harakiri reciting like a romantic hero «Death is terrible, but there is no life for me,» while *Dracula* can only succumb pierced in a ritual of murder-suicide that also involves the other vampirized creatures – and this is because the vampiric sexual act is an uneven act and therefore anything but liberating). One thing is certain: it is impossible to pity these victims and perpetrators (and isn't this perchance the assumption of *Salò/Sadè?*).

In his diptych, anticipating his turn in the 1980s, Morrissey plays to affirm his role as a contrarian endowed with singular talent, determined to remain on the margins not only of the Hollywood market but also of that frontier of independent cinema that has given a new season of vitality to US cinema (Ferrara, Jarmusch, Cronenberg, Lynch, and the others). And at the same time, he wants his cinema to continue to deny that very exhaustion and entropy that Warhol's experience ruthlessly announced. For Morrissey, denying the "end of the game" of cinema, its catastrophe, has meant continuing to tell stories on the big screen and in the most cinematic way possible. Perhaps this cinema that never ends, that despite everything cannot end, remains his true and most resistant utopia.



ORRORE, PARODIA, DISGUSTO E DISSACRAZIONE. I MOSTRI DI PAUL MORRISSEY / HORROR, PARODY, DISGUST, AND DESECRATION. PAUL MORRISSEY'S MONSTERS

di / by Francesco Foschini

traduzione italiana di / English translation by Alessandra Meoni

Andy Warhol e Paul Morrissey vennero in Italia per girare due film tra l'horror e la parodia dell'horror, dei quali feci l'aiuto. Sul loro set c'era un'aria tutta diversa dagli altri film che avevo fatto, ed era molto divertente lo scontro tra il modo di fare che avevano questi due americani e la troupe romana che, non fregandosene molto della loro importanza, era portata alla battuta, allo sfottimento di questa coppia così stralunata... Andy Warhol con la troupe romana non si spiegava, stava dietro le quinte, quello che aveva contatti era Paul Morrissey, che poi era il vero regista del film. Tutti prendevano sottogamba Warhol, che aveva fatto film interessantissimi, tipo *Trash*, ma in Italia non era ancora uscito; non c'era nessuna considerazione nei suoi confronti. Oltretutto sono dei film in cui si vedono un sacco di nudi, c'era questo Joe Dallesandro continuamente spogliato, che Morrissey s'era portato appresso.¹

È Paolo Pietrangeli a riportare questo breve ma gustoso aneddoto, quando ricoprì il ruolo di aiuto regista del dittico composto da *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein*

Andy Warhol and Paul Morrissey came to Italy to shoot two films that treaded between horror and horror parody, and for which I worked as an assistant. Their set had a completely different atmosphere compared to other films I had worked on. It was very amusing to witness the clash between the working style of these two Americans and the Roman crew, who, not caring much about their importance, were prone to teasing this eccentric/dazed couple... Andy Warhol didn't connect much with the Roman crew; he stayed behind the scenes, while Paul Morrissey, the true film director, handled the interactions. Everyone took Warhol lightly, despite him having made exciting films like *Trash*, which hadn't been released in Italy yet; he was utterly disregarded. Moreover, these films featured a lot of nudity, with this constantly undressed Joe Dallesandro, whom Morrissey had brought along.¹

Paolo Pietrangeli recounts this brief but delightful anecdote when he served as assistant director for the diptych consisting of *Flesh for Frankenstein* (1973) and *Blood for*

(1973) e *Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!* (1974). Due titoli che, come egli stesso affermava, si giostrano tra l'universo dell'horror gotico (i romanzi di Mary Shelley e di Bram Stoker restano gli assi portanti per le sceneggiature col conseguente, imprescindibile omaggio ai classici del terrore realizzati negli anni Trenta e Quaranta dalla Universal, e successivamente dalla britannica Hammer) e la parodia del genere stesso (pensiamo sempre alla Universal della Golden Age che produsse in parallelo la saga horror-comica di Gianni e Pinotto).

Lungo il decennio dei Settanta in Italia, quando il boom economico era diventato un flebile ricordo e le contestazioni di piazza del '68 stavano ribollendo in attesa del Movimento del '77, il cinema nostrano viveva in maniera ancora più marcata la scissione tra autorialità e commercialità. Erano gli anni in cui i cineasti intellettualmente impegnati – Ettore Scola, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Paolo e Vittorio Taviani – dovevano convivere con la coppia Franchi-Ingrassia e con i loro incassi; il «principe della risata», Totò, era passato a miglior vita nel 1967 e altre figure comiche stavano piano emergendo per guadagnare i riflettori del successo: Paolo Villaggio, Renato Pozzetto, Cochi Ponzoni, Lino Banfi, Enrico Montesano (tutti lanciati negli anni Sessanta dal mezzo televisivo, sgomitante più che mai). Tra le farse sgangherate di Franco e Ciccio, tra i drammi sontuosi e dispendiosi di Luchino Visconti, tra i noir tinti di giallo iper-violenti e iper-sessualizzati di Fernando Di Leo, possiamo posizionare idealmente in mezzo a questi contesti i due film di Paul Morrissey.

Non dimentichiamo, inoltre, che erano anche gli anni dello sdoganamento delle luci rosse, di Raffaella Carrà che diede scandalo mostrando l'ombelico in diretta nazionale; erano gli anni di *Malizia* con Laura Antonelli e delle copertine di Playboy Italia, della pochade erotica atta a infrangere il bigottismo pre-'68; erano gli anni in cui sono morti De Sica (il suo ultimo film, tra l'altro, è proprio il *Dracula* di Morrissey) e Rossellini, Germi e Pasolini e Petri; erano anni carnali e di quella crisi sistemica (economica, morale...) che si rifletteva nelle sale:

«La defezione da parte di milioni di spettatori nei confronti dello spettacolo cinematografico è dovuta, nei primi anni Settanta, a più fattori esterni: la crisi petrolifera ed economica mondiale, il senso di paura e insicurezza causato dal terrorismo, la differente distribuzione dei consumi».²

Dracula (1974). These titles, as he stated, play within the realms of gothic horror (Mary Shelley's and Bram Stoker's novels remain the mainstay for the screenplays with an inevitable homage to the classic horror films of the 1930s and 1940s by Universal, and later by the British Hammer), and the parody of the genre itself (let's think of Universal's Golden Age, which concurrently produced the horror-comedy saga of Abbott and Costello).

Throughout the 1970s in Italy, as the economic boom faded into a distant memory and the protests of the '68 were simmering, awaiting the Movement of '77, Italian cinema experienced an even more pronounced division between authorship and commerciality. These were the years when intellectually engaged filmmakers such as Ettore Scola, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Paolo and Vittorio Taviani had to coexist with the duo Franchi-Ingrassia and their box office blockbusters; Totò, the “prince of laughter,” had passed away in 1967, and other comedic figures were gradually emerging to claim the spotlight of success: Paolo Villaggio, Renato Pozzetto, Cochi Ponzoni, Lino Banfi, Enrico Montesano (all launched in the 1960s through television, which was pushing its way more than ever). Amidst Franco and Ciccio's slapstick comedies, Luchino Visconti's sumptuous and lavish dramas, and Fernando Di Leo's hyper-violent and hyper-sexualized detective noirs, we can ideally position Paul Morrissey's two films amidst these contexts.

Let's not forget that these were also the years of the liberalization of erotic content, of Raffaella Carrà's scandalous belly button on full display on national television; the years of *Malizia*, featuring Laura Antonelli, of Playboy Italia covers, of erotic comedies aimed at breaking pre-'68 prudishness; the years when De Sica, Rossellini, Germi, Pasolini, and Petri passed away. These were carnal years of systemic crisis (economic, moral...) that reflected in theatres:

«The defection of millions of spectators from the cinema, in the early seventies, is due to several external factors: the oil and economic crisis worldwide, the sense of fear and insecurity caused by terrorism, the different distribution of consumption».²

Flesh for Frankenstein and *Blood for Dracula* (the original titles maintain a more serious tone compared to the Italian ones, winking at the Boccaccian fashion after

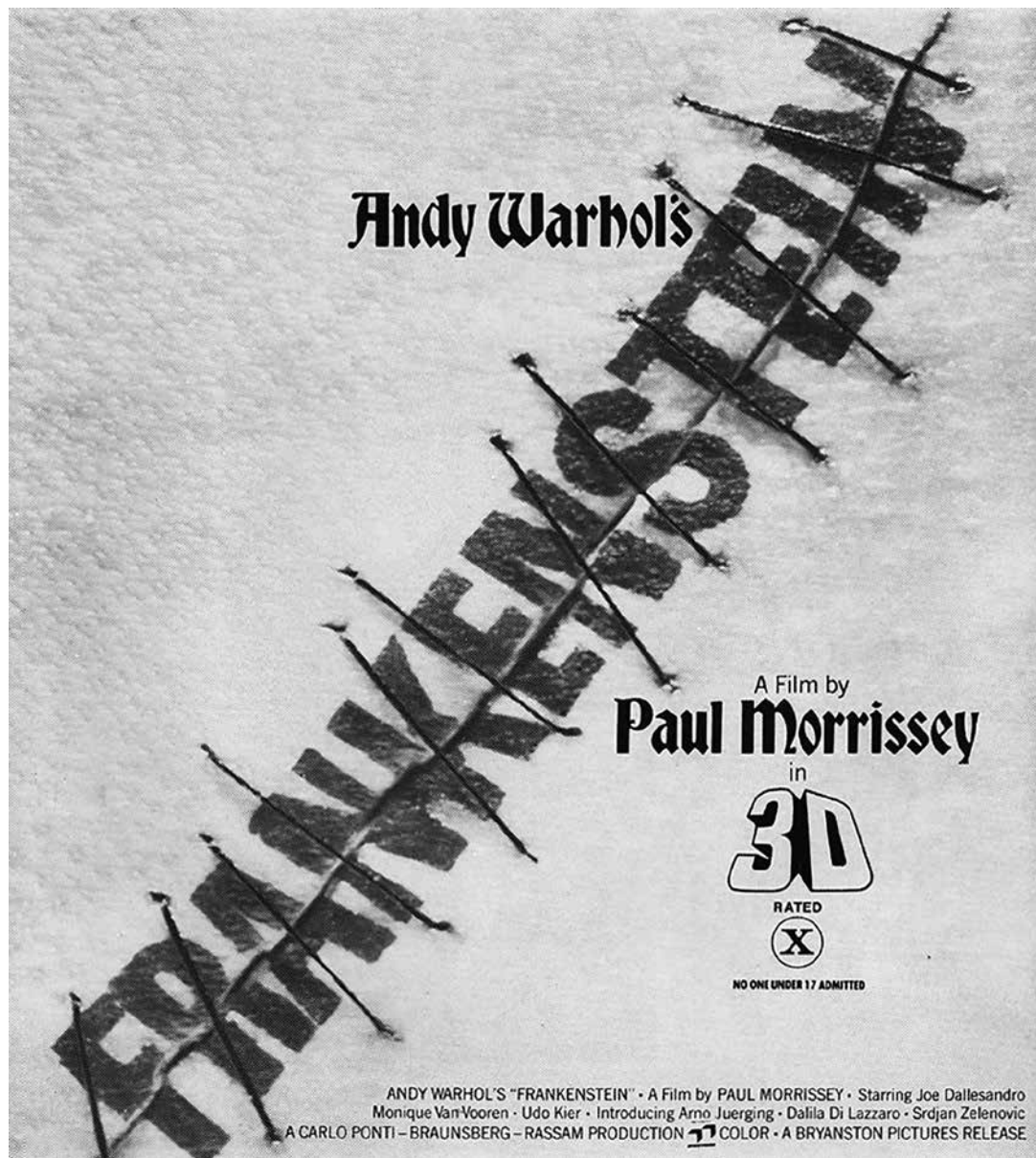


Flesh for Frankenstein e *Blood for Dracula* (i titoli originali mantengono più salda la serietà dell'operazione rispetto a quelli italiani che strizzano l'occhio alla moda boccaccasca post-Decameron pasoliniano) sono, a tutti gli effetti, commedie nere erotico-splatter, d'exploitation per usare un termine unico.

Andy Warhol siglò un accordo produttivo con Carlo Ponti, il quale non si legò mai a un preciso marchio di fabbrica e per questo capace di spaziare con assoluta libertà tra cultura alta e bassa (per lui Michelangelo Antonioni e Sergio Martino avevano pari importanza). Prese le redini della regia Paul Morrissey, già collaboratore della Factory warholiana dal 1965 e autore tra le altre cose del trittico *Flesh-Trash-Heat*, tutti interpretati da Joe Dallesandro, meteora nascente dell'underground statunitense nonché protégé di Warhol per diverso tempo. In alcune copie italiane, così come in alcuni testi reperiti, viene accreditato alla regia di entrambi i titoli Antonio Margheriti: il suo apporto, in verità, è legato

Pasolini's Decameron) are, in effect, erotic-splatter black comedies, or exploitation films to use a single word. Andy Warhol struck a production deal with Carlo Ponti, who never tied himself to a specific brand and could freely navigate between high and low culture (for him, Michelangelo Antonioni and Sergio Martino were equally important). Paul Morrissey took over the direction, having been a collaborator of Warhol's Factory since 1965 and the author, among other things, of the trilogy *Flesh-Trash-Heat*, all starring Joe Dallesandro, a rising star of the American underground and Warhol's protégé for some time. In some Italian copies, as well as in some sources, both films are credited to Antonio Margheriti as director: his contribution, however, is mainly linked to the realization of some connecting sequences to give greater narrative fluidity, especially in *Frankenstein*.

Regarding the cast, it's surprising how these two films took risks bordering on experimentation: there is Joe Dallesandro, photogenic, striking, but terribly unexpressive;



alla realizzazione di alcune sequenze di raccordo per dare maggiore fluidità alla narrazione, specialmente in *Frankenstein*.

Rispetto ai cast artistici notiamo, stupiti, come queste due operazioni siano azzardi ai limiti della sperimentazione: Joe Dallesandro è fotogenico, prestante, ma tremendamente inespressivo; il più talentuoso Udo Kier, pallido e nervoso, è cresciuto alla corte di Fassbinder; il già citato Vittorio De Sica (durante le riprese scrisse da solo le proprie battute), che con le sue esilaranti smorfie sillaba il nome «Dra-cu-la» mentre s'immagina il vampiro ricco di esoticità, tra il Conte di Montecristo e Sinbad il marinaio; le crepuscolari matriarche Monique van Vooren e Maxime de la Falaise; le giovani e impertinenti Stefania Casini, Silvia Dionisio, Dominique Darel, Dalila Di Lazzaro (quest'ultima nel ruolo prettamente ornativo della creatura femmina di *Frankenstein*); c'è Roman Polanski che compare in un divertito cameo... E poi ci sono Liù Bosisio e Milena Vukotic, gli effettivi ponti di collegamento tra l'horror puro e la caricatura del comico-grottesco: i loro volti hanno il potere di rassicurarci (volenti o no, è impossibile non ricongiungerle alla maschera fantozziana della signora Pina), non abbiamo motivo che questa nostra sicurezza incondizionata venga a meno; finché la mente cinica e perversa di Morrissey non le destina a dipartite strazianti: Bosisio viene letteralmente sbudellata dall'assistente del barone; Vukotic si suicida in nome di un amore abortito. Ed è qui, attraverso questi deragliamenti narrativi che la parvenza del comico (più della farsa comica) lascia spazio allo spaesamento sbigottito di noi spettatori.

Ci provarono anche Lucio Fulci (il vero terrorista dei generi) con *Il cav. Costante Nicosia Demoniaco ovvero Dracula in Brianza* e Armando Crispino con *Frankenstein all'italiana*, entrambi realizzati nel 1975. Ma sono più scommesse di costume senza attingere al lato grandguignolesco di Morrissey. In Fulci c'è una critica corrosiva alla politica del lavoro (la migrazione italiana dal Sud al Nord, la lotta operaia), all'orientamento identitario (il protagonista, interpretato da Lando Buzzanca, viene morso da un vampiro e inizialmente pensa di essere diventato gay), ai feticci sessuali (Maira Orfei vestale della dominazione con frusta e borchie o Valentina Cortese ninfomane con la passione per i versi di D'Annunzio). Il caso di Crispino, invece, fa il verso al *Frankenstein Junior* di Mel Brooks (da noi distribuito nel luglio del '75, il film di Crispino uscì a novembre), purtroppo senza i mezzi adeguati rispetto alle produzioni medie del periodo (un caso infelicemente analogo avverrà qualche anno dopo con

the more talented Udo Kier, pale and nervous, emerged from Fassbinder's circle; the aforementioned Vittorio De Sica (who wrote his own lines during filming), with his hilarious grimaces, who syllabizes the name "Dra-cu-la" while imagining the vampire rich in exoticism, between the Count of Monte Cristo and Sinbad the Sailor; There are the twilight matriarchs Monique van Vooren and Maxime de la Falaise; the young and impertinent Stefania Casini, Silvia Dionisio, Dominique Darel, Dalila Di Lazzaro (the latter in the purely ornamental role of *Frankenstein's* female creature); there's Roman Polanski, making an amused cameo... And then there are Liù Bosisio and Milena Vukotic, the actual bridges between pure horror and the caricature of grotesque comedy. Their faces have the power to reassure us (whether we like it or not, it's impossible not to link them to the Fantozzi-esque mask of Mrs. Pina), and we have no reason for this unconditional assurance to falter until Morrissey's cynical and perverse mind doesn't lead them to heart-wrenching departures: Bosisio is literally gutted by the baron's assistant; Vukotic commits suicide in the name of an aborted love. And it is here, through these narrative derailments, that the semblance of comedy (more than comedic farce) gives way to the bewildered disorientation of us spectators.

Lucio Fulci (the actual terrorist of genres) with *The Devil's Lover or Dracula in Brianza* and Armando Crispino with *Italian Frankenstein*, both made in 1975, also gave it a try. However, they are more costume bets without delving into Morrissey's grand guignol style. In Fulci, there's a corrosive criticism of labor politics (Italian migration from the South to the North, workers' struggles), of identity orientation (the protagonist, played by Lando Buzzanca, gets bitten by a vampire and initially thinks he has become gay), of sexual fetishes (Maira Orfei as a domination vestal with whip and studs or Valentina Cortese as a nymphomaniac with a passion for D'Annunzio's verses). Crispino's case, on the other hand, echoes Mel Brooks' *Young Frankenstein* (released in Italy in July '75, while Crispino's film came out in November), unfortunately without the appropriate means compared to the average productions of the period (a similarly unhappy case would occur a few years later with *I Eat Your Skin*, a parody of the Romero-esque imagery directed by Nello Rossati).

With more vehemence – and even less budget – came the contaminations between splatter and pornography *tout court* realized by Joe D'Amato (alias Aristide Massaccesi) between 1978 and 1981 (*Caribbean Papaya, Erotic Nights of*

Io zombo, tu zombi, lei zomba, parodia dell'immaginario romeriano diretta da Nello Rossati).

Con più veemenza – e con ancora meno budget – arriveranno le contaminazioni tra splatter e pornografia *tout court* realizzate da Joe D'Amato (alias Aristide Massaccesi) tra il 1978 e il 1981 (*Papaya dei Caraibi, Le notti erotiche di morti viventi, Porno Holocaust*), accomunando in maniera efficacemente semplicistica i due più importanti impulsi umani secondo l'ottica freudiana (eros e thanatos) oltre ad attuare un mero tentativo commerciale di unire diagonalmente pubblici diversificati.

La messa alla berlina delle istituzioni attraverso il sarcasmo della parodia, però, va a ad allargarsi in maniera effettivamente preponderante rispetto alla critica sociale (e politica e sessuale) del periodo:

«Film girati in fretta, ma tutt'altro che privi di mestiere, che si occupano nel modo più politicamente scorretto dell'omosessualità, come dei problemi razziali, religiosi e politici».³

Lasciando da parte i casi di Fulci e Crispino, focalizziamoci quindi sui ritratti che Morrissey tratteggia della nobiltà in decadenza (destinata all'estinzione), tra rapporti incestuosi (aspetto quanto mai esplicitato con naturalezza nelle famiglie di entrambi i film) e personaggi politicamente divisi: il barone Frankenstein e il conte Dracula vengono così contrapposti alla figura del fattore/stalliere (una liberissima crasi tra Jonathan Harker e Van Helsing), insofferente rispetto alla condizione di vita condotta: «L'unica soluzione è nel socialismo», sentenza Joe Dallesandro in *Dracula* dopo un rapporto sessuale consumato con Stefania Casini e alle loro spalle falce e martello (simbolo del movimento operaio) dipinti sul muro. Il barone e il conte si ergono a portavoce di quella politica reazionaria ideologicamente mai assopita: le creature vengono concepite dal barone per «ripulire la zozzeria che popola il pianeta» e intanto pratica atti necrofilii sulla creatura femmina: «Per conoscere la morte, devi fotterti la vita fino alle budella»; Dracula, dall'altro lato, è considerato un essere ripugnante («è pure vegetariano!») ma con un'importante dote economica, la cui crisi d'astinenza per carenza di sangue «vergine» lo mette sullo stesso piano di un qualsiasi tossicomane: «Il sangue impuro di queste puttane mi sta uccidendo», mentre rigetta a spruzzo i liquidi non più illibati delle fanciulle appena morse.

the Living Dead, Porno Holocaust), effectively simplistically uniting the two most critical human impulses according to Freudian optics (eros and thanatos) and implementing a mere commercial attempt to diagonally unite diversified audiences.

The pillorying of institutions through the sarcasm of parody, however, extends in a significantly preponderant manner compared to the social (and political and sexual) criticism of the period:

«Films shot quickly, but far from lacking in skill, which deal in the most politically incorrect way with homosexuality, as well as racial, religious, and political issues.»³

Leaving aside the cases of Fulci and Crispino, let's focus on the portraits that Morrissey outlines of the decadent nobility (destined for extinction) amidst incestuous relationships (an aspect clearly depicted with naturalness in the families of both films) and politically divided characters: Baron Frankenstein and Count Dracula are thus opposed to the figure of the factor/groom (a very loose crasis between Jonathan Harker and Van Helsing), intolerant of the conducted way of life: «The only solution is socialism», Joe Dallesandro declares in *Dracula* after a sexual encounter with Stefania Casini, with a sickle and hammer (symbol of the labor movement) painted on the wall behind them.

The baron and the count stand as spokespersons for that ideologically never-dormant reactionary politics: the creatures are conceived by the baron to «clean up the filth that populates the planet» while he practices necrophilic acts on the female creature: «To know death, you must screw life to the guts»; Dracula, on the other hand, is considered a repugnant being («he's even a vegetarian!») but with a significant economic asset, whose withdrawal crisis due to the lack of «virgin» blood puts him on the same level as any junkie: «The impure blood of these whores is killing me,» as he sprays the no longer pristine fluids of the freshly bitten girls.

The only solution lies in the destruction of the «monster» (an ideologically ancient figure), and if the ending of *Frankenstein* carries a nihilistic, gloomy epilogue, that of *Dracula* – despite the victory of the «good» characters (are there really positive characters in these stories?) – leaves even more bitterness: upon reflection, it's the vampire who is the true «misunderstood» (along with the character of Milena Vukotic,



L'unica soluzione risiede nella distruzione del «mostro» (figura ideologicamente d'antan); e se il finale di *Frankenstein* porta con sé un epilogo cupissimo, nichilista, quello di *Dracula* – nonostante la vittoria dei «buoni» (ci sono realmente personaggi positivi in queste storie?) – lascia ancora più amarezza: a pensarci bene, è il vampiro il vero «incompreso» (assieme al personaggio di Milena Vukotic, l'unico dotato di purezza in tutti i sensi) in un contesto sociale ormai fuori controllo (il fattore/Dallesandro violenta l'ultima vergine rimasta per salvarla dal morso fatale).

Morrissey è così riuscito nell'intento di strapparci un sorriso tra il disgusto dello splatter esasperato e la dissacrazione violenta delle istituzioni (non a caso l'Italia è anche la terra del Cattolicesimo): parodia dell'orrore o *divertissement* della parodia? Nel frattempo, trascorsi 50 anni esatti, siamo ancora qui a interrogarci e a discuterne con grande piacere.

the only one endowed with purity in every sense) in a social context now out of control (the factor/Dallesandro violates the last remaining virgin to save her from the fatal bite).

Morrissey has thus succeeded in eliciting a smile from us amidst the disgust of exaggerated splatter and the violent desecration of institutions (not by chance, Italy is also the land of Catholicism): horror parody or parody's *divertissement*? In the meantime, precisely fifty years later, we're still here questioning and discussing it with great pleasure.





Paul Morrissey

Nato a New York nel 1938 in una famiglia di religione cattolica e d'origine irlandese, si laurea presso la Fordham University. Già da studente inizia a sviluppare un forte interesse per il cinema, e nel 1965 viene presentato ad Andy Warhol con il quale comincia una fruttuosa collaborazione, non limitata alla sola produzione cinematografica: Morrissey si occupa della gestione della Factory ed è manager dei Velvet Underground. Negli stessi anni Morrissey gira i suoi primi film occupandosi anche della distribuzione. *Lonesome Cowboys* (1967), è stato il primo film ufficialmente scritto, prodotto e diretto da Morrissey, anche se attribuito a Andy Warhol. L'attività del regista continua sotto l'egida di Warhol fino al 1975. Prima di lasciare la Factory, Morrissey gira la trilogia formata da *Flesh* (1968), *Trash – I rifiuti di New York* (1970) e *Heat* (1972), con Joe Dallesandro e l'attrice transgender Holly Woodlawn, e due horror *Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!* e *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein*.

Born in New York in 1938, in a Catholic family of Irish origin, he attended Fordham University. As a student he began to develop a strong interest in cinema, and in 1965 he was introduced to Andy Warhol, with whom he began a fruitful collaboration, which was not limited only to film production: Morrissey became the manager of the Factory and of the Velvet Underground too. In the same years Morrissey directed and distributed his first films. *Lonesome Cowboys* (1967) was the first film officially written, produced and directed by Morrissey, although credited to Andy Warhol. The director's activity continued under the aegis of Warhol until 1975. Before leaving the Factory, Morrissey shot the trilogy consisting of *Flesh* (1968), *Trash* (1970) and *Heat* (1972), starring Joe Dallesandro and the transgender actress Holly Woodlawn, and two horror films *Blood for Dracula* and *Flesh for Frankenstein*.



DRACULA CERCA SANGUE DI VERGINE... E MORÌ DI SETE!!!

Paul Morrissey / Italia-Francia-USA 1974 / 106'

L'ultimo discendente di Dracula, che può nutrirsi solo del sangue di giovani donne vergini, è gravemente malato. Su consiglio del suo maggiordomo si reca in Italia, paese cattolico, sperando di incontrare ragazze di buona famiglia rimaste pure. Viene accolto con entusiasmo dal marchese Di Fiore e da sua moglie, nobili squattrinai che vorrebbero sistemare una delle loro figlie. Variazione erotica e tragicomica del mito di Dracula, il film è una pietra miliare del cinema horror. Udo Kier è straordinario nei panni del patetico e malaticcio vampiro e Joe Dallesandro in quelli del giardiniere comunista che seduce le figlie dei Di Fiore più velocemente di quanto Dracula riesca a bere il loro sangue. Completano il cast Milena Vukotic che interpreta la figlia maggiore, Stefania Casini nel ruolo della maliziosa Rubania e Roman Polanski nel ruolo di giocatore di carte irascibile.

The last descendant of Dracula, who can only feed on the blood of young virgin women, is seriously ill. Following the advice of his butler, he goes to Italy, a Catholic country, hoping to meet pure girls belonging to aristocratic families. He is welcomed enthusiastically by the Marquis Di Fiore and his wife, penniless nobles, who hope to settle one of their daughters. Erotic and tragicomic variation of the Dracula myth, the film has become a horror milestone. Udo Kier portrays the sickly, pathetic vampire and Joe Dallesandro plays the communist gardener who seduces the Di Fiore daughters faster than Dracula can drink their blood. The cast is completed by Milena Vukotic who plays the eldest daughter, Stefania Casini in the role of the mischievous Rubania and Roman Polanski in the role of an irascible card player.

screenplay
Paul Morrissey
cinematography
Luigi Kuveiller
editing
Jed Johnson
Franca Sivi
music
Claudio Gizzi
cast
Joe Dallesandro
Udo Kier
Vittorio de Sica
Maxime McKendry
Stefania Casini
Milena Vukotic
Arno Jürging
Dominique Darel
Roman Polanski
producer
Andrew Braunsberg
Carlo Ponti
Jean-Pierre Rassam
Andy Warhol
Jean Yanne
contact
www.cinetecadwgriffith.eu
dwgriffith@libero.it



Paul Morrissey

Nato a New York nel 1938 in una famiglia di religione cattolica e d'origine irlandese, si laurea presso la Fordham University. Già da studente inizia a sviluppare un forte interesse per il cinema, e nel 1965 viene presentato ad Andy Warhol con il quale comincia una fruttuosa collaborazione, non limitata alla sola produzione cinematografica: Morrissey si occupa della gestione della Factory ed è manager dei Velvet Underground. Negli stessi anni Morrissey gira i suoi primi film occupandosi anche della distribuzione. *Lonesome Cowboys* (1967), è stato il primo film ufficialmente scritto, prodotto e diretto da Morrissey, anche se attribuito a Andy Warhol. L'attività del regista continua sotto l'egida di Warhol fino al 1975. Prima di lasciare la Factory, Morrissey gira la trilogia formata da *Flesh* (1968), *Trash – I rifiuti di New York* (1970) e *Heat* (1972), con Joe Dallesandro e l'attrice transgender Holly Woodlawn, e due horror *Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!!* e *Il mostro è in tavola... barone Frankenstein*.

