



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Strategie di Comunicazione
Classe LM-92

Tesi di Laurea

Il sentimento della nostalgia nell'universo cinematografico del regista francese Leos Carax

Relatore
Prof. Denis Brotto

Laureando
Laura Stagetti
n° matr. 1082405/ LMSGC

Anno Accademico 2015 / 2016

Il sentimento della nostalgia nell'universo cinematografico
del regista francese Leos Carax

Indice

| | |
|--|-----------|
| INTRODUZIONE | 5 |
| CAPITOLO I: LEOS CARAX, UN REGISTA DI CONTRASTO E DELLA NOSTALGIA..... | 15 |
| 1. Percorso personale e cinematografico di Leos Carax | 15 |
| 1.1. Infanzia e scoperta del «paese» cinema | 15 |
| 1.2. Primo periodo: la trilogia degli Alex | 18 |
| 1.3. Secondo periodo: dagli anni bui al riscatto | 22 |
| 2. Leos Carax nel cinema francese: tra modernismo, post-modernismo ed «estetica pubblicitaria» | 27 |
| 2.1. Modernità cinematografica | 27 |
| 2.2. Post-modernismo al cinema | 32 |
| 2.3. L'«estetica pubblicitaria»..... | 35 |
| 3. La nostalgia, storie di un sentimento | 41 |
| 3.1. Storia del termine | 41 |
| 3.2. Cinema e nostalgia | 45 |
| 3.3. «Le mal du pays» caraxiano..... | 50 |
| CAPITOLO II: L'ESORDIO DELLA NOSTALGIA DA BOY MEETS GIRL A MERDE..... | 55 |
| 1. Leos Carax, un «cineasta-erede» dalla memoria emozionale e nostalgia | 56 |
| 1.1. Diverse modalità di riprese: citazioni, imitazioni, adattamenti e migrazioni | 56 |
| 1.2. Memoria cinematografica: tra cinema muto, avanguardia e <i>Nouvelle Vague</i> ... | 61 |
| 1.2.1. <i>L'influenza del cinema muto</i> | 61 |
| 1.2.2. <i>Richiami alla Scuola Francese</i> | 65 |
| 1.2.3. <i>Riferimenti alla Nouvelle Vague e omaggio a Jean-Luc Godard</i> | 69 |
| 1.3. Oltre la cinefilia: la letteratura, la pittura e la musica | 73 |
| 1.3.1. <i>La letteratura</i> | 73 |
| 1.3.2. <i>Riferimenti pittorici</i> | 75 |
| 1.3.3. <i>La musica</i> | 78 |
| 2. La struttura ripetitiva dei film e nei film di Leos Carax | 81 |
| 2.1. Ritorni e ripetizioni nell'immaginario caraxiano | 81 |
| 2.2. Il mito delle prime volte..... | 84 |
| 2.3. Il primo incontro: trasgressioni, mancanze e ripetizioni | 86 |
| CAPITOLO III: PER UN'IDEA DI NOSTALGIA DIFFUSA: HOLY MOTORS | 89 |
| 1. I Santi Morti di Holy Motors..... | 90 |
| 1.1. Riferimenti cinematografici, letterari, pittorici e musicali..... | 90 |
| 1.2. Riferimenti alla propria filmografia | 98 |
| 2. Per una nostalgia dei motori sacri del cinema | 103 |
| 2.1. Fine di un tempo..... | 103 |
| 2.2. Uno sguardo disincantato ma curioso sul digitale | 109 |
| 3. « L'herbe est devenue noire ou c'est mes yeux ?» | 112 |
| 3.1. Holy Motors: una fantascienza sociologica distopica?..... | 112 |
| 3.2. Holy Motors : un'elegia delle esperienze vissute..... | 115 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| ALLEGATI | 121 |
| BIBLIOGRAFIA – SITOGRAFIA | 137 |
| FILMOGRAFIA DI LEOS CARAX | 143 |

Avvertenza

Nella maggior parte dei casi, in questa tesi, le citazioni riportate in francese sono state tradotte dalla scrivente. In tal caso, non viene specificato in nota a piè di pagina chi ha effettuato la traduzione, viene soltanto tradotto il testo. Laddove qualcun altro ha effettuato la traduzione, viene indicato il suo nome e il saggio da dove proviene la traduzione.

Introduzione

In un'intervista¹ del 1991, il regista francese Leos Carax dichiarava di aver dormito durante i primi diciassette anni della sua vita e di essersi finalmente svegliato scoprendo «[son] pays»² - il cinema - alla cineteca di Parigi. Circa dieci anni dopo, il regista aggiungeva³ di non poter allontanarsi per molto tempo da questo suo paese e di dover sempre, nonostante le difficoltà incontrate, tornare a casa sua - ovvero tornare a fare film. I termini usati dal regista, oltre a dimostrare il suo forte attaccamento al cinema, potrebbero anche svelare la natura nostalgica di quest'affetto: sembra che Carax non riesca ad allontanarsi dalla sua patria-cinema senza soffrire di privazione e malinconia e senza desiderare vivamente di tornarci.

Nella presente ricerca indagheremo su questa ipotesi di legame nostalgico, nonché, più generalmente, sulla componente nostalgica del cinema di Leos Carax. Essa, a nostro parere, è particolarmente evidente nell'ultimo film del regista, *Holy Motors* (2012) ma è anche presente nelle sue opere precedenti. Questo fattore ci porterà a pensare che sia una delle caratteristiche principali della filmografia di Carax.

In primissimo luogo, iniziando questa tesi, abbiamo deciso di interessarci al regista Leos Carax perché egli gode di uno status assai particolare e mutevole all'interno del cinema francese. Inoltre, le sue opere non sono state così tanto studiate o perlomeno non tutte. Durante i suoi quarant'anni di carriera, dall'inizio degli anni Ottanta al primo decennio del Duemila, Leos Carax ha realizzato solo cinque lungometraggi, nonostante abbia iniziato molto presto a lavorarci. Con i suoi due primi film, *Boy Meets Girl* (1984) e *Mauvais Sang* (*Rosso Sangue*, 1986), accede molto velocemente alla notorietà, benché la critica cinematografica sia un po' divisa riguardo al secondo film. I suoi due film successivi, *Les Amants du Pont-Neuf* (*Gli Amanti del Pont-Neuf*, 1991) e *Pola X* (1999), ne fanno, però, la pecora nera del cinema francese. Solo pochi anni fa, principalmente grazie

¹ Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, "Les Inrocks", <http://www.lesinrocks.com/1991/11/28/cinema/actualite-cinema/a-limpossible-on-est-tenu-11223353/>, (consultato il 10/10/2016).

² Trad. it. «[suo] paese», *Ibidem*.

³ FARGEAU Jean-Pol, *A propos de Pola X, par Leos Carax*, intervista con Leos Carax presente nel dossier stampa di *Pola X*, "Les Inrockuptibles", n°198, 12 maggio 1999, <http://www.lesinrocks.com/1999/05/12/cinema/actualite-cinema/leos-carax-pola-x-11118896/>, (consultato il 10/10/2016).

all'uscita del suo ultimo film *Holy Motors*, Leos Carax torna ad esser considerato una delle figure importanti del cinema francese.

La critica cinematografica ha sempre fatto fatica a catalogare i suoi film in un'unica casella. A volte è stato considerato un'erede della *Nouvelle Vague*, altre volte un regista manierista – pur appartenente all'«estetica pubblicitaria»⁴. Spesso, però, è semplicemente stato reputato un regista leggermente ai margini dei suoi contemporanei.

Negli anni Ottanta, quando Leos Carax inizia a realizzare i suoi primi film, vi è un'atmosfera di disincanto e di perdita dei punti di riferimento, sia nel mondo, in Francia che nel cinema francese. In Francia, dagli anni Settanta in poi il cinema non è più il principale distributore d'immagini - ormai è la televisione a far da padrona - e dal 1982, c'è un netto calo delle entrate nelle sale. Per correre ai ripari, i professionisti e le autorità pubbliche adottano diverse misure, come la promozione cinematografica (attraverso la creazione di eventi quali la festa del cinema), la moltiplicazione dei sistemi di sostegno finanziari (nel 1984, ad esempio, sono state create le SOFICA⁵), e l'istituzione di un'integrazione audiovisuale (il cinema è incoraggiato a produrre dei film per la televisione e quest'ultima a finanziare la produzione cinematografica). In questi anni diversi gruppi di registi vanno a costituire il cinema francese. Ci sono i vecchi registi della *Nouvelle Vague*, i quali realizzano delle opere abbastanza eterogenee: certi come Rivette, Rohmer e Resnais continuano sulla stessa linea, con più o meno successo, mentre altri ritornano ad un cinema più classico (Truffaut, Chabrol) oppure si orientano verso un cinema più militante (Godard). Ci sono, poi, diversi registi apparsi dopo l'esplosione della *Nouvelle Vague*: alcuni si pongono come eredi della di questa corrente, ad esempio Claude Miller e Olivier Assayas; altri, come Claude Sautet e Bertrand Tavernier, tornano ad un cinema più classico - quasi un cinema della qualità francese -; altri ancora, come Philippe Garrel e Maurice Pialat, seguono la propria strada. Negli anni Ottanta nasce anche un nuovo e giovane cinema francese, detto cinema del fascino, del look o «estetica pubblicitaria», al quale viene affiliato Leos Carax, accanto ai registi Jean-Jacques Beineix e Luc Besson.

⁴ Il termine è stato coniato dalla critica cinematografica nel 1982 per descrivere piuttosto negativamente ciò che si pensava essere una nuova corrente cinematografica incentrata sull'estetizzazione del visivo. Più recentemente, Marie-Thérèse Journot riprende la formulazione nel suo libro: *«L'esthétique publicitaire» dans le cinéma français des années 80. La modernité en crise. Beineix, Besson, Carax*. Paris, L'Harmattan, 2004.

⁵ Le SOFICA (*Société de Financement de l'Industrie Cinématographique et de l'Audiovisuel*) sono delle società di investimento che raccolgono dei fondi privati esclusivamente destinati al finanziamento di produzioni cinematografiche e audiovisive: <http://www.cnc.fr/web/fr/sofica>, (consultato il 28/09/2016).

I film dell'«estetica pubblicitaria», in generale molto curati a livello visivo e sonoro, mettono in scena dei personaggi leggermente emarginati, racchiusi in loro stessi, in parte perché aggrediti dal mondo esterno. Questi personaggi si mantengono in un universo protetto, parallelo - una specie di bolla, bella ma irrealista - illustrato bene dalle scelte estetiche dei registi. La fuga fuori della realtà di questi personaggi rispecchia bene il clima di disincanto degli anni Ottanta. In generale, questo cinema del look è stato poco apprezzato dalla critica cinematografica, perché considerato privo di significato e troppo incentrato sul visivo. Soltanto *Rosso Sangue*, il secondo film di Carax, è stato avvicinato a quest'estetica, forse perché mette in scena dei personaggi emarginati - dei gangsters - che si evolvono in periferia, in una realtà in cui spesso sorge l'insolito e il poetico. Inoltre, nel film il lavoro sull'immagine, e più particolarmente sul colore, è estremamente accurato. Invece, *Boy Meets Girl*, il primo film di Carax, era stato ritenuto di stampo *Nouvelle Vague*. Il film, girato in bianco e nero, seguiva le peregrinazioni nel centro di Parigi del giovane Alex, un ragazzo interessato alle donne, al cinema e alla musica.