Born in New York in 1938, in a Catholic family of Irish origin, he attended Fordham University. As a student he began to develop a strong interest in cinema, and in 1965 he was introduced to Andy Warhol, with whom he began a fruitful collaboration, which was not limited only to film production: Morrissey became the manager of the Factory and of the Velvet Underground too. In the same years Morrissey directed and distributed his first films. *Lonesome Cowboys* (1967) was the first film officially written, produced and directed by Morrissey, although credited to Andy Warhol. The director's activity continued under the aegis of Warhol until 1975. Before leaving the Factory, Morrissey shot the trilogy consisting of *Flesh* (1968), *Trash* (1970) and *Heat* (1972), starring Joe Dallesandro and the transgender actress Holly Woodlawn, and two horror films *Blood for Dracula* and *Flesh for Frankenstein*.

screenplay
Paul Morrissey
Tonino Guerra
Pat Hackett
cinematography
Luigi Kuveiller
editing
Jed Johnson
Franca Sivi
music
Claudio Gizzi
sound
Fausto Ancillai
Roberto Arcangeli
Piero Fondi
Carlo Palmieri
cast
Joe Dallesandro
Udo Kier
Monique van Vooren
Arno Jürging
Dailia Di Lazzaro
Srdjan Zelenovic
Nicoletta Elmi
producer
Andrew Braunsberg
Carlo Ponti
Jean-Pierre Rassam
Andy Warhol
Jean Yanne
contact
www.cinetecadwgriffith.eu
dwgriffith@libero.it



IL MOSTRO È IN TAVOLA... BARONE FRANKENSTEIN

Paul Morrissey / USA-Italia-Francia, 1973 / 95'

Il barone Frankenstein vuole creare nuove creature pericolose e assetate di sangue con l'aiuto del suo assistente. Per fare ciò, non esita a commettere atti abominevoli pur di raccogliere tutti i "pezzi" necessari al suo lavoro... L'anticonformista Paul Morrissey, autore della sceneggiatura insieme a Tonino Guerra e Pat Hackett, sfrutta al massimo gli elementi "body horror" del romanzo di Mary Shelley e si cimenta in una rivisitazione cruenta del mito di Frankenstein, venata di erotismo. Ambientazioni e composizione delle immagini si iscrivono nei canoni del cinema di horror ma il risultato è delirante e oltraggioso, con un finale ci immerge in un universo pessimista alla Mario Bava.

Baron Frankenstein wants to create new dangerous and bloodthirsty creatures with the help of his assistant. To do this, he does not hesitate to commit abominable acts in order to gather all the "pieces" necessary for his work... Maverick filmmaker Paul Morrissey wrote the script along with Tonino Guerra and Pat Hackett, diving deeply into the body horror elements of Mary Shelley's novel, but otherwise telling his own peculiar gore version of Frankenstein myth, tinged with eroticism. Settings and image composition are part of the canons of horror movies, but the output is delirious and outrageous, and the end of the film plunges us into a pessimistic universe in the style of Mario Bava.

ETEROTOPIE
PALESTINA





IL VIAGGIO NECESSARIO / A NECESSARY JOURNEY

di / by Paola Caridi

traduzione inglese / English translation Francesco Caruso

Una terra spaccata, separata, militarizzata. Irriconoscibile, quasi, se non nei suoi elementi primari: gli alberi, i noccioli di albicocca, le rovine delle case distrutte sulle colline attorno a Nazareth nel 1948 e a Gaza nella guerra del 2008 (una delle tante recenti guerre sulla Striscia). Parlare di Palestina, oggi, significa mostrare tutto. È un dovere imprescindibile quello di accendere la telecamera, il proiettore, la videocamera di un telefonino, e mostrare luoghi e persone che si sono smaterializzati da tempo nella nostra coscienza di spettatori italiani ed europei. Di cittadini italiani ed europei.

Mostrare, tirare fuori dall'invisibilità e dalla narrazione secca, propagandistica, che nulla dice della complessità di una storia lunga e mai affrontata per raggiungere (finalmente) il tempo lungo della pace giusta.

L'edizione 2024 di Eterotopie del Sicilia Queer filmfest è dedicata alla Palestina. Non solo a Gaza, che in questo momento appare (altre volte è successo nella storia palestinese) come "la parte per il tutto". La Palestina che era prima del 1948. La Palestina prevista dal processo di Oslo, e mai realizzata. La Palestina smembrata nei vari frammenti, tra Gaza e Cisgiordania, Gerusalemme est, i palestinesi con

A fractured, divided, militarized land. Almost unrecognizable, except for its key elements: the trees, the apricot kernels, the ruins of destroyed homes on the hills around Nazareth in 1948 and in Gaza during the 2008 war – one of the many recent conflicts in the Strip. Speaking of Palestine today equals to showing everything. It is an inescapable duty to switch on the camera, the projector, the smartphone camera, and show places and people who have long vanished from our consciousness of Italian and European spectators, Italian and European citizens.

It is essential to show, to unveil what lies beneath desiccated, propaganda narratives, which say nothing of the complexity of a long, unexamined history, in order to reach – finally – the long-awaited time of just peace.

The 2024 edition of the Sicilia Queer Filmfest has dedicated its Eterotopie section to Palestine. Not only to Gaza, which at this moment appears to be – as at other times in Palestinian history – "the part for the whole," but to Palestine as it was before 1948. The Palestine envisaged by the Oslo process, and never come to existence. The dismembered Palestine: Gaza and the West Bank, East Jerusalem, the Palestinians

cittadinanza israeliana, i palestinesi del rifugio e quelli della diaspora. La Palestina di Gaza, sconosciuta tanto quanto lo sono i territori di cui si ignora l'esistenza, come quelli di "hic sunt leones", là sono i leoni e dunque è pericoloso persino parlarne. Ancora di più mostrarli, come luoghi pieni di esseri umani, e del non-umano che è altrettanto vittima delle guerre e delle crisi.

Andrea Inzerillo mi ha chiesto di pensare all'edizione 2024 di Eterotopie, assieme a Davide Oberto che cura una specifica sezione dedicata a un necessario sguardo queer su una delle questioni che più dilania la nostra contemporaneità globale. Non sono una esperta di cinema, sono semmai una fruitrice del linguaggio filmico. La richiesta di Andrea Inzerillo, come sempre coinvolgente e spiazzante, è giunta – lo so – perché da vent'anni di questo mi occupo: di analizzare quello che succede nella e della questione israelo-palestinese, dentro un contesto che non è solo quello della regione in cui Israele/Palestina – come *unicum* – è collocata, vive, sopravvive, soffre.

Come parlare, dunque, di Palestina attraverso il linguaggio specifico del cinema perché arrivi quello che sta succedendo a un pubblico più ampio, di non specialisti, trasversale, confuso? E soprattutto cosa mostrare, avendo la barra dritta verso un'unica direzione: che i mesi che stiamo vivendo in questa ultima cesura della storia siano comprensibili attraverso il tempo (il tempo medio, in questo caso, i decenni e non i secoli passati) in cui la crisi si è mostrata in tutta la sua ampiezza? L'attacco terroristico da parte di Hamas, compiuto il 7 ottobre del 2023 e costato la vita a 1139 israeliani, e la risposta sproporzionata a opera delle forze armate israeliane, la distruzione capillare di Gaza, l'uccisione di decine di migliaia di palestinesi e il trasferimento forzato della popolazione della Striscia verso Rafah, sono un punto di non ritorno, nella questione israelo-palestinese. E il punto di non ritorno obbliga a comprendere attraverso le viscere della storia quello che è successo prima.

La proposta di Eterotopie 2024 è, dunque, un viaggio in due tappe, dal sud al nord della Palestina storica. A cominciare proprio da Gaza, con la proiezione de *La Strada dei Samouni*, il documentario di Stefano Savona dedicato alla prima delle ultime guerre su Gaza, quella iniziata il 27 dicembre 2008, durata circa tre settimane, denominata dalle forze armate israeliane che l'hanno condotta "Piombo Fuso". Una guerra costata la vita a 1383 palestinesi, quasi un terzo donne e bambini: un dato che occorre, ahimè, specificare, perché le

with Israeli citizenship, the Palestinian refugees, and those of the diaspora. And also the Gaza Strip, which is unknown as those territories whose existence is ignored, like those lands labeled "here be lions," places that are even dangerous to mention. As it is dangerous to show them packed with human beings, as well as with the non-human that is equally a victim of wars and crises.

Andrea Inzerillo tasked me with considering the 2024 edition of Eterotopie alongside Davide Oberto, who heads a specific section dedicated to an essential queer perspective on one of the thorniest issues of our global contemporary landscape. I am not an expert in cinema; rather, I am a consumer of the language of film. I know that Andrea's request, engaging and surprising as usual, has come because for twenty years I have been studying the ins and the outs of the Israeli-Palestinian issue, in a context that is not limited to where Israel/Palestine – taken as a unique entity – is located, lives, survives, and suffers.

How do we then talk about Palestine through the specific language of cinema to ensure that the ongoing events reach a broader audience, one that is not specialized, but rather diverse and disoriented? Above all, the main question concerns what should be shown, keeping in mind that what we are experiencing in this latest rupture of history is to be understood through the passage of time – the average time, in this case, decades rather than centuries – in which the crisis has unfolded in all its magnitude. Hamas's terrorist attack, carried out on 7 October 2023, resulting in the deaths of 1139 Israelis, and the disproportionate response by the Israeli armed forces, the widespread destruction of Gaza, the killing of tens of thousands of Palestinians, and the forced transfer of the population from the Strip to Rafah, mark a point of no return in the Israeli-Palestinian issue. And this point of no return must be understood by exploring the depths of history what happened before.

Eterotopie 2024 proposes a two-part journey, from the south to the north of historical Palestine. The point of departure is precisely Gaza, with the screening of *Samouni Road* by Stefano Savona. This is a documentary dedicated to the earliest of the recent wars on Gaza, which began on 27 December 2008, lasted about three weeks, and was dubbed "Operation Cast Lead" by the Israeli military. A war that took the lives of 1,383 Palestinians, almost a third of whom were women and children: a disheartening figure that needs to be



donne e i bambini incarnano, simboleggiano le vittime civili. Vittime civili, però, possono essere tutt*, a prescindere dai generi, e così è stato per i Samouni, la famiglia decimata nella guerra. Il documentario di Stefano Savona, vincitore del premio come Miglior Documentario al Festival di Cannes nel 2018, offre a chi lo vede oggi qualcosa in più, rispetto a ieri. Offre Gaza com'era: già colpita dalla guerra e dalle guerre, ma ancora in piedi; piegata dalla sopravvivenza in una prigione a cielo aperto, ma ancora viva. Stefano Savona assume il nostro sguardo, di europei, e vede ciò che non vogliamo vedere, testimonia di prima mano (solitario a Gaza, all'inizio del 2009) le macerie della guerra, si interroga per anni sul destino dei Samouni, non li dimentica mai, li torna a trovare, dà loro la parola, incarna la nostra doverosa corresponsabilità in quello che succede, ieri e oggi, a Gaza.

A riflettere sull'uso – meraviglioso – dell'animazione a firma di Simone Massi per rappresentare il passato, e il quartiere dei Samouni che non c'è più, ora dobbiamo dolorosamente pensare a questo documentario come una complessiva illustrazione, animazione di ciò che non esiste più, polverizzato dai bombardamenti israeliani e dall'ordine dato a più riprese dalle autorità di Tel Aviv alla popolazione palestinese di abbandonare le proprie case. Verso sud, verso “nessun posto”.

Se questo breve viaggio deve necessariamente avere il suo inizio a Gaza, oggi, la necessità di comprendere deve farci spostare lungo un brano di terra piccolo, incredibilmente piccolo. E andare verso nord, costeggiare il Mediterraneo su cui s'affaccia Gaza, il suo porto ora cancellato, la sua storia di centro commerciale e mercantile importantissimo da millenni. Spingerci fino alla Nazareth di Elia Suleiman, dare la parola, il cinema ai palestinesi. Seguire la loro lettura della storia, della condizione presente, del dipanarsi della questione israelo-palestinese. *Intervento divino* di Elia Suleiman arriva al Festival di Cannes e viene premiato. Era il 2002, era la seconda *intifada*, era un altro dei periodi aspri, sanguinosi. Nel suo primo, afasico ritratto dei palestinesi con cittadinanza israeliana (il successivo, *Il tempo che ci rimane*, è insuperabile nella sua compiutezza), Suleiman mostra la terra com'era già nel primo fotogramma: gli alberi sul pendio della collina, come effigiati nelle foto (coloniali ma non solo) di un secolo prima, il modo di salutarsi e riconoscersi degli abitanti, la vita che si aggrappa alla tradizione in una terra che i nativi non riconoscono più. L'amore, almeno per un po', ci prova a superare la terra rivoltata e militarizzata: lo fa proprio sfidando la sorveglianza del “nemico”, quando lei e lui si incontrano

mentioned, for women and children embody and symbolize civilian victims. However, anyone can be a civilian victim, regardless of gender. This was the case for the Samouni family portrayed in the film, which was decimated in the war. Today, Stefano Savona's documentary offers audiences more than it did when it won the award for Best Documentary Film at Cannes Film Festival in 2018. It portrays Gaza as it once was: battered by past and ongoing conflicts, but still standing, and yet resiliently enduring despite the transformation into an open-air prison caused by the struggle for survival. Stefano Savona directs our European gaze towards what we refuse to see, bearing firsthand witness to the devastation of war during his solitary visit to Gaza in early 2009. Over the years, he has tirelessly questioned the fate of the Samouni family, without ever forgetting about them. He has returned to visit, lending them a voice. He embodies our shared responsibility for the events unfolding in Gaza, both in the past and present.

Reflecting on the wonderful use of animation by Simone Massi to depict the past and the now-vanished Samouni neighborhood, we must painfully regard this documentary as an overall illustration, an animation of what no longer exists, pulverized by Israeli bombardments and the repeated orders from Tel Aviv authorities for the Palestinian population to abandon their homes. Southward, towards “nowhere.”

If this brief journey must necessarily begin in Gaza today, the need for understanding should guide us along a spindly strip of land. We should head north, tracing the Mediterranean coastline that Gaza once faced, reminiscing on its vanished port and its historical significance as a pivotal hub of commerce and trade over millennia. Then we should venture as far as Elia Suleiman's Nazareth, giving the Palestinian a cinematic voice, observing their way of reading history, their current condition, and the unfolding of the Israeli-Palestinian issue. In 2002, amidst the turmoil and bloodshed of the Second *Intifada*, Suleiman's *Divine Intervention* made its mark at the Cannes Film Festival, receiving acclaim and recognition. Before Suleiman's *The Time That Remains*, unparalleled in its completeness, *Divine Intervention* from the very first frame captures the essence of the land as it once was, evoking imagery reminiscent of century-old photographs, both colonial and indigenous: the trees on the hillside, the inhabitants greeting and recognizing each other, life clinging to tradition in a land the natives no longer recognize. Love momentarily transcends the gloom of the upturned and militarized land: a couple defy the surveillance of the “enemy” and meet beside

accanto a un *check-point*, rimangono in macchina per ore a tenersi per mano di fronte a un orizzonte che nulla ha di romantico, affascinante e soprattutto aperto. È l'orizzonte che parla la lingua della violenza armata. È la vita quotidiana.

Dare parola al cinema palestinese, in una delle sue cifre più alte, classiche, significa finalmente vedere con il loro sguardo, mettersi al margine, cercare di scrollarsi di dosso la nostra insostenibile prosopopea dei 'portatori di diritti e libertà', e imporsi il dovere dell'ascolto.

Il viaggio potrebbe, deve continuare: i due film proposti si accompagnano alla proposta curata da Davide Oberto, che ha immaginato un percorso cinematografico per restituire la complessità del rapporto Queer/Palestina e la varietà di forme capace di assumere: dall'omaggio che Jumana Manna rende a *Scorpio Rising* di Kenneth Anger con *Blessed Blessed Oblivion* al ritratto di Nasser alle prese con la sconfitta nella Guerra dei Sei Giorni e la fine del sogno panarabo raccontato in *The Return of Osiris* da Essa Grayeb; dall'ironico e toccante momento madre e figlio nell'*It Was in the Winter and You Were Born at the Beginning of the Spring* di Mahdi Baraghithi all'incontro con la drag palestinese Sultana nel *Sultana's Reign* di Hadi Moussally. Un viatico possibile per vedere e ascoltare ciò che della Palestina non conosciamo, oltre i *cliché* che non portano alla pace, ma solo a un nostro, momentaneo, miope affrancamento dalle terribili responsabilità che abbiamo.

checkpoints, sitting in the car for hours holding hands amid the backdrop of a romance-starved horizon, fascinating and wide-open. A horizon that speaks the language of armed violence. It is everyday life.

Giving voice to the Palestinian cinema, in one of its highest and finest expressions, means finally seeing things through the eyes of that people, stepping to the margins, and attempting to shed our unsustainable projection of ourselves as “the bearers of rights and freedoms.” It demands that we embrace the duty of listening.

This journey could and must continue: the two films presented along with Davide Oberto's proposal, a cinematic journey imagined to restore the complexity of the Queer/Palestinian relationship and the variety of forms it is capable to take: from Jumana Manna's homage to Kenneth Anger's *Scorpio Rising* with *Blessed Blessed Oblivion* to the portrait of Nasser grappling with defeat in the Six-Day War and the end of the panarab dream told in *The Return of Osiris* by Essa Grayeb; from the ironic and touching mother-and-son moment in Mahdi Baraghithi's *It Was in the Winter and You Were Born at the Beginning of the Spring* to the encounter with the Palestinian drag Sultana in Hadi Moussally's *Sultana's Reign*. Just one possible viaticum that may help to witness and hear what we do not know about Palestine, beyond the *clichés* that lead not to peace but only to a temporary, shortsighted absolution from our grave responsibilities.



Stefano Savona

Documentarista palermitano trapiantato a Parigi, ha studiato archeologia e antropologia. Ha realizzato *Primavera in Kurdistan* (2006), candidato al David di Donatello, *Piombo fuso* (2009), Premio speciale della giuria Cineasti del presente a Locarno, *Palazzo delle Aquile* (2011), insieme ad Alessia Porto ed Ester Paratore, vincitore del Grand Prix di Cinéma du Réel, e *Tahrir* (2011), vincitore del David di Donatello e del Nastro d'Argento. *La strada dei Samouni* è stato selezionato all'edizione 2018 della Quinzaine des Réalisateurs del Festival di Cannes, ha vinto l'Œil d'or come miglior documentario e ha aperto l'edizione 2018 del Sicilia Queer filmfest. Il suo ultimo film, *Le mura di Bergamo*, è stato presentato alla Berlinale 2023.

Born in Palermo, he is a documentary filmmaker. Before moving to Paris to pursue a career in filmmaking, he studied archeology and anthropology. He directed *Primavera Notes from a Kurdish Rebel* (2006), nominated for David di Donatello Awards, *Cast Lead* (2009), awarded Special Jury Prize Cineasti del presente at Locarno Festival, and *Tahrir Liberation Square* (2011), awarded David di Donatello and Nastro d'Argento. Along with Alessia Porto and Ester Sparatore, he co-directed *Palazzo delle Aquile* (2011), which won the Cinéma du Réel Grand Prix. *Samouni Road* has been selected at Cannes Directors' Fortnight, won the Golden Eye as Best Documentary Film and was the opening screening for the 2018 edition of Sicilia Queer filmfest. His last movie, *Le mura di Bergamo*, was presented in Berlinale 2023.



LA STRADA DEI SAMOUNI / SAMOUNI ROAD

Stefano Savona / Italia-Francia 2018 / 128' / v.o. sott. it.

Da quando la piccola Amal è tornata nel suo quartiere, ricorda solo un grande albero che non c'è più. Un sicomoro su cui lei e i suoi fratelli si arrampicavano. Dopo è arrivata la guerra. Amal e i suoi fratelli hanno perso tutto. Sono figli della famiglia Samouni, dei contadini che abitano alla periferia della città di Gaza. È passato un anno da quando hanno sepolto i loro morti. Ora devono ricominciare a guardare al futuro, ricostruendo le loro case, il loro quartiere la loro memoria. Sul filo dei ricordi, immagini reali e racconto animato (le animazioni sono realizzate da Simone Massi) si alternano a disegnare un ritratto di famiglia, prima, dopo e durante i tragici avvenimenti che hanno stravolto le loro vite in quel gennaio del 2009, quando, durante l'Operazione Piombo fuso, vengono massacrati ventinove membri della famiglia.

Ever since little Amal returned to her neighborhood, she has only been able to remember a huge tree which no longer exists. It was a sycamore that she and her siblings used to climb. Then the war broke out. Amal and her siblings lost everything. They are children of the Samouni family, farmers who live on the outskirts of Gaza City. A year has passed since they buried their dead. Now they must start to look to the future once again, rebuilding their houses, their neighborhood and their memories. On the cusp of memory, real-life images and animations (created by Simone Massi) take turns to sketch out a family portrait, before, after and during the tragic events that turned their lives upside down in January 2009, when twenty-nine members of their family were butchered during Operation Cast Lead.

screenplay
Stefano Savona
Léa Mysius
Penelope Bortoluzzi
animations
Simone Massi
cinematography
Stefano Savona
editing
Luc Forveille
sound
Jean Mallet
Margot Testemale
music
Giulia Tagliavia
producer
Picofilms
Dugong Films
contact
www.picofilms.com
info@dugong.it



Elia Suleiman

Attore, regista, produttore, sceneggiatore, originario di Nazareth, Israele, e nato nel 1960 da una famiglia palestinese. Studia in patria per poi trasferirsi negli anni Ottanta negli Stati Uniti, dove realizza due cortometraggi di cui uno, *Homage by Assassination* (1991) dedicato alla prima Guerra del Golfo, prima incursione nell'ironia e nel nonsense che tanto caratterizzano i suoi lavori successivi più celebri. Il suo primo lungometraggio, *Cronaca di una sparizione* (1996), si aggiudica il Premio alla Migliore Opera Prima al Festival di Venezia; il regista verrà poi celebrato a Cannes sia nel 2002 con *Intervento divino* (Gran Premio della Giuria e Premio della Critica, nonché Miglior Film Straniero agli European Film Awards) e con *Il paradiso probabilmente* nel 2019 (Menzione Speciale della Giuria e Premio Fipresci). Allo stesso Cannes porta uno dei suoi titoli più famosi nella competizione principale, *Il tempo che ci rimane*, nel 2009. Nel 2006 e nel 2014 è membro delle Giurie rispettivamente di Cannes e di Venezia.

Actor, director, producer, screenwriter, born in Nazareth, Israel, in 1960 to a Palestinian family. He studied at home and then moved to the United States in 1980s, where he made two short films, one of which, *Homage by Assassination* (1991) was dedicated to the first Gulf war, and it was his first exploration of irony and nonsense, fundamental elements of his most famous and subsequent works. His first feature film, *Chronicle of a Disappearance* (1996), won the Award for Best First Film at the Venice Film Festival; the director would then been celebrated in Cannes both in 2002 with *Divine Intervention* (Grand Jury Prize and Critics' Award, as well as Best Foreign Film at the European Film Awards) and with *It Must Be Heaven* in 2019 (Special Jury Mention and Fipresci Award). Still in Cannes he brought one of his most famous titles in the main competition, *The Time that Remains*, in 2009. In 2006 and in 2014 he was member of the Cannes and Venice Juries respectively.

screenplay
Elia Suleiman
cinematography
Marc-André Batigne
editing
Véronique Lange
music
Amon Tobin
Natacha Atlas
cast
Elia Suleiman
Manal Khader
Nayer Fahoum Daher
George Ibrahim
Jamel Daher
Amer Daher
producer
Humbert Balsan
Elia Suleiman
contact
www.pyramidefilms.com
sales@pyramidefilms.com



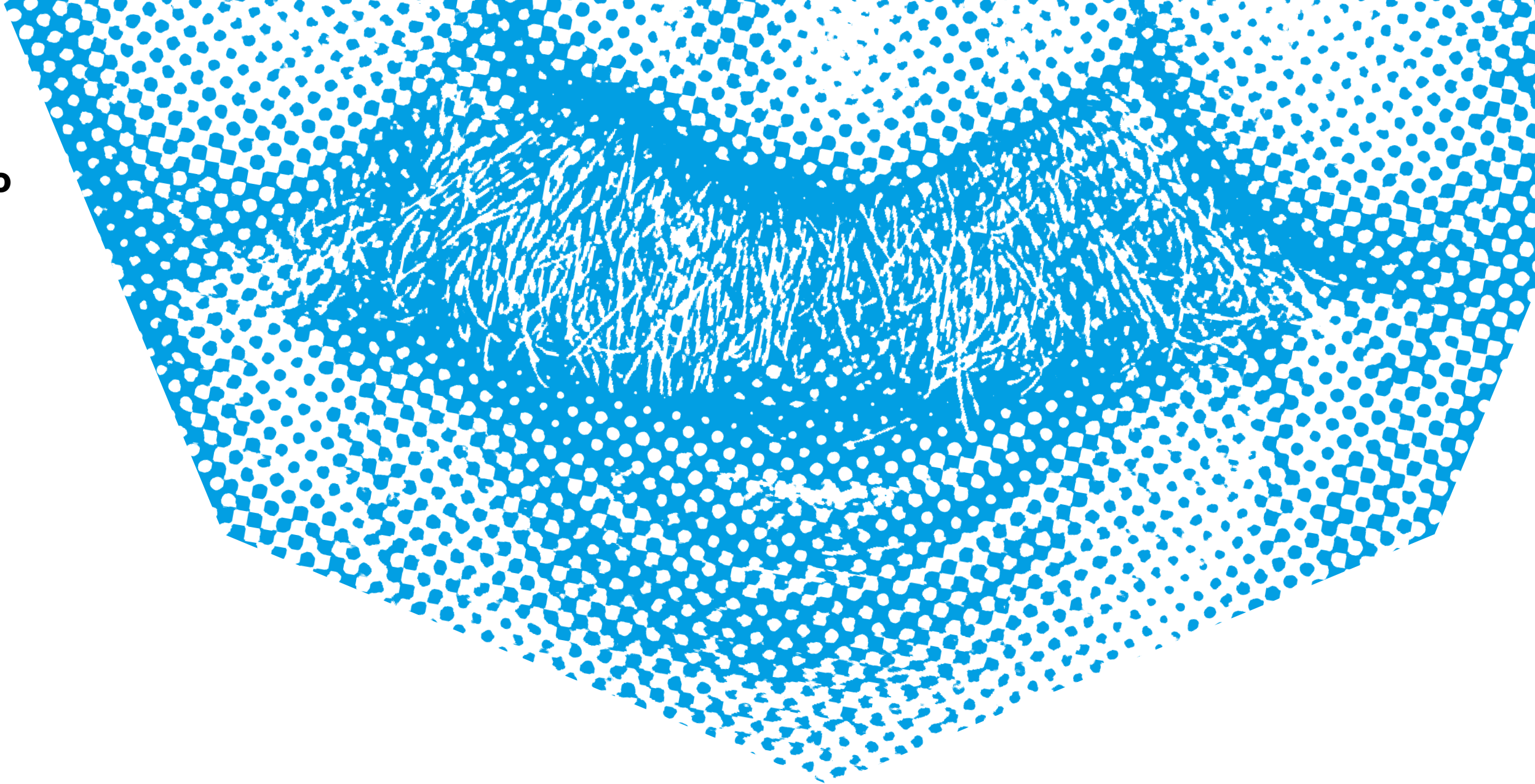
INTERVENTO DIVINO

Elia Suleiman / Palestina-Francia-Germania-Marocco 2002 / 89' / v.o. sott. it.

A Nazareth, in un quartiere residenziale dal vicinato scorbutico e violento, un uomo si sente male. Il figlio lo raggiunge, approfittando dell'attraversamento del checkpoint di Al-Ram a est di Gerusalemme per incontrare una donna che aizza e attira il desiderio dei soldati. La vita palestinese in Israele, all'inizio del Nuovo Millennio, è piena di assurdità e contraddizioni. Elia Suleiman racconta la difficile convivenza fra due popoli e due religioni trovando una sintesi satirica e accattivante che fa luce sull'atmosfera delle piccole cattiverie che israeliani e palestinesi si scambiano, nell'incapacità di trovare a loro volta una sintesi pacifica. Nelle piccole scenette comiche in stile Jacques Tati, si mette in scena un'arena del conflitto fine a sé stesso, comico e straziante, coreografia di un quotidiano ferito ma capace ancora di sognare e volteggiare con la leggerezza di un palloncino rosso.

In Nazareth, in a grumpy and violent residential neighbourhood, a man feels ill. His son joins him, taking advantage of crossing the Al-Ram checkpoint, in East Jerusalem, to meet a woman who incites and attracts the soldiers' desire. Palestinian life in Israel, at the beginning of the New Millennium, is full of absurdities and contradictions. Elia Suleiman talks about the difficult coexistence between two peoples and two religions, finding a satirical and captivating synthesis that sheds light on the atmosphere of the small mean things that Israelis and Palestinians exchange, in their inability to find a peaceful synthesis themselves. In the small comic sketches in Jacques Tati style, an arena of useless conflict is staged, comical and heartbreaking, a choreography of a wounded everyday life but still capable of dreaming and twirling with the lightness of a red balloon.

PREMIO NINO GENNARO
MONIKA TREUT





PREMIO NINO GENNARO / NINO GENNARO AWARD A / TO MONIKA TREUT

Figura centrale della cinematografia indipendente tedesca, Monika Treut ha dato un impulso decisivo al nascente New Queer Cinema della fine degli anni '80. Situandosi all'incrocio tra formazione accademica, esperienza cinematografica e attivismo LGBTQIA+, ha portato sullo schermo soggettività dalla sessualità fluida e dissidente per raccontare storie complesse, in cui confluiscono elementi non convenzionali delle identità e degli stili di vita.

La sua prolifica attività di regista e produttrice ha ben ribaltato la rappresentazione del binarismo di genere, dell'identità sessuale, delle pratiche erotiche sadomaso, del piacere sessuale – soprattutto femminile – intervenendo direttamente nei dibattiti che si stavano svolgendo nel movimento femminista della seconda ondata, e ponendosi in modo obliquo rispetto al mainstream. Refrattaria a ogni etichetta identitaria, Treut ha sfidato le norme tradizionali, portando sullo schermo personaggi in viaggio (reale e metaforico) verso la scoperta di un desiderio e di un'intimità che giocano con e sul corpo, elemento di conoscenza di sé e di nuove fruttuose relazioni con l'alterità.

È proprio l'alterità il nodo attorno al quale tutto ruota nel suo cinema e nella sua vita: come lesbica e femminista sex-positive, osteggiata da un certo femminismo; come tedesca nomade che molto ha lavorato negli Stati Uniti, in Sud America e a Taiwan, diventando protagonista del cinema

Monika Treut, a central figure in German independent filmmaking, played a pivotal role in the rise of New Queer Cinema in the late 1980s. Drawing on her academic background, filmmaking experience, and LGBTQIA+ activism, she portrayed fluid and nonconformist sexualities on screen, weaving complex stories where unconventional identities and lifestyles intersect.

Her prolific work as a director and producer has well overturned the representation of gender binarism, sexual identity, S&M erotic practices, and sexual pleasure – especially female – by intervening directly in the debates that were taking place in the second-wave feminist movement, and by standing obliquely to the mainstream. Resistant to traditional identity labels, Treut challenged norms by depicting characters on journeys – both real and metaphorical – toward discovering desire and intimacy through exploration of the body. This approach led to self-discovery and richer relationships with otherness.

It is precisely otherness that is the knot around which everything in her cinema and in her life revolves: as a lesbian and sex-positive feminist, opposed by a certain feminism; as a nomadic German who has worked extensively in the United States, South America and Taiwan, becoming a leading player in transnational independent cinema; as a woman in a male-dominated industry, where funding and awards generally go



transnazionale indipendente; come donna in un'industria dominata dagli uomini, dove i finanziamenti e i premi vanno in genere ai registi. Il suo immaginario poliedrico, provocatorio e politico non teme di avventurarsi su binari scomodi, e allarga lo sguardo ai margini per sovvertire la narrazione dominante.

Pur nella diversità dei mezzi espressivi, ravvediamo forti vicinanza tra Nino Gennaro e Monika Treut per quel che riguarda il lavoro sulla liberazione del corpo e della mente dall'autoritarismo e dal conformismo sociale. Spiriti indomiti e controcorrente, entrambi hanno sfidato lo status quo, transcendendo ogni prigione identitaria con la propria audace, creativa e autentica alterità. Per questa ed altre ragioni, è un onore per noi conferire il Premio Nino Gennaro 2024 a Monika Treut.

to filmmakers. Her multifaceted, provocative, and political imagery boldly explores uncomfortable subjects and shifts focus to the margins to challenge the dominant narrative.

Despite their diverse means of expression, Nino Gennaro and Monika Treut share a focus on liberating body and mind from authoritarianism and social conformity. Both exhibit indomitable, countercultural spirits, challenging the status quo and transcending the confines of identity with their bold, creative, and authentic approaches. For these and other reasons, we are honored to present the Nino Gennaro Award 2024 to Monika Treut.





screenplay
Monika Treut
cinematography
Monika Treut
cast
Monika Treut
Werner Schroeter
producer
Monika Treut
contact
www.salzgeber.de
pohl@salzgeber.de

Monika Treut

Esponente centrale della cinematografia indipendente tedesca, ha dato un impulso decisivo al nascente New Queer Cinema della fine degli anni '80. Nata nel 1954 a Mönchengladbach, Germania, studia letteratura e scienze politiche per poi diventare dottore di ricerca con una tesi su *La donna crudele: immagini femminili negli scritti del Marchese De Sade e di Leopold von Sacher-Masoch*. Inizia a lavorare con il video negli anni '70, anche se intanto prosegue i suoi studi in filologia. Fonda la Hyena Filmproduktion con Elfi Mikesch nel 1984, e realizza il suo primo film *Seduction: The Cruel Woman*, sulle pratiche sessuali sadomaso, nel 1985. Collabora con personalità come Annie Sprinkle e Werner Schroeter, e si dedica spesso al documentario come nel caso di *Gendernauts* (1999). Dopo il Teddy Award per *Zona Norte* (2016) alla Berlinale, vince allo stesso festival il Teddy Award alla carriera l'anno successivo.

Central exponent of German independent cinema, she gave a decisive impetus to the first New Queer Cinema of the late 1980s. Born in 1954 in Mönchengladbach, Germany, she studied literature and political science and then took her PhD degree with a thesis on *The Cruel Woman: female images in the works by Marquis De Sade and Leopold von Sacher-Masoch*. She began working with video in 1970s, although in the meantime she continued her studies in philology. She founded Hyena Filmproduktion with Elfi Mikesch in 1984, and she made her first feature film *Seduction: The Cruel Woman*, about sadomasochistic sexual practices, in 1985. She collaborated with artists and performers such as Annie Sprinkle and Werner Schroeter, and she often dedicated herself to documentaries such as in the case of *Gendernauts* (1999). After the Teddy Award for *Zona Norte* (2016) at the Berlinale, she won the Teddy Award for lifetime achievement at the same festival the following year.



BEGEGNUNG MIT WERNER SCHROETER

Monika Treut / Germania 2003 / 14' / v.o. sott. it.

Il regista tedesco di cinema, teatro e opera Werner Schroeter si definisce da sé come un dinosauro di un'altra epoca, "quando si sognava la massima libertà nel cinema". La regista Monika Treut va a visitarlo sul set del suo film *Deux* a Parigi, e lo ritrova poi a Düsseldorf durante la produzione dell'opera *Norma*. Un incontro ai vertici nell'Olimpo dei registi del cinema tedesco di fine Novecento, meno conosciuti ma non per questo meno grandi.

The late German film, theatre and opera director Werner Schroeter is a self-proclaimed dinosaur from another age, "when people dreamed of ultimate freedom in film". Filmmaker Monika Treut visits him on the set of his feature *Deux* in Paris, and then in Düsseldorf during the production of the opera *Norma*. A meeting of two giant directors of late 90s cinema, they are little known but not for this smaller than others.



cinematography
Monika Treut
Elfi Mikesch
editing
Monika Treut
sound
Monika Treut
cast
Carol Macho
producer
Monika Treut
Elfi Mikesch
contact
www.salzgeber.de
pohl@salzgeber.de

Monika Treut

Esponente centrale della cinematografia indipendente tedesca, ha dato un impulso decisivo al nascente New Queer Cinema della fine degli anni '80. Nata nel 1954 a Mönchengladbach, Germania, studia letteratura e scienze politiche per poi diventare dottore di ricerca con una tesi su *La donna crudele: immagini femminili negli scritti del Marchese De Sade e di Leopold von Sacher-Masoch*. Inizia a lavorare con il video negli anni '70, anche se intanto prosegue i suoi studi in filologia. Fonda la Hyena Filmproduktion con Elfi Mikesch nel 1984, e realizza il suo primo film *Seduction: The Cruel Woman*, sulle pratiche sessuali sadomaso, nel 1985. Collabora con personalità come Annie Sprinkle e Werner Schroeter, e si dedica spesso al documentario come nel caso di *Gendernauts* (1999). Dopo il Teddy Award per *Zona Norte* (2016) alla Berlinale, vince allo stesso festival il Teddy Award alla carriera l'anno successivo.



Central exponent of German independent cinema, she gave a decisive impetus to the first New Queer Cinema of the late 1980s. Born in 1954 in Mönchengladbach, Germany, she studied literature and political science and then took her PhD degree with a thesis on *The Cruel Woman: female images in the works by Marquis De Sade and Leopold von Sacher-Masoch*. She began working with video in 1970s, although in the meantime she continued her studies in philology. She founded Hyena Filmproduktion with Elfi Mikesch in 1984, and she made her first feature film *Seduction: The Cruel Woman*, about sadomasochistic sexual practices, in 1985. She collaborated with artists and performers such as Annie Sprinkle and Werner Schroeter, and she often dedicated herself to documentaries such as in the case of *Gendernauts* (1999). After the Teddy Award for *Zona Norte* (2016) at the Berlinale, she won the Teddy Award for lifetime achievement at the same festival the following year.

BONDAGE

Monika Treut / Germania-USA 1983 / 21' / v.o. sott. it.

C'è differenza fra delle gambe o delle braccia legate assieme in una pratica bdsm e le sbarre e le ringhiere che tappezzano le strade e gli ambienti urbani? La differenza c'è, sì, e non si declina con il semplice sguardo, perché i nodi bdsm e le strisce pedonali possono occupare lo stesso spazio in una stessa inquadratura. La differenza va trovata con la parola, con la testimonianza di un'esperta di bondage, con delle immagini di libertà su quella stessa strada che tanto lega a degli obblighi e a degli stereotipi, molto più di quanto un nodo bdsm legghi la carne. Alternando un'intervista ad alcuni montaggi sperimentali allusivi, nel terzo episodio dell'antologia *Female Misbehaviour*, la regista propone lo sconfinamento del desiderio privato nello spazio pubblico, dimostrando che i nodi bdsm fatti per il proprio piacere danno calore, e che i nodi stritolanti delle geometrie urbane danno terrore.

Is there a difference between legs or arms tied together in a bdsm practice and the bars and railings that cover streets and urban environments? There is a difference, yes, and it cannot be seen with a simple glance, because bdsm nodes and pedestrian crossings can occupy the same space in the same shot. The difference must be found with the word, with the testimony of a bondage expert, with images of freedom on that very same urban street that binds so much to obligations and stereotypes, much more than a bdsm knot binds the flesh. Alternating an interview with some allusive experimental montages, in the third episode of the anthology *Female Misbehaviour*, the director proposes the trespassing of private desire into public space, stating that bdsm knots made for one's own pleasure give heat, and that knots crushing elements of urban geometries give terror.



screenplay
Monika Treut
cinematography
Elfi Mikesch
editing
Renate Merck
sound
Richard Borowski
Alf Olbrisch
cast
Ina Blum
Marcelo Uriona
Gad Klein
Peter Kern
Hans-Christoph
Blumenberg
Dominique Gaspar
Susie Bright
Shelly Mars
Fritz Mikesch
Wolfgang Raach
producer
Monika Treut
Elfi Mikesch
Eberhard Scharfenberg
Anita Horz
contact
www.salzgeber.de
pohl@salzgeber.de

Monika Treut

Esponente centrale della cinematografia indipendente tedesca, ha dato un impulso decisivo al nascente New Queer Cinema della fine degli anni '80. Nata nel 1954 a Mönchengladbach, Germania, studia letteratura e scienze politiche per poi diventare dottore di ricerca con una tesi su *La donna crudele: immagini femminili negli scritti del Marchese De Sade e di Leopold von Sacher-Masoch*. Inizia a lavorare con il video negli anni '70, anche se intanto prosegue i suoi studi in filologia. Fonda la Hyena Filmproduktion con Elfi Mikesch nel 1984, e realizza il suo primo film *Seduction: The Cruel Woman*, sulle pratiche sessuali sadomaso, nel 1985. Collabora con personalità come Annie Sprinkle e Werner Schroeter, e si dedica spesso al documentario come nel caso di *Gendernauts* (1999). Dopo il Teddy Award per *Zona Norte* (2016) alla Berlinale, vince allo stesso festival il Teddy Award alla carriera l'anno successivo.



Central exponent of German independent cinema, she gave a decisive impetus to the first New Queer Cinema of the late 1980s. Born in 1954 in Mönchengladbach, Germany, she studied literature and political science and then took her PhD degree with a thesis on *The Cruel Woman: female images in the works by Marquis De Sade and Leopold von Sacher-Masoch*. She began working with video in 1970s, although in the meantime she continued her studies in philology. She founded Hyena Filmproduktion with Elfi Mikesch in 1984, and she made her first feature film *Seduction: The Cruel Woman*, about sadomasochistic sexual practices, in 1985. She collaborated with artists and performers such as Annie Sprinkle and Werner Schroeter, and she often dedicated herself to documentaries such as in the case of *Gendernauts* (1999). After the Teddy Award for *Zona Norte* (2016) at the Berlinale, she won the Teddy Award for lifetime achievement at the same festival the following year.

DIE JUNGFRAUENMASCHINEN

Monika Treut / Germania 1988 / 86' / v.o. sott. it.

Dorothea ha fallito nel suo sogno d'amore romantico con Heinz ad Amburgo, e sulla scorta dei racconti di sua madre sull'amore libero negli Stati Uniti viaggia fino a San Francisco, dove si ritrova coinvolta in un turbinio di nuove esperienze. Monika Treut ci trasporta con Dorothea dentro un sogno punk femminista, la storia di un coming out lesbico, in cui il desiderio travalica i generi e una donna può scoprirsi soddisfatta nei modi più imprevisi. Il film è libero fin dall'inizio, con un bianco e nero così intenso e dei primi piani degni del cinema muto; ma è solo quando Dorothea si libera lei stessa che il film rilascia le sue scosse elettriche quasi cyberpunk, tra la ripresa in stile guerriglia e la pulsione orgiastica, senza mai sconfinare in una retorica New Age ma catturando lo spirito dei tempi, disilluso quando necessario, esplosivo quando lo desidera.

Dorothea has failed in her dream of romantic love with Heinz in Hamburg, and remembering her mother's stories of free love in the USA she travels to San Francisco where she finds herself involved in a whirlwind of new experiences. Monika Treut transports us with Dorothea into a feminist punk dream, the story of a lesbian coming out, in which desire transcends genders and a woman can find herself satisfied in the most unexpected ways. The film is free from the beginning, with such an intense black and white and close-ups that are worthy of silent cinema; but it is only when Dorothea frees herself that the film releases its almost cyberpunk electric shocks, between guerrilla filmmaking and the orgiastic impulse, without ever straying into New Age rhetoric but capturing the spirit of the times, disillusioned when necessary, explosive when it wants it.



VITE DI NINO GENNARO / LIVES OF NINO GENNARO

di / by 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

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



americani... – su cui intavola discussioni collettive tra giovani e disoccupati alla scoperta delle ragioni di ogni punto di vista su fatti sociali e politici. Quando ciò non è sufficiente, ricorre a cineforum e sit-in di fronte alle scuole, con manifesti colorati autoprodotti, volantini "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.

works by Sicilian poets as well as Beat writers – upon which he engages collective discussions between young and unemployed people, in order to find out the reasons behind people's views on social and political issues. Not content with it, he draws upon film clubs and sit-ins in front of the schools, with hand-colored manifestos, leafletting 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.

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

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

la propria relazione omosessuale, chiedono di essere "suicidati" con due colpi di pistola dal nipote dodicenne di uno dei due. Il paese è al centro delle cronache nazionali, e l'opinione pubblica è costretta a considerare il problema della discriminazione omosessuale. Nino e la sua compagnia partecipano a quelle giornate, tramutando l'aperta ostilità di alcuni in accoglienza e fame di relazioni col mondo.

Dal turbamento di quei giorni nasce a Palermo prima lo storico collettivo Fuori!, poi la prima Arci-gay, con il parroco dissidente don Marco Bisceglia insieme a Massimo Milani, Gino Campanella, Mario Blandi, Franco Lo Vecchio, Salvatore Scardina, Vincenzo Scimonelli, Mario Di Bella e altri. Infine, nel 1982, il primo congresso nazionale di Arci-gay e la prima Festa dell'orgoglio omosessuale alla villa Giulia. Nino resterà un riferimento centrale nella peculiare linea politica palermitana, che ancora oggi connette i diritti delle persone lgbtiq con l'universalità della lotta agli autoritarismi, ma conserverà anche in questo caso la propria alterità da ogni struttura.

Abbandonata l'attività teatrale, il centro sociale di San Saverio all'Albergheria diventa centrale nelle attività civili a cui Nino partecipa: vi si svolgono cineforum e dibattiti, ma anche un importante esperimento sociale di bilancio partecipativo con la fondazione del Comitato cittadino di informazione e partecipazione.

Nel 1987 Nino si ammala di aids, ma non viene meno al suo 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 prigionie identitaria, ma anche reazione poetica e anarchica alle mutazioni del corpo imposte dalla malattia. Muore a Palermo nel 1995. Il funerale è celebrato laicamente, senza messa, a San Saverio, vicino al centro delle sue ultime attività civili, con la lettura di suoi testi scelti da parte di compagni e amici e le musiche che avevano accompagnato le esperienze teatrali.

Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici sono alcuni tra i suoi spettacoli più noti,

1980 is the year of the murder of Giarre: two young men, Giorgio and Toni, unable to live openly their homosexual relationship, ask to a twelve-year-old boy – nephew of one of the two – to be executed with two gunshots. The town is constantly in the news and the public opinion is forced to consider the issue of homosexual discrimination. Nino and his company take part in demonstrations, transmuting the open hostility of some into warm reception and hunger for contacts with the outside world.

From the turmoil of those days new organizations and experiences emerge in Palermo: the historic Collective Fuori!, the first Arcigay – with the help of the dissident priest 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 lgbtiq people to the universality of the struggle against authoritarianism, declaring its own otherness in relation to every system.

Withdrawn from theatrical activities, the community centre of San Saverio all'Albergheria becomes central to the civil activities in which Nino takes part: film clubs and debates, but also a significant social experiment of participatory budgeting by dint of the newly formed Citizen's Committee for information and participation.

In 1987 he contracts aids, but his intellectual commitment isn't diminished and he keeps on writing plays, songs and various works. And, throughout his works, elements of a secular and syncretic religiousness – which intertwine Christian, Buddhist and Hindu components – slowly come to light. He feverishly writes, by hand, hundreds of booklets on small blocks that he usually gives to his friends, such as the librettos *Gioiattiva* and *Tra le righe*. For years he also gathers anarchic and spontaneous notes in which photographs, photocopies, collages and photomatic stripes are being altered. Through these works his image is never treated as an icon, but it remains fluid and manifold, the disavowal of every identity seen as a prison-like condition, as well as a poetic and anarchic reaction to the mutilations of the body caused by the disease. He dies in Palermo in 1995. The funeral is carried out secularly in San Saverio, near the centre of his

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 tazebao poetici su carta da imballaggio, viene coinvolto dalla rivista «Per approssimazione» di Flaccovio, sfociata anni dopo nelle edizioni Perap che pubblicheranno diversi suoi scritti. Tra questi, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993), e, prestando lo pseudonimo "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), dichiarazione amorosa di una ragazzina alla sua maestra rinvenuta in circostanze incerte in un quaderno scolastico.

Con i componenti di quella gioiosa comune che va formandosi intorno a Nino nasce la compagnia Teatro Madre, che porta negli appartamenti degli amici suoi testi originali, con torce elettriche come luci di scena e registratori improvvisati per la musica, mischiando i Doors a Bach, Sex Pistols e Mario Merola. Sono vere performance in cui non c'è disgiunzione tra testo e corpo, tra vissuto e costruzione retorica: si mettono in scena la rabbia e la ribellione per quel "mondo dei padri" che li aveva espulsi e dalla cui dimensione affettiva tuttavia non era possibile prescindere. Si ritualizza la liberazione sessuale e lo scardinamento del dispositivo della famiglia come cellula di controllo e interesse, e si canta di un amore senza regole imposte, di un'omosessualità come esperienza di un desiderio indisciplinabile in grado di far deflagrare i paradigmi maschilisti alla base della cultura della mafia, dell'autoritarismo e del conformismo sociale. Il simbolo della compagnia sempre presente in scena è un cuore con una svastica iscritta.

Il 1980 è l'anno dell'omicidio di Giarre: due ragazzi, Giorgio e Toni, nell'impossibilità di vivere apertamente

crossroads of public debates among groups of feminists and intellectuals who comes from Palermo. But her leftist comrades, still aloof from libertarian issues, isolate Maria, since they believe that this is nothing more than «bourgeois junk, a private matter between daughters who quarrel with their fathers», while most of them hold Nino responsible for any disorder and, hence, they consider him as someone to avoid. In the ensuing process, in total isolation, Maria and Nino feel as if they were the actual defendants, and not the accusers. Despite everything, the trial ends with a conviction for injuries and abuse of educational methods. However, this leads to an actual ostracism against them.

Consequently, they move together to Palermo in 1977. Those are the years of occupied faculties, and the city welcomes them warmly as their trial had been followed with an extraordinary historical punctuality on the newspapers. They lead a meagre, pauperistic but stimulating life. Nino – who puts up his poetic dazibao written in wrapping paper on the walls covered up with political manifestos and murals – starts working for the Flaccovio's magazine «Per approssimazione», which years later will flow into the Edizioni Perap that will publish several of his writings. Among these, *Alla fine del pianeta* (in *Una calia al completo*, con Nicola Di Maio, 1992), *Kimono* (in *Tutto questo ridere*, con Elio Di Piazza, 1993) and, under the pseudonym of "Nina", *Pazza con la bocca* (1995), a girl's declaration of love to her teacher, found under uncertain circumstances between the pages of a school notebook.

With the members of that joyful commune, slowly forming around Nino, the Teatro Madre theatre company takes shape in order to bring his original texts inside his friends' apartments, with the aid of flashlights as stage lights and croaking music recorders, blending The Doors with Bach, Sex Pistols with Mario Merola. This results in real performances in which there is no disjunction between text and body, life experiences and rhetorical construction: the anger and the rebellious attitude against that "world of fathers" who had expelled them and whose emotional dimension was impossible to disregard are constantly staged. Sexual liberation and the disruption of the family device are ritualized as a control cell, while a love devoid of imposed rules is praised, as well as homosexuality intended as the experience of an undisciplined desire that can destroy the sexist, male-dominated paradigms at the base of the mafia culture, of authoritarianism and social conformism. The ever-present onstage symbol of the company is a heart with a swastika inscribed.



e continuano a essere interpretati in tutta Italia grazie all'impegno della compagnia di Massimo Verdash. I suoi scritti sono pubblicati, oltre che da Perap, dalle Edizioni della Battaglia e da Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, a cura di Massimo Verdash, 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); B. Ruby Rich, critica e studiosa statunitense (2023). Per la sua quattordicesima il Sicilia Queer filmfest assegna il premio alla regista tedesca Monika Treut.

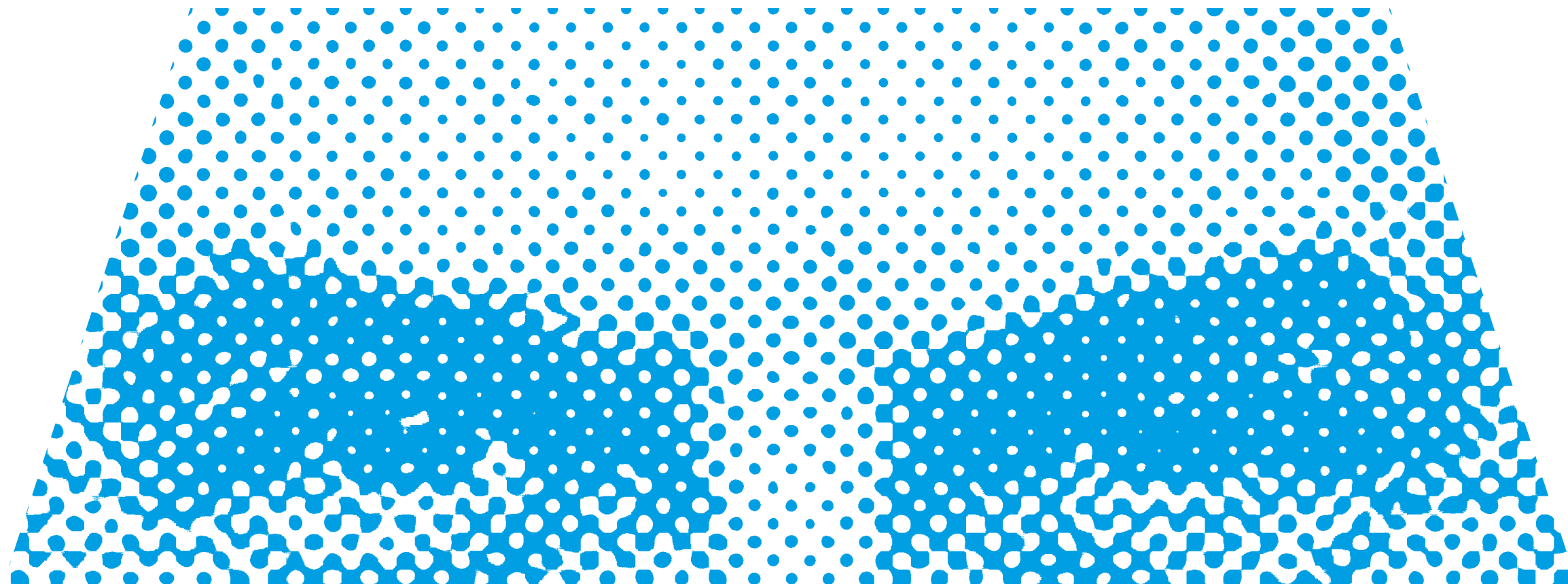
last civil activities, with the reading of his texts, chosen by his friends and companions, and with a musical accompaniment somehow tied to his theatrical performances.

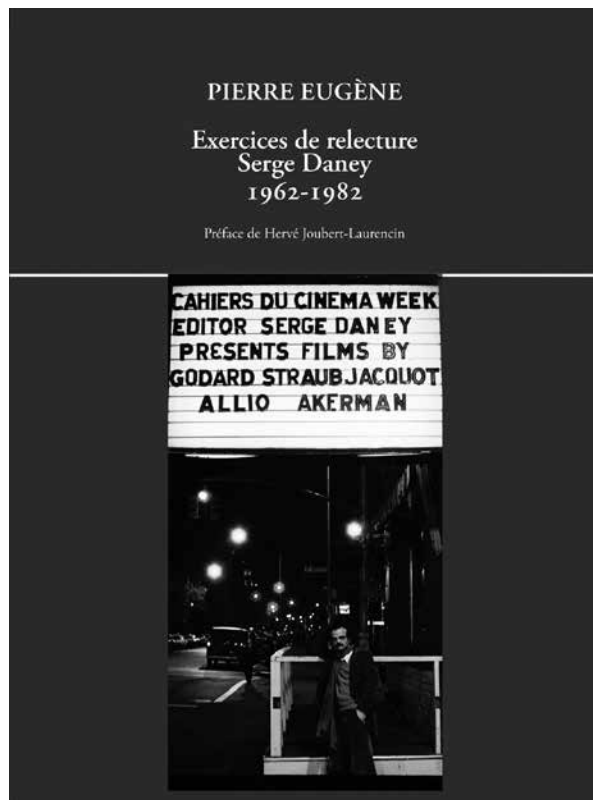
Una divina di Palermo, La via del Sexo, O si è felici o si è complici are some of his most famous plays that still continue to be performed all over Italy, thanks to the support of Massimo Verdash's company. His writings are published, other than Perap, by Edizioni della Battaglia and Editoria&Spettacolo (*Teatro Madre*, edited by Massimo Verdash, 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); B. Ruby Rich, American critic and scholar (2023). For the fourteenth edition, the Sicilia Queer filmfest awards the prize to the German filmmaker Monika Treut.