Nonostante questi avvicinamenti e presunte eredità, nella maggior parte dei casi Leos Carax è stato considerato al margine degli altri registi e correnti cinematografiche. Per il teorico francese David Vasse⁶, Leos Carax fa parte dei registi emblematici degli anni Ottanta, proprio come Besson e Beineix, ma, a differenza degli altri, è sempre consapevole dell'eredità delle sue immagini. La sua caratteristica, quindi, è la sua cinefilia, ma non per forza essa è considerata come qualcosa di positivo. Secondo David Vasse la cinefilia di Carax è troppo ambiziosa, troppo pesante per un solo regista. Dello stesso parere è il teorico Jean-Michel Frodon, il quale ritiene che la cinefilia del regista francese, ereditata dalla *Nouvelle Vague*, rappresenti più un peso che un bene per la filmografia del regista stesso. Secondo il teorico, Carax corre sempre il rischio della banale citazione e dell'influenza scontata del cinema moderno. Questo rischio, sempre secondo J-M Frodon, viene evitato dai contemporanei di Carax (Olivier Assayas, Claire Denis, Arnaud Desplechin, ecc.) perché essi, anche se ugualmente ispirati dalla *Nouvelle Vague*, a differenza di Carax hanno saputo nutrire i loro film da altre e diverse influenze e sono riusciti ad assumere una distanza disinibita nei confronti di questa corrente.

Olivier Assayas, Claire Denis e Arnaud Desplechin, ma anche altri registi come Cédric Kahn e Noémie Lvovsky, hanno tutti iniziato a lavorare per il cinema e/o a

⁶ VASSE David, *Le nouvel âge du cinéma d'auteurs français*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 18.

realizzare i loro primi film nella seconda parte degli anni Ottanta. Tuttavia, la loro carriera si è realmente sviluppata negli anni Novanta, anni in cui Leos Carax inizia ad incontrare delle serie difficoltà: il suo terzo film, *Gli Amanti del Pont-Neuf*, fa scandalo, mentre *Pola x*, il suo quarto film, non piace né alla critica né al pubblico.

Gli anni Novanta, o perlomeno la prima metà, sono degli anni di relativo benessere per il cinema francese, certi parlano pure di «*petit âge d'or*»⁷. La situazione economica è buona grazie alla politica culturale istituita negli anni Ottanta e ci sono numerosi nuovi registi e attori. Il cinema francese si apre pure verso nuove culture come l'Asia, l'Africa subsahariana e il Maghreb, ma anche verso altri generi cinematografici come l'*Horror* o i film di arti marziali. In questo contesto, nonostante tutte le difficoltà incontrate (ferita dell'attore principale Denis Lavant, problemi di finanziamenti, distruzione delle scenografie da una tempesta, ecc), Leos Carax riesce a finire *Gli Amanti del Pont-Neuf*. Il film, però, provoca molte polemiche nel mondo del cinema, fra cui una messa in discussione del sistema dei finanziamenti pubblici nei confronti del cinema.

Dalla metà degli anni Novanta in poi, la situazione del cinema d'arte e di ricerca inizia progressivamente a peggiorare. Nel 1995, Marc Tessier, ex-direttore del canale televisivo *Canal +*, succede a Dominique Wallon alla presidenza del CNC⁸, con il conseguente cambiamento della politica culturale pubblica. Come nota J-M Frodon : «*c'est un patron qui succède à un militant de la politique culturelle (...), et c'est l'amorce d'une dérive organisée du CNC en faveur de l'industrie – et donc au détriment de l'art – dont on ne s'avisera que trop tard*»⁹. Nello stesso periodo nascono numerosi nuovi canali televisivi via cavo o satellite, i quali hanno bisogno di nuovi programmi e quindi di molti film. Si attua allora una politica della quantità che avrà degli effetti dannosi sulla produzione cinematografica nel decennio successivo. Si preparano anche degli importanti cambiamenti tecnologici, i quali avranno anche delle forti ripercussioni nel Duemila. In questo contesto, Leos Carax riesce difficilmente a trovare dei finanziamenti per il suo nuovo film, *Pola x*, ma molto probabilmente è dovuto più all'avventura degli *Amanti del Pont-Neuf* che alla situazione del cinema. Infatti, verrà anche realizzata una versione televisiva di *Pola x*

⁷ Trad. it. «piccola età d'oro», FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, "Cahiers du Cinéma", 2010, p. 890.

⁸ Ente pubblico francese incaricato di promuovere, sostenere e regolare l'economia del cinema in Francia e all'estero.

⁹ Trad. it. «Un padrone succede ad un militante della politica culturale (...), ed è l'inizio dello sbando organizzato del CNC a favore dell'industria – e quindi a discapito dell'arte – del quale ci si accorgerà troppo tardi», FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, cit., p. 894.

(*Pierre ou les ambiguïtés*), prodotta in parte grazie ai finanziamenti del canale televisivo *Arte*.

Negli anni Duemila nel cinema francese avvengono dei cambiamenti significativi, alcuni dei quali, come appena visto, prendevano già forma da qualche anno. Per esempio, il disimpegno (o indebolimento?) dei poteri pubblici – iniziato nel 1995 con il cambiamento di direzione nel CNC - permette ai grandi gruppi privati di arrogarsi più poteri, spingendo l'industria del cinema francese verso una logica sempre più mercantile e liberale. Dagli Stati-Uniti arriva il *multiplex*¹⁰ che mette in pericolo le piccole sale indipendenti e d'essai. L'arrivo del *multiplex* e la crescente richiesta di film da parte dei nuovi canali televisivi cambiano le esigenze del mercato cinematografico. Per soddisfare un ampio pubblico si torna a un cinema di genere (film d'azione, commedie benpensanti, *remake*, ecc.), il quale, secondo il teorico Jean-Pierre Jeancolas¹¹, provoca una diminuzione dell'espressività e una cancellazione del concetto di autore. Allo stesso tempo, le nuove tecnologie digitali si sviluppano molto velocemente: nel 2000 iniziano le riprese del primo film francese girato interamente in digitale (*Vidocq*, *Vidocq*, *La maschera senza volto*, 2001, Pitof) e viene aperta la prima sala di proiezione in digitale in un *multiplex* della Gaumont. Tuttavia, il digitale ha i suoi pro e contro: Secondo J-M Frodon¹², il film *Vidocq* dimostra della scarsa attenzione concessa alla qualità artistica dei film da parte di chi si occupa delle tecniche digitali. D'altro canto, il teorico J-P Jeancolas¹³ considera che queste nuove tecnologie abbiano consentito una liberazione economica del cinema, premettendo lo sviluppo del genere documentario e facilitando l'accesso alla realizzazione ai giovani registi.

I primi periodi del Duemila sono anche gli anni del riscatto per Leos Carax: il regista torna alla regia con un certo successo e, tra l'altro, riceve diverse richieste. Nel 2006 il Festival del cinema di Vienna gli ordina un cortometraggio (*My last Minute*), due anni dopo, nel 2008, due produttori giapponesi, Masa Sawada e Michiko Yoshitake, gli chiedono di partecipare ad un progetto intitolato *Tokyo!*. Carax realizza allora *Merde*, un mediometraggio che s'inserisce in un trittico sulla città di Tokyo. La direttrice della fotografia, Caroline Champetier, convince il regista a girare il film con una videocamera digitale, riducendo i costi e i tempi di riprese. Nel 2009 il regista partecipa ad un film collettivo intitolato *One Dream Rush* per cui realizza il cortometraggio *Naked Eyes*. Infine

¹⁰ Cinema multisala costituito da almeno otto sale.

¹¹ JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2015, pp. 100-101.

¹² FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, cit., p. 942.

¹³ JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, cit., p. 101.

nel 2014, la galleria d'arte Gradiva, in occasione della riapertura a maggio, gli chiede di realizzare un clip video. Tuttavia, il grande ritorno di Carax nel mondo del cinema avviene nel 2012 quando realizza il lungometraggio *Holy Motors*, molto apprezzato dalla critica. Interamente girato in digitale – sempre per ragioni di costi e di tempi – *Holy Motors* è un film che rispecchia abbastanza bene la sua epoca, interessandosi proprio al tema delle evoluzioni digitali, dell'espressività e dei generi cinematografici.

Dagli anni Duemila in poi, Leos Carax susciterà anche un interesse crescente per alcuni teorici del cinema. Nel 2003 F. Daly e G. Dowd pubblicano un primo libro in cui s'interessano alla filosofia del regista: indagano sulle «puissances du faux»¹⁴ all'opera nei suoi film. Nel 2004, il direttore della cineteca di Parigi, Serge Toubiana, organizza una retrospettiva dei film di Carax. In quest'occasione affida carta bianca al regista: egli ha il compito di selezionare quindici film di sua scelta da proiettare poi alla cineteca. Nel 2005, Hye-Shin Kim, una studentessa dell'università Parigi 3, sostiene una tesi di dottorato ipotizzando una «congiunzione artistica»¹⁵ tra il regista e il poeta francese Arthur Rimbaud. Continuando, nel 2006 Lionel Grenier¹⁶ pubblica un volume che torna sull'intera opera del regista, da *Boy Meets Girl* a *Pola X*. Alban Pichon, a sua volta, realizza nel 2009 un libro dedicato a Carax, interessandoci all'«expérience de déjà-vu»¹⁷ nei suoi film. Infine, nel 2014, l'italiano Paolo Campana pubblica l'ultima monografia in data su Carax, intitolata *Leos Carax, lo schermo e il doppio*.

Holy Motors, l'ultimo film di Leos Carax, è logicamente il meno studiato. Molti articoli e commenti sono stati pubblicati dalla stampa generale e specializzata, ma ci sono state poche analisi più approfondite visto che la maggior parte dei libri e analisi inerente all'opera del regista sono stati pubblicati prima dell'uscita di *Holy Motors* stesso; solo il libro di Paolo Campana ne dedica un capitolo. Perciò in questa tesi ci siamo interessati a quest'ultimo film, non solo perché è stato poco studiato ma anche perché è un'opera cinematografica molto complessa e ricca. *Holy Motors* è un film che ci dice tante cose sull'universo di Leos Carax e sulle sue opere precedenti e allo stesso modo propone una

¹⁴ Trad. it. «potenze del falso», descrizione della ricerca di F. Daly e G. Dowd fatta da PICHON Alban (in) PICHON ALBAN, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2009, p. 8.

¹⁵ HYE-SHIN Kim, *La poéticité cinématographique et l'acte de la création sous-titré. à partir de Mauvais Sang de Leos Carax et d'Arthur Rimbaud: réflexion d'une conjonction artistique entre le poète et le cinéaste, entre la poésie, la littérature et le cinéma*, Tesi di Dottorato in Cinema, Université Paris 3, 2005.

¹⁶ GRENIER Lionel, *De Boy Meets Girl à Pola X – une introduction à l'univers caraxien*, Morières-les-Avignon, Vacuum, 2006. Le copie del libro di Grenier sono esaurite e il libro non è stato ristampato.

¹⁷ Trad. it. «esperienza del déjà-vu», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit.

riflessione molto personale sulle evoluzioni contemporanee del cinema. In entrambi i casi - sia quando Carax allude ai suoi film precedenti o ai registi e film che l'hanno personalmente segnato, sia quando solleva il tema delle nuove tecnologie digitali - sembra sempre prevalere un sentimento in particolare che impregna l'intero film: il sentimento nostalgico. Ecco perché, in questa tesi, abbiamo deciso di esplorare in dettaglio questa componente nostalgica, particolarmente evidente in *Holy Motors* ma individuabile anche negli altri film di Carax.