LETTERATURE QUEER



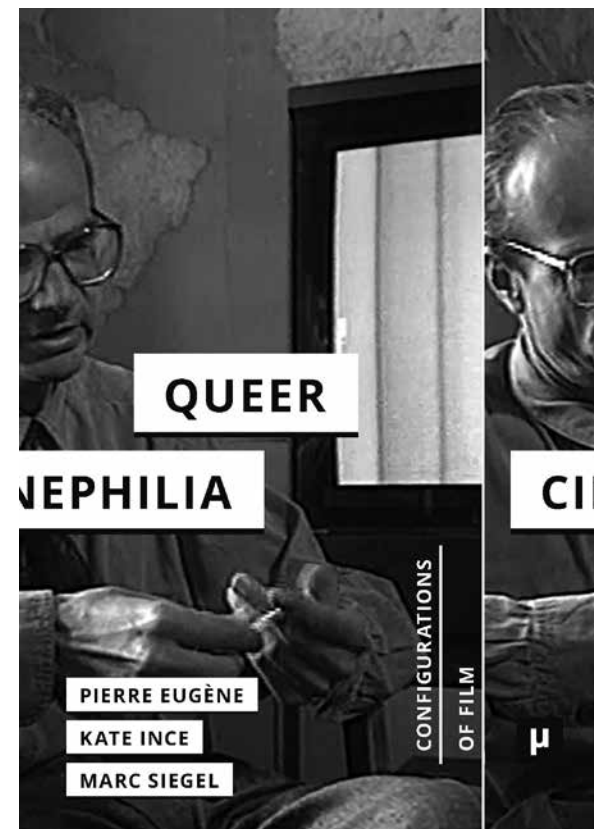


EXERCICES DE RELECTURE: SERGE DANAY 1962-1982

Pierre Eugène
Éditions du Lintreau / Parigi 2023

Critico cinematografico e ancor prima scrittore di cinema, Serge Daney (1944 – 1992) è uno dei partecipanti più essenziali dell'avventura intellettuale dei *Cahiers du Cinéma*. In questo primo studio dedicato all'opera critica di Daney, Pierre Eugène ne riprende gli scritti in ordine cronologico per coglierne al meglio i lampi, le evoluzioni e le metamorfosi. Il brio teorico, le polemiche, i giudizi selvaggi e l'oscura pedagogia di ognuno dei suoi testi disegnano una linea spezzata, solitaria e solidale. Daney e i *Cahiers du Cinéma* hanno somigliato alla loro epoca senza somigliare a nessuno – con una bussola, che è anche il metodo di questo libro: scrivere significa innanzitutto saper rileggere. Lo studio di Pierre Eugène, un esercizio di *lettura lenta* e minuziosa, si concentra sulla dimensione del Daney scrittore, avendo accesso per la prima volta ai suoi diari personali. Un lavoro imprescindibile per entrare nella bottega privata di quello che per Godard era l'ultimo critico *tout court* e considerarne tutta l'importanza teorica.

Film critic and even earlier film writer, Serge Daney (1944 – 1992) is one of the most essential participants in the intellectual adventure of *Cahiers du Cinéma*. In this first study devoted to Daney's critical work, Pierre Eugène takes up his writings in chronological order to best grasp their flashes, evolutions and metamorphoses. The theoretical brio, polemics, wild judgements and obscure pedagogy of each of his texts draw a broken, solitary and united line. Daney and the *Cahiers du Cinéma* resembled their era without resembling anyone else – with a compass, which is also the method of this book: writing means first of all knowing how to reread. Pierre Eugène's study, an exercise in slow and meticulous reading, focuses on the dimension of the writer Daney, having access for the first time to his personal diaries. It is an essential work to enter the private workshop of what for Godard was the last critic *tout court* and to consider its full theoretical importance.

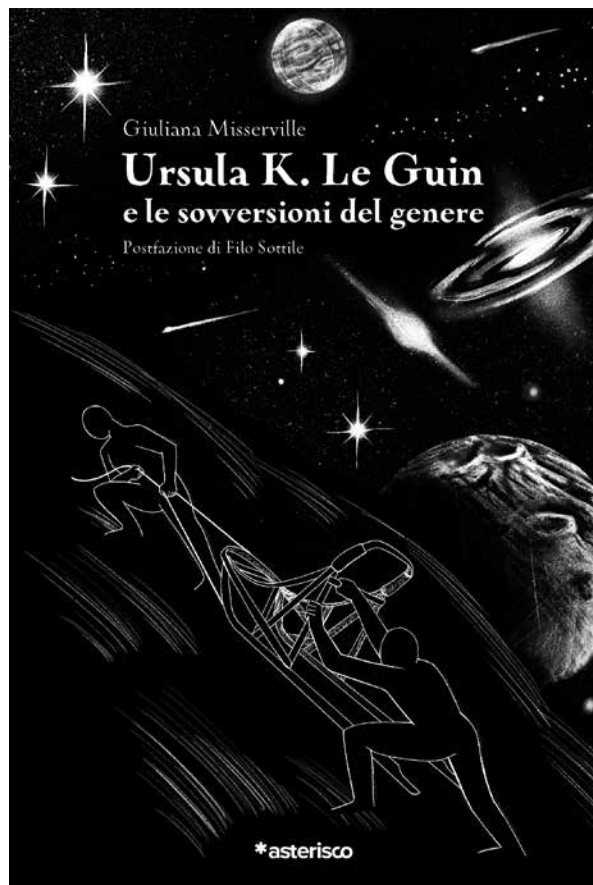


SERGE DANAY AND QUEER CINEPHILIA

a cura di / edited by
Pierre Eugène, Kate Ince, Marc Siegel
Meson Press / Lüneburg 2024

Questa collezione di nuovi saggi (di Marc Siegel, Kate Ince, Pierre Eugène, Andrea Inzerillo, Theresa Heath, So Mayer, Selina Robertson, Garin Dowd, Bamchade Pourvali, Claire Allouche, Hervé Joubert-Laurencin, Simon Pageau, Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet, Marcos Uzal, Chloé Galibert-Lainé, Philipp Dominik Keidl) investiga la rilevanza contemporanea del lavoro di Serge Daney, con una particolare attenzione alle questioni concernenti la cinefilia queer, femminista e digitale. *L'and* del titolo rivela la duplicità degli obiettivi di questo testo: da un lato, propone un'analisi urgente e vitale del pensiero di Serge Daney, del suo lavoro come critico, teorico dei media e fondatore dell'importantissima rivista di cinema *Trafic*; dall'altro lato, considera le implicazioni di questo lavoro per i *queer studies*, inaugurando un dialogo produttivo e interdisciplinare su argomenti come estetica e biografia queer, storia del cinema e storia del femminismo, archeologia dei media e programmazione dei festival.

This collection of new essays (by Marc Siegel, Kate Ince, Pierre Eugène, Andrea Inzerillo, Theresa Heath, So Mayer, Selina Robertson, Garin Dowd, Bamchade Pourvali, Claire Allouche, Hervé Joubert-Laurencin, Simon Pageau, Raymond Bellour, Sylvie Pierre, Patrice Rollet, Marcos Uzal, Chloé Galibert-Lainé, Philipp Dominik Keidl) investigates the contemporary relevance of Serge Daney's work, with a particular focus on issues surrounding queer, feminist and digital cinephilia. The *and* in the title reveals the duplicity of the objectives of this text: on the one hand, it offers an urgent and vital analysis of Serge Daney's thought, of his work as a critic, media theorist and founder of the very important film magazine *Trafic*; on the other hand, it considers the implications of this work for *queer studies*, introducing a productive and interdisciplinary dialogue on topics such as queer aesthetics and biography, film history and the history of feminism, media archaeology and festival programming.

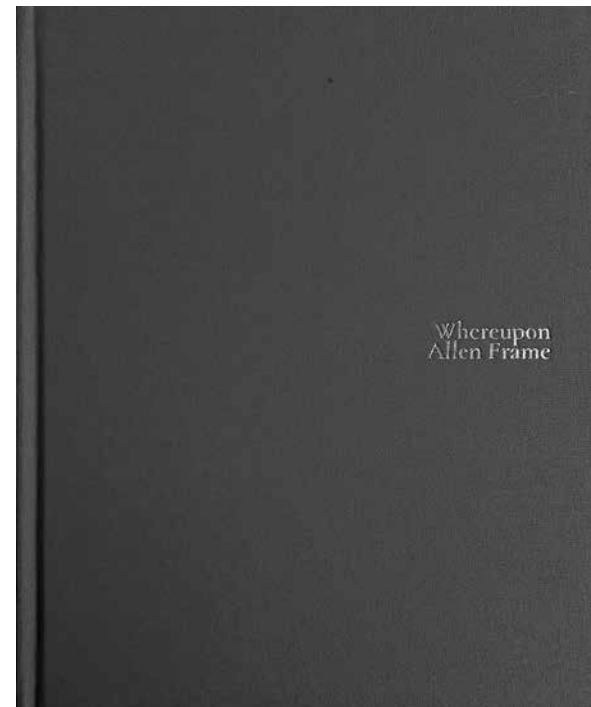


URSULA K. LE GUIN E LE SOVVERSIONI DEL GENERE

Giuliana Misserville
Asterisco Edizioni / Milano 2024
in collaborazione con
/ in collaboration with
Non Una di Meno – Palermo
e / and Coordinamento Palermo Pride

L'opera di Le Guin abolisce il concetto di nemico, lo smonta, fa apparire tutti i guasti che derivano da questa contrapposizione, e accoglie l'altr* come espressione della conoscenza. A distanza di più di cinquant'anni, *The Left Hand of Darkness* (*La mano sinistra del buio*) di Ursula K. Le Guin possiede ancora la stessa potenza di cui disponeva nel 1969. Giuliana Misserville ne restituisce una lettura queer, a partire dalla vita e dalle scritture dell'autrice, volta a sottolineare tutta la carica sovversiva e visionaria di un romanzo apripista dei canoni inversi, ambigui e transfemministi. Un grandioso esperimento sociale volto a decostruire il genere e a mettere in discussione i meccanismi binari della società.

Le Guin's work abolishes the concept of enemy, dismantles it, reveals all the defects that derive from this contrast, and welcomes the other as an expression of knowledge. More than fifty years later, *The Left Hand of Darkness* by Ursula K. Le Guin still possesses the same power it had in 1969. Giuliana Misserville gives back a queer reading of it, starting from the life and the writings of the author, aiming to underline all the subversive and visionary charge of a pioneering novel of inverse, ambiguous and transfeminist canons. A huge social experiment that wants to deconstruct gender and question the binary mechanisms of society.



WHEREUPON

Allen Frame
Palermo Publishing / Palermo 2023

Whereupon è una selezione di immagini del fotografo americano Allen Frame, dalla fine degli anni '70 ai primi anni '90, che racconta il quotidiano dei suoi amici artisti nei loro appartamenti e nelle strade di New York. Sono incluse nel libro le immagini dalle prove teatrali di *Turmoil in the Garden*, performance tratta da *Sounds in the Distance* di David Wojnarowicz, che Frame ha co-diretto, insieme a Kirsten Bates, nel 1983 e 84. Come altri artisti della sua generazione – Cindy Sherman, Nan Goldin, Philip-Lorca diCorcia – Frame utilizza uno stile cinematografico in cui l'inquadratura e la messa in scena sono costruite a partire dalla sua esperienza come regista teatrale. A proposito del suo lavoro Mark Alice Durant scrive: «le sue fotografie non sono mai momenti decisivi, non sono esattamente ritratti, né studi di figure. Esistono in un modo interstiziale. Un'intimità pacata e una messa in scena silenziosa condividono il proscenio, mentre amici, conoscenti e sconosciuti si fermano e procedono attraverso i *tableaux*, per lo più notturni. Le fotografie di Allen sono uniche per il loro elegante *understatement*, osservano senza giudicare, sono malinconiche senza essere sentimentali, si rivelano senza clamore».

Whereupon is a selection of images by American photographer Allen Frame, from the late 1970s to the early 1990s. It recounts the daily lives of his artist friends in their apartments and on the streets of New York. In the book images from the theater rehearsals of *Turmoil in the Garden* are included: it is a performance taken from *Sounds in the Distance* by David Wojnarowicz, which Frame co-directed, together with Kirsten Bates, in 1983 and 84. Like other artists of his generation – Cindy Sherman, Nan Goldin, Philip-Lorca diCorcia – Frame uses a cinematic style in which framing and staging are built from his experience as a theater director. About his work Mark Alice Durant writes: «his photographs are never decisive moments, they are not exactly portraits, nor figure studies. They exist in an interstitial way. A calm intimacy and a silent staging share the proscenium, while friends, acquaintances and strangers stop and proceed through the mostly nocturnal tableaux. Allen's photographs are unique for their elegant understatement, they observe without judging, they are melancholic without being sentimental, they reveal themselves without fanfare».

ARTI VISIVE
BALLROOM + SELBST
+ EXPANDING SPACE





ARTI VISIVE 2024 / BALLROOM + SELBST + EXPANDING SPACE

a cura di / curated by Verein Düsseldorf Palermo e. V.

Tre progetti curati e organizzati da enti e istituzioni della città di Düsseldorf (città gemellata con Palermo) presentano artisti visuali e performer negli spazi dell'Haus der Kunst di Palermo presso i Cantieri culturali alla Zisa.

Ballroom Palermo

Nella serata di preapertura del Sicilia Queer Filmfest, dieci performer attivi in Germania e in Italia, si esibiscono in un Ballroom curato da Zoe. Il Ballroom è l'espressione di un movimento nato nelle comunità formate da persone trans* di colore. Dagli anni '60 la comunità Ballroom organizza regolarmente concorsi, i cosiddetti Balls, in cui i partecipanti si incontrano, competono in varie categorie e si scambiano idee creative. Negli ultimi anni il Ballroom si è appropriato sempre di più della cultura visiva tradizionale del cinema, della televisione e del costume, i corpi dei performer sono archivi viventi di una cultura underground che riemerge attraverso pose e gesti in balli effimeri e fortemente evocativi.

Selbst

Negli spazi dell'Haus der Kunst due artisti visuali tedeschi mettono in scena pratiche che interrogano il corpo attraverso le tecniche del collage con Norika Nienstedt e dell'autoritratto fotografico con Michael Jonas. Nelle opere di Nienstedt ogni immagine decostruisce volti e corpi per assemblarli in

Three projects curated and organized by associations and institutions from the city of Düsseldorf (Palermo's sister city) present visual artists and performers in the spaces of Haus der Kunst at the Cantieri culturali alla Zisa in Palermo.

Ballroom Palermo

On the pre-opening night of the Sicilia Queer Filmfest ten artists working in Germany perform a Ballroom curated by Zoe. Ballroom is an expression of a movement that began in the in communities formed by trans* people of color. Since the 1960s, the Ballroom community has regularly organized competitions where participants come together, compete in various categories and exchange creative ideas. In the last years, the Ballroom has increasingly appropriated of the visual, traditional culture of film, television and habit, the bodies of the ballroom performers are thus living archives of underground culture emerging through poses and gestures in ephemeral and highly evocative dances.

Selbst

At the Haus der Kunst two German visual artists stage practices that interrogate the body through the techniques of collage with Norika Nienstedt and photographic self-portrait with Michael Jonas. In Nienstedt's works, each image deconstructs faces and bodies to assemble them as dreamlike

giustapposizioni oniriche, in cui forme anatomiche si integrano con elementi iconografici realizzati attraverso l'utilizzo di immagini tratte da riviste e quotidiani. I fotoritratti di Michael Jonas trasformano il corpo dell'artista nel medium in cui si innesca l'interazione tra uomo e donna. Le opere dei due artisti tematizzano i concetti di identità e di isolamento nella società globalizzata, tecnologica e anonima di oggi.

Expanding space. A ballroom installation

Il 25 maggio la comunità Ballroom presenterà un'installazione performativa di 15 minuti con elementi *voguing*. La performance avrà luogo in all'interno della mostra *Selbst* di Norika Nienstedt e Michael Jonas presso l'Haus der Kunst.

juxtapositions in which anatomical forms are integrated with iconographic elements using images from magazines and newspapers. Michael Jonas' photoportraits transform the artist's body into the medium enacting the interaction between man and woman. The two artists' works thematize the concepts of identity and isolation in today's globalized, technological and anonymous society.

Expanding space. A ballroom installation

On the 25th of May the ballroom community will showcase 15 minutes performative Installation with voguing elements. The performance will take place in reference to the exhibition *Selbst* provided by Norika Nienstedt and Michael Jonas at Haus der Kunst.

BALLROOM PALERMO

performers Mother Zoe Elle, Father David Elle, Ray Elle, Paula Elle, Dimi Angels, Jimi Margiela, Essi Laveaux Mother Concetta Windowsen, Gorgeous Gian Gucci Windowsen, Kri Windowsen e DJ Aaro 007 fashion collaboration Casa Preti

a cura di / curated by The Art of Zoe in collaborazione con / in collaboration with Theatermuseum Düsseldorf, Filmmuseum Düsseldorf, Verein Düsseldorf Palermo e. V. con il sostegno di / with the support of Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf
24 maggio, 20.00 / 24 May, 8.00 pm
Haus der Kunst, Cantieri culturali alla Zisa

Con il termine *Ballroom* si fa riferimento sia a una comunità che a un movimento culturale che affonda le sue radici nella comunità Black e LatinX lgbtqi+ di New York. I drag ball, competizioni in cui drag queen competono tra loro, erano già presenti nella scena lgbtqi+ ad Harlem negli anni '20. A causa delle discriminazioni razziste, le persone di colore, in particolare i partecipanti neri, avevano poche o nessuna possibilità di vincere le competizioni contro partecipanti bianchi. Il Ballroom si è così evoluto in una comunità e in un luogo da e per le persone trans* di colore, dove potevano anche ricevere riconoscimenti e premi. Dagli anni '60 la comunità Ballroom organizza regolarmente concorsi, i cosiddetti Balls, in cui i partecipanti si incontrano, competono in varie categorie e si scambiano idee creative. Poiché la comunità Black e LatinX lgbtqi++ non aveva accesso a uno stile di vita privilegiato, al mondo glamour e creativo dell'arte e della moda o a Hollywood all'epoca della creazione dei Ballroom, le categorie delle gare miravano a imitare proprio questi ambienti e stili di vita. Le categorie di un Ball possono essere suddivise in cinque gruppi principali: Fashion, Face, Body & Sex, Realness e Performance. Il *voguing* (performance) è probabilmente la creazione più popolare della cultura Ballroom. Anche se in origine il Ballroom era un luogo pensato da e per persone trans* di colore, è sempre stato di per sé inclusivo e aperto. Il Ballroom ha sempre cercato di essere uno spazio di rifugio ed esplorazione creativa per persone con identità diverse, per questo motivo le categorie

Ballroom refers to both a community and a cultural movement that has its roots in New York's Black and LatinX lgbtqi+ community. Drag balls, competitions in which drag queens compete against each other, already existed within the lgbtqi+ scene in Harlem in the 1920s. However, due to racist dynamics, people of color, especially Black participants, often had little or no chance of winning against white or white-identified participants in these competitions. Ballroom thus developed into a community and a place by and for trans* people of color, where they could also receive recognition and awards. Since the 1960s, the Ballroom community has regularly organized prestigious competitions, so-called Balls, where participants come together, compete in various categories and exchange creative ideas. As the Black and LatinX lgbtqi+ community did not have access to a more privileged lifestyle, the glamorous and creative art & fashion world or Hollywood at the time Ballroom was created, the categories of a Ball aimed to mimic these very lifestyles and fields. The categories of a ball can be divided into five main groups: Fashion, Face, Body & Sex, Realness and Performance. Voguing (performance) is probably the most popular creation of ballroom culture. Even though Ballroom was originally a place by and for trans* people of color, it is still meant to be inclusive and open. Ballroom has always aspired to provide a place of refuge and a space for creative self-exploration for people of diverse identities, which is why the spectrum of categories is constantly expanding to



Eva Berten

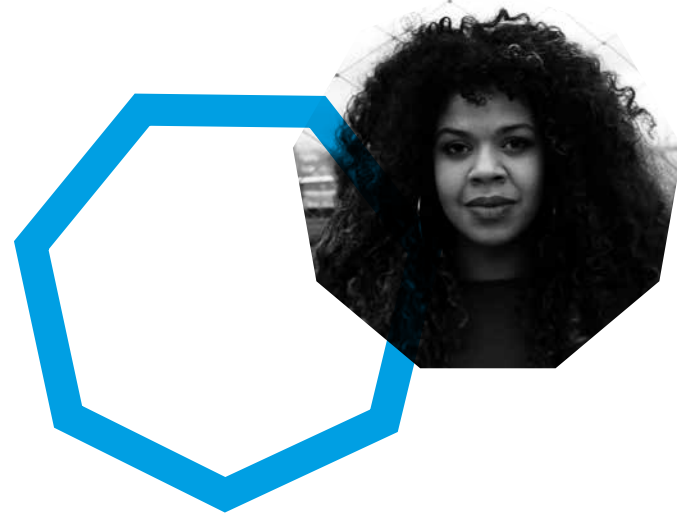
sono da sempre in costante espansione, rendono visibili i corpi e le identità emarginati. Allo stesso tempo, conservare la storia, ricordare la donna trans nera e latina come madri della comunità e preservare la tradizione sono componenti essenziali della cultura Ballroom. "Before it was Voguing it was called Posing". Camminare come una modella e imitare le pose ritratte nelle riviste di alta moda sono le basi dell'arte del *voguing*. La scena Ballroom negli ultimi anni è diventata sempre più visibile anche in Germania e soprattutto a Düsseldorf, sino ad avere uno spazio proprio all'interno delle arti performative dove è stata e continua ad essere promossa in modo decisivo dalla performer Zoe. Ballroom non è solo una reazione alla discriminazione dei neri negli Stati Uniti, ma è anche un'appropriazione potenziante della cultura visiva tradizionale del cinema e della televisione, ad esempio le pose per una macchina fotografica immaginaria sono una componente centrale dei balli. I corpi degli artisti di sala sono quindi archivi viventi sia dell'allenamento necessario per i Balls, che collegano gli artisti attraverso una conoscenza del corpo, sia delle strategie di messa in scena e posa per le macchine fotografiche e cinematografiche.

Nella serata di preapertura del Sicilia Queer filmfest verrà presentato un Ballroom, uno spazio per la competizione, lo scambio artistico, l'esplorazione, l'espressione, una celebrazione della queerness, dell'eccellenza nera e della creatività. Per un intervento da ballo al Sicilia Queer filmfest, Madre Zoe Elle guida performer e membri della comunità di Düsseldorf, Germania: Father David Elle, Ray Elle, Paula Elle, Dimi Angels, Essi Laveaux e DJ Aaro 007; insieme a due artisti della comunità Ballroom di Palermo: Mother Concetta Windowsen e Kri Windowsen. Casa Preti vestirà i performer con le sue creazioni.

make different marginalized bodies and identities visible. At the same time archiving the history, remembering the black and Latina trans woman as the mothers of the community and preserve the tradition are essential components of the culture. "Before it was Voguing it was called Posing". Walking like a fashion model and imitating the poses portrait in high fashion magazines laid the ground for the art of voguing. The ballroom scene has also been becoming increasingly visible in Germany and especially in Düsseldorf in independent forms for several years and has long been part of the performing arts here. In the state capital, the ballroom scene has been and continues to be decisively promoted by Zoe. Ballroom is not only a reaction to the discrimination of black people in the USA, but is also an empowering appropriation of the visual, traditional culture of film and television, for example, poses for an imaginary camera are a central component of the balls. The bodies of the ballroom performers are thus living archives of both the training required for the balls, which connect the performers via a body knowledge, as well as the staging and presentation strategies for photo and film cameras.

On the pre-opening night of the Sicilia Queer filmfest the Community is going to present a ballroom showcase. A ball is a space for competition, artistic exchange, exploration and expression and a celebration of queerness, black excellence and creativity. For a ballroom intervention at the Sicilia Queer filmfest, Mother Zoe Elle joins forces with other ballroom performers and members of the local community of Düsseldorf, Germany: Father David Elle, Ray Elle, Paula Elle, Dimi Angels, Essi Laveaux and DJ Aaro 007; together with two stars with origins in the Palermo Ballroom Community: Mother Concetta Windowsen and Kri Windowsen. As a collaborator, Casa Preti is going to equip the performers with their exquisite fashion.

ZOE



Zoe è un'artista performativa interdisciplinare e produttrice culturale a Düsseldorf, in Germania. Il suo lavoro si concentra sulla visibilità, riabilitazione ed empowerment delle persone strutturalmente discriminate e delle loro storie. Fa parte della prima generazione di artisti di *voguing* in Germania ed è considerata una figura di spicco della comunità Ballroom in Germania. Nel 2023 è diventata la madre tedesca della casa di Elle, una Ballroom di New York City affermata a livello internazionale. Dal 2015, Zoe ha lavorato a varie produzioni teatrali ed eventi culturali ed è stata invitata come ospite in luoghi e festival di fama internazionale, tra cui: Berliner Festspiele, Spring in Autumn – Utrecht, Goethe Institut Kampala, Mercat de les Flors, Barcelona, Hau Berlin, tanzhaus NRW e il Nairobi Festival of Performance e Media Art – Kenya.

Zoe is an awarded interdisciplinary performance artist and cultural producer from Düsseldorf, Germany. Her work focuses on the visibility, rehabilitation and empowerment of structurally discriminated people and their stories. She is part of the first generation of voguing performers in Germany and is considered a leading figure of the ballroom community in Germany. In 2023 she became the German Mother of House of Elle, an internationally established ballroom house from New York City. Since 2015, Zoe has worked on various theatre and cultural event productions and has been invited as a guest at internationally renowned venues and festivals including Berliner Festspiele, Spring in Autumn – Utrecht, Goethe Institut Kampala, Mercat de les Flors, Barcelona, Hau Berlin, tanzhaus NRW and The Nairobi Festival of Performance and Media Art – Kenya.



Eva Berten



Eva Berten



Michael Jonas

SELBST. NORIKA NIENSTEDT, MICHAEL JONAS

a cura di / curated by Verein Düsseldorf Palermo e. V.
con il sostegno di / with the support of Landeshauptstadt Düsseldorf
testo di / text by Michael Jonas

Haus der Kunst, Cantieri culturali alla Zisa
24 maggio – 29 giugno 2024 / 24 May – 29 June 2024
inaugurazione / opening
24 maggio, 19.00 / 24 May, 7.00 pm

Base della serie fotografica è la documentazione di un gioco di travestimento, dello sperimentare quanti pochi elementi bastino a trasmettere l'impressione di femminilità. Con mia sorpresa, questo gioco ha funzionato così bene a una festa in maschera nel 2008 che il modo in cui fui considerato ha portato a una contraddizione tra l'immagine di sé e l'immagine degli altri, ho cercato di scoprire, ricostruendo e documentando i costumi in studio, cosa aveva indotto gli altri ospiti della festa a trattarmi come una donna anche se mi conoscevano come uomo. Infatti, in presenza di una donna che si guarda allo specchio, avviene una forma di autosuggestione. Nel momento in cui la mia percezione è soggetta ad autosuggestione, provo a catturare la mia figura utilizzando un timer o uno scatto remoto. Resta però delusa la mia idea di cogliere l'anima nelle immagini che vedo allo specchio. Vedo qualcosa di diverso rispetto a ciò che vedo allo specchio. E ciò porta a ripetere e variare l'esperimento. Ho scoperto che ciò che percepivo cambiava la percezione di me nel presente per realizzare un altro essere, un'anima.

Nelle immagini, però, appariamo entrambi imperfetti, non più io e non ancora Lei, un'androgina misteriosa che non mi fa sparire e non mi fa raggiungere l'Anima. Le caratteristiche

The basis of the photographic series is the documentation of a dress-up play, to test how few elements are enough to convey the impression of femininity. To my surprise, this game worked so well at a masquerade party in 2008 that the way I was seen led to a contradiction between self-image and the image of others. I tried to discover, by reconstructing and documenting the costumes in the studio, what had induced the other guests at the party to treat me like a woman although they knew me as a man. I realized a form of autosuggestion occurs in the presence of a woman looking at herself in the mirror. At the very moment when my perception is subject to autosuggestion, I try to catch my figure using a timer or remote shutter. However, my goal of capturing the soul in the images I see in the mirror remains disappointed. As a viewer of the images, I see something different from in the immediate mirror space. This leads to repetition and variation of the experiment. I found that what I perceived changed my perception in the present to realize another being, an anima.