Nel libro inerente al regista, *Leos Carax, l'expérience du déjà-vu*, Alban Pichon considera che l'intreccio tra passato e presente sia una delle caratteristiche fondamentali del cinema caraxiano. Per il teorico, quest'intreccio partecipa a un fenomeno di *déjà-vu*, o paramnesia: il presente sembra ripetere il passato. Le ripetizioni e circolazioni d'immagini (da un film all'altro o in uno stesso film) e i riferimenti (alla storia del cinema o alla letteratura) partecipano tutti a creare una sensazione di *déjà-vu* - concetto che il teorico considera al centro del progetto cinematografico di Leos Carax. Proprio come Alban Pichon, pensiamo che l'intreccio tra passato e presente sia una delle caratteristiche fondamentali del cinema di Carax. Tuttavia, a differenza del teorico, difenderemo l'idea che se questa caratteristica è così fondamentale, potrebbe proprio essere per il fatto che il regista intrattiene una relazione complessa - e d'ordine nostalgico - con il passato e con il cinema in generale, ma soprattutto con il cinema del passato.

Nel primo capitolo della presente ricerca cercheremo di fornire un quadro generale della situazione, ovvero di delineare il profilo del regista e definire i concetti-chiave necessari al proseguimento del lavoro. Inizieremo ripercorrendo a grandi linee il percorso personale e professionale del regista. Anche se egli è sempre stato abbastanza riluttante nel parlare della sua vita privata e professionale con la stampa, sarà molto utile individuare alcuni aneddoti personali e tornare sulla sua carriera cinematografica: così facendo potremo a posteriori comprendere meglio le sue scelte cinematografiche nonché le origini del sentimento nostalgico che invade i suoi film. Ci fermeremo anche ad analizzare tre correnti cinematografiche (il modernismo, il post-modernismo e l'estetica pubblicitaria) che hanno molto probabilmente ispirato il giovane regista, ognuno a suo modo. Parleremo anche di nostalgia, prima tornando sulla storia del termine per capire bene da dove provenga il concetto e cosa significhi precisamente, successivamente interessandoci al manifestarsi della nostalgia al cinema e, infine, interrogandoci sul legame che unisce Leos Carax al cinema di per sé.

Nel secondo capitolo torneremo sui film che Leos Carax ha realizzato prima di *Holy Motors* per capire se la sensazione di nostalgia percepita nell'ultimo film fosse già presente in precedenza. In realtà era presente, anche se forse non così diffusamente. Nei film di Carax, da *Boy Meets Girl* fino a *Merde*, la nostalgia nasce soprattutto da due aspetti particolarmente ricorrenti: dal gesto di riferimento – un gesto molto specifico e intimo per Carax – e dalla ripetizione – sia di motivi sia per quanto riguarda la struttura stessa dei film. La questione dei riferimenti è spesso stata un argomento delicato dato che a più riprese i critici hanno rimproverato Carax per la sua imponente memoria cinematografica. Tuttavia, non ci è sembrato che nei film di Carax i riferimenti – che tra l'altro non sono soltanto cinematografici ma anche letterari, pittorici e musicali - fossero dei semplici omaggi o esercizi di stili. Carax dice di dialogare con «*des amis morts*»¹⁸, ovvero dei registi, scrittori, pittori e musicisti a lui cari in quanto hanno segnato profondamente la sua vita con le loro opere. Riferendosi a queste opere, Carax cerca di ricordare e rievocare dei momenti emotivamente rilevanti per lui, e da questo gesto scaturisce la nostalgia. Questo sentimento nasce anche dalle ripetizioni di motivi e dalla circolazione d'immagini da un film del regista all'altro, proprio perché le ripetizioni corrodono le prime volte, le quali, come vedremo, sono molto importanti per Carax e i suoi personaggi.

Nel terzo e ultimo capitolo di questa tesi ci concentreremo sull'analisi di *Holy Motors*, il film che ci ha inizialmente spinto ad esplorare il carattere nostalgico del cinema di Leos Carax. In *Holy Motors*, proprio come nei suoi film precedenti, Carax fa spesso riferimento a dei film, libri, dipinti o brani musicali a lui cari, così come si riferisce ad alcune scene o personaggi delle sue opere precedenti. Forse lo fa più spesso in *Holy Motors* piuttosto che nei film precedenti, in parte perché la sceneggiatura lo permette – è la storia di un uomo che viaggia di esperienza in esperienza e che affronta delle situazioni sempre diverse, ciò che permette a Carax di cambiare regolarmente registro e genere – ma anche perché *Holy Motors* è un film intrinsecamente nostalgico. È allo stesso tempo un inno alle grandi macchine da prese analogiche e un'elegia delle esperienze vissute. Il regista non nega che il digitale abbia dei vantaggi (infatti *Holy Motors* è stato girato usando questa tecnica), ma rimpiange comunque le grandi macchine a motore, sia per l'immagine che producevano che per l'esperienza che procuravano. Più generalmente, Carax rimpiange un cinema del passato, ovvero il cinema dei suoi padri cinematografici e

¹⁸ Trad. it. «degli amici morti», Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

della sua gioventù. Il regista prova rimpianto anche per la progressiva scomparsa dell'esperienza nella società contemporanea, la quale è dovuta, a suo parere, allo svilupparsi del virtuale.

Per portare avanti questa ricerca siamo dovuti ricorrere a diverse fonti bibliografiche. Principalmente ci siamo soffermati su due dei volumi dedicati a Leos Carax: quello di Alban Pichon per delle affinità di argomenti e di interpretazioni, e quello di Paolo Campana, da una parte perché egli fornisce parecchi dettagli sul percorso personale e cinematografico di Carax, dall'altra parte perché il suo libro è l'unico a comprendere un capitolo sul film *Holy Motors*. Per capire bene il contesto cinematografico degli anni Ottanta, Novanta e Duemila, abbiamo anche preso in considerazione alcuni testi, più o meno di riferimento, che ripercorrono la storia del cinema francese e/o del cinema in generale. Inoltre, ci siamo anche avvalsi di libri che si occupano più specificamente di periodi o correnti cinematografiche, tra quelli che abbiamo più usato compare l'opera di Jacques Aumont sul modernismo al cinema (*Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*), il volume di Marie-Thérèse Journot sull'«estetica pubblicitaria» nel cinema francese degli anni Ottanta (*L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80: La modernité en crise. Beinx, Besson, Carax*), e quello di Laurent Jullier che si occupa del post-modernismo cinematografico (*L'écran post-moderne: Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*). Per quanto riguarda il tema della nostalgia, il libro di Antonio Prete (*Nostalgia, storia di un sentimento*) è stato molto utile in quanto ci ha permesso di comprenderne e delinearne il concetto. Tuttavia, abbiamo notato una scarsità di volumi trattando il tema della nostalgia al cinema. L'unico che abbiamo trovato, quello di Emiliano Morreale (*L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*), non è stato di grande aiuto, da una parte perché si concentra sul cinema italiano, dall'altra perché non tratta l'argomento in modo complessivo. Infine, una gran parte della nostra bibliografia è costituita da articoli di stampa specializzata e generale che provengono maggiormente dalla banca dati della cineteca di Parigi e dal web. Sono principalmente delle critiche dei film di Carax e delle interviste del regista o dei suoi collaboratori. Questi articoli ci hanno permesso di ricostruire certi avvenimenti della storia personale e professionale di Leos Carax, nonché di cogliere certe delle intenzioni del regista. A tal riguardo, è stato anche particolarmente utile il video della Masterclass tenuta da Leos Carax stesso al Festival di Locarno.

Capitolo I: Leos Carax, un regista di contrasto e della nostalgia

Il regista Leos Carax, il cui vero nome è Alex Christophe Dupont, ha sempre considerato che «*parler dans la presse, ça n'est ni payant ni payé*»¹⁹, ovvero che parlare alla stampa, non è ne appagante, né retribuito. Perciò è sempre stato molto discreto riguardo alla sua infanzia e alla sua vita privata, ma anche riguardo al suo lavoro di regista. Grazie ad alcune interviste concesse da Carax alla stampa e a certe informazioni raccolte da teorici, ricercatori e critici, è comunque stato possibile raccogliere alcune informazioni rilevanti per la presente ricerca.

1. Percorso personale e cinematografico di Leos Carax

1.1. Infanzia e scoperta del «paese» cinema

Alex Christophe Dupont nasce il 21 novembre 1960 nella zona di Parigi. Sua madre è una giornalista americana, critica cinematografica all'*International Herald Tribune*, e suo padre un giornalista scientifico francese. Tuttavia, non si sa molto della sua famiglia. In una lunga intervista del regista pubblicata nel 1991 nella rivista *Les Inrockuptibles* Carax descrive la sua infanzia come «*une enfance bourgeoise normale, avec des morts, des suicides, du sang, de l'alcoolisme, de la folie mentale, des détresses, des divorces*»²⁰. Un'infanzia, insomma, ben lungi dall'essere normale o quieta, dalla quale, però, Carax dice di essere stato parecchio risparmiato. È interessante qui soffermarsi un attimo su un aspetto tipico di Carax, ossia l'essere ambiguo nei suoi film e nei suoi discorsi. Frequentemente, quando Carax racconta della sua vita personale, della sua infanzia o del suo lavoro, è difficile distinguere il vero dal falso. Infatti, un'infanzia «normale» non dovrebbe esser fatta di morti, suicidi, sangue, alcolismo e follia mentale. Ugualmente, quando Leos Carax afferma al festival di Locarno²¹ di non essere (e di non esser mai stato) un cinefilo, facciamo fatica a credergli visto che suoi film ci raccontano esattamente l'opposto. Questa discreta oscillazione tra reale e invenzione si ritrova spesso anche nei film di Carax. Anche quando sceglie i suoi attori, il regista favorisce l'ambiguità. In

¹⁹ Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

²⁰ Trad. it. «un'infanzia borghese normale, con morti, suicidi, sangue, alcolismo, follia mentale, angoscia, divorzi », *Ibidem*.

²¹ Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, <http://cinema.arte.tv/fr/masterclass-leos-carax>, (consultato il 23/08/2016). Durante il Sessantacinquesimo festival di Locarno, che si svolge dal primo all'undici agosto del 2012, Leos Carax tiene una masterclass, ritrasmessa dal canale televisivo Arte. Il video è ancora disponibile in rete.

un'intervista rilasciata a *Télérama*, affermava, infatti, di aver scelto Guillaume Depardieu per recitare in *Pola x* proprio per le sue ambiguità, ovvero per «*sa beauté qui n'est pas toujours belle. Le fait qu'il fasse à la fois gosse de riche et voyou, féminin et costaud*»²².

Attorno agli undici-dodici anni, Carax passa abbastanza tempo negli Stati Uniti. Sempre nell'intervista degli *Inrockuptibles*, Leos Carax racconta di avervi scoperto la musica di David Bowie per caso, rispondendo alla pubblicità di una rivista che proponeva un disco gratuito ogni tre acquistati. Riceve allora il doppio disco «*Images*» di Bowie. Ai tempi del liceo, Carax scopre numerosi altri musicisti, tra l'altro rubando dei dischi per i suoi coetanei. Con un amico americano andava al centro commerciale dove appunto rubava dei dischi in base alle richieste dei compagni di classe. Anche in *Boy Meets Girl* il protagonista, Alex, ruba dei vinili in un negozio. Si tratta di dischi della cantautrice francese Barbara che Alex regala alla sua ex-ragazza. Questi piccoli furti permettono a Carax di scoprire molti artisti, soprattutto artisti rock, la cui scoperta influenzerà poi fortemente la sua vita e il suo cinema. Il regista racconta agli *Inrockuptibles* che avrebbe pure voluto realizzare un film sulla musica rock con due dei suoi musicisti preferiti: Bowie ed Iggy Pop. Aveva pensato di realizzare una specie di ritratto di Dorian Gray però non sapeva a chi far interpretare la parte diabolica. Da piccolo, Carax ascoltava dei cantautori francesi come Aznavour, Leonard Cohen o Barbara ma anche dei musicisti americani come Bob Dylan. Nell'intervista di *Télérama*²³, Carax afferma che un suo ideale sarebbe stato quello di vivere nella musica. Considera che comporre, cantare e suonare uno strumento sono tra le più belle cose che ci siano.

Durante il periodo in cui Carax è negli Stati Uniti e scopre Bowie, accade qualcos'altro che a prima vista può sembrare poco rilevante, ma che invece lo è se si vuole osservare il rapporto del regista con il passato e con il sentimento della nostalgia. A quell'epoca, appassionato dal mito di Marilyn Monroe, Carax si convince che se avesse avuto l'opportunità di incontrare l'attrice, lei non sarebbe morta in queste strane condizioni. Inizia inoltre un'indagine su Marilyn, visitando persone e scrivendo delle lettere a chi l'aveva conosciuta. Un tal episodio rivela l'esistenza di un sentimento molto importante per Carax e ricorrente nelle sue opere cinematografiche, ossia la sensazione di

²² Trad. it. «la sua bellezza, che non è sempre bella. Il fatto che sembri insieme figlio di papà e teppista, femminile e maschile», Leos Carax, intervistato da MORICE Jacques, *Entretien avec Leos Carax, à propos de la version télé de «Pola x»*, "Télérama", <http://www.telerama.fr/cinema/entretien-avec-leos-carax-a-propos-de-la-version-tele-de-pola-x,83483.php>, (consultato il 02/04/2016).

²³ *Ibidem*.

arrivare tardi, quando tutto è già finito. Anche per quanto riguarda la musica rock Carax pensa di essere arrivato tardi. Comincia a interessarsi al rock negli anni Settanta, anni in cui, secondo lui, il genere è nella sua fase di declino. In un'intervista²⁴ data alla radio *France Culture* nel 1984, Carax afferma di passare, in generale, molto tempo a rimpiangere di non aver visto o vissuto alcune cose.

Nella lunga intervista degli *Inrockuptibles*, Carax riferisce di aver amato molto presto le attrici, o piuttosto le donne filmate, ma abbastanza tardi il cinema. Non ha quasi nessun ricordo d'infanzia legato al cinema, eccetto uno, malinconico, proprio legato alle donne. Si ricorda di essere stato molto triste e di aver pianto quando una conduttrice televisiva annunciò che l'attrice della serie francese *Chapeau Melon et Bottes de Cuir* sarebbe stata sostituita nel prossimo episodio. Verso i sedici anni, alla fine del liceo, inizia la passione di Carax per il cinema. In una discussione²⁵ con il regista Philippe Garrel, pubblicata su *Les Cahiers du Cinéma*, Leos Carax confessa che se si è appassionato del cinema, e poi ha deciso di fare il regista, è per colpa delle ragazze. Ed infatti, Carax scrive il suo primo cortometraggio, *La fille révée* (1977), proprio per la ragazza di cui si è innamorato al liceo. La invita a interpretare il ruolo principale ma lei, a metà riprese, decide di lasciare il progetto e così Carax abbandona anche lui il film, non avendo più interesse senza di lei. Durante questo periodo, dai sedici ai vent'anni, Carax frequenta assiduamente la cineteca di Parigi e s'interessa molto al cinema muto. In questi anni Carax vive un periodo di timidezza in cui non parla quasi più. Si rifugia allora nel cinema, che considera il suo «paese».

Je me suis dit que les films muets avaient été faits pour moi. C'était à un moment où je ne parlais pas, j'étais dans cette salle réconfortante, avec un passé qui ne m'étouffait pas, je ne connaissais personne. Ça a duré peu de temps, trois-quatre ans, mais j'y allais très souvent. C'était comme si j'avais dormi pendant dix-sept ans et que au réveil, j'avais trouvé mon pays.²⁶

²⁴ Leos Carax intervistato dalla radio "France culture" nel 1984, trascrizione in: <http://www.patoche.org/carax/interviews/frculture.htm>, (consultato il 31/03/2016).

²⁵ Leos Carax intervistato da GARREL Philippe, *Dialogue en apesanteur, Philippe Garrel rencontre Leos Carax*, "Cahiers du Cinéma", n.674, gennaio 2012, p. 38.

²⁶ Trad. it. «Mi sono detto che i film muti erano stati fatti proprio per me. Passavo un periodo in cui non parlavo, stavo in questa sala confortante, con un passato che non mi stava soffocando, non conoscevo nessuno. È durato poco, tre-quattro anni, ma ci andavo molto spesso. Era un po' come se avessi dormito per diciassette anni, e che al risveglio avessi trovato il mio paese», Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit..

Senza essere iscritto, Carax frequenta anche l'Università di Jussieu, dove proiettavano film gratuitamente, e l'Università di Parigi III, in cui segue liberamente delle lezioni di cinema, in particolare quelle di Serge Toubiana e di Serge Daney. In questo momento scopre, tra l'altro, i film di Godard e ne rimane molto colpito. A diciotto anni Carax scrive una nuova sceneggiatura che parla di una donna di cinquant'anni suicida. Intitola il progetto *Déjà-vu*. Non riesce, però, a ottenere dei soldi per realizzare il film. Poi, per otto mesi, Carax scrive qualche articolo per i *Cahiers du Cinéma*; la sua collaborazione, però, non dura a lungo perché Carax sa di non voler fare il critico ma il regista.

Prima di andare più avanti con l'esordio di Carax al cinema, fermiamoci un attimo su un ultimo dettaglio della sua infanzia. Carax racconta spesso che da bambino sentiva una voce sempre accanto a lui che descriveva quello che stava facendo, proprio mentre lo stava facendo, come un'eco. La descrive come «*une espèce de voix du Bon Dieu*»²⁷, una *voice-over*. Ad esempio, se scendeva le scale della casa, la voce commentava: «*Et puis il descendit l'escalier de la maison*»²⁸. Carax si ricorda soprattutto della voce all'interno della casa e dice di non averne ricordo all'esterno. A un certo punto Carax smette di sentire la voce ed è proprio questa assenza, almeno secondo quello che racconta²⁹, che lo induce a fare del cinema. Così, anche lui, può iniziare a commentare delle immagini.

1.2. Primo periodo: la trilogia degli Alex

Il primo cortometraggio di Leos Carax, *Strangulation Blues*³⁰ (1980) inizia proprio con una *voice-over* che descrive: « Esterno notte, Paul. L'una del mattino. Una notte molto parigina, per niente americana. Voi vedrete... motore... ciò che vedrete»³¹. Sembra proprio che la voce di Carax stia dando l'avvio al film leggendoci l'inizio della sceneggiatura. Questa voce descrittiva può ricordare quella che sentiva Carax da piccolo. La voce torna alla fine del cortometraggio con la frase: «[...] e drammaticamente Paul chiude gli

²⁷ Trad. it. «una specie di voce del Buon Dio», *Ibidem*.

²⁸ Trad. it. «E poi scese le scale della casa», *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Tutto quello che sappiamo sul cortometraggio *Strangulation Blues* lo dobbiamo al libro di Paola Campana, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, visto che non ci è stato possibile trovare il cortometraggio né su internet né nelle biblioteche padovane né alla cineteca di Parigi. Abbiamo potuto visionare su Youtube solo due sequenze molto corte del film: la prima sequenza in cui si sente la voce over (<https://www.youtube.com/watch?v=ax8cNfX4WEk>, consultato il 03/04/2015) e una parte del monologo di Paul durante la notte (<https://www.youtube.com/watch?v=BWbhkd511yw>, consultato il 03/04/2015). CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, Piombino, Il Foglio letterario, 2014, p. 26.

³¹ *Strangulation Blues*. Traduzione in italiano da Paola Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 26.

occhi»³². *Strangulation Blues* racconta la storia di Paul e di Colette, la sua fidanzata. Sono insieme dai tempi del liceo. Paul sta scrivendo una sceneggiatura che parla di un uomo depresso, anche lui sceneggiatore. Queste informazioni ce le da la *voice-over*. Nella notte, dopo un lungo e folle monologo, Paul cerca di strangolare la ragazza e poi scappa di casa, senza sapere se ha sognato oppure realmente ucciso Colette. Se ne va a fare un giro in macchina mentre lei si sveglia intorpidita. Per Paolo Campana, il film «racconta di Paul e del suo desiderio di diventare un autore di cinema che per essere tale sembra doversi liberare a tutti i costi di una relazione, quella con Colette, che lo stringe ormai tra le spire di una mediocre quotidianità. Le porte del suo inconscio così saltano lasciando sgorgare oltre alle parole un irruento desiderio che si trasforma in gesto omicida.»³³ Nel 1981 il film vince *Le Grand Prix* al Festival di Hyères, verrà poi anche proiettato ai Festival di Toronto e di Belfort e al Festival d'Automne di Parigi.

Quattro anni dopo Leos Carax realizza il suo primo lungometraggio, *Boy Meets Girl* (1984). Come indica il titolo, il film racconta la storia di un ragazzo, Alex, che incontra una ragazza, Mireille, e se ne innamora. Per essere un po' più precisi, il film racconta soprattutto di Alex, un giovane uomo che vaga in una Parigi notturna dopo aver scoperto che la sua ragazza l'ha tradito. Incontra numerose persone di età diverse e ambienti diversi. Il suo vagabondare notturno lo porta a incontrare anche Mireille. Prima sente la sua voce tramite un citofono poi la incontrerà di persona e s'innamorerà di lei. Lei, però, si ucciderà, in un gesto situato a metà tra il suicidio e l'incidente, in un finale volontariamente ambiguo. La morte di Mireille viene rappresentata due volte, in due sequenze che si seguono ma non adottano lo stesso punto di vista. Nella prima sequenza Mireille si suicida e Alex arriva solo dopo, una volta il danno fatto. Abbraccia allora Mireille da dietro. Nella seconda sequenza, Alex arriva prima del suicidio di Mireille, ma, abbracciandola da dietro, la uccide per sbaglio, piantandole nella pancia le forbici che teneva in mano.

Con questo primo lungometraggio Carax incontra molti dei collaboratori che poi lo seguiranno lungo il suo percorso di regista. Innanzitutto c'è Denis Lavant, che diventerà l'attore feticcio di Carax, secondo alcuni il suo alter ego, e reciterà la parte del protagonista in quasi tutti i suoi film, eccetto *Pola X*. Poi, Carax lavora anche per la prima volta con il direttore della fotografia Jean-Yves Escoffier e con il produttore Alain Dahan. Anche il suo

³² *Ivi*, p. 29.

³³ *Ivi*, p. 27.

amico Elie Poicard partecipa al progetto. Il film è girato in bianco e nero, perché, come lo spiega Carax stesso, «*le noir et blanc a la vertu d'être lucide; et puis ce sont les couleurs fondamentales du cinéma*»³⁴. Il film vince il *Prix de la Jeunesse* nella sezione *Semaine de la Critique* a Cannes, premio che permette al giovane regista di farsi conoscere velocemente. Per certi critici il film consacra Carax «nuovo erede della *Nouvelle Vague*»³⁵ mentre altri lo considerano un film manierista. Il film seguente, *Rosso Sangue*, sarà considerato ancora più manierista, fino ad essere accreditato dalla critica cinematografica come appartenente all'«estetica pubblicitaria». Tuttavia, Carax si salverà agli occhi dei critici e i suoi due primi film saranno accolti piuttosto bene. In fin dei conti Carax non verrà mai catalogato come detentore di un'unica eredità e i suoi film non saranno avvicinati ad un'unica corrente cinematografica.