In the pictures, however, we both appear imperfect, no longer me and not yet you, a mysterious androgyny that makes me neither disappear nor reaches the anima. The characteristics of female attribution and those of the male body cancel each

femminili e quelle del corpo maschile si annullano, creando così la figura del mio non-io, Anita. Come si raggiunge il momento in cui la percezione di sé si sposta verso una percezione aliena in modo così euforico da far perdere ogni visione oggettiva e da non risultare più in foto? La "Psicologia dell'inconscio" di C.G. Jung fornisce indizi illuminanti: il vissuto e le esperienze represses dalla coscienza vengono immagazzinate nel subconscio dove formano un contrappunto all'ego cosciente e razionale, un non-ego surreale che diventa parte della propria personalità. Le polarizzazioni maschio/femmina, morale/immorale, culturale/naturale strutturano la percezione stessa. L'inconscio racchiude archetipi astratti, qui l'"Anima", la donna interiore nell'uomo viene necessariamente repressa e irrompe come proiezione. E allora io vedo l'Anima allo specchio e lei allo specchio si vede riconoscendosi.

Le immagini rappresentano una provocazione sotto molti aspetti. Formalmente ignorano tutti i canoni della fotografia professionale, dell'estetizzazione del design artistico e della produzione pubblicitaria delle immagini. Dal punto di vista del contenuto e dei temi esse commentano i movimenti recenti, l'adorazione delle modelle nella fotografia di moda, la generazione dei selfie, l'autorappresentazione fotografica nei social media. Ancora una volta, involontariamente, sono un commento al dibattito di genere, alla discussione sul riconoscimento delle diverse identità sessuali, alla transessualità e alle relazioni omosessuali.

other out, thus creating the figure of my non-ego, Anita. How does the moment of self-perception shift in feedback towards a perception of others that is so euphoric that an objective view is lost and is no longer comprehensible in the photo? The "Psychology of the Unconscious" by C.G. Jung provides illuminating clues: The events and experiences repressed from consciousness are stored in the subconscious, where they form a counterpoint to the conscious and rational self, a surreal non-ego as part of one's own personality. The polarizations male/female, moral/immoral, cultural/natural become a formative perception. The unconscious holds abstract archetypes, here the "Anima", the inner woman in the man, she is necessarily repressed and breaks out as a projection. I see the anima in the mirror, and she sees herself in the mirror, recognizing herself.

The images represent a provocation in several respects.. Formally, they ignore all the canons of professional photography, the aestheticization of artistic design and the advertising industry, In terms of content and motif, they comment on recent movements, the model adoration in fashion photography, then the selfie movement, the photographic self-portrayal in social media. Again, they are unintentionally a commentary on the gender debate, the discussion about the recognition of different sexual identities, transsexuality and same-sex relationships.



Michael Jonas



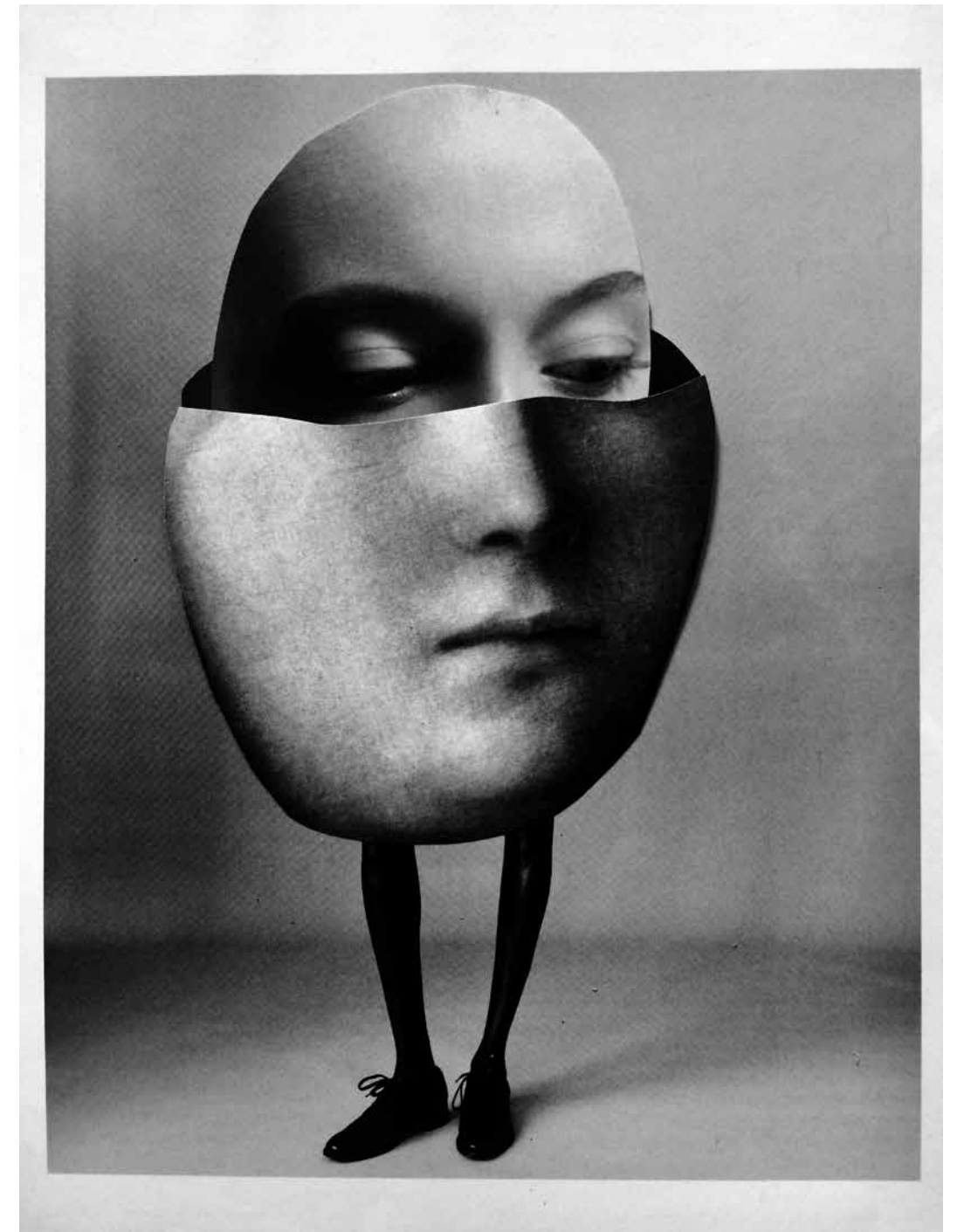
SELBST ANIMA ANITA

Existiert sie, oder existiert sie nicht?
Hat sie irgendjemand je live gesehen?
Existiert sie ausschliesslich auf zehntausend Fotos?
Existieren diese Fotografien,
wenn sie nicht analog ausgedruckt werden?
Bin ich Puppenspieler und Fotograf und der Körper,
den sie als Anziehpüppchen verwendet?
Verwandle ich mich in sie,
oder verwandelt sie mich in sich?

Verwandeln sich Körper durch Kleidung und Frisuren
in Männer oder Frauen,
in Vorstandsvorsitzende irgendwelcher Konzerne,
in Soldat*innen irgendwelcher Armeen,
in Hipster*innen, Bauarbeiter*innen, Prostituierte,
Anhänger*innen irgendwelcher Buchreligionen?
Sind sie dann noch sie selbst?
Sind das Moden, Kulturen, Konventionen,
oder Konditionierungen?

Anita fragt nicht, sondern stellt in Frage

Norika Nienstedt,
Cephalopod,
analogue collage 2023





Norika Nienstedt,
Playing, analoguecollage, 2023

SELBST CREARE ARTE È UNA CORSA / CREATING ART IS A RUSH

testo di / text by Michael Jonas

Si cerca una seria realizzazione del fantastico. Creare arte può essere un gioco pericoloso, non tanto perché si può fallire, quanto perché si è costretti sempre a fare arte cercando sempre di rompere i confini. La percezione di ciò è così appagante che all'esterno tutto perde la sua attrattività e viene accettato solo come pausa da essa, come contrasto, e soprattutto come quell'elemento che assicura la propria esistenza e la vita sociale.

Osservo l'interesse di Norika per ciò che ha realizzato, come se qualcun altro avesse creato le sue immagini, e osservo come all'improvviso dalla sua sperimentazione e dalla sua ricerca emerge un risultato sorprendente, una composizione di forme e colori che solo così può essere. Il suo mondo interiore diventa un mondo esterno che si manifesta e inizia una vita propria. La tecnica del collage è presente da poco nell'arte moderna e contemporanea, dipende soprattutto dal materiale di base utilizzato per la sua realizzazione, solitamente stampe, fotografie, riproduzioni, che sono in costante mutamento sin da quando è stata inventata la stampa. Norika attinge a un enorme fondo analogico, tratto da biblioteche, da un'ampia varietà di fotografie e riviste nuove o passate, ma anche dai suoi stessi schizzi e disegni, per rendere visibile ciò che non

Everybody seeks serious realization of the fantastic. Creating art seems to be a dangerous game, less because of the possibility of failure than because of the need to continue it and to break down boundaries. The perception within is so satisfying that on the outside everything loses its attractiveness and is accepted only as a break from it, as a contrast, and above all as that element that ensures one's existence and social life.

I observe Norika's fascination with what she has achieved, as if someone else had created her pictures, when a surprising result suddenly arises from her experimentation and search, and a composition of shapes and colors emerges that can only be like that. Their inner world becomes an outer world that shows itself and develops a life of its own. The relatively young technique of collage in modern and contemporary art depends on the basic material used for its design, usually printed matter, photos, copies, which have been constantly changing since the art of printing was invented. Norika draws on a huge analog fund, drawn from libraries, a wide variety of photographs and magazines from the present and past decades, but also from her own sketches and drawings, in order to make visible what has never been seen. Her genre is



su questa pagina / on this page

Norika Nienstedt, *Woman and Architecture*, collage, 2024
 Norika Nienstedt, *Decollage*, papercollage, 2024

sulla pagina seguente / on the next page

Norika Nienstedt, *Inquiring Eyes*, analoguecollage, 2023
 Norika Nienstedt, *To make Faces*, analoguecollage, 2023

è mai stato visto. Il suo genere è principalmente il ritratto, per il quale prende spunto dalla storia dell'arte per arricchirlo ed espanderlo. Si tratta di autoritratti più o meno criptati che descrivono stati interiori e percezioni oniriche che prendono forma dall'inconscio. Il surrealismo del loro aspetto fa sì che queste figure sembrano provenire da un altro universo o dal nostro futuro, e presumo che forse abbiano già iniziato a farlo. Il mondo immaginario è caratterizzato dal fatto che in esso non passa il tempo, così che in esso si possono vivere mesi e anni che nella realtà del tempo lineare durano solo minuti e ore. L'artista incontra i suoi esseri in tutti i tempi passati e futuri, il che rende lei stessa una viaggiatrice nel tempo. Oppure viaggia attraverso un presente infinito? Con i suoi ritratti e paesaggi surreali Norika espande la realtà fino a includere il mondo dell'immaginazione e della fantasia, per il quale non esistono limiti.

primarily portrait, drawing from art history in order to enrich and expand it. These are more or less encrypted self-portraits describing inner states like dreamlike self-perceptions that take shape from the unconscious. The surrealism of their appearance makes these beings come from another universe or from our future, and I assume that they have already begun to do it. The imaginary world is characterized by the fact that no time passes in it, so that one can experience months and years in it, which in the reality of linear time only would last minutes and hours. The artist meets herself in all past and future times, which makes her a time traveler. Or does she travel through an infinite present? With her surreal portraits and landscapes, Norika expands reality to include the world of imagination and fantasy, to which there are no limits.



Norika Nienstedt,
Arise, papiercollage, 2024

EXPANDING SPACE. A BALLROOM INSTALLATION

25 maggio, 15.00, 17.30, 20.00
/ 25 May, 3.00 pm, 5.30 pm, 8.00 pm
Haus der Kunst, Cantieri culturali alla Zisa

La teoria della relatività generale di Albert Einstein afferma che l'espansione dell'universo è una proprietà fondamentale della nostra realtà cosmica. Questa espansione non significa che le galassie si stanno muovendo, ma che è lo spazio tra loro ad espandersi. Insistere sul fatto che la diversità e la rappresentazione contino davvero significa che dobbiamo occupare spazio. Non per cacciare qualcuno. Ma per ampliarlo. Per espandere la mente. Per riunirci come comunità. Per capire insieme cosa è immaginabile. Per sperimentare. Per scambiare. Per esprimere. Per andare oltre. Questo è come dovrebbe essere. Il 25 maggio la comunità Ballroom presenterà un'installazione performativa di 15 minuti con elementi *voguing*. La performance avrà luogo all'interno della mostra *Selbst* allestita da Norika Nienstedt e Michael Jonas alla Haus der Kunst

It is even described by Albert Einstein's general theory of relativity that the expansion of the universe is a fundamental property of our cosmic reality. This expansion does not mean that the galaxies themselves are moving, but that the space between them is expanding. To insist that diversity and representation beyond buzz wording really matters, it means: We need to take up space. Not to push anybody out. But to expand it. To expand the mind. To come together as community. To figure out collectively what is imaginable. To experiment. To exchange. To Express. To go beyond. This is the way its suppose to be. On the 25th of May the ballroom community will showcase 15 minutes performative Installation with voguing elements. The performance will take place in reference to the exhibition *Selbst* provided by Norika Nienstedt and Michael Jonas at Haus der Kunst.

ANTEPRIME QUEER





editing
Luc Forveille
sound
Flavia Cordey
producer
Kristina Larsen

Claire Simon

Regista, attrice, montatrice, direttrice della fotografia: la poliedrica autrice nasce a Londra nel 1955 e comincia a girare brevi ritratti documentaristici negli anni Ottanta, per esempio con *Moi non ou l'argent de Patricia* (1981). La rivelazione è *Récréations* (1993), tutto ambientato dentro un cortile di scuola, ma i suoi temi spaziano dal lavoro (*Coûte que coûte*, 1995) alle storie di donne (*Sinon, oui*, 1997), costruendo una carriera basata sul ritratto e l'empatia con esseri umani spesso ai margini del sociale. I suoi film sono passati dai principali festival del mondo, da Cannes a Locarno passando per Venezia (*Le concours*) e Berlino (*Notre corps*); la regista è stata spesso inoltre ospite del Sicilia Queer filmfest, nel 2016 con *Le bois dont les rêves sont faits* (2015) e nel 2022 con *Vous ne désirez que moi* (2021), oltre che come prima ospite delle Nuove Lezioni Siciliane del 2017.

Director, actress, editor, cinematographer: the multifaceted author was born in London in 1955 and started to shoot brief documentary portraits in the '80s, for example with *Moi non ou l'argent de Patricia* (1981). Her fame started with *Récréations* (1993), all set into a schoolyard; nevertheless, her themes range from work issues (*At All Costs*, 1995) to women stories (*A Foreign Body*, 1997), building a career based on the portraiture and sympathy with individuals marginalized in society. Her films have been screened at major world festivals, from Cannes to Locarno, and include screenings at Venice (*Le concours*, 2016) and Berlin (*Notre Corps*, 2023); the director was often invited by Sicilia Queer, for example in 2016 with *The Woods Dreams Are Made Of* (2015) and in 2022 with *I Want to Talk About Duras* (2021), in addition to the Nuove Lezioni Siciliane in 2017.



NOTRE CORPS

Claire Simon / Francia 2023 / 168' / v.o. sott. it.
04. 12. 2023 / Cinema De Seta, Palermo
in collaborazione con Filmmaker Festival

Dentro il reparto di ginecologia dell'ospedale parigino di Tenon si articolano infinite storie di persone di ogni sesso e genere, in una carrellata tenera e commovente di esseri umani messi di fronte alla loro sessualità, alle loro speranze e alle loro tragedie. La documentarista francese Claire Simon si fa occhio scrutante ma partecipa, costruisce su volti e corpi una parabola esistenziale che incrocia il chirurgico dello sguardo medico e l'empatico dello sguardo umano, edificando così un grande corpo cinematografico che riconsegna, fra sorprese, gioie e rassegnazioni, la natura labirintica del sesso e dei sentimenti. Nella composizione di una coscienza collettiva delle nostre libertà a cui oggi è sempre più urgente partecipare.

Inside the gynecological ward of Tenon Hospital in Paris, infinite stories unfold involving people of all sexes and genders. This tender and moving panorama captures the essence of human beings confronting their sexuality, hopes, and tragedies. French film director Claire Simon transforms into a perceptive and engaged observer, weaving an existential parable on faces and bodies. This narrative intertwines the surgical gaze of the doctors with the sympathetic gaze of human relationships, creating a cinematic tapestry that reflects the labyrinthine nature of sex and emotions, filled with surprises, joys, and resignations. It contributes to the composition of a collective consciousness regarding our freedoms—a participation that is increasingly urgent in today's context.



editing
Gianfranco Baruchello
Alberto Grifi
producer
Gianfranco Baruchello
Alberto Grifi

Alberto Grifi

Nato a Roma nel 1938, è considerato tra i primi autori di quello che fu chiamato "cinema sperimentale italiano". Pittore, regista, cameraman, fonico, attore, fotografo pubblicitario di aeroplani, creatore di dispositivi video-cinematografici come il "vidigrafo", autore di opere leggendarie come *Anna*, ospite della Biennale di Venezia nel 2004 per il progetto *Storia segreta del cinema italiano*, sperimentatore fino alla fine, è morto a Roma nel 2007.

Born in Rome in 1938, he is considered one of the first authors of what was called "Italian experimental cinema". Painter, director, cameraman, sound engineer, actor, airplane advertising photographer, author of video-cinematographic devices such as the "vidigraph", author of legendary works such as *Anna*, hosted by Biennale di Venezia in 2004 for the project called *Storia segreta del cinema Italiano*, experimentalist until the end, he died in Rome in 2007.

Gianfranco Baruchello

Livornese del 1924, artista e pittore, frequentatore negli anni Sessanta di figure come Marcel Duchamp e John Cage, si forma fra Parigi e New York, attraversa la Pop Art, e nel 1963 riceve la sua prima mostra personale. Sperimenta col video, con la pittura calligrafica, con la letteratura, il teatro, la fotografia, finanche l'ambientalismo con l'esperimento dell'*Agricola Cornelia* a Roma contro la speculazione edilizia. Riceve riconoscimenti in tutta Europa. Muore a 98 anni nel 2023.

Born in Livorno in 1924, artist and painter, near to figures such as Marcel Duchamp and John Cage in 1960s, he artistically grew up between Paris and New York, he crossed Pop Art, and in 1963 he received his first solo exhibition. He experiments with video, with calligraphic painting, with literature, theatre, photography, even environmentalism with the *Agricola Cornelia* experiment in Rome against building speculation. He receives recognition throughout Europe. 98 years old, he died in 2023.



VERIFICA INCERTA

Alberto Grifi, Gianfranco Baruchello / Italia 1965 / 35'
16. 05. 2024 / Ex Cinema Edison, Palermo
in collaborazione con Associazione Corrente

Pianti isterici interrotti, porte che si aprono, film che iniziano e film che finiscono, botti che rotolano e uomini che corrono, azioni ripetute, battute spezzate, ricontestualizzate, ricucite, movimenti accostati, ammiccamenti, epiche western e gangster che finiscono. Il montaggio dadaista di Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello demistifica l'immaginario hollywoodiano e allo stesso tempo riarrangia il potenziale del montaggio. Il loro blob interroga lo status ontologico delle immagini in movimento, tra attrazioni e repulsioni, trasformando il monolitico carisma del cinema americano (per esempio di Samuel Fuller) in un terreno strabordante di possibilità, promiscuo e, in qualche modo, privo degli artifici originali.

Hysterical crying interrupted, doors opening, films starting and films ending, barrels rolling and men running, repeated actions, broken dialogue lines, recontextualised, stitched together, juxtaposed movements, winks, western and gangster epics ending. The Dadaist editing of Alberto Grifi and Gianfranco Baruchello demystifies the Hollywood imagination and at the same time rearranges the potential of editing. Their blob questions the ontological status of moving images, between attractions and repulsions, transforming the monolithic charisma of American cinema (for example Samuel Fuller) into a terrain overflowing with possibilities, promiscuous and, in some ways, devoid of original artifices.



canecapovolto

È un collettivo nato a Catania nel 1992 per condividere idee, ideologie e abilità tecniche. Ha fondato la sua identità nella zona che intercorre tra ascolto e visione, con una produzione eclettica che comprende video, installazioni, happenings e film acustici, senza mai dimenticare l'analisi dell'universo sociale. Presente già alla prima edizione del Sicilia Queer filmfest con *Abbiamo un problema*, alla terza edizione con lo sono parte del problema, alla quinta edizione all'interno del concorso Queer Short con Queer (copiare Beckett), alla sesta edizione con un lavoro inedito dal titolo *Spectrum SQ3105OG*, alla settima edizione con *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26 e Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, all'ottava edizione con *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. È stato selezionato, nel corso degli anni, in festival come quello di Rotterdam, Interfilm di Berlino, Tranz-Tech di Toronto, Image Forum di Tokyo, e a Torino, Pesaro, Napoli, Taormina.

It is a collective created in Catania in 1992 to share ideas, ideologies and technical abilities. Its identity is well rooted in the connection between listening and vision, with an eclectic production including videos, installations, happenings and acoustic films that never overlooks the analysis of the social context. They have already taken part to the Sicilia Queer filmfest first edition with *Abbiamo un problema*, to the third edition with lo sono parte del problema, to the fifth edition in the Queer Short competition with Queer (copiare Beckett), to the sixth edition with an original work called *Stereo_Verso Infinito: Unfixed 26* and with *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, to the eighth edition with *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. Along the years it was selected in festivals like Rotterdam, Interfilm (Berlin), Tranz-Tech (Toronto), Image Forum (Tokyo), and in Turin, Pesaro, Naples, Taormina.

screenplay
canecapovolto
cinematography
canecapovolto
editing
canecapovolto
cast
Alberto Grifi
Roberto Silvestri
producer
canecapovolto
contact
www.scuolatuorinorma.it
info@canecapovolto.it



IN VIAGGIO VERSO ALBERTO GRIFI

canecapovolto / Italia 2006 / 16'
16. 05. 2024 / Ex Cinema Edison, Palermo
in collaborazione con Associazione Corrente

Il 7 aprile 2006 Alberto Grifi rilascia l'ultima intervista a Roberto Silvestri e canecapovolto. Ne emerge il ritratto di un cineasta *underground* che si muove sempre con il duplice obiettivo di tenere insieme la ricerca scientifica e artistica. Il suo interesse per la tecnologia e la costruzione di dispositivi come il vidigrafo è mosso da una riflessione sulle macchine come costruzioni ispirate ai nostri corpi alle quali si contrappone un uso capovolto (e redditizio) della tecnologia stessa, in cui è la tecnica a produrre la scienza. La riflessione si estende anche all'uso politico delle immagini filmate e alla possibilità da parte dello spettatore di diventare autore. Non meno interessante l'idea dell'utilizzo della trasformazione quotidiana del suo volto, fotografato dal padre per la mera necessità di finire il rullino, come una modalità alternativa di fare psicoanalisi.

7 April 2006 Alberto Grifi is interviewed for the last time by Roberto Silvestri and canecapovolto. What emerges in the interview is the portrait of an underground filmmaker who was always intrigued by the dual aim of pursuing scientific and artistic research simultaneously. His interest in technology and the construction of devices such as the vidigraph was driven by a reflection on machines as constructions inspired by our bodies, a reflection contrasted with an upside down (and profitable) use of technology itself, in which technique produces science. The reflection also extends to the political use of filmed images and the chance for the spectator to become an author. The idea of using the daily transformation of his face, photographed by his father for the mere need to finish the film, as an alternative way of carrying out psychoanalysis, is deeply connected with the definition of his own films as points of conscience.



canecapovolto

È un collettivo nato a Catania nel 1992 per condividere idee, ideologie e abilità tecniche. Ha fondato la sua identità nella zona che intercorre tra ascolto e visione, con una produzione eclettica che comprende video, installazioni, happenings e film acustici, senza mai dimenticare l'analisi dell'universo sociale. Presente già alla prima edizione del Sicilia Queer filmfest con *Abbiamo un problema*, alla terza edizione con lo sono parte del problema, alla quinta edizione all'interno del concorso Queer Short con Queer (copiare Beckett), alla sesta edizione con un lavoro inedito dal titolo *Spectrum SQ3105OG*, alla settima edizione con *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26 e Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, all'ottava edizione con *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. È stato selezionato, nel corso degli anni, in festival come quello di Rotterdam, Interfilm di Berlino, Tranz-Tech di Toronto, Image Forum di Tokyo, e a Torino, Pesaro, Napoli, Taormina.

It is a collective created in Catania in 1992 to share ideas, ideologies and technical abilities. Its identity is well rooted in the connection between listening and vision, with an eclectic production including videos, installations, happenings and acoustic films that never overlooks the analysis of the social context. They have already taken part to the Sicilia Queer filmfest first edition with *Abbiamo un problema*, to the third edition with lo sono parte del problema, to the fifth edition in the Queer Short competition with Queer (copiare Beckett), to the sixth edition with an original work called *Stereo_Verso Infinito: Unfixed 26* and with *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, to the eighth edition with *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. Along the years it was selected in festivals like Rotterdam, Interfilm (Berlin), Tranz-Tech (Toronto), Image Forum (Tokyo), and in Turin, Pesaro, Naples, Taormina.

screenplay
canecapovolto
cinematography
canecapovolto
Francesco Di Martino
Peppe Portuesi
Gioele Sanzeri
editing
canecapovolto
Nina Costa
music
canecapovolto
cast
Francesca Caruso
Serena Costa
Carlo Genova
producer
canecapovolto
contact
www.scuolatuorinorma.it
info@canecapovolto.it



NOR(MALE) #4 (EP.26-35)

canecapovolto / Italia 2023-2024 / 13'
16. 05. 2024 / Ex Cinema Edison, Palermo
in collaborazione con Associazione Corrente

Testimonianze di giovani donne, la gelosia dei loro ragazzi, l'indifferenza dei loro padri, l'intransigenza degli stereotipi che le attraversano. 10 episodi di una web-series sperimentale sul sessismo e sulla violenza di genere, nata subito dopo lo stupro di Palermo del luglio 2023 nel tentativo di costruire una contro-narrazione che demistifichi le mitologie machistiche e misogine dei media e dei collettivi, sullo sfondo di considerazioni antropologiche sugli "uomini che odiano le donne". Disturbante, percussiva e martellante come tutte le opere di canecapovolto, un luogo in cui penetrare il problema ed estrarne le radici per una maggiore comprensione delle cose. La serie è senza copyright, può essere liberamente ricondivisa da chiunque.

Testimonies of young women, the jealousy of their boyfriends, the indifference of their fathers, the intransigence of the stereotypes that pass through them. 10 episodes of an experimental web-series on sexism and gender violence, born immediately after the rape in Palermo in July 2023 in an attempt to build a counter-narrative that demystifies the macho and misogynistic mythologies of the media and the collectives, against the backdrop of anthropological considerations on "men who hate women". Disturbing, percussive and pounding like all the works by canecapovolto, a place in which to penetrate the problem and extract its roots for a greater understanding of things. The series is copyright-free, it can be freely reshared by anyone.



canecapovolto

È un collettivo nato a Catania nel 1992 per condividere idee, ideologie e abilità tecniche. Ha fondato la sua identità nella zona che intercorre tra ascolto e visione, con una produzione eclettica che comprende video, installazioni, happenings e film acustici, senza mai dimenticare l'analisi dell'universo sociale. Presente già alla prima edizione del Sicilia Queer filmfest con *Abbiamo un problema*, alla terza edizione con lo sono parte del problema, alla quinta edizione all'interno del concorso Queer Short con Queer (copiare Beckett), alla sesta edizione con un lavoro inedito dal titolo *Spectrum SQ3105OG*, alla settima edizione con *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26 e Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, all'ottava edizione con *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. È stato selezionato, nel corso degli anni, in festival come quello di Rotterdam, Interfilm di Berlino, Tranz-Tech di Toronto, Image Forum di Tokyo, e a Torino, Pesaro, Napoli, Taormina.

It is a collective created in Catania in 1992 to share ideas, ideologies and technical abilities. Its identity is well rooted in the connection between listening and vision, with an eclectic production including videos, installations, happenings and acoustic films that never overlooks the analysis of the social context. They have already taken part to the Sicilia Queer filmfest first edition with *Abbiamo un problema*, to the third edition with lo sono parte del problema, to the fifth edition in the Queer Short competition with Queer (copiare Beckett), to the sixth edition with an original work called *Stereo_Verso Infinito: Unfixed 26* and with *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, to the eighth edition with *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. Along the years it was selected in festivals like Rotterdam, Interfilm (Berlin), Tranz-Tech (Toronto), Image Forum (Tokyo), and in Turin, Pesaro, Naples, Taormina.

screenplay
canecapovolto
cinematography
canecapovolto
editing
canecapovolto
music
canecapovolto
producer
canecapovolto
contact
www.scuolaforinorma.it
info@canecapovolto.it



UN POPOLO. UNO STATO

canecapovolto / Italia 2024 / 21'
16. 05. 2024 / Ex Cinema Edison, Palermo
in collaborazione con Associazione Corrente

Raccontare il genocidio di Gaza con altre immagini e con altre parole è possibile. Il ritrovamento di alcune diapositive in un liceo di Catania è il punto di partenza per analizzare l'origine dell'occupazione militare di Gaza da parte di Israele ricorrendo all'etimologia delle parole usate per descrivere cosa significhino espressioni come "terrorista" o "occupazione militare", mentre i disegni di Amos, bambino israeliano che ritrae l'amica immaginaria Anya sotto lo sguardo preoccupato della babysitter May Golan, dimostra che la maggior parte delle storie dell'orrore ha radici profonde nella quotidianità. Invenzione e humour nero cercano di superare la realtà (negata) di un'apartheid e di un genocidio normalizzato, esposto e contemporaneamente rimosso.