Dopo il buon riscontro critico di *Boy Meets Girl*, il secondo lungometraggio di Carax, *Rosso Sangue*, è molto atteso. Carax, però, supera sia il budget che il tempo di riprese previsti, il tutto senza dare interviste alla stampa né commentare le ragioni di queste circostanze. Così, il regista diventa «“personaggio”, prima ancora che esca il film»³⁶. Il suo silenzio alimenta le polemiche di una stampa che si divide tra quelli che aspettano il film con entusiasmo e quelli che rimproverano al giovane regista di sprecare i soldi del cinema. Con una certa auto-ironia, Carax farà dire alla sua protagonista Anna (Juliette Binoche) che «*les hommes silencieux, ça met mal à l'aise, on les croit forcément génies ou abrutis*»³⁷. La storia racconta di nuovo di un ragazzo, Alex, che incontra una ragazza, Anna. La trama di sottofondo è tuttavia un po' più complessa. Il film è ambientato in un presente immaginato, o futuro prossimo, in cui un nuovo virus, lo STBO, colpisce quelli che fanno l'amore senza sentimento. Due gruppi rivali, quello dell'Americana e quello di Marc, desiderano procurarsi la cultura del virus. Perciò Marc chiede l'aiuto del giovane Alex, il quale ha ereditato della grande abilità manuale dal padre, ucciso nella prima sequenza del film. Alex accetta l'offerta, abbandona la sua ragazza Lise e raggiunge Marc e il suo socio nel loro nascondiglio. Incontra allora Anna, la compagna di Marc. Convinto di averla già intravista, Alex s'innamora di lei. Anna, però, dice di amare Marc. Dopo una lunga notte trascorsa a parlare con Anna, Alex ruba la cultura del virus a una grande

³⁴ Trad. it. «Il bianco e nero ha la virtù di essere lucido; e poi sono i colori fondamentali del cinema». Traduzione in italiano da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 35. Citazione di Leos Carax in un'intervista.

³⁵ *Ivi*, p. 34.

³⁶ *Ivi*, p. 56.

³⁷ Trad. it. «gli uomini che parlano poco mettono a disagio, li si considera per forza dei geni o degli imbecilli», *Rosso Sangue*.

azienda, la Darley-Wilkinson. Lo nasconde in una matroscia che lascia in stazione in un deposito bagagli. Mentre si sta recando da Marc per comunicargli tutte le informazioni per recuperare la cultura del virus, viene colpito da un proiettile sparato dagli uomini dell'Americana. La ferita lo ucciderà prima che riesca a fuggire in Svizzera in aereo.

Il terzo lungometraggio di Carax, *Gli Amanti del Pont-Neuf*, segna un taglio nella carriera del regista. Carax passa dallo status di giovane e promettente regista, benché un po' controverso, a quello di cineasta maledetto e spendaccione. Interrotto varie volte per diverse ragioni (ferita dell'attore principale Denis Lavant, problemi di finanziamenti, distruzione delle scenografie da una tempesta, ecc.), il film è infine concluso nel 1991, dopo tre anni di riprese e una moltiplicazione per cinque del budget iniziale, che farà scandalo nell'industria cinematografica e nella stampa. Per molti, Carax è un «*cinéaste monstrueux capable d'engloutir des millions pour filmer un couple et un pont, artiste mégalomane en une période de crise, nuisant à l'ensemble de la production cinématographique française*»³⁸. Economicamente il film è un fallimento e, per quanto riguarda l'accoglienza critica, le cose non stanno molto meglio. Nonostante il film è appoggiato da qualche giornalista, viene maggiormente malveduto.

Gli Amanti del Pont-Neuf, anche se racconta di nuovo la storia di un incontro e l'amore tra una ragazza e un ragazzo, è tuttavia un po' diverso dai primi due film. Questa volta Carax vuole «parlare dell'amore senza trucco, senza telefono e camera da letto. Dallo stato amoroso a nudo, a vivo...»³⁹. Dopo *Rosso Sangue*, Carax sente di voler «confrontar[si] con una realtà pesante di un mondo provato dall'esistenza che nessuno vuole vedere...»⁴⁰. Questa realtà pesante è quella dei senzatetto. Perciò, in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, c'è una delicata oscillazione tra spinte documentaristiche e finzione. All'inizio del film, sembra che stiamo guardando un reportage, o almeno qualcosa che ci assomiglia. Un giovane barbone, Alex (ancora Denis Lavant), dopo essere stato vittima di un incidente, è raccattato da un autobus della polizia che si occupa di recuperare i senzatetto in giro per la città e di portarli all'ospedale-dormitorio di Nanterre, una sorta di «corte dei miracoli»⁴¹.

³⁸ Trad. it. «un cineasta mostruoso capace di spendere milioni per riprendere una coppia e un ponte, este in un periodo di crisi, che nuoce all'insieme della produzione cinematografica francese», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p.14.

³⁹ Traduzione in italiano da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 99. Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

⁴⁰ Traduzione in italiano da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 99. CARAX Leos, *Les Amants du Pont-Neuf*, par Leos Carax, supplemento al n.448, Numéro Special, "Cahiers du cinéma", 1991.

⁴¹ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 97.

L'intera sequenza è girata senza artifici, con le luci naturali, una pellicola sensibile e una camera a mano⁴². Dopo questa sequenza inizia la parte del film che definiremo più di finzione, in cui l'immagine e il suono si adeguano maggiormente ai sentimenti dei due protagonisti. Alex, dopo la notte a Nanterre si reca al suo rifugio, il Pont-Neuf, allora chiuso per lavori. Egli v'incontra Michèle (ancora Juliette Binoche), una giovane pittrice dal passato complicato che si è ritrovata a vivere per strada e che poco a poco, sta anche perdendo la vista per colpa di una malattia grave. Alex s'innamora di lei e poi, col passare del tempo, anche Michèle ricambia il sentimento. La loro vita insieme sul vecchio ponte è tuttavia messa a repentaglio da manifesti attaccati ovunque in città che mostrano la foto di Michèle. Specificano che è stata trovata una cura alla sua malattia e che, se si presenta al più presto a casa dei suoi genitori, la sua vista può essere salvata. Di notte, mentre Alex dorme, Michèle scappa per andare a farsi curare. Alex viene messo in carcere dopo aver ucciso un uomo per sbaglio, mentre dava fuoco ai manifesti. Dopo tre anni Alex esce dalla prigione e raggiunge Michèle che gli ha dato appuntamento sul ponte. Infine, dopo un litigio che li portano a buttarsi nella Senna, scappano insieme a bordo di una chiatta.

1.3. Secondo periodo: dagli anni bui al riscatto

Dopo il fallimento economico e lo scandalo giornalistico di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Carax si allontana dal mondo del cinema per ben sei anni. Può darsi che siano anche i produttori a evitarlo. Torna al cinema nel 1997 con un cortometraggio ordinato dal festival di Cannes in occasione del cinquantesimo anniversario della manifestazione. Intitolato *Sans Titre*, il film mischia quattro tipi d'immagini: delle immagini prese in prestito alla storia del cinema, delle immagini di archivio, delle scene in cui Carax riprende sé stesso e delle immagini che annunciano il suo successivo film, allora in fase di prima lavorazione.

Per una durata di quasi nove minuti, in cui senza tregua si susseguono circa 170 piani, si assiste a un concentrato di elementi visivi e uditivi estremamente variegato e pregno di significati che prendono forma soprattutto grazie a un gioco di «rime» visive, similitudine e associazioni generate da un montaggio di tipo eidetico.⁴³

⁴² Precisioni sul *set* date dall'articolo di OSTRIA Vincent (in) *L'alphabet des amants*, "Cahiers du cinéma", n.448, ottobre 1991, p. 23.

⁴³ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 132. Un montaggio di tipo eidetico è, per Paolo Campana, un «termine preso in prestito dalla pratica Eisesteiniana di montare due immagini il cui risultato associativo genera un significato».

Nel 1999 esce finalmente il nuovo lungometraggio di Carax, *Pola x*, e la sua versione televisiva, *Pierre ou les Ambiguités*, diffusa sul canale Arte. Il film è adattato dal romanzo omonimo di Herman Melville (*Pierre: or, The Ambiguities*, 1852). Il titolo della versione cinematografica, *Pola x*, riprende la «P» di Pierre, la «o» di «ou», la «l» di «les» e la «a» di «Ambiguités». La «x» finale, invece, significa tante cose, ciò che Carax spiega:

C'est parce que je me servais de l'ordinateur pour la première fois et donc j'appelais ça, les étapes, pola1, pola2, pola3, et quand je suis arrivé à pola10, polaX en romain, disons... j'ai trouvé que c'était intéressant, Pola X et... puis je me suis dit... la jeune fille, la soeur Isabelle, je pouvais l'appeler Pola, P.O.L.A, comme l'actrice du muet qui s'appelait Pola Negri, qui était de Pologne... et le X ça serait X parce qu'elle est orpheline, on n'a pas le nom de ses parents, ça serait X parce qu'il est question du tabou... ou des tabous... Et puis finalement, je l'ai appelé Isabelle, comme dans le livre, et j'ai gardé le Pola X.⁴⁴

Il film racconta la storia di Pierre, un giovane aristocratico snello e biondo, scrittore di successo, che vive in una grande villa in campagna e sta per sposare Lucie, anche lei snella, bionda e aristocratica. Questa vita esemplare, al riparo di qualsiasi problema, viene però stravolta dai sogni premonitori di Pierre - sogna una sconosciuta dai capelli lunghi e scuri - e poi dall'arrivo della sconosciuta Isabelle. Si rivela essere la sorellastra di Pierre, da tempo esiliata in Europa dell'Est e da poco tornata per ritrovare suo fratello. Pierre decide di abbandonare tutto per stare con lei. Si trasferisce a Parigi ma le cose non vanno così bene lì. Il fratello e la sorella si rifugiano allora in una fabbrica abbandonata, occupata da musicisti paramilitari dell'est, e tra di loro nasce una relazione incestuosa. Vengono poi raggiunti da Lucie. Pierre prova a scrivere un nuovo romanzo nel quale vuole denunciare la falsità del mondo e scrivere nientemeno che «*la vérité vrai*»⁴⁵. Il suo intenso lavoro, la mancanza di soldi e le accuse di plagio lo portano, però, al limite della follia. Pierre finisce per uccidere suo cugino e Isabelle, vedendolo arrestato dalla polizia, si uccide, gettandosi sotto ad un autobus.

⁴⁴ Trad. it. «E perché usavo il computer per la prima volta e quindi le chiamavo, le fasi, pola1, pola2, pola3, e quando sono arrivato a pola10, polaX in romano, diciamo che... ho trovato che era interessante, Pola X e, ... poi mi sono detto... la giovane ragazza, la sorella Isabelle, potevo chiamarla Pola, P.O.L.A, come l'attrice del muto Pola Negri, che era Polacca... e il X sarebbe stato un X perché è orfana, non sappiamo il nome dei suoi genitori, sarebbe stato X perché si tratta di un tabù... o dei tabù... e poi, infine, l'ho chiamata Isabelle, come nel libro, e ho tenuto Pola X». Leos Carax intervistato da BOUTANG Pierre-André, *Interview Fnac. Entretien avec Leos Carax*, 15 maggio 1999, <http://www.patoche.org/carax/interviews/fnac.htm>, (consultato il 10/04/2010).

⁴⁵ Trad. it. «la verità vera», *Pola x*.