Talking about the story of the Gaza genocide with other images and other words is possible. The discovery of some slides in a high school in Catania is the starting point for analyzing the origins of Israel's military occupation of Gaza by resorting to the etymology of the words used to describe what expressions like "terrorist" or "military occupation" mean, while the drawings of Amos, an Israeli child who portrays his imaginary friend Anya under the worried gaze of the babysitter May Golan, point out that most horror stories have deep roots in everyday life. Invention and black humor try to overcome the (denied) reality of an apartheid and a normalized genocide, exposed and simultaneously removed.



canecapovolto

È un collettivo nato a Catania nel 1992 per condividere idee, ideologie e abilità tecniche. Ha fondato la sua identità nella zona che intercorre tra ascolto e visione, con una produzione eclettica che comprende video, installazioni, happenings e film acustici, senza mai dimenticare l'analisi dell'universo sociale. Presente già alla prima edizione del Sicilia Queer filmfest con *Abbiamo un problema*, alla terza edizione con lo sono parte del problema, alla quinta edizione all'interno del concorso Queer Short con Queer (copiare Beckett), alla sesta edizione con un lavoro inedito dal titolo *Spectrum SQ3105OG*, alla settima edizione con *Stereo_Verso infinito: Unfixed 26 e Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, all'ottava edizione con *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. È stato selezionato, nel corso degli anni, in festival come quello di Rotterdam, Interfilm di Berlino, Tranz-Tech di Toronto, Image Forum di Tokyo, e a Torino, Pesaro, Napoli, Taormina.

It is a collective created in Catania in 1992 to share ideas, ideologies and technical abilities. Its identity is well rooted in the connection between listening and vision, with an eclectic production including videos, installations, happenings and acoustic films that never overlooks the analysis of the social context. They have already taken part to the Sicilia Queer filmfest first edition with *Abbiamo un problema*, to the third edition with lo sono parte del problema, to the fifth edition in the Queer Short competition with Queer (copiare Beckett), to the sixth edition with an original work called *Stereo_Verso Infinito: Unfixed 26* and with *Il lato inaccettabile della libertà 1-3*, to the eighth edition with *Oggi sono passato (e tu non c'eri)*. Along the years it was selected in festivals like Rotterdam, Interfilm (Berlin), Tranz-Tech (Toronto), Image Forum (Tokyo), and in Turin, Pesaro, Naples, Taormina.

editing
canecapovolto
music
canecapovolto
sound
canecapovolto
producer
canecapovolto
contact
www.scuolaforinorma.it
info@canecapovolto.it



CREDERE A TUTTO

canecapovolto / Italia 2023 / 7'
16. 05. 2024 / Ex Cinema Edison, Palermo
in collaborazione con Associazione Corrente

Quella di progettare relazioni artificiali tra elementi trovati o rubati è una tecnica che cerca di problematizzare il *found footage*. Credere a tutto narra di case ed esseri viventi e si è sviluppando intrecciando foto antiche, un testo, la sequenza di un film e riprese video originali. Materiali che prendono tempo, spazio e nuovi significati all'interno della visione espansa dei cosiddetti "spettatori". Una sessione di musica techno mentre sedute spiritiche e panoramiche su case derelitte ci interrogano su cosa vediamo e su cosa non possiamo vedere.

Designing artificial relationships between found or stolen elements is a technique that seeks to discuss found footage. Credere a tutto tells about houses and living beings and has developed by intertwining ancient photos, a text, a film sequence and original video footage. Materials that take on time, space and new meanings within the expanded vision of the so-called "spectators". A techno music session while séances and panoramic views of derelict houses question us about what we see and what we cannot see.

EXTRA





LO SO CHE INCONSCIAMENTE LO AVETE SEMPRE SAPUTO MA VORREI SPIEGARVI NEI DETTAGLI PERCHÉ MARY POPPINS È QUEER!

**conferenza-spettacolo / performative lecture di / by Ernesto Tomasini
in collaborazione con / in collaboration with
Festival Teatro Bastardo e / and Fondazione Merz
montaggio video / video editing Gioele Sanzeri
trucco / make-up Michele Costagliola
06. 04. 2024 / ZACentrale, Palermo**

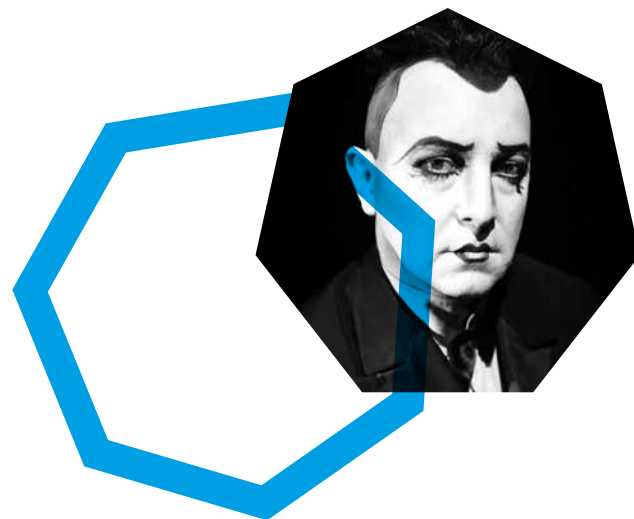
Nel 1964 *Mary Poppins* di Walt Disney debutta nei cinema di tutto il mondo e diventa istantaneamente un fenomeno globale. Conosciuto e amato da tutte le generazioni che si sono susseguite dalla sua uscita e ora custodito gelosamente presso la Library of Congress, il film valse a Julie Andrews l'Oscar per la migliore attrice, la colonna sonora batté i Beatles e i Rolling Stones nelle classifiche e aggiunse persino un nuovo vocabolo ai dizionari: "la parola più lunga che ci sia".

Ma questo classico natalizio, questa gioia di nonne e piccini ha anche una vita più suggestiva perché – fra uno starnazzare di pinguini travestiti da camerieri e danze indiatolate sui tetti di Londra – la governante inglese da sempre schiaccia l'occhio al pubblico queer. Quindi afferrate l'ombrello, tenetevi forte e seguite Tomasini in un supercalifragilistichepsalidoso viaggio visivo e musicale attraverso i circoli letterari esoterici di inizio '900, la caduta dello studio system hollywoodiano degli anni '60 e gli ambienti accademici del nuovo millennio. In un disegno sul marciapiede incontreremo George Gurdjieff e Blake Edwards, e come sarà bello passeggiare con TS Eliot e Bette Davis, baciare uno spazzacamino su un soffitto in Cinemascope, mandar giù medicine colorate che ti fan sognar e... chissà quali altri follie tireremo fuori dalla borsa di tappeto. *Happy Birthday Mary Poppins*: '60 anni al cinema e non sei cambiata affatto!

In 1964 Walt Disney's *Mary Poppins* debuted in cinemas around the world and instantly became a global phenomenon. Known and loved by all the generations that have followed since its release and now jealously guarded at the Library of Congress, the film earned Julie Andrews the Oscar for best actress, the soundtrack beat the Beatles and the Rolling Stones in the charts, and he even added a new word to the dictionaries: "the longest word there is".

But this Christmas classic, this joy of grandmothers and children also has a more evocative life because – between the squawking of penguins disguised as waiters and wild dances on the rooftops of London – the English governess has always caught the eye of the queer public. So, grab your umbrella, hold on tight and follow Tomasini on a supercalifragilistichepsalidosous visual and musical journey through the esoteric literary circles of the early 1900s, the fall of the Hollywood studio system of the 1960s and the academic circles of the new millennium. In a drawing on the sidewalk we will meet George Gurdjieff and Blake Edwards, and how beautiful it will be to walk with TS Eliot and Bette Davis, kiss a chimney sweep on a Cinemascope ceiling, swallow colored medicines that make you dream and... who knows what other madnesses we will bring out of the bag. *Happy Birthday Mary Poppins*: 60 years at the cinema and you haven't changed at all!

ERNESTO TOMASINI



Palermitano classe 1968, performance artist, interprete per il cinema e per il teatro, modello per pittori e fotografi, esordisce a 16 anni negli USA come cabarettista e torna in Italia fra scuole di teatro, partecipazioni a spettacoli dal vivo e interventi in programmi delle tv locali siciliane. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta esordisce a teatro, vince il premio di miglior comico emergente, supporta Nino Frassica in tournée, appare su Rai3, fino al trasferimento a Londra nel 1992. Si è esibito in 14 diverse nazioni, in quattro lingue, dal Messico alla Russia, dalla Danimarca alla Grecia. Per il cinema ha collaborato con la Universal Pictures per progetti diretti da Alfonso Cuarón e Peter Hewitt; in Italia, esordisce come attore in *Ciurè* (2022) di Gianpiero Pumo, ma compare già nel cortometraggio a lui dedicato *Ernesto Tomasini: One Life To Live* (2018) della regista inglese Nendie Pinto-Dushinsky. Proprio questo cortometraggio è presentato al Sicilia Queer filmfest e dà inizio a diverse collaborazioni con il festival tra cui la moderazione e presentazione del premio Nino Gennaro a Mykki Blanco nel 2019 e il ruolo di membro della giuria internazionale nel 2020.

Born in Palermo in 1968, performance artist, actor for cinema and theatre, model for painters and photographers, he made his debut at 16 in the USA as a cabaret comedian and returned to Italy to attend theatre schools, participate in live shows and appear on Sicilia television programs. Between the end of the 80s and the beginning of the 90s he made his theatre debut, won the award for best emerging comedian, supported Nino Frassica on tour, appeared on Rai3, until moving to London 1992. He performed in 14 different countries, in four languages, from Mexico to Russia, from Denmark to Greece. For cinema he has collaborated with Universal Pictures on projects directed by Alfonso Cuarón and Peter Hewitt; in Italy, he made his debut as an actor in *Ciurè* (2022) by Gianpiero Pumo, but already appears in the short film dedicated to him *Ernesto Tomasini: One Life To Live* (2018) by English director Nendie Pinto-Dushinsky. This short film was presented at the Sicilia Queer filmfest and gave start to several collaborations with the festival including the moderation and presentation of the Nino Gennaro award to Mykki Blanco in 2019 and the role of juror in the international jury in 2020.







GOLIARDA SAPIENZA. AUTOBIOGRAFIA DELLE CONTRADDIZIONI / AUTOBIOGRAPHY OF CONTRADICTIONS

Autobiographie des contradictions (Autobiografia delle contraddizioni) è la prima collaborazione teatrale tra Alma Palacios e Manon Parent. Il loro lavoro si ispira all'opera di Goliarda Sapienza, autrice del romanzo *L'arte della gioia*, pubblicato postumo nel 1998, per creare uno spettacolo in linea con la sua eredità. In un universo elettro-acustico creato dal vivo, le due interpreti si appellano a voci e corpi per emanciparsi con complicità e umorismo. Celebrano l'amicizia e la sorellanza che le lega da 25 anni, e rispondono alla forza vitale ricevuta dai libri di Sapienza. Esplorando lo sconvolgimento che questi testi hanno provocato in loro stesse e nella maggior parte delle persone che li hanno letti, Alma Palacios e Manon Parent cercano di cogliere il significato profondo dell'*arte della gioia*, che sembra essere una vera e propria disciplina, una ricerca che implica dolore e costrizione. Il progetto *Autobiografia delle contraddizioni* è sviluppato da Manon Parent e Alma Palacios con il sostegno di varie istituzioni in Francia e in Germania. Quest'anno, l'istituto culturale franco-tedesco Kultur Ensemble Palermo (curato dal Goethe-Institut Palermo e dall'Institut français Palermo) lo accoglie all'interno della sua programmazione per una residenza. Lo spettacolo debutterà nell'autunno 2024 al teatro Le Colombier di Bagnolet. Per il lavoro di ricerca letteraria, Manon Parent e Alma Palacios vengono affiancate da Alberica Bazzoni (ricercatrice in Letterature comparate presso l'Università per Stranieri di Siena, e ricercatrice affiliata presso l'Università di Oxford e presso l'ICI, Institute for Cultural Inquiry di Berlino).

Autobiography of Contradictions is the first stage collaboration between Alma Palacios and Manon Parent. The artists drew inspiration from the work of Goliarda Sapienza to create a piece in keeping with her legacy. Sapienza is the author of the novel *The Art of Joy*, published posthumously in 1998. In an electro-acoustic universe that they produce live, the two performers borrow different voices and bodies to emancipate themselves with complicity and humour. They celebrate the sisterly friendship that has united them for 25 years and respond to the vital energy they have received from Sapienza's books. By exploring the way in which the books have had such a powerful meaning for them and for most of the people who have read them, they seek to understand more deeply what is meant by this "art of joy". It appears to imply a real discipline, a quest involving pain and constraint, to which Manon and Alma seek to give shape on stage. *Autobiography of Contradictions* is being developed by Manon Parent and Alma Palacios with the support of various institutions in France and Germany. This year, the French-German Cultural Institute Kultur Ensemble Palermo, curated by Goethe-Institut Palermo and Institut français Palermo is hosting the project as part of its residency programme. The show will premiere in autumn 2024 at the Théâtre Le Colombier in Bagnolet (France). For their literary research, Manon Parent and Alma Palacios are being advised by Alberica Bazzoni (Assistant Professor of Comparative Literature at the University for Foreigners in Siena, and affiliated researcher at Oxford University and the ICI, Institute for Cultural Inquiry in Berlin).

ALMA PALACIOS



Dopo aver studiato danza contemporanea al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza di Parigi, Alma Palacios ha proseguito i suoi studi al P.A.R.T.S. di Bruxelles. Dal 2008 al 2011 ha ricevuto il premio Migros per la danza contemporanea. Nel maggio 2012 ha creato *Mademoiselle Else*, su testo di Arthur Schnitzler, con Frank Vercruyssen (compagnia cie Tg Stan). Ha lavorato nuovamente con Frank Vercruyssen nel novembre 2013 quando si è esibita in *Nusch*. Ha lavorato con i coreografi e registi Mathilde Monnier, Guillaume Guilherme, Emmanuelle Pépin, Thomas Fourneau, Jacinto Lucas Pires e Hélène Rocheteau. Dal 2016 al 2018 ha recitato in *Bovary* di Tiago Rodrigues e ha fatto parte del progetto *Occupation Bastille* al Théâtre de la Bastille. Tra il 2018 e il 2019 è stata in residenza al Château de Monthelon, per la creazione del suo monologo *Comme une sauterelle*. È cantante del gruppo Danger Dragon, con sede in Borgogna. Attualmente sta lavorando con Manon Parent a *Autobiographie des contradictions*, che debutterà nell'ottobre 2024. Recita negli spettacoli *Chœur des amants* di Tiago Rodrigues, *Lettres non-écrites* di David Geselson e *Des femmes qui nagent* di Émilie Capliez, attualmente in tournée.

Alma Palacios is an actress, dancer and singer. After studying contemporary dance at the National Superior Conservatory of Music and Dance in Paris, Alma Palacios continued her studies at P.A.R.T.S. (Brussels). From 2008 to 2011 she was awarded the Migros study prize for contemporary dance. In May 2012 she created *Mademoiselle Else*, a text by Arthur Schnitzler, with Frank Vercruyssen (cie Tg Stan). She reunited with Frank Vercruyssen in November 2013 when she performed in *Nusch*. She works for choreographers and directors Mathilde Monnier, Guillaume Guilherme, Emmanuelle Pépin, Thomas Fourneau, Jacinto Lucas Pires, Hélène Rocheteau. From 2016 to 2018, she performed in *Bovary* by Tiago Rodrigues and was part of the *Occupation Bastille* project at the Théâtre de la Bastille. Between 2018 and 2019 she is in long-term residency at Château de Monthelon, for the creation of her solo *Comme une sauterelle*. She is a singer with the Burgundy-based group Barefoot. She regularly works in homes for the disabled, Ehpad and detention centers. She is currently working with Manon Parent on *Autobiography of contradictions*, scheduled for release in 2024. She performs in *Chœur des amants* by Tiago Rodrigues, *Des femmes qui nagent* by Emilie Capliez, and *Lettres non-écrites* by David Geselson, currently on tour.

MANON PARENT



Manon è originaria di Parigi e vive a Berlino dal 2013. Si è diplomata in danza contemporanea presso il Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e Danza nel 2009 e ha ottenuto un diploma in violino classico nel 2010. Nel 2011 è entrata a far parte del Ballet Junior de Genève e nel 2012 ha ottenuto una borsa di studio della commissione Fulbright per studiare Body Mind Centering a New York. Negli ultimi anni ha lavorato come danzatrice, coreografa, cantante, musicista e compositrice con Ioannis Mandafounis (*Sing the Positions, One One One, Scarbo, A la Carte...*), Margot Dorléans (*Embody collective, Confier*), Kareth Schaffer (*Unheard of, Cassandra has turned 2, Question of belief*), Roni Katz (*A Matter of One's own, The End is not an Option*), Sergiu Matis (*Hopeless, Extinction Room, Unruhe*) e Stephanie Thiersch (*Hello to Emptiness*). Dal 2014, Manon produce anche musica per il teatro, il cinema e la televisione. Crea il duo di musica sperimentale e pop Machines for calm living assieme a Jean P'ark, seguendo le orme di Red Monky, il loro precedente progetto di performance collaborativa ibrida e femminista basata su pratiche di improvvisazione. Nel 2020, Manon ha vinto la borsa di studio Tanzpraxis del Senato di Berlino. Dal settembre 2023 lavora come artista solista assieme alla Dresden Frankfurt Dance Company.

Manon Parent is a classically trained violinist, composer, dancer and choreographer. Originally from Paris, she is now based in Berlin since 2013. As a multidisciplinary artist, Manon has worked for, and toured internationally with Kareth Schaffer (*Unheard of, Cassandra has turned 2, Question of Belief*), Roni Katz (*A Matter of one's own*), Sergiu Matis (*Hopeless, Extinction Room, Unrest, Blazing Worlds*), Jefta van Dinther (*Unearth, Remachine*) and Stephanie Thiersch (*Hello to Emptiness*) as well as Margot (*Confier*). She was also involved in several productions by Ioannis Mandafounis, among which, she co-authored of *Sing the positions* and *Scarbo*. She performed on renowned stages such as ImpulsTanz Festival, Panorama Festival Rio de Janeiro, Centre Pompidou, Tanzhaus Zurich, ADC Geneva, Kalamata Dance Festival, Athens Festival, Sidance Festival Seoul, and Theatre de la Ville Paris. In 2020 she received the Tanzpraxis scholarship from the Berlin Senat. Manon is working as a guest artist and soloist at the Dresden Frankfurt Dance Company since September 2023.

ALBERICA BAZZONI



È ricercatrice in Letterature comparate presso l'Università per Stranieri di Siena, e ricercatrice affiliata presso l'Università di Oxford e presso l'ICI, Institute for Cultural Inquiry di Berlino. Ha conseguito un dottorato di ricerca presso l'Università di Oxford e ottenuto borse di studio post-dottorato presso l'Università di Warwick (British Academy) e l'ICI di Berlino. È autrice di *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative* (Peter Lang 2018), recentemente pubblicato in edizione rivisitata con il titolo *Scrivere la libertà* (ETS 2022), e co-curatrice di *The Politics of Translation* (Comparative Critical Studies), *Gender and Authority* (Palgrave Macmillan 2020) e *Goliarda Sapienza in Context* (Fairleigh Dickinson UP 2016). Le sue principali aree di ricerca sono la letteratura italiana contemporanea, la letteratura comparata, la teoria letteraria e gli studi femministi, queer e decoloniali, con particolare attenzione alla temporalità, al potere e all'embodiment.

She is Assistant Professor of Comparative Literature at the University for Foreigners of Siena, Italy; Hon. Research Fellow at the University of Oxford, UK; and Affiliated Fellow at the ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry; Germany. She completed her PhD at the University of Oxford, and then held Postdoctoral Fellowships at the University of Warwick (British Academy) and the ICI Berlin. She is the author of *Writing for Freedom. Body, Identity and Power in Goliarda Sapienza's Narrative* (Peter Lang 2018), recently published in Italian in a revised edition with title *Scrivere la libertà* (ETS 2022), and co-editor of *The Politics of Translation* (Comparative Critical Studies); *Gender and Authority* (Palgrave Macmillan 2020); and *Goliarda Sapienza in Context* (Fairleigh Dickinson UP 2016). Her main research areas are modern Italian literature, comparative literature, literary theory, and feminist, queer and decolonial studies, with a focus on temporality, power and embodiment.

AUTOBIOGRAFIA DELLE CONTRADDIZIONI: SULL'EREDITÀ DI GOLIARDA SAPIENZA / AUTOBIOGRAPHY OF CONTRADICTIONS: ON GOLIARDA SAPIENZA'S LEGACY

un'intervista con / an Interview with Alma Palacios, Manon Parent
a cura di / by Alberica Bazzoni

ALBERICA BAZZONI Vi va di presentarvi?

ALMA PALACIOS Noi... non so se possiamo dire "noi"...

MANON PARENT Noi siamo una persona sola (ride)... No, siamo Manon e Alma, due artiste francesi multi-disciplinari attive nel mondo del teatro, della musica e della danza, sia nella creazione che come performer.

PALACIOS E ci conosciamo da tantissimo tempo, da quando abbiamo iniziato a fare danza insieme a 6 anni. Siamo state testimoni della vita e del percorso artistico l'una dell'altra.

PARENT Cosa che in un certo senso è al centro del nostro lavoro ora, il nostro processo artistico ora si basa su questa amicizia e sorellanza che abbiamo coltivato per quasi trent'anni.

BAZZONI Come avete incontrato le opere di Goliarda Sapienza, e come avete deciso di lavorare sulla sua figura?

PARENT Ero stata invitata a un festival a Ginevra, e avevamo deciso che volevamo lavorare insieme, provare qualcosa di nuovo. Alma ha portato con sé An-

ALBERICA BAZZONI Would you like to introduce yourselves?

ALMA PALACIOS We... I don't know if we can say "we"...

MANON PARENT We are one (laughs)... No, we are Manon and Alma, two multi-disciplinary French artists, operating in the theatre, music, and dance fields, as makers and performers.

PALACIOS And we've known each other for a very long time, since we started dancing together at the age of 6. We've been witnesses of each other's artistic path and life.

PARENT Which is somehow at the centre of the work we're making now. We're basing our process on this friendship and sisterhood that we've cultivated for nearly thirty years.

BAZZONI How did you encounter Goliarda Sapienza's writings, and how you did decide to work on her figure?

PARENT I was invited at a festival in Geneva, and we had decided that we wanted to work together, we wanted to try something new. Alma brought Goliar-

cestrale, le poesie di Goliarda, e ci ha fatto ripensare a Sapienza, perché è stata Alma a darmi *L'Arte della gioia* quando avevo circa vent'anni.

PALACIOS Abbiamo letto le poesie e composto delle canzoni basate su di esse, e parlavamo di Sapienza in scena. Era già presente, ma ancora in modo marginale. Dopo il festival, ripensando a quello che avevamo prodotto, abbiamo pensato che forse quello poteva essere il nucleo del lavoro.

PARENT E poi mi ricordo quando ho conosciuto Albe a Berlino, tramite una persona in comune che mi ha detto: «Ah Albe è un'esperta di Sapienza!»: l'ho preso come un segno. Quindi abbiamo fatto un po' di ricerche, e abbiamo conosciuto Nathalie Castagné e Frédéric Martin.¹

PALACIOS Sì, l'incontro con Albe è stato decisivo, stavamo iniziando una cosa nuova proprio nel momento in cui abbiamo conosciuto questa persona fantastica specializzata su Sapienza, è stato un segno. Da lì abbiamo deciso di lavorare su Sapienza.

PARENT E poi abbiamo letto questa specie di testamento di Sapienza, un passaggio dei diari sul funerale che avrebbe voluto.

PALACIOS Quello è stato un altro forte richiamo.

BAZZONI Prima avete letto *L'arte della gioia* da molto giovani, poi le poesie, i diari, ed è iniziato tutto. Guardando indietro, cosa vi ha attirato di Sapienza?

PARENT Per me, è il fatto che era veramente radicale. Nessun compromesso, andava dritta alla sostanza e zero stronzate. Penso che la sua radicalità sia quello che mi ha attirata di lei.

PALACIOS Sì, c'è qualcosa di molto forte. E poi la prima volta che ho letto *L'Arte della gioia* avevo forse 22 anni. Per la me giovane, appena uscita dalla scuola, che va nel mondo, persa e con così tante domande, leggere quel libro è stato potente, incoraggiante. Non sono più la stessa persona, in un certo senso sono cresciuta insieme a lei. È stato un invito a vivere la vita pienamente, abbracciandone le contraddi-

zioni. È una radicalità ricca di contraddizioni. Non è una radicalità bianco o nero, moralizzante. È radicale perché accoglie la vita com'è, in tutta la sua complessità.

PALACIOS We started to read the poems, we composed music based on them, and we were talking about Sapienza on stage. Somehow it was already there, but still minimal. Then after the festival, looking back at what we did, we thought that maybe this could be the core of the work.

PARENT Also, I remember meeting Albe in Berlin, through a mutual friend who said to me: «Ah Albe is a specialist on Sapienza!». I took it like a sign. Then we dug a little further in this direction and that's how we met Nathalie Castagné and Frédéric Martin.¹

PALACIOS Yeah meeting Albe was this decisive moment because we were starting something just the moment we meet this incredible woman specialised on Sapienza, it was a sign. From then we decided to work on Sapienza.

PARENT And then we read this testament of Sapienza's, a passage in the notebooks about the funeral she would have wanted.

PALACIOS That was another strong invitation.

BAZZONI First you read *The Art of Joy*, when you were very young, and then the poems, the diaries, and then it all kicked off. Looking back now, what drew you to Sapienza?

PARENT For me it was because she was really radical. There was no compromise, she was so to the core and no bullshit. I think her radicality is really what attracted me to her.

PALACIOS Yes, there's definitely something very strong. Also, the first time I read *The Art of Joy* I was probably 22. As a young woman, just graduated, going into the world, very lost with so many questions, reading that book was so powerful, so encouraging. I'm not the same person, I grew up with her in a way. It was also really an invitation to live life fully, embracing all contradictions. It's a radicality with contradictions. It's not a black or white radicality, moralizing,

zioni. È una radicalità ricca di contraddizioni. Non è una radicalità bianco o nero, moralizzante. È radicale perché accoglie la vita com'è, in tutta la sua complessità.

BAZZONI *L'arte della gioia* è molto diverso dagli altri testi. Leggendo gli altri libri, le poesie, i diari, è cambiato il rapporto?

PARENT Sì, è diventata più intima. Forse tutti gli altri libri danno profondità all'*Arte della gioia*. Per me è stato interessante conoscere più dettagli sulla vita, la famiglia, il compagno. Me l'ha fatta sentire più vicina.

PALACIOS Sì, quando inizi a leggere gli altri libri è come ascoltarla parlarti da molto vicino. *L'arte della gioia* è stato il primo incontro, e da lì... (*gesto di un cuore che scoppia*). Mi ricordo la sensazione quando stava per uscire un nuovo libro, pensavo ok, devo avere questo libro, come se fosse qualcuno di cui mi fidavo pienamente – in un modo profondamente umano, qualcuno che mi avrebbe accompagnata e aiutata, nutrita. E anche in un senso puramente letterario, il modo in cui si relaziona alla verità, non come qualcosa di astratto e dominante, ma come un tentativo, la sua ricerca della verità mi ha aiutata ad andare avanti.

BAZZONI Sapienza non era solo scrittrice ma anche attrice, per cui il rapporto fra recitazione e verità, fra arte e autenticità, è molto importante.

PARENT In questo momento per me sono molto importanti le scelte che ha fatto in questo senso. Sono in una fase in cui sto mettendo in discussione le collaborazioni, le gerarchie, il mio rapporto con i registi uomini. Credo che riguardi entrambe negli ultimi tempi. La radicalità e autenticità delle scelte di Sapienza mi dà coraggio, perché penso ok, lei l'ha fatto, a qualunque costo, anche al costo di non venire pubblicata e di rimanere in ultima istanza ai margini. Mi dà forza, sento che si può fare.

PALACIOS E poi Sapienza è una scrittrice dentro tutti i suoi libri, anche nell'*Arte della gioia* Modesta scrive. Quando leggi Goliarda la vedi all'opera, vedi la pratica, la lotta, la necessità di scrivere. Vedi il la-

you know? It's radical because it embraces life as it is, with all its complexity.