Per realizzare questo film Carax sceglie una troupe abbastanza diversa. Il direttore della fotografia Eric Gautier prende il posto di Jean-Yves Escoffier, Katerina Golubeva sostituisce Juliette Binoche e il personaggio di Alex, alter-ego del regista, sparisce insieme all'attore Denis Lavant. Il protagonista è interpretato da Guillaume Depardieu. Il film, però, non piace né alla critica né al pubblico, né ai detrattori del regista né ai suoi sostenitori. Carax sparisce allora dalla scena cinematografica per quasi dieci anni, a prescindere da un cortometraggio di un minuto che realizza nel 2006 per il Festival di Cinema di Vienna: *My last Minute*. In questo cortometraggio, il personaggio, interpretato da Carax stesso, si suicida dopo aver fumato l'ultimo tiro di una sigaretta.

Nel 2008, due produttori giapponesi, Masa Sawada e Michiko Yoshitake, chiedono al regista di partecipare a un progetto intitolato *Tokyo!*, un film a *sketches* che vuole raccontare l'atmosfera della capitale nipponica attraverso lo sguardo di tre registi. Oltre a Carax, i registi Michel Gondry e Bong Joon-Hoo partecipano al progetto realizzando entrambi un segmento del trittico. Leos Carax realizza *Merde*, un film «*provocateur et désinvolte*»⁴⁶ in cui mette in scena uno strano individuo situato a metà tra l'essere mostruoso e il barbone. Si chiama il signor Merde. Con il suo occhio lattiginoso, la sua barba rossa e il suo vestito verde, il signor Merde si sposta nella città via le fogne nello scopo di terrorizzare i cittadini. Mangia delle banconote e dei fiori e fuma tante sigarette. Dopo esser stato all'origine di una strage, viene catturato dalla polizia e processato. Nonostante l'intervento di uno strano avvocato, che assomiglia molto a Merde e parla pure la sua incomprensibile lingua, è condannato a morte. Dopo esser stato giustiziato Merde torna in vita e sparisce misteriosamente. Con questo film, Carax cambia completamente registro scivolando nella commedia e il puro grottesco⁴⁷. L'individuo mostruoso, «un mix tra le più svariate e mostruose figure dell'immaginario grottesco»⁴⁸, permette all'attore Denis Lavant, di nuovo protagonista, un ritorno alle sue radici che sono il mimo e il teatro di strada. Per quanto riguarda il resto della troupe è importante notare la nuova

⁴⁶ Trad. it. «provocatorio e disinvolto», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 17.

⁴⁷ Etimologicamente la parola «grottesco» proviene dall'italiano «grottesca», nome attribuito alle pitture parietali ritrovate dopo gli scavi delle terme di Tito e della Domus Auréa di Nerone. Gli affreschi rappresentavano delle forme animali, vegetali e umane molto fantasiose. Il grottesco nasce nel campo dell'arte pitturale. Pian piano verrà ripreso nei campi della letteratura, del teatro e poi del cinema. In generale, nelle arti, il grottesco è usato per modificare la realtà, rappresentando i personaggi, gli oggetti e le situazioni in un modo non realistico. Permette di farne la satira, e questo grazie all'esagerazione e alla deformazione. Il grottesco si caratterizza, quindi, dall'eccesso, dal triviale e dallo strano. Infatti, il signore Merde di Carax è proprio eccessivo, triviale e strano. ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 265.

⁴⁸ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 207.

collaborazione di Carax con la direttrice della fotografia Caroline Champetier, la quale convince Carax di girare il film in digitale nonostante le sue reticenze. Il film verrà girato in solo tre settimane e con un budget molto ragionevole.

Nel 2009 Carax partecipa a un film collettivo intitolato *One Dream Rush* per cui realizza un cortometraggio di solo quaranta secondi, *Naked Eyes*.

La vicenda: un uomo che ha l'abitudine di spiare la sua nuova vicina cieca scopre che questa, in realtà vede solo quando è nuda grazie a due occhi che ha sul prorompente seno al posto dei capezzoli.⁴⁹

Carax lavora di nuovo con la direttrice della fotografia Caroline Champetier. Insieme realizzano questo film composto da solo tre inquadrature, commentate da una *voice-over* - quella di Carax - che sarebbe quella del vicino. Carax, quindi, è il *voyeur*, come lo era in *Rosso Sangue*.

Holy Motors, l'ultimo film di Carax, è presentato al festival di Cannes nel 2012. Nonostante un leggero ritardo sul planning delle riprese e un piccolo superamento del budget iniziale (dovuti principalmente a delle difficoltà nell'ottenere alcuni permessi di ripresa e alla mancata disponibilità di qualche attrice) *Holy Motors* è il film che segna il ritorno del regista nelle grazie del mondo cinematografico. Già nel 2008 il suo medio-metraggio *Merde* era piaciuto alla critica. Sarà, però, *Holy Motors* a restituire definitivamente credito a Carax. L'attore Denis Lavant torna di nuovo ad interpretare il ruolo principale e Caroline Champetier ad occuparsi dell'immagine. La storia, ci dice Paolo Campana, «è semplice»⁵⁰:

Racconta di un misterioso M. Oscar che viaggia su una limousine bianca guidata da Céline, proiettato verso degli appuntamenti molto speciali. Ogni volta che si ferma in un luogo M. Oscar, che utilizza la vettura come un camerino, vive qualche minuto di un'altra vita: ora è un uomo d'affari, ora un'anziana mendicante, ora un mostro, un padre di famiglia, un assassino, un vecchio morente e poi di nuovo un padre di famiglia.⁵¹

Se l'idea di base è abbastanza semplice, il film è lontano ad esserlo. In *Holy Motors* Carax mescola diversi generi cinematografici, passando dalla commedia grottesca al film noir,

⁴⁹ *Ivi*, p. 215.

⁵⁰ *Ivi*, p. 220.

⁵¹ *Ibidem*.

dal dramma familiare al musical, e ciò per meglio affrontare i discorsi che gli stanno a cuore. Per primo ci parla del cinema e, come sempre, del suo amore per esso. Lo fa attraverso molteplici rimandi alla storia della settima arte e più particolarmente ai suoi film feticci, ma anche attraverso rimandi ai suoi film precedenti. Carax propone anche una riflessione abbastanza disincantata sull'«avanzata del digitale e della realtà virtuale sul mondo analogico».⁵² Per certi critici, tuttavia :

L'idée qui hante le film est [...] moins celle de la mort du cinéma (comme pourrait le suggérer le rêve cotonneux qui ouvre le film), que la mort de la beauté elle-même. C'est beaucoup plus romantique et inquiet.⁵³

Per quanto riguarda Carax, egli afferma di aver fatto un film che parla di esperienza, in parte di esperienza cinematografica, ma soprattutto di esperienza umana, cioè dell'esperienza di essere in vita.

Vuole essere forse il film una metafora di ruoli che interpretiamo nella vita? Cambiare abito, mettere la maschera, truccarsi, assumere mentite spoglie...⁵⁴

⁵² *Ivi*, pp. 224-225.

⁵³ Trad. it. «L'idea che abita il film è [...] meno quella della morte del cinema (come potrebbe suggerirlo il sogno che apre il film), che quella della morte della bellezza stessa. È molto più romantico e inquieto». CHAUVIN Jean-Sébastien, *Rire avant minuit*, "Cahiers du Cinéma" n.680, luglio-agosto 2012, p. 86.

⁵⁴ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 252.

2. Leos Carax nel cinema francese: tra modernismo, post-modernismo ed «estetica pubblicitaria»

Durante la sua Masterclass al festival di Locarno, Leos Carax racconta di aver scoperto il cinema attorno ai suoi sedici anni e di aver frequentato assiduamente le sale fino ai suoi venticinque anni, cioè fino ai primi anni in cui ha cominciato a fare dei film. Si tratta, quindi, di circa dieci anni di frequentazione delle sale, dal Settantacinque all'Ottantacinque. In questi anni nasce il cinema post-moderno, il quale, come indica il nome stesso, si contrappone alla modernità cinematografica. All'inizio degli anni Ottanta sorge anche un nuovo e giovane cinema francese, detto cinema del fascino o «estetica pubblicitaria». Probabilmente, entrambe le correnti hanno in parte influenzato il cinema di Carax visto che il regista frequentava le sale in quel periodo. Con il suo secondo film, *Rosso Sangue* (1986), Carax sarà pure considerato come appartenente all'«estetica pubblicitaria». Peraltro, per quanto sorprendente, il cinema di Carax prende in prestito anche molti elementi del cinema moderno degli anni Sessanta. In qualche modo, si può considerare che Carax faccia parte di quel gruppo di registi francesi – con Olivier Assayas, Claire Denis e altri - che negli anni Ottanta e Novanta si riferiscono ancora al cinema moderno. In questa parte torneremo su entrambe le correnti per capire bene cosa Carax ha preso in prestito dall'una o dall'altra.

2.1. Modernità cinematografica

In generale, nella storia delle arti, *«les mouvements modernes sont nés, soit de la révolte de la nouvelle génération contre l'ordre esthétique établi (Brecht et Artaud par exemple), soit d'une crise esthétique majeure (l'effet sur la peinture de l'apparition de la photographie)»*⁵⁵. Per quanto riguarda il cinema, molti affermano che la modernità sia arrivata abbastanza tardi, a un periodo specifico della storia del cinema. Sarebbe nata in Italia con il neo-realismo ma avrebbe preso realmente corpo in Francia, negli anni Sessanta, con la nuova generazione di cineasti che si opponeva al cinema della tradizione francese, chiamato ironicamente «cinema di papà». Secondo altri punti di vista abbastanza attuali, il cinema sarebbe intrinsecamente moderno. Il cinema, lungo la sua storia, sarebbe

⁵⁵ Trad. it. «I movimenti moderni sono nati o dalla rivolta della nuova generazione contro l'ordine estetico stabilito (Brecht e Artaud, ad esempio) o da una crisi estetica maggiore (l'effetto sulla pittura dalla comparsa della fotografia)», DAGNEAU Georges, *Perspectives: le post-modernisme: post-moderne ou intello-néon?*, «ciné-Bulles», vol.11, n.2, 1991-1992, p. 42, <http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1127500/34079ac.pdf>, (consultato il 16/03/2016).

stato «un lungo accompagnamento della modernità»⁵⁶. E quello che afferma Dominique Païni nel 1996 nel suo libro *Le Cinéma, un art moderne*. Invece, secondo il critico e teorico del cinema Jacques Aumont, il cinema ha conosciuto diversi periodi e cineasti moderni lungo la sua storia. Aderiremo a questa teoria.

Secondo Jacques Aumont,

L'opera moderna esprime il proprio tempo cogliendone le contraddizioni e, per far questo, deve erigersi contro l'arte retorica dominante; l'opera moderna è quella che fa coincidere l'invenzione di una soluzione formale e la risoluzione di una questione d'ideologia⁵⁷.

Il teorico francese afferma che ci sono stati diversi momenti di emergenza della modernità lungo la storia del cinema. Ci sono stati gli anni Venti con l'innovazione del movimento e della fotogenia⁵⁸, gli anni quaranta con il passaggio del cinema americano all'età adulta e moderna, particolarmente grazie alla *camera-stylo*⁵⁹ di Welles in *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941). Poi c'è stato il neo-realismo⁶⁰ e più particolarmente il cinema di Rossellini

⁵⁶ AUMONT Jacques, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Edizioni Kaplan, 2008, p. 68.

⁵⁷ AUMONT Jacques, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, cit., p. 37.

⁵⁸ «Il termine “fotogenia” è comparso nel 1851 per indicare gli oggetti che “producono” (di fatto: riflettono) la luce, abbastanza per impressionare una lastra fotografica. Dopo che la questione tecnica è stata risolta dall'invenzione di emulsioni sempre più sensibili, il termine ha indicato progressivamente, una *qualità* della “produzione di luce”, e degli oggetti associati. L'oggetto fotogenico – è quello che “rende” bene in fotografia, che ne è valorizzato, che appare sotto una luce imprevista, interessante, poetica, affascinante. La riflessione estetica sul cinema si è appropriata del termine dopo la prima guerra mondiale, e si trovano in Blaise Cendrars o, soprattutto in Jean Epstein, molte pagine dedicate al “grande mistero” di un *accrescimento* sensoriale e sensibile della realtà attraverso la ripresa. La fotogenia non appartiene a tutti gli oggetti, ancor meno a tutti i film: per Jean Epstein definisce una concezione del cinema che egli ha illustrato con un particolare uso del rallenti, del primo piano e ovviamente, con il gusto per un certo tipo di illuminazione», definizione della fotogenia data AUMONT Jacques e MICHEL Marie (in) *Dizionario Teorico e Critico del Cinema*, Torino, Lindau, 2007, pp. 132-133.

⁵⁹ Il critico francese Alexandre Astruc pubblica nel dopo guerra, il 30 marzo 1948, un articolo, ormai famoso, intitolato *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*. Nell'articolo afferma che il linguaggio cinematografico equivale al linguaggio scritto. Per lui, non ci sono, e non ci devono essere, nessuna gerarchia culturale tra i due linguaggi. Considera il linguaggio cinematografico altrettanto capace di tradurre qualunque idea grazie all'immagine, anche i pensieri astratti. Registi tale Orson Welles, Jean Renoir o Robert Bresson sono, per A. Astruc, tra i primi registi a rappresentare questa nuova tendenza cinematografica, o piuttosto avanguardia, che chiama «caméra-stylo», cioè «cinepresa-penna». Frédéric Gimello-Mesplomb presenta ALEXANDRE ASTRUC, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo»; conferenza su Alexandre Astruc organizzata a Parigi dal *Forum des Images* l'otto gennaio 2010, disponibile in rete: <http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/alexandre-astruc-naissance-dune-nouvelle-avant-garde-la-camera-stylo>, (consultato il 17/04/2016).

⁶⁰ Il neorealismo è un «movimento cinematografico italiano nato durante la guerra e derivato allo stesso tempo dalla scuola del realismo francese (Renoir, Clair, Grémillon) e più generalmente europeo (Pabst), e dalla riflessione critica italiana, soprattutto attorno a Pasinetti, Barbaro, De Santis, del Centro Sperimentale e della rivista “Cinema”. Il principio inizialmente era “filmare con stile una realtà non stilizzata” (Panofsky), e i primi film che si possono ricondurre a questa corrente sono stati realizzati durante la guerra (*Ossessione*,

che, secondo il regista Jacques Rivette, rappresenta la modernità per eccellenza. Infine, anche per Jacques Aumont, gli anni Sessanta in Francia, rappresentano uno dei momenti di massima modernità nella storia del cinema.

E qui, tra *A bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960, di Jean Luc Godard) e l'immediato post-68 (*Terminus ad quem* obbligato, fine mitica di tante storie e inizio della fine del moderno), che si è giocata la parte più viva della possibilità modernista nel cinema. Il momento in cui il cinema, pur rimanendo un'arte di massa, sembrava volersi riavvicinare alle libertà e agli impegni dell'arte tout court.⁶¹

Durante questi anni arriva una nuova generazione di cineasti, nasce un nuovo stile, ma, soprattutto, si propaga una nuova idea del cinema. Sarà questa modernità a permanere in alcuni film degli anni Ottanta e Novanta. Sarà, quindi, questa modernità che affiorerà, poi, nel cinema di Leos Carax.

L'onda di modernità che sommerge il cinema francese dalla fine degli anni Cinquanta in poi nasce proprio dall'opposizione al cinema della tradizione francese, detto «cinema di papà» o «cinema di qualità». Questo «cinema di papà» è un cinema di sceneggiatori e di dialoghetti in cui, generalmente, vengono rispettate le regole classiche della narrazione e della costruzione dell'immagine. È un cinema accademico che ha le sue star (Fernandel, Gabin, Arletty, Gérard Philipe, etc.) e che, generalmente, viene girato in studio. Quando le riprese si fanno all'esterno, il materiale, molto pesante, limita la libertà di movimento.

Il cinema moderno si definisce nella sua opposizione a questo cinema classico. È un cinema molto riflessivo e molto cinefilo in cui la posizione dell'autore è fondamentale. Due gruppi di registi rappresentano questa modernità. Ci sono i giovani critici e registi della *Nouvelle Vague* che vogliono proprio registrare la realtà, abbandonando le sceneggiature e la narrazione tradizionale, girando i film fuori degli studi cinematografici, nelle città, e usando appositamente del materiale più leggero. Tra i più famosi ci sono François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Claude Chabrol. Ci

1942, Visonti; *Quattro passi tra le nuvole*, 1942, Blasetti)», definizione data da AUMONT Jacques e MICHEL Marie (in *Dizionario Teorico e Critico del Cinema*, cit., p. 215.

⁶¹ AUMONT Jacques, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, cit., p. 49.

sono, poi, anche i registi del «Nuovo cinema»⁶², come Alain Resnais, Agnès Varda o Chris Marker. Per loro captare la realtà è anche uno scopo da raggiungere, spesso tramite il lavoro sul personaggio, ma non è per forza una caratteristica data dall'impostazione delle riprese. Entrambi vogliono cogliere la realtà ma lo fanno con dei metodi diversi. Entrambi rappresentano la modernità cinematografica. Bisogna tuttavia specificare che durante questi anni di modernità la produzione classica continua e i film con attori come Fernandel o Gabin ottengono anche dei buoni riscontri nelle sale.

Come ogni periodo di modernità cinematografica, quello degli anni Cinquanta-Sessanta propone un nuovo approccio della materia cinematografica. I registi del periodo sono convinti che basti l'atto di riprendere per fare già accadere qualcosa sullo schermo. Questa idea deriva dai neo-realisti e dagli scritti del famoso critico e teorico André Bazin, secondo il quale «l'«*objectif*» de la caméra n'a pas reçu ce nom-là par hasard. S'il est objectif c'est parce-qu'il s'agit de pure mécanique»⁶³ André Bazin parla di «*image-trace*», ossia di «immagine-traccia», per descrivere l'«esser stato là» di qualcosa davanti alla cinepresa. Per i registi degli anni Cinquanta-Sessanta sono, quindi, molto importanti le proprie caratteristiche dell'immagine. Lo stesso vale per i movimenti della macchina da presa. Il carrello, infatti, diventa con Godard un affare di morale. Si sviluppa anche l'uso del suono in presa diretta. La parola non è allora più semplicemente esplicativa o teatrale e la musica non è più unicamente un commento emotivo. La cinefilia è un altro aspetto fondamentale del periodo, particolarmente per i registi della *Nouvelle Vague* che provengono dal mondo della critica cinematografica. È interessante notare che, nonostante la loro grande cinefilia, si rifiutano di riconoscersi dei padri. Hanno, però, molti zii e fratelli ai quali sono molto affezionati. Tra i più importanti c'è Jean Vigo, Jean Cocteau, Robert Bresson, Alfred Hitchcock, Max Ophüls, Ingmar Bergman, i neo-realisti italiani e molti altri.

⁶² Michel Frodon (in) *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours* distingue due correnti all'interno del cinema moderno degli anni Sessanta: *La Nouvelle Vague* e *le Nouveau cinéma* (Nuovo Cinema). Per definire che cos'è il *Nouveau cinéma*, il regista Alains Resnais usa la metafora del «film spugna». Secondo Resnais, «*le film attire automatiquement autour de lui, autour du personnage, les événements contemporains, comme une éponge se remplit d'eau*» («Il film attira automaticamente attorno a sé, attorno al personaggio, degli eventi contemporanei, come una spugna che si riempie d'acqua», traduzione in italiano da chi scrive). FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, cit., p. 29.

⁶³ Trad. it. «l'«obiettivo» della cinepresa non ha ricevuto questo nome per caso. Se è obiettivo, è perché si tratta di pura meccanica», JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne: Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 40.

Leos Carax, anche lui grande cinefilo, benché lo neghi spesso, sembra aver ereditato in gran parte dalla cinefilia della *Nouvelle Vague*. Nonostante ammiri per conto suo certi registi francesi come Jean Grémillon o Jean Luc Godard, il suo entusiasmo per autori come Jean Vigo, Jean Cocteau o certi cineasti americani, potrebbe lasciar pensare che la sua cinefilia sia in parte ereditata dai registi della *Nouvelle Vague*. Nel suo cinema è anche evidente e ricorrente l'assenza della figura del padre. In *Boy meets Girl*, la voce del padre di Alex si fa sentire un'unica volta tramite una chiamata telefonica; in *Rosso Sangue*, il padre di Alex viene ucciso all'inizio del film e in *Pola x*, il padre è del tutto assente. Sembra proprio, quindi, che Carax rifiuti la figura del padre. Nei suoi film è ovvio (almeno fino a *Pola x*), nella sua cinefilia è molto probabile. Con il suo ultimo film, *Holy Motors*, le cose cambiano. Infatti, Denis Lavant interpreta a più riprese il ruolo di un padre, il quale, però, non è sempre d'aiuto.

I registi degli anni Sessanta, benché considerati molto distaccati dalle problematiche sociali, o piuttosto da quelle politiche, miravano a dipingere la gioventù della loro epoca. Non volevano raccontare delle grandi storie romanzate o realizzare dei pamphlet politici - come succederà poi negli anni Settanta - ma piuttosto cogliere la realtà, o, come direbbe Godard, la vita. Secondo il regista di *Fino all'ultimo respiro*, bisognava: «ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie. La vie toute seule, ce qu'il y a entre les gens, le son, les couleurs ...»⁶⁴. Nei suoi primi film anche Leos Carax dipinge una gioventù, la sua, quella degli anni Ottanta. Questa gioventù è un po' emarginata e più abbattuta di quella degli anni Sessanta, tuttavia, la vita dei personaggi di Carax non è triste né sinistra, spesso è attraversata da piccoli momenti di magia - tali le reminiscenze o le coincidenze - che rendono la vita più poetica. Quindi, sia Carax che i registi della *Nouvelle Vague* e del Nuovo cinema descrivono lo stato di essere di una gioventù in un periodo preciso. Tuttavia, il loro modo di farlo è molto diverso. L'universo descritto da Carax confina con l'irreale e, perciò, si avvicina magari più all'estetica post-moderna - o più specificatamente all'«estetica pubblicitaria» - che a quella moderna.

Forse, se Leos Carax riesce così bene a captare una certa atmosfera (quella degli anni Ottanta) è anche perché il regista mette molto di sé nei suoi film. Ad esempio, nella sua trilogia degli Alex, che è costituita dai tre primi film del regista, egli riprende dei

⁶⁴ Trad. it. «non più descrivere la vita della gente ma solo la vita. La vita da sola, quello che c'è tra la gente, il suono, i colori...», DAGNEAU Georges, *Perspectives: le post-modernisme: post-moderne ou intello-néon?*, cit.

personaggi che hanno la sua stessa età, magari anche le sue stesse preoccupazioni e desideri (come quello di lavorare per il cinema). In più, Carax attribuisce ai suoi personaggi molti dei suoi elementi autobiografici. Alex, ad esempio, soffre di forti dolori alla pancia, come Carax e Michèle e Pierre hanno la vista che viene a mancare, proprio come il regista, ecc. E così, come lo spiega Alban Pichon: «*par coïncidence du singulier avec l'“universel”, l'autobiographique mène au cinéma générationnel*»⁶⁵. Per questo, magari, Carax riesce a cogliere così bene la realtà della gioventù degli anni Ottanta. Sta parlando, infatti, della sua propria realtà. Anche i giovani registi della *Nouvelle Vague*, in fin dei conti, stavano facendo dei film su dei giovani che avevano delle preoccupazioni affini alle loro.