BAZZONI *The Art of Joy* is very different from her other writings. Reading the other texts, the poems of *Ancestral*, the diaries, did your relationship to her change?

PARENT Yeah, I did get more intimate with her. Maybe all the other books give depth to *The Art of Joy*. For me, it was really nice to have some details about her real life, her family, her partner. It made me feel closer to her.

PALACIOS Yeah. When you start reading all the other books, it becomes like listening to her talking to you so closely. *The Art of Joy* was the first encounter, and from then on – (*gesture of a heart jumping*). I remember the feeling when a new book was coming out, being like, okay, I need to have this book, like someone that I really trust – in a deep human way, someone who's going to accompany me and help me, nourish me. Also in a purely literary way, how she's connected to truth, but not truth as something abstract and a bit imposing. Her quest for truth helped me to just keep going.

BAZZONI Sapienza was a writer, but she was also an actress herself, so the relationship between acting and truth, art and authenticity, is very important.

PARENT I think her choices are very important for me at the moment. I'm in a phase of questioning my collaborations, questioning hierarchies, questioning my relationship to male directors. I think we both have been in our recent past. Her choices, her radicality and her authenticity in that regard encourage me a lot, because I feel, okay, she did it, at any cost. Even at the cost of not being published and being a bit marginal at the end. It gives me courage, I feel like it's possible.

PALACIOS Also, she is a writer in all her books, even in *The Art of Joy* Modesta is writing. When you read Goliarda you see her at work, you see her practice, her fight, her deep necessity to write. You see the work of creation and what it implies. And she goes into that with so much engagement. It is inspiring, too, to see someone working in that way.

voro creativo e ciò che comporta, e come ci si immerge con così tanto impegno. È una fonte di ispirazione osservare qualcuno che lavora così.

PARENT È inarrestabile. E non condivide solo la parte facile, ma tutto il processo.

BAZZONI Potete descrivere la vostra pratica e il vostro processo artistico nella performance? Come vi siete mosse dai testi di Sapienza alla vostra messa in scena?

PARENT Per prima cosa abbiamo letto tutto ciò che si poteva leggere, e poi abbiamo iniziato ad analizzare, o meglio ad estrarre alcuni aspetti dei testi che ci toccavano particolarmente. Un altro passaggio è stato lasciare che i libri agissero su di noi, anche a livello inconscio, lasciandoci libere di scoprire cosa veniva fuori da questa specie di digestione. Ci sono alcuni elementi che sono penetrati a fondo dentro di noi, come di notte, proprio come Goliarda parla degli spiriti o della luna nelle poesie.

PALACIOS Sì, è come se coi suoi libri avesse aperto uno spazio in cui possiamo tuffarci e creare insieme. I testi hanno creato una cornice, precisa ma anche aperta. Non stiamo rappresentando uno spettacolo, un testo, come dice Manon è piuttosto un processo in cui ci siamo circondate dei testi, li abbiamo letti, e poi abbiamo iniziato a improvvisare in studio. Vengono fuori cose diverse, sperimentiamo fisicamente, stiamo scrivendo molte canzoni, e abbiamo iniziato ad andare e venire fra testi, canzoni e corpo, e questo movimento ha lentamente generato moltissimo materiale. Più cresceva il materiale, più capivamo in cosa consisteva il lavoro.

PARENT Abbiamo lavorato come in un feedback loop. Abbiamo letto i libri, ci siamo lasciate esistere, abbiamo visto cosa ne risultava. E poi abbiamo rintracciato una chiara relazione fra il materiale creato e le sue parole, ma senza intenzionalità, lasciandolo emergere. Volevamo fare qualcosa di contemporaneo per noi, non stiamo cercando di essere lei in Sicilia negli anni Trenta, non è questo il punto. Il suo universo e la sua scrittura ci hanno mostrato cose dell'adesso. Stiamo esplorando la sua eredità.

PARENT She's relentless. And she's not just sharing what is easy. It's about the process.

BAZZONI Can you describe your artistic practice and process in this work? How did you go from Sapienza's texts to your own performance?

PARENT First we read all we could read, and then we started analysing, or maybe extracting certain aspects of her work that touch us specifically. Another side of it was to let the books work on us, also unconsciously, to allow us to discover what was coming out of this kind of digestion. There are things that were seeping inside of us, like at night, in the same way Goliarda talks about the spirits or the moon in her poems.

PALACIOS Yeah. It's as if she opened a space with her books, in which we could jump and create stuff together. Her texts created a frame, a very clear but also very open frame. We're not staging a piece, a text, as Manon says it's more like we were surrounded by texts and reading them, and then we were improvising in the studio. Things are coming out and we're trying physical stuff. We're writing songs a lot, and we started to circulate between texts, songs, body, and this movement slowly created a lot of materials, and the more we had materials, the more we were somehow understanding what the work was.

PARENT The way we worked was like a feedback loop. Reading the books and then letting ourselves exist, seeing what comes out of this. And then seeing actually a clear relationship between what we ended up doing and what she wrote. But not intentionally, rather by letting it emerge. We really wanted to do something contemporary to us, we are not trying to be her in Sicily in the thirties, that's not the point. Her universe and her writing influenced us to reveal things from the now. We are exploring her legacy.

BAZZONI If I can add my experience of working with you, I could see that you were really exploring yourselves together. And it was fascinating because you had this safe frame, provided by your friendship, which created the conditions where you could let yourself go. This resembles what Sapienza herself does – she uses writing to explore, not knowing in

BAZZONI Se posso aggiungere la mia esperienza del lavoro insieme a voi, ho potuto vedere come davvero avete esplorato voi stesse insieme. È stato affascinante perché avevate questa cornice sicura, data dalla vostra amicizia, che ha creato le condizioni per lasciarvi andare. Assomiglia alla pratica di Sapienza, perché usa la scrittura come esplorazione, senza sapere prima dove sta andando. È sempre un processo, la vita nel suo farsi. E ho visto come stavate facendo lo stesso nella vostra pratica, osservando dove vi portava, senza iniziare già con un chiaro obiettivo.

PALACIOS Si tratta della scoperta di cosa vogliamo fare. Mi sembra che ora ci stiamo avvicinando a capire che forma potrebbe prendere. È tutto ancora molto fresco. Ma in questi due anni abbiamo avuto anche diverse occasioni di esibirci in pubblico, cosa che non capita spesso quando si crea una performance. È stato importante per il processo perché questi momenti sono stati dei punti di incontro che hanno richiesto di trovare una forma, anche se non definitiva. Abbiamo dovuto condividere il lavoro e abbiamo raccolto dei feedback. Ci ha aiutato a tenere in vista l'obiettivo: stiamo creando uno spettacolo, ma senza sapere esattamente cosa accadrà.

BAZZONI Potete raccontarci qualcosa della performance *Autobiografia delle contraddizioni*?

PARENT Lo spettacolo completo andrà in scena per la prima volta a Parigi a ottobre 2024. Sarà il funerale di Goliarda, un omaggio immaginario per darle il funerale che non ha mai avuto, invitando il pubblico nel ruolo di lettori a partecipare al lutto per la sua assenza.

PALACIOS Ci addentriamo nel lutto e apriamo lo spazio della sua morte, generando un'abbondanza di vita.

PARENT Si genera così tanta vita dalla sua morte! Credo anche che un vero omaggio a Goliarda debba avere dei momenti sovversivi, ci stiamo interrogando sui confini del funerale in sé – quanto può essere una festa? Quanto dev'essere triste?

BAZZONI Le opere di Sapienza sperimentano molto con l'identità di genere e la sessualità. Come vi rapportate a questo aspetto nel vostro lavoro?

advance where she's going. It is always a process, life in its happening. I could see that you were repeating that in your practice, seeing where it would take you, instead of starting from a clear objective.

PALACIOS It's discovering what we want to do. I feel like now we're getting closer to understanding what shape it could have. It's still so fresh. But in these two years we also had several moments of public performances, which is not always the case when you are creating a piece. This was important in the process because these moments were meeting points, asking us to suddenly frame something even though it was not definitive. We had to share it and we had feedback. It helped us to keep the focus: we are actually creating a piece, but without really knowing what will happen.

BAZZONI Can you say something about the piece, *Autobiography of Contradictions*?

PARENT The final piece will premiere in Paris in October 2024. This show is going to be the funeral of Goliarda, a fantasized homage giving her the funeral she didn't have and inviting the audience to be in the role of her readers, mourning her absence.

PALACIOS We enter the space of mourning and open the space of her death, creating a lot of life out of it.

PARENT So much life springing out of her death! I also think that a real homage to her has to be subversive in some moments, we are questioning the boundaries of the funeral in itself. How much can it be a party? How much does it have to be sad?

BAZZONI Sapienza's works experiment a lot with gender identity and sexuality. How do you relate to this element in your work?

PARENT For example by cross-dressing, exploring a fully masculine identity, and then exploring more ambiguous transformations. We have a practice of morphing from one character into another, going through different voices, different personalities, playing with the idea of mask, by shaping the body itself

PARENT Per esempio travestendoci, esplorando un'identità maschile e poi altre trasformazioni più ambigue. Abbiamo una pratica di metamorfosi di un personaggio in un altro, in cui cambiamo voce e personalità, e giochiamo con l'idea di maschera ma agendo sul corpo stesso. Sapienza era ambigua su questo, totalmente queer ma anche critica nei confronti di ogni categorizzazione della queerness stessa. Quindi direi che esploriamo qualcosa di piuttosto fluido.

PALACIOS La performance stessa si fonda sulla trasformazione, di un personaggio in un altro, della morte in vita e poi ancora in morte, senza sosta, e questo dà luogo a una grande fluidità. Anche perché inizia con questo funerale e con la morte, per poi dare luogo a una dimensione molto fisica ed erotica della vita. Sto parlando proprio di sessualità – ora che ci penso c'è molto che accade fra i nostri corpi, come ci tocchiamo, la tenerezza, la cura, la sensualità, tutto questo è molto presente fin dall'inizio.

PARENT Questo è stato un invito di Sapienza, almeno per me. Era chiaro che mi invitava a esplorare la mia ambiguità a tutti i livelli. Dico ambiguità, ma intendo anche fluidità, di genere, di sessualità...

PALACIOS Anche per me, apre degli spazi molto più larghi e più fluidi.

PARENT In generale direi che nello spettacolo questo elemento si manifesta soprattutto in termini di trasformazione. La fluidità di genere consente anche alla performance di trasformarsi. Se io salgo sul palco e rimango Manon, ovviamente posso trasformarmi, ma se esploro anche il "macho" e la "bambola" che abitano in me, e l'intera gamma nel mezzo, allora avviene una trasformazione della performance anche a livello drammaturgico.

Il lavoro si chiama *Autobiografia delle contraddizioni*, non offriamo una dichiarazione o un significato o qualcosa che ci salvi. Non abbiamo risposte. Offriamo piuttosto una massa di acqua e farina che invitiamo tutt* a modificare e a modellare, godendosi il gioco. Penso sia un invito a immergersi nel processo vitale.

differently. She was so ambiguous also about this question, she was totally queer and at the same time she was criticizing all the categorization of queerness itself. So we are exploring something quite fluid, I would say.

PALACIOS The piece itself is built on transformation, from one character to another, from death to life to death, it's not stopping, and this allows a lot of fluidity. Also because it starts from this funeral and this death, it creates also a very bodily and erotic life. I'm talking about sexuality – now that I think about it, there is also a lot happening between our bodies, how we touch each other, the tenderness, the caring, the sensuality, all this is very present from the beginning.

PARENT This was an invitation from Sapienza, at least for me. It was very clear that that I'm invited to explore my ambiguity on all levels. I say ambiguity, but it also means fluidity, gender fluidity, sexuality...

PALACIOS For me too, it opens much larger and much more fluid spaces.

PARENT I would say generally in the work this element manifests more in terms of transformation. Gender fluidity also allows for the piece to transform. If I go on stage and just stay Manon, of course I can transform, but if I also explore the "bro" and the "bimbo" that live inside of me, and the whole spectrum in between, then I also allow transformations to take place on the dramaturgical level for the piece.

The piece is called "Autobiography of contradiction", we are not delivering a sentence or a meaning or something that will save us. We don't have an answer. We are delivering rather a very complex bowl of dough that we invite everybody to shape and reshape and sculpt again, and to love this process. I think it's an invitation to dive into the life process.

BAZZONI What is your experience of working in the performance field as two female artists?

PARENT At the moment, our act of resistance, at least I'm speaking for myself, is to give a lot of space to this project in my life. It's a big step, also consid-

BAZZONI Com'è la vostra esperienza lavorativa nel campo artistico, in quanto artiste donne?

PARENT Al momento la nostra resistenza – parlo per me – è dedicare molto spazio a questo progetto. È un grande salto, considerato anche che la nostra situazione economica è precaria, siamo agli inizi e accedere alla cerchia dei fondi è difficile. Ma al di là di ciò, si tratta di rimanere autentiche nei confronti del processo artistico, cercare di non preoccuparci troppo se il risultato piacerà o no al mondo artistico. Perché il sistema è ancora molto patriarcale, ma ancora di più è profondamente capitalistico. Penso che un atto di resistenza sia cercare di non asservirsi confezionando il prodotto richiesto. Ed è una lotta anche interiore. Ti trovi di fronte a condizioni precarie e devi venderti ancor prima di aver creato lo spettacolo. Questo è il mostro più insidioso e più difficile da combattere, cercare di rimanere una voce libera. Per me, lavorando su Goliarda sento che non posso essere debole su questo fronte. Ho delle cose da dire che voglio veramente dire, anche se è ridicolo, anche se verrà disprezzato, ignorato. Non è sempre facile fare ciò, rimanendo umili. Penso che Goliarda fosse piuttosto umile, nel senso che diceva quello che voleva dire, niente di più e niente di meno. È un atto di resistenza.

PALACIOS Già. E sento che lavorando a questo progetto da tanto tempo, due anni e mezzo, è diventato qualcosa con cui vivere e crescere. Lo spazio creativo diventa anche uno spazio di resistenza ed emancipazione che mi – ci – fa sentire più forti anche al di fuori del progetto. Questo processo e ciò che implica – creare uno spettacolo, venderlo, trovare i soldi – è faticoso, ma ci rafforza.

PARENT È una battaglia che vale la pena combattere.

note

1. Rispettivamente la traduttrice francese e l'editore dell'opera di Sapienza in Francia.

ering that the situation is precarious financially for us, we are just beginning and it's hard to get into the funded circle. But more than that, it's like really being true to the process, or trying not to fall into worrying about whether the result is going to appeal to the art system. Because the system is still very patriarchal, but more importantly it's just very capitalistic. I think one act of resistance is trying to not serve this by serving the product that is expected. And that's an inner fight. You are encountering precarious conditions, and you have to sell yourself before you even made the piece. This is the most insidious and hard monster to fight. To try to remain a free voice. I feel like working on Goliarda I can't be weak in this regard. I have to say something that I really want to say, even if it's ridiculous, even if it's going to be unappreciated, dismissed. It's not always easy to do this, and to remain humble. I think Goliarda was quite humble, in the sense that she just said what she had to say, nothing more, nothing less. That's an act of resistance.

PALACIOS Yeah. And I feel that working on that project for a long time, two and half years, it also becomes something you live and grow up with. The space of creation also becomes a space of resistance and emancipation which makes me – us – feel stronger also outside of this project. The process and what it implies – to create a piece, to sell the piece, to find money, is hard, but it's very empowering.

PARENT It makes sense to fight the fight.

notes

1. Respectively the French translator and the editor of Sapienza's work in France



**AUTOBIOGRAFIA
DELLE CONTRADDIZIONI
/ AUTOBIOGRAPHY
OF CONTRADICTIONS**

**fotografie di / photographs by
Gyung Moo Kim**

**poesie di / poems by
Alma Palacios,
Manon Parent,
Alberica Bazzoni**

**traduzioni italiane di
/ Italian translations by
Marzia D'Amico**



Alma Palacios

In una nuvola, nuvola profonda, nulla ha senso
Intendo che il pavimento è qui: sono così fortunata
ma davvero questo cervello sta cuocendo troppo al forno e gli occhi sono troppo pesanti
Intendo che il suo tocco è qui: sono così fortunata
pisciare ovunque, è tutto quello che posso
pisciare e pisciare e mangiare e dormire
per favore lasciatemi essere un animale
Voglio solo essere un grande animale, solitario e guardare i capelli della mia amica
per aiutarla a spostarci il più lontano possibile
basta basta basta così
basta, lasciatemi essere l'animale del mio corpo, amare ciò che ama e fare pipì ovunque
e mettere i miei genitali in acqua fredda per ore
e grazie per la fiducia
troverò una conchiglia e riposerò come una piccola persona, una così piccola persona
le patriarcat peut bien aller se faire brosser perché la conchiglia è qui
il mio cervello può sciogliersi dolcemente, bruciarsi come grano sotto il sole:
sono nella conchiglia, ragazzi, scusate!
Non ho nome da nessuna parte
Non ho più un nome possiamo lavare le cose, lavare i loro nomi
guardando cose lavate e vedere, vedere, vedere, è così difficile da vedere
e fanculo, fanculo, davvero

In a cloud, deep cloud, nothing makes sense
I mean the floor is here, I'm so lucky
but really this brain is cooking way too much in the oven and the eyes are way too heavy
I mean her touch is here, I'm so lucky
peeing everywhere, that's what I can do
peeing and peeing and eating and sleeping
please let me be an animal
I just want to be a big animal, solitary and looking at my friend's hair to help her move as far as we can
enough enough it's enough indeed
it's enough, let me be the animal of my body, love what it loves and pee everywhere
and put my genitals in cold water for hours
and thank you for the trust
I will find a shell and rest like a little person, such a little person
le patriarcat peut bien aller se faire brosser because the shell is here
my brain can dissolve softly, be burnt like wheat under the sun:
I'm in the shell, sorry guys!
I have no name anywhere
I have no name anymore
can we wash things, wash their names
looking at washed things and see, see, see, so difficult to see
and fuck off, fuck off, really





Manon Parent

Lei ci sta guardando. Tu, sì, tu. Finalmente a portata del mio respiro e del mio petto.

Pensando come una bestia sorella, in un altro idioma e in lingue. Il tuo sorriso è fragile oggi come sottili nuvole sopra campi aridi.

Che cerchio è questo che tracciamo intorno alla nostra selvatichezza, che cos'è questo tetto e quei muri che fanno male. Contengono il nostro amore, lo so che lo fanno e che fuori sarà un'altra storia. Quando tutti gli occhi saranno i nostri giudici ed etichetteranno ciò che non possiamo nominare.

Questa mattina è pesante come i passi di un patriarca. Senza di te, mio piccolo fiore-caramello-scoiattolo, dimenticherei la leggerezza del mondo, sordo cieco solitario arido.

Il campo arido e solo le mie lacrime che scorrono su quei terreni impoveriti.

Lei è tornata, la mia terra, sempre lì, dietro la mia spina dorsale, nel retro del mio orecchio, con un sussurro di tenerezza. Se solo il mondo potesse ricrescere da questo seme come questa nuova persona sta crescendo e danzando in te.

Sono fascista? Sono fascista? Ossessionata dalla grazia e dai respiri rispettosi? Sto tagliando tutti i tuoi arti e dettando legge con voce ignara? Sono persa, in questo piccolo spazio, questa piccola prigioniera, questa piccola prospettiva.

Lasciatemi correre.

Lasciatemi correre di nuovo sotto i tuoi piedi. Come un animale selvatico dietro alla sua preda, comprendendo le più piccole rivelazioni, i più piccoli miracoli. Germogli di gambe, germogli di umanità. Tu porti lei e io porto te; funziona come una corona di fiori.

She is looking at us. You, yes, you. Finally in reach of my breath and my breast.

Thinking like a sister-beast, in another language and in tongues. Your smile is fragile today like thin clouds over dry fields.

What is this circle we trace around our wilderness, what is this roof and those walls that hurt. They contain our love, I know that they do and that outside it will be another story. When all the eyes will be our judges and label what we cannot name.

This morning is heavy as the steps of a patriarch. Without you my little flower-caramel-squirrel I would forget the lightness of the world, deaf blind lonely dry.

The dry field and only my tears to flow down on those depleted grounds.

She came back, my ground, always there, in the back of my spine, behind my ear, with a whisper of tenderness. If only the world could re-grow from this seed like this new person is growing and dancing in you.

Am I a fascist ? Am I a fascist ? Obsessed with grace and respectful breaths ? Am I cutting all of your arms and dictating with an oblivious voice ? I am lost , in this small space, this small prison, this small perspective.

Let me run.

Let me run again under your feet. Like a wild animal behind its prey, apprehending the tiniest revelations, the tiniest miracles. Sprouts of legs, sprouts of humanity. You carry her and I carry you; it works like a flower crown.

Alberica Bazzoni

Forse perché questa volta c'erano parole,
o forse per via del pavimento di legno,
della mensola, delle pareti verticali,
delle dimensioni che mi attraversano,
questa volta sono anch'io una presenza incarnata,
e le parole giungono in ritardo.
"Andiamo lontano",
dici,
è stancante andare lontano,
quando sei stanca.

Alla fine torniamo sempre al culo.

Voi siete fortezze, e principesse, e lucertole,
le vostre pelli si riscaldano al sole
le vostre pelli si riscaldano a vicenda.

La paura viene e va,
viene e siede tra le vostre gambe,
parla, ci fate amicizia,
ma ha sempre un nuovo volto.

Non ci sono solo parole ma grugniti
e rumori acuti

Le gambe e le dita oggi sono la mia parte preferita

per abbracciare, piovere, andare lontano

Tra le vostre gambe intrecciate
ci sono le parole animali.

Tutte le creature hanno bisogno di riposare,
un grande, lungo, giocoso riposo.

Non hai torto, fidati di quella mano piovosa sulla tua fronte,
lo ha detto, l'ho sentito

ma ci vuole tempo
ci vuole così tanto esercizio per lasciar andare

Forse mi eserciterò di più
e anche il mio corpo saprà grugnire,
e fidarsi.

Maybe because there were words this time
or perhaps because of the wooden floor,
the shelf, the vertical walls,
the dimensions that cross me,
I'm also an embodied presence this time,
and words are delayed.
"Let's go far away",
you say,
it's tiring, going far away,
when you're tired.

So much about the butt.

You're fortresses, and princesses, and lizards,
your skins get warm in the sun
your skins warm each other.

The fear comes and goes
it comes, sits between your legs,
it talks, you befriend it,
but it just always has a new face.

There's not only words also grunts
and acute noises

Legs and fingers are my favourite part today

to hold, to rain, to go far away

In between your interlaced legs
are the animal words.

All creatures need to rest,
a big, large, funny rest.

You're not wrong, trust that rainy hand on your forehead,
she said it, I heard it

but it takes time
it takes so much practice to let go

Maybe I'll practice more
and my body too will be grunting,
and trusting.





IL CINE-CONCERTO DELLA FELICITÀ

27. 05. 2024 / Circolo Arci Tavola Tonda, Palermo

Coupon – Il cine-concerto della felicità, nasce dall'incontro tra Andrea Satta e Agostino Ferrente, ovvero tra la musica e le immagini.

All'inizio fu l'Apollo 11, la factory di cineasti, musicisti e scrittori, abitanti o amanti del quartiere Esquilino di Roma, il primo dove gli italiani erano minoranza etnica, raggruppati nel 2001 da Agostino Ferrente per salvare il Cinema Apollo – nato nel 1916, unico Liberty sopravvissuto a Roma – dal rischio di diventare una sala Bingo. Tra le varie iniziative per sensibilizzare l'opinione pubblica fu organizzato un concerto sui binari del tram che passava davanti al cinema, e per gli artisti che si esibivano Andrea portò come palcoscenico su ruote il camioncino Fiat del 1956 dei suoi Têtes de Bois. Da lì nacque l'Apollo 11, uno dei più vivaci centri culturali attivi a Roma, in seno al quale Agostino creò l'Orchestra di Piazza Vittorio, e che divenne un presidio del cinema del reale, quando ancora non andava di moda, frequentato e amato da Alberto Grifi, Vittorio De Seta, Cecilia Mangini.

Dieci anni dopo, i due fondatori di Apollo 11 decisero di unire la loro arte per creare il videoclip di *Alfonsina e la bici* sulla canzone che i Têtes de Bois hanno dedicato ad Alfonsina Strada, la ciclista ribelle che per prima sfidò il maschilismo sportivo partecipando, unica donna, al Giro d'Italia del 1924 e accumulando numerosi riconoscimenti internazionali. La regia è di Agostino Ferrente: nel video l'astrofisica Margherita Hack,

Coupon – Il cine-concerto della felicità was born from the meeting between Andrea Satta and Agostino Ferrente, or between music and images.

At the beginning it was Apollo 11, the factory of filmmakers, musicians and writers, inhabitants or lovers of the Esquilino neighbourhood of Rome, the first one where Italians were an ethnic minority, grouped together in 2001 by Agostino Ferrente to save the Apollo Cinema – born in 1916, the only Liberty building surviving in Rome – from the risk of becoming a Bingo Hall. Among the various initiatives to raise public awareness, a concert was organized on the tram tracks that passed in front of the cinema, and for the performing artists Andrea brought his Têtes de Bois' 1956 Fiat van as a stage on wheels. From there Apollo 11 was born, one of the liveliest cultural centers active in Rome, within which Agostino created the Orchestra of Piazza Vittorio, and which became a garrison of the cinema of reality, when it was not yet fashionable, frequented and loved by Alberto Grifi, Vittorio De Seta, Cecilia Mangini.

Ten years later, the two founders of Apollo 11 decided to combine their art to create the videoclip of *Alfonsina e la bici* on the song that Têtes de Bois dedicated to Alfonsina Strada, the rebel cyclist who was the first to challenge sporting chauvinism by participating, as the only woman, to the 1924 Giro d'Italia and accumulating numerous international awards. The direction is by Agostino Ferrente: in the video the astrophysicist

una sorta di reincarnazione di Alfonsina, in tuta da meccanico, ripara le bici dei bambini, e poi c'è Militant A degli Assalti Frontali, che legge il giornale che narra le gesta eroiche di Alfonsina, con un cameo di Sergio Staino e Mario Benedetti, lo storico meccanico di Enrico Berlinguer. Il brano è tratto dall'album GoodBike scritto da Andrea Satta con musica dei Têtes de Bois.

Subito dopo, Ferrente fa di nuovo fare ad Andrea l'attore che interpreta sé stesso, cominciando a girare "Il film a pedali" che raccontava in diretta la nascita del "palco a pedali" ideato da Andrea e realizzato con i Têtes de Bois: il primo spettacolo al mondo in cui l'energia per alimentare suono e luci del palco proveniva dagli spettatori impegnati a pedalare, collegati a generatori elettrici. Di quel film, non arrivato a compimento per la prematura scomparsa del co-protagonista, Francesco Di Giacomo, leader del Banco del Mutuo Soccorso, rimane un teaser di pochi minuti realizzato con riprese di fortuna sopravvissute dopo che i produttori perdettero l'intero girato.

Nel 2023, a distanza di 10 anni circa da quell'ultima avventura di cui si è quasi persa traccia, Agostino e Andrea si incontrano sul set di *Coupon*. *Il film della felicità*, un "mini-musicarello semi-muto". Scritto e diretto da Agostino come tributo alla canzone "Coupon" di Andrea Satta, che, dopo tre decenni di splendido lavoro insieme si prende una breve licenza dai suoi Têtes de Bois per dare forma, insieme a Giorgio Maria Condemi, a un'avventura musicale per la pura necessità di espressione, raccontando storie indispensabili.

Tra i primi al suo fianco il regista Agostino Ferrente (*L'Orchestra di Piazza Vittorio*, *Le Cose Belle*, il più recente *Selfie*, che gli è valso un David di Donatello e un nastro D'Argento, entrambi come migliori documentario nonché la nomination agli Efa, gli Oscar europei), insieme al quale nasce l'idea per girare non un semplice video-clip ma un corto musicale a partire dalla canzone "Coupon": un piccolo film, anzi "mini-musicarello semi-muto".

Da qui la collaborazione con scrittrice e poetessa Maria Grazia Calandrone, finalista del Premio Strega 2023; Paolo Lombardi, l'affabulante doppiatore di Hitchcock e Jerry Lewis per intere generazioni; Milena Vukotic, che oltre a Paolo Villaggio ha affiancato Fellini, Buñuel, Scola e Lina Wertmüller; fino a Pier Luigi Bersani che, pensionato alla Camera dei Deputati, debutta come attore. A lui Agostino ha cucito addosso un ruolo (quello di chi fa fatica) e ben sette

Margherita Hack, a sort of reincarnation of Alfonsina, in a mechanic's overalls, repairs the children's bikes, and then there is Militant A of the Frontal Assaults, who reads the newspaper that narrates the heroic deeds of Alfonsina, with a cameo by Sergio Staino and Mario Benedetti, Enrico Berlinguer's historic mechanic. The song is taken from the album GoodBike written by Andrea Satta with music by Têtes de Bois.

Immediately afterwards, once again Ferrente had Andrea as actor playing himself, starting to shoot the film a pedali which told the live story of the birth of the "pedal stage" conceived by Andrea and created with the Têtes de Bois: the first show in the world in which the energy to power the sound and lights of the stage came from spectators pedaling, connected to electric generators. Just a teaser remains from that film, which was not completed due to the premature death of the co-protagonist, Francesco Di Giacomo, leader of the Banco del Mutuo Soccorso; the teaser lasts a few minutes, and it is made with makeshift footage that survived after the producers lost the entire footage.

In 2023, approximately 10 years after that last adventure whose trace has almost been lost, Agostino and Andrea meet on the set of *Coupon* – *Il film della felicità*, a "semi-silent mini-musical". Written and directed by Agostino as a tribute to the song Coupon by Andrea Satta, who, after three decades of splendid work together, takes a brief leave from his Têtes de Bois to give shape to a musical adventure for the pure need for expression, telling indispensable stories, together with Giorgio Maria Condemi.

Among the first at his side there was the director Agostino Ferrente (*L'Orchestra di Piazza Vittorio*, *Le Cose Belle*, the most recent *Selfie*, which earned him a David di Donatello and a Nastro d'Argento, both for best documentary as well as a nomination for the Efa, the European Oscars): together with him the idea of a videoclip comes up, not of a simple videoclip but of a musical short starting from the song Coupon: a small film, or rather a "semi-silent mini-musical".

Hence, the collaboration with writer and poet Maria Grazia Calandrone, finalist of the Premio Strega 2023; Paolo Lombardi, the charming voice actor from Hitchcock and Jerry Lewis for entire generations; Milena Vukotic, who in addition to Paolo Villaggio has worked alongside Fellini, Buñuel, Scola and Lina Wertmüller; up to Pier Luigi Bersani who, retired from the Chamber of Deputies, made his debut as an actor.

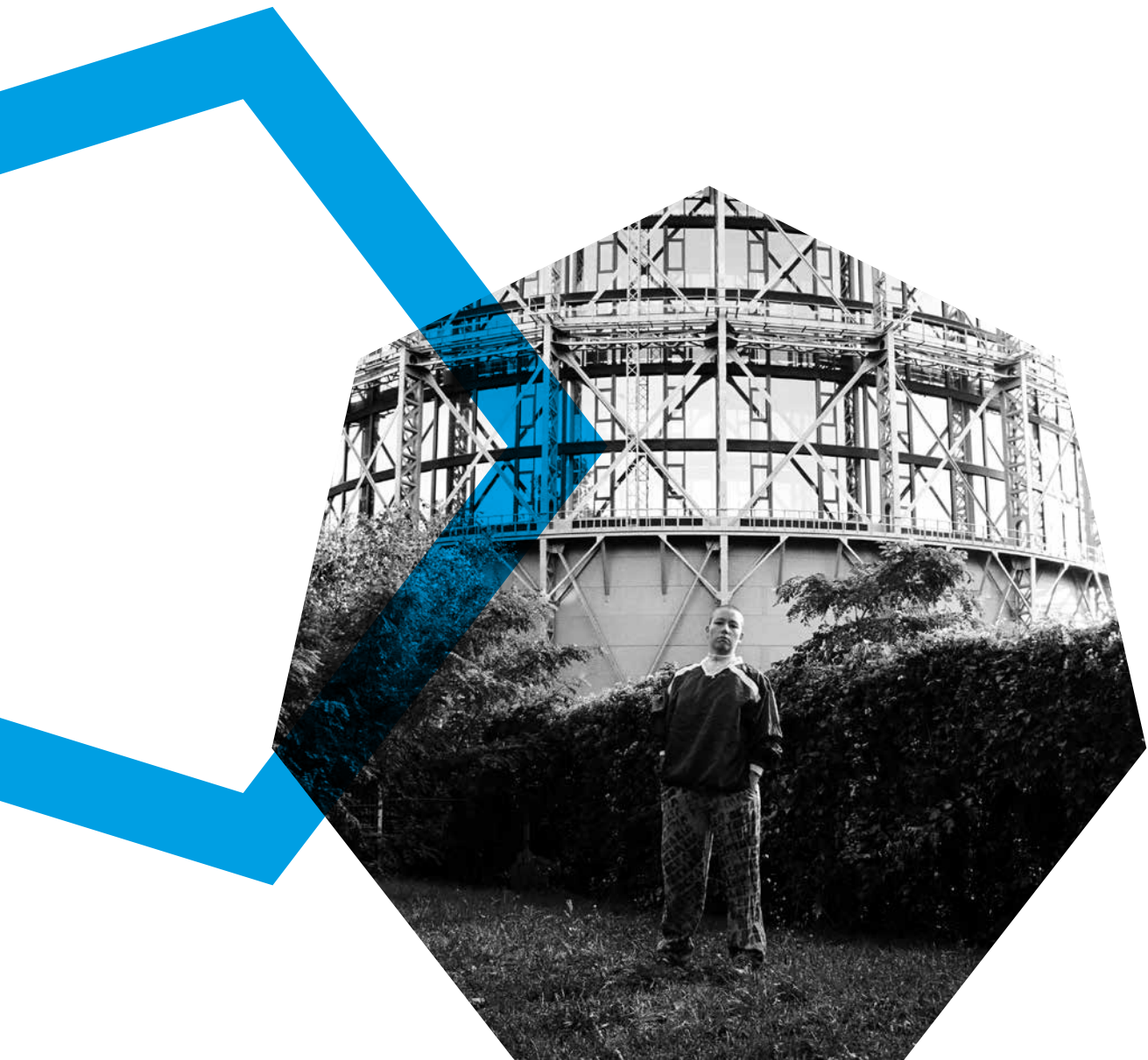


personaggi. Quindi, non un politico che ripropone sé stesso, ma un militante popolare e intellettuale che, con sensibilità e ironia, indossa i panni degli eroi del quotidiano; non gli ultimi ma i penultimi, quelli del disagio di ogni giorno, del passare indenni attraverso gli ingranaggi sempre più stretti della grande fabbrica della vita.

Coupon – *Il cine-concerto della felicità* affianca al film un mini-concerto dal vivo. Come in *La Rosa Purpurea del Cairo*, questo spettacolo esalta l'elemento magico della commistione film-realtà, con il protagonista che esce dallo schermo per suonare le sue canzoni. Un po' Buster Keaton, un po' Woody Allen. Le immagini proiettate sullo schermo dialogheranno con lo spettacolo live musicale, e il pubblico "interrogare" il regista e il cantautore, e perché no, il musicista Giorgio Maria Condemi, pronti a raccontare anche il dietro le quinte di queste avventure. Un programma libero, senza sponsor commerciali, ma con la voglia di mettere insieme il contributo di chi riconosce in "Coupon" la linea di un pensiero contro il consumismo grottesco dei centri commerciali e degli ipermercati. Il ritorno a qualcosa di autentico, in difesa della vita sociale nelle nostre periferie e del futuro dei nostri ragazzi.

Agostino created a role for him (the role of someone who struggles) and seven characters. Therefore, not a politician who presents himself again, but a popular and intellectual militant who, with sensitivity and irony, wears the shoes of everyday heroes; not the last ones but the penultimate ones, those facing everyday discomfort, passing unharmed through the increasingly tight gears of the great factory of life.

Coupon – *Il cine-concerto della felicità* combines the film with a live mini-concert. As in *The Purple Rose of Cairo*, this show enhances the magical element of the film-reality mix, with the protagonist coming out of the screen to play his songs. A little Buster Keaton, a little Woody Allen. The images projected on the screen will dialogue with the live musical show, and the audience will "question" the director and the singer-songwriter, and why not, the musician Giorgio Maria Condemi, ready to tell the behind-the-scenes story of these adventures too. A free program, without commercial sponsors, but with the desire to bring together the contribution of those who recognize it.



CLOSING PARTY SICILIA QUEER 2024 NZIRIA LIVE A/V

con / with light show di / by Bianca Peruzzi

31. 05. 2024 / I Candelai

in collaborazione con / in collaboration with Ypsigrock

Nziria è il progetto sperimentale dell'artista Tullia Benedicta, che nel 2022 ha debuttato con l'album *XXYBRID*. Il disco, registrato durante il lockdown, è stato concepito come un atto psicomagico, volto a riscoprire le sue origini napoletane e a rileggere alcuni dei *topoi* della cultura partenopea.

Nziria si riappropria del dialetto napoletano, che ha appreso ascoltando i suoi nonni da piccol*: il nome stesso, 'nziria, è parola dialettale pressoché intraducibile, che indica il capriccio ostinato e senza motivo dei bambini quando sono stanchi. *Nziria* integra le forme e i temi portanti della canzone neomelodica, rigenerandone tuttavia lo scenario cis-eteronormato. Attraverso un cantato potente e androgino reinterpreta le storie stereotipate, quasi archetipiche, del neomelodico, cantando di amore queer.

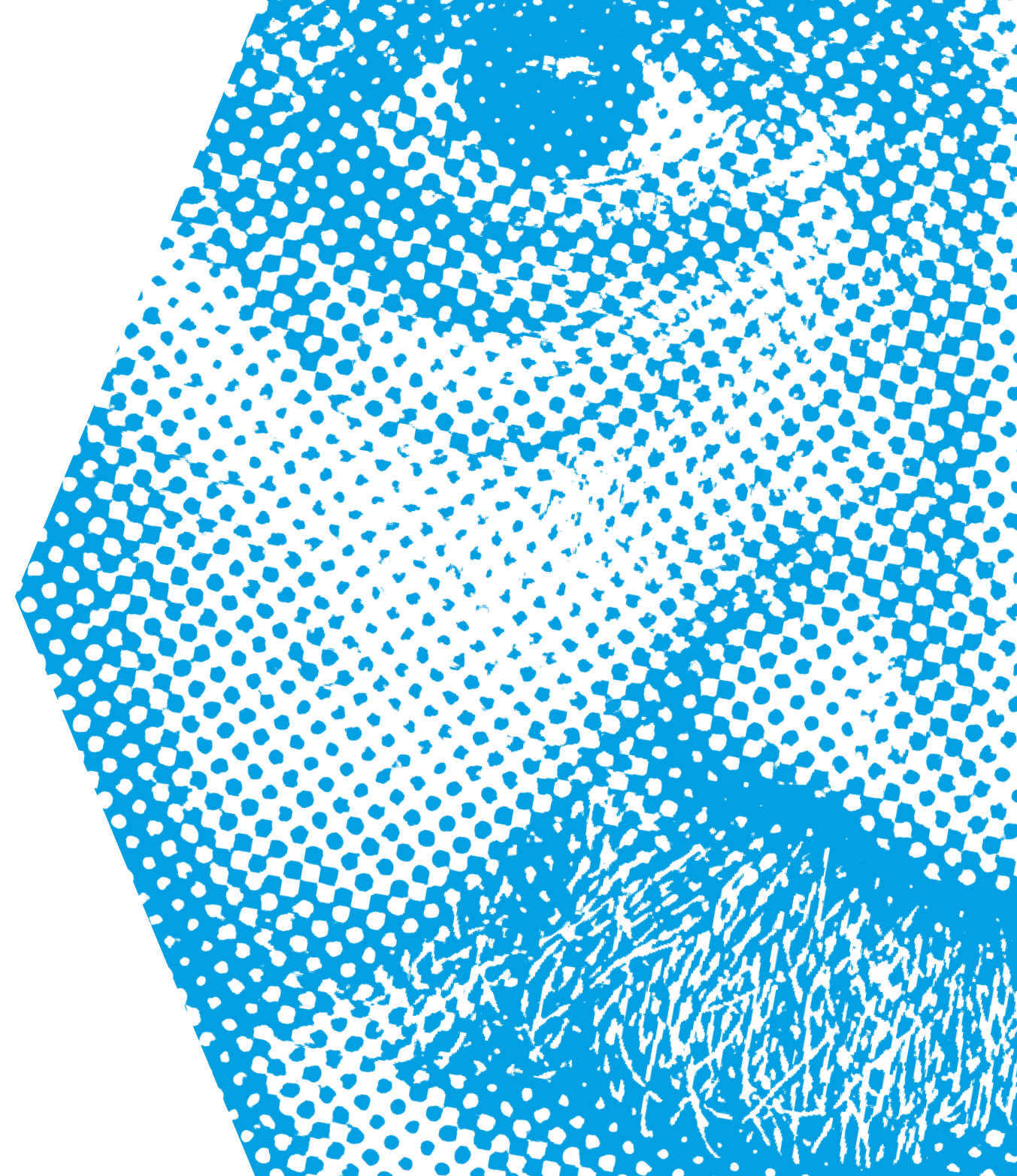
Con un nuovo sound, definito *hard neomelodic*, ovvero uno spazio di ibridazione fra poli remoti, come Nord e Sud, musica tradizionale e contemporanea, hardcore gabber e neomelodico, in questa performance *Nziria* attinge dalla propria esperienza di artista *non-binary* per affrontare tematiche atemporali, quali l'alterità, la diversità e l'inclusività.

Nziria, the new experimental project by artist Tullia Benedicta, debuted in 2022 with a full-length titled *XXYBRID*. Recorded during a period of worldwide lockdown, the album represents the artist's psychomagic act to redeem their Neapolitan origins and to reinterpret some of the *topoi* of the Neapolitan culture.

Through the album, *Nziria* re-appropriates the Neapolitan dialect, which they learnt from their grandparents: the word itself, 'nziria, is an almost untranslatable dialect word, indicating the obstinate and unprovoked tantrum of children when they're tired. *Nziria* integrates the main forms and themes of the Neomelodic song, while regenerating the cis-heteronormative scenario. Through a powerful and androgynous singing, they reinterpret the stereotyped, almost archetypal stories of the Neomelodic genre, welcoming narratives of the lgbtqi+ community.

Hard neomelodic is the term chosen by the artist to describe their quest, generating a sonic space in which disruptive tonalities such as those of the Neomelodic and Hardcore are combined to celebrate hybridity as an arena for unrestricted self-determination. As a non-binary artist, *Nziria* draws from their experience to tackle borderless concepts such as those of otherness, diversity and inclusivity.

**PROGRAMMA
/ SCHEDULE**



arti visive

Haus der Kunst
Cantieri culturali alla Zisa

SELBST

a cura di Verein
Düsseldorf Palermo e.V.
e con il sostegno di
Landeshauptstadt (Comune) di
Düsseldorf

24 maggio – 29 giugno 2024
nei giorni del festival
ore 18.00 – 21.00

ingresso libero

BALLROOM PALERMO

a cura di The Art of Zoe
venerdì 24 maggio 2024, 20.00

in collaborazione con il Verein
Düsseldorf Palermo e.V., con
Theatermuseum Düsseldorf,
Filmmuseum Düsseldorf e
con il sostegno del Kulturamt
(Assessorato alla Cultura) di
Düsseldorf

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

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

25 maggio 2024
/ sabato / giorno #1

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 presenze Matías Piñeiro

EL HOMBRE ROBADO

Matías Piñeiro / Argentina 2007
/ 91' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest
sarà presente il regista

18.30 nuove visioni

LE VRAI DU FAUX

Armel Hostiou / Francia 2023 / 82'
/ v.o. sott. it. e eng.

21.00 opening night
/ panorama queer

PROBLEMISTA

Julio Torres / USA 2023 / 108'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

Haus der Kunst
Cantieri culturali alla Zisa

15.00 arti visive

EXPANDING SPACE. A BALLROOM INSTALLATION

a cura del Verein Düsseldorf
Palermo e.V. in collaborazione
con Landeshauptstadt, Kulturamt
di Düsseldorf, Theatermuseum
Düsseldorf e Filmmuseum
Düsseldorf
repliche 17.30 / 19.30
ingresso libero

Spazio Marceau
Cantieri culturali alla Zisa

20.00 extra

AUTOBIOGRAPHIE DES CONTRADICTIONS

ingresso libero

26 maggio 2024
/ domenica / giorno #2

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

11.00 letterature queer

EXERCICES DE RELECTURE.
SERGE DANÉY 1962-1982
SERGE DANÉY
AND QUEER CINEPHILIA

Pierre Eugène dialoga con Eric Biagi e Andrea Inzerillo

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

15.00 nuove visioni

MAMÁNTULA
Ion de Sosa / Spagna-Germania
2023 / 48' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

16.00 queer short #1

WILD FRUITS
Bernardo Zanotta / Paesi Bassi-
Francia 2024 / 36' / v.o. sott. it.
e eng. / anteprima nazionale

Y
Matea Kovač / Croazia 2023
/ 7' / v.o. sott. it. e eng.

SLIMANE
Carlos Pereira / Germania 2023
/ 20' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

ANDY ET CHARLIE
Livia Lattanzio / Francia 2022 / 22'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

HONEYMOON
Akis Papastathopoulos
/ Grecia-Francia-Cipro 2023 / 24'
/ v.o. sott. it.

18.30 carte postale à serge daney

THE WRITTEN FACE
Daniel Schmid / Giappone-Svizzera
1995 / 89' / v.o. sott. it. e eng.
sarà presente il direttore
della Cinémathèque Suisse
Frédéric Maire

27 maggio 2024
/ lunedì / giorno #3

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 presenze / Matías Piñeiro

HERMIA & HELENA
Matías Piñeiro / USA-Argentina
2016 / 87' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest
sarà presente il regista

18.30 panorama queer

PHOTO BOOTH
John Greyson / Canada 2022
/ 113' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

20.30 panorama queer

LES TORTUES
David Lambert / Belgio-Canada
2023 / 83' / v.o. sott. it. e eng.

22.30 nuove visioni

LA PHOTO RETROUVÉE
Pierre Primetens / Francia 2023
/ 76' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima assoluta
sarà presente il regista

Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 carte postale à Serge Daney

MIRAGE DE LA VIE:
PORTRAIT DE DOUGLAS SIRK
Daniel Schmid / Svizzera 1983
/ 43' / v.o. sott. it.

18.30 presenze / Matías Piñeiro

LA PRINCESA DE FRANCIA
Matías Piñeiro / Argentina-Francia
2014 / 65' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest
sarà presente il regista

IN THE MUSEUM

Matías Piñeiro / Argentina 2015
/ 9' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest
sarà presente il regista

Cre.zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.00 premio Nino Gennaro
/ Monika Treut

BONDAGE
Monika Treut / Germania-USA
1983 / 21' / v.o. sott. it.

INCONTRO
CON MONIKA TREUT

BEGEGNUNG MIT
WERNER SCHROETER
Monika Treut / Germania 2003
/ 14' / v.o. sott. it.

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 panorama queer

DAVID
Beatrice Indelicato,
Margherita Orsini / Italia 2023 / 18'
/ v.o. sott. eng. / anteprima assoluta
saranno presenti le registe

ARANCIA BRUCIATA
Clémentine Roy / Francia-Germania
2024 / 74' / v.o. sott. eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente la regista

Circolo Arci Tavola Tonda
Cantieri culturali alla Zisa

20.30 extra

IL CINECONCERTO
DELLA FELICITÀ
di Agostino Ferrente e Andrea
Satta / ingresso € 10

28 maggio 2024
/ martedì / giorno #4

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 nuove visioni

LE BELLE ESTATI

Mauro Santini / Italia 2023 / 71'
/ v.o. sott. eng.
sarà presente il regista

18.30 premio Nino Gennaro
/ **Monika Treut**

DIE JUNGFRAUENMASCHINE
/ **VIRGIN MACHINE**

Monika Treut / Germania 1988
/ 86' / v.o. sott. it.

20.30 eterotopie

INTERVENTO DIVINO

Elia Suleiman / Palestina-Francia-
Germania-Marocco 2002 / 89'
/ v.o. sott. it.

22.30 nuove visioni

INVISIBLE PEOPLE

Alisa Berger / Francia-Germania
2023 / 71' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 presenze / Matias Piñeiro

SYCORAX

Matias Piñeiro / Spagna-Portogallo
2021 / 21' / v.o. sott. it. e eng.

VIOLA

Matias Piñeiro / Argentina-USA
2012 / 65' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest

18.30 queer short #2

L'HEURE DE NINON

Olivier Cheval / Francia 2023
/ 32' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

GRANDMAMAUNTSISTERCAT

Zuza Banasinska / Paesi Bassi-
Polonia 2024 / 24' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

LOVEBOARD

Felipe Casanova / Svizzera-Belgio
2023 / 18' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

ON THE OTHER SIDE OF

Mia Felic / Croazia-Estonia 2024
/ 7' / anteprima nazionale

BOLÉRO

Nans Laborde-Jourdàa
/ Francia 2023 / 17' / v.o. sott. it.

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 panorama queer

NOVANTA GIORNI

Alice Malingri / Italia 2024 / 57'
/ v.o. sott. eng. / anteprima assoluta
sarà presente la regista

29 maggio 2024
/ mercoledì / giorno #5

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 nuove visioni

EL POLVO

Nicolás Torchinsky / Argentina
2023 / 73' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

18.30 panorama queer

UN PRINCE

Pierre Creton / Francia 2023
/ 82' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

20.30 retrovie italiane

DRACULA CERCA
SANGUE DI VERGINE...
E MORÌ DI SETE!!!

Paul Morrissey
/ Italia-Francia-USA 1974 / 106'
sarà presente l'interprete
Stefania Casini

22.30 queer short #2

L'HEURE DE NINON

Olivier Cheval / Francia 2023
/ 32' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

GRANDMAMAUNTSISTERCAT

Zuza Banasinska / Paesi Bassi-
Polonia 2024 / 24' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

LOVEBOARD

Felipe Casanova / Svizzera-Belgio
2023 / 18' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 panorama queer

EN CORPS +

Lionel Soukaz, Stéphane Gérard
/ Francia 2021 / 65' / v.o. sott. it.

ARTISTES EN ZONES
TROUBLÉES

Lionel Soukaz, Stéphane Gérard
/ Francia 2023 / 39' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

18.30 panorama queer

GEH VAU

Marie Luise Lehner / Austria, 2019
/ 21' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente la regista

MEIN HOSENSCHLITZ IST
OFFEN. WIE MEIN HERZ.

Marie Luise Lehner / Austria 2022
/ 28' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente la regista

IM TRAUM SIND
ALLE QUALLEN FEUCHT

Marie Luise Lehner / Austria 2023
/ 27' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente la regista

segue →

← segue

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 panorama queer

**WE SHOULD ALL BE
FUTURISTS**

Angela Norelli / Italia 2023 / 11'
/ v.o. sott. it. e eng.

ONE NIGHT AT BABES

Angelo Madsen Minax
/ USA 2024 / 29' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale

BOLD EAGLE

Whammy Alcazaren / Filippine,
Singapore 2022 / 16' / v.o. sott. it.

Cre.zi. Plus
Cantieri Culturali Alla Zisa

17.00 letterature queer

**URSULA K. LE GUIN
E LE SOVVERSIONI DEL
GENERE**

Giuliana Misserville
Asterisco Edizioni / Milano 2024
L'autrice dialoga con Gabriella
Palermo e Daniela Tomasino
in collaborazione con Non Una Di
Meno Palermo e Palermo Pride
ingresso libero

18.30 eterotopie

**QUEER AS IN FREE
PALESTINE 1**

a cura di Davide Oberto
ingresso libero

30 maggio 2024
/ giovedì / giorno #6

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 carte postale à Serge Daney

LA PALOMA

Daniel Schmid / Svizzera 1974
/ 110' / v.o. sott. it. e eng.
sarà presente il critico dei Cahiers
du Cinéma Pierre Eugène

18.30 panorama queer

ADORATION

Pauline Curnier Jardin / Italia 2022
/ 9' / v.o. sott. eng.

**DÉSIR ET RÉBELLION:
L'ART DE LA JOIE**

- GOLIARDA SAPIENZA
Coralie Martin / Francia-Italia 2023
/ 59' / v.o. sott. it. e eng.
saranno presenti l'interprete
Alberica Bazzoni e le performer
Alma Palacios e Manon Parent

20.30 nuove visioni

GASOLINE RAINBOW

Turner Ross, Bill Ross IV
/ USA 2023 / 108' / v.o. sott. it.

22.30 retrovie italiane

**IL MOSTRO È IN TAVOLA...
BARONE FRANKENSTEIN**

Paul Morrissey / Italia-Francia-USA,
1973 / 95'

00.00 panorama queer

**THE DEEP QUEER
MASSACRE**

Mathieu Morel / Francia 2023
/ 30' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

nuove visioni

MAMÁNTULA

Ion de Sosa / Spagna-Germania
2023 / 48' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 queer short

WILD FRUITS

Bernardo Zanotta / Paesi Bassi-
Francia 2024 / 36' / v.o. sott. it.
e eng. / anteprima nazionale

Y

Matea Kovač / Croazia 2023 / 7'
/ v.o. sott. it. e eng.

SLIMANE

Carlos Pereira / Germania 2023
/ 20' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

ANDY ET CHARLIE

Livia Lattanzio / Francia 2022 / 22'
/ v.o. sott. it. / anteprima nazionale

HONEYMOON

Akis Papastathopoulos
/ Grecia-Francia-Cipro 2023 / 24'
/ v.o. sott. it.

18.30 presenze / Matías Piñeiro

ISABELLA

Matias Piñeiro / Argentina-Francia
2020 / 78' / v.o. sott. it.
/ anteprima nazionale
in collaborazione
con Lago Film Fest

Institut français / Terrazze
Cantieri culturali alla Zisa

22.30 panorama queer

ABOUT LAST YEAR

Morena Terranova, Beatrice Suran,
Dunja Lavecchia / Italia 2023 / 80'
/ v.o. sott. eng.
saranno presenti le registe

Cre.zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.30 eterotopie

**QUEER AS IN FREE
PALESTINE 2**

a cura di Davide Oberto
ingresso libero

31 maggio 2024
/ venerdì / giorno #7

Cinema De Seta
Cantieri culturali alla Zisa

16.00 panorama queer

**OMAGGIO A LAURENT
ACHARD E PAUL VECCHIALI
LA PEUR, PETIT CHASSEUR**

Laurent Achard / Francia 2004 / 9'

BONJOUR LA LANGUE

Paul Vecchiali / Francia 2023
/ 80' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale
sarà presente l'interprete
Pascal Cervo

18.30 panorama queer

**COUPON.
IL FILM DELLA FELICITÀ**

Agostino Ferrente / Italia 2023
/ 19' / v.o. sott. eng.

BALDIGA. UNLOCKED HEART

Markus Stein / Germania 2024
/ 92' / v.o. sott. it. e eng.
/ anteprima nazionale

20.30 closing night

CERIMONIA DI PREMIAZIONE

panorama queer

CASA PRETI. CARMINA 8/10

Enrico Bellenghi / Italia 2024
/ 8' / anteprima assoluta
saranno presenti il regista,
lo stilista Mattia Piazza
e 13 protagonist3

**REPLICA FILM VINCITORI
CONCORSO QUEER SHORT
E CONCORSO NUOVE VISIONI**

Goethe-Institut / Sala Wenders
Cantieri culturali alla Zisa

18.30 presenze / Matías Piñeiro

**HAY CARTAS QUE DETIENEN
UN INSTANTE MÁS LA
NOCHE. CORRESPONDENCIA
LLINÁS-PIÑEIRO**

Matías Piñeiro, Mariano Llinás
/ Argentina-USA 2020 / 8
videoletture, 99' / v.o. sott. it. e eng.

Cre.zi. Plus
Cantieri culturali alla Zisa

18.00 letterature queer

WHEREUPON

Allen Frame / Palermo Publishing
/ Palermo 2023
l'autore dialoga
con Michele Bertolino
ingresso libero

I Candelai
via dei Candelai, 65

22.30 extra

**CLOSING PARTY
SICILIA QUEER 2024**

NZIRIA LIVE A/V

con light show di Bianca Peruzzi
e Drag Performance de Il Caso X,
Leila Yarn, Santa Rosalia
in collaborazione con Ypsigrock

INDICE / CONTENTS

11	editoriale / editorial
17	In memoria del conte / In memory of count Elio Cappello
20	giuria internazionale / interlational jury
26	trailer Beatrice Gibson, Nick Gordon
28	queer short
40	nuove visioni
50	panorama queer
78	presenze Matias Piñeiro
140	carte postale à Serge Daney Douglas Sirk / Daniel Schmid
170	retrovie italiane Paul Morrissey
196	eterotopie Palestina
206	premio Nino Gennaro Monika Treut
226	letterature queer
232	arti visive Ballroom + Selbst + Expanding Space
256	anteprime queer
264	extra
298	programma / schedule

finito di stampare
nel mese di maggio 2024
da Seristampa, Palermo
/ printed in May 2024
by Seristampa, Palermo



XIV

**14ª edizione
14th edition
Palermo, Cantieri culturali alla Zisa
25 — 31 maggio 2024
/ 25 — 31 May 2024**