Nei suoi film più recenti (messo a parte *Merde*, e più particolarmente nel suo ultimo film *Holy Motors*) Carax s'impegna piuttosto a captare e descrivere delle esperienze di vita. Il regista definisce la parola «esperienza» prendendo in prestito le parole dello scrittore francese Georges Bataille, che chiamava esperienza «*un voyage au bout du possible de l'homme*», cioè «un viaggio all'estremo possibile dell'uomo»⁶⁶.

2.2. Post-modernismo al cinema

Per Laurent Jullier, principale teorico del cinema ad aver affrontato la questione del post-modernismo al cinema, si tratta del «*produit d'une première crise, celle des figures classiques du récit et de la représentation, e d'une autre plus récente, qui tenta d'apporter des solutions à la première, celle de la Modernité*»⁶⁷. Il post-modernismo nascerebbe, quindi, della crisi della modernità cinematografica perciò non s'iscrive proprio nella sua continuità. È un cinema che non teme di tornare a una narrazione più classica pur di poter provocare emozioni forti nello spettatore. Si gira in studio e non si risparmia sull'attrezzatura tecnica.

Nel suo libro, *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, Laurent Jullier ritiene che il post-modernismo sia nato prima nell'ambito dell'architettura, e più precisamente nel 1966, quando l'architetto Robert Venturi pubblicò un manifesto in

⁶⁵ Trad. it. «per coincidenza del singolare con l'“universale”, l'autobiografia porta al cinema “generazionale”», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 182.

⁶⁶ Definizione dell'esperienza data dallo scrittore George Bataille, <http://dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-129333.php>, (consultato il 28/08/2016).

⁶⁷ Trad. it. «prodotto di una prima crisi, quella delle figure classiche della narrazione e della rappresentazione, e poi di un'altra crisi, più recente, che ha tentato di trovare delle soluzioni alla prima, quella della modernità», JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne: Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, cit., p. 7.

cui auspicava: «*l'abandon de la course linéaire à la nouveauté au profit d'une liberté d'emprunt pour l'homme de l'art, aussi bien dans le temps (emprunt de certaines formes classiques) que dans l'espace [...]»*⁶⁸. Nell'ambito del cinema il post-modernismo sorge un po' più tardi, alla fine degli anni Settanta. Laurent Jullier fa coincidere la data di nascita del post-modernismo con la data uscita del primo *Star Wars (Guerre Stellari, 1977)* di George Lucas. Secondo il teorico, è uno tra i primi film a riunire le due principali caratteristiche dello stile post-moderno, cioè il riciclaggio di vecchie figure e il loro *contournement*. Il riciclaggio consiste nel riutilizzare intelligentemente delle forme preesistenti, facendo, però, in modo di rendere chiara la citazione agli occhi dello spettatore. Si tratta di una strizzatina d'occhio tra regista e spettatore, il cui intento è il divertimento dello spettatore. Ecco perché lo slogan «*recognize & enjoy*», spesso usato nel campo della pubblicità, è stato anche usato per quanto riguarda il cinema post-moderno. Il *contournement* consiste nel favorire un godimento fisico delle forme e dei colori piuttosto che un piacere intellettuale. Infatti, Laurent Jullier parla di «*film concert*» (film concerto)⁶⁹, cioè di film in cui lo spettacolo delle luci, dei colori e del suono è primordiale. Ciò che conta sono le sensazioni che prova lo spettatore, poi, se la strizzatina d'occhio lo diverte, ancora meglio. Il cinema post-moderno sarebbe allora «un cinema dell'allusione e del fuoco d'artificio»⁷⁰.

Tuttavia, se Laurent Jullier fa concordare la data di nascita del post-modernismo con la data di uscita del primo *Guerre Stellari*, non è unicamente per le caratteristiche visive e narrative del film. *Star Wars: Episode IV - A New Hope (Star Wars: Episodio IV – Una Nuova Speranza)* è anche il primo film commerciale mostrato al pubblico in tecnologia *dolby stereo*, una tecnologia innovativa per quanto riguarda la qualità e la fedeltà del suono. In questi anni c'è un'altra novità: l'«*Home Cinema Theater*», un dispositivo che permette ai privati di beneficiare a casa di una grande qualità visiva e sonora. Verrà anche inventato il sistema di proiezione *I-Max*, un nuovo sistema che permette di proiettare delle immagini su uno schermo a risoluzione e dimensione superiori alla norma. Nel cinema post-moderno, un cinema che vuole immergere lo spettatore in un bagno di sensazioni visive e auditive, le condizioni di proiezione sono essenziali. Pertanto ci saranno delle novità anche al livello di fabbricazione dei film, sempre nello scopo di immergere lo spettatore nell'immagine. Verranno inventati nuovi attrezzi, come la

⁶⁸ Trad. it. «l'abbandono di una corsa lineare verso la novità a favore di una libertà di prestito per l'uomo di arte, tanto nel tempo (prestito di forme classiche) che nello spazio [...]», *Ivi*, p. 13.

⁶⁹ *Ivi*, p. 7.

⁷⁰ Riferimento al sottotitolo del libro di Laurent Jullier *L'écran post-moderne. Un cinéma d'allusion et du feu d'artifice* (Trad. it. «*Lo schermo post-moderno. Un cinema dell'allusione e del fuoco d'artificio*»).

Louma⁷¹ o la *steadycam*⁷² (alla fine degli anni Settanta) o anche nuove macchine da presa, come la macchina da presa endoscopica⁷³ (alla fine degli anni Ottanta). Tramite tutte queste innovazioni il cinema post-moderno vuole poter provocare nei suoi spettatori delle forti sensazioni di vertigini, allucinazioni o euforia. Lo fa anche grazie ad un uso ricorrente delle carrellate in avanti, movimento della macchina da presa che in questi anni è usato «*d'une façon nouvelle, pour créer chez son spectateur de pures sensations, jusqu'à une sorte d'ivresse douce, de léger vertige qui le transporte virtuellement de son fauteuil au cœur de l'image [...]*»⁷⁴. Ancora qua, quindi, si parla d'immersione dello spettatore.

Il cinema di Leos Carax si avvicina al cinema post-moderno principalmente per due ragioni. Innanzitutto perché tutti i suoi film sono ricchi di citazioni, soprattutto cinematografiche, ma anche letterarie, musicali o pittoriche. Carax, però, non si limita alla strizzatina d'occhio o al «*recognize & enjoy*». Se ogni tanto le sue citazioni o i suoi riferimenti ad altre opere sono lievi, in generale sono più elaborati. Carax ha anche realizzato degli adattamenti, ad esempio, del libro di Herman Melville con *Pola x*, ma anche, in un modo più discreto, del film di Raoul Walsh, *Salty O'Rourke (La Corsa della Morte, 1945)*, con *Rosso Sangue*. Tutto il cinema di Carax è proprio abitato da un'imponente memoria, in gran parte cinematografica, ma non unicamente (anche letteraria, pittorica e musicale), ed è proprio questo che costituisce la sua specificità.

Anche il grande impegno di Carax nel curare l'estetica dei suoi film, cioè l'immagine, le inquadrature, i colori, le luci, ma anche il suono, lo avvicina all'estetica post-moderna. Il regista, a volte, è anche stato accusato di manierismo. Comunque non è mai stato rinchiuso in un'unica casella, magari anche perché ognuno dei suoi film ha un'estetica particolare: *Boy Meets Girl* è girato in bianco e nero, *Rosso Sangue* principalmente con tre colori: il blu, rosso e giallo, *Gli Amanti del Pont-Neuf* mescola

⁷¹ La Louma è una gru per riprese video sulla quale viene fissata una cinepresa dotata di un sistema di controllo a distanza. Il suo nome è l'acronimo del nome dei suoi due inventori Lavallou e Masseron. Laurent Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma d'allusion et du feu d'artifice*, cit., p. 82.

⁷² La *steadycam* è un dispositivo concepito per le videocamere portatili che permette di stabilizzare le riprese: l'operatore indossa un'imbracatura alla quale viene collegata la videocamera, così la videocamera rimane fissa davanti all'operatore; la sua sospensione permette di assorbire gran parte delle irregolarità dei movimenti dell'operatore. Definizione data dal dizionario del cinema Larousse *online*, <http://www.larousse.fr/archives/rechercher?q=steadycam&base=cinema>, (consultato il 12/09/2016).

⁷³ Una macchina da presa endoscopica viene fissata su un oggetto telecomandato, ad esempio, il 14 luglio 1989, per riprendere la festa nazionale francese, fu fissata su aereo modello. JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, cit., p. 82.

⁷⁴ Trad. it. «in un modo innovativo, per suscitare nello spettatore delle pure sensazioni, quasi un sentimento di ebbrezza, soffice, dei leggeri vertigini che lo trasportano virtualmente dalla sua poltrona fino al cuore dell'immagine», *Ivi*, p. 71.

finzione e inchiesta documentaria, *Pola x* sembra essere un film classico (almeno in apparenza), *Merde* è uno sketch e, infine, *Holy Motors* una miscela del tutto. Ciò è una semplificazione che ci permette comunque di farci un'idea generale dell'ecclettismo di Carax. Inoltre, il suo passare dall'impiego di macchine da presa analogiche imponenti a più piccoli apparecchi digitali rinforza il suo ecclettismo. Infine, anche la curiosità di Carax per la tecnologia digitale in *Holy Motors*, ci ricorda in qualche modo l'interesse dei registi post-moderni per le nuove tecnologie.

Laurent Jullier, sempre nel suo libro sul post-modernismo, analizza la sequenza di corsa di Alex in *Rosso Sangue*, la quale considera di tipo «film concerto», ovvero basata sul piacere fisico delle forme, dei colori e dei suoni. È una sequenza particolarmente coinvolgente: una lunga carrellata laterale segue Alex che corre davanti ad una palizzata molto colorata ed estetica - o fotogenica, come dice Laurent Jullier. Per tutto il tempo, la corsa è accompagnata dalla canzone di David Bowie *Modern Love*. Si potrebbe anche trattare di un clip musicale. Tuttavia, nella sequenza, Laurent Jullier nota un dettaglio in particolare, caratteristico del cinema moderno. André Bazin lo chiamerebbe un'«immagine-traccia». Dopo aver fatto una ruota, Alex, ovvero l'attore Denis Lavant, si ritrova in ritardo rispetto all'andamento della carellata, deve quindi accelerare per non uscire dell'inquadratura. Anche il *cameraman* deve eseguire una piccola panoramica nel senso contrario della carellata per permettere all'attore di recuperare il ritardo. Per un breve momento lo spettatore si accorge della presenza della macchina da presa e dello sforzo fisico fornito dall'attore. Subito dopo, tutto ritorna alla normalità. Tuttavia, come osserva Laurent Jullier: «*ce long plan unique aura pourtant gardé la trace d'un évènement physique, réel, la trace du mouvement d'un corps*»⁷⁵. Questa sequenza, quindi, attesta l'effettivo intreccio d'influenze nel cinema di Leos Carax.

2.3. L'«estetica pubblicitaria»

L'importante lavoro di Carax sull'immagine e le sue molteplici citazioni lo avvicinano sia al cinema post-moderno sia all'«estetica pubblicitaria». A volte quest'ultima è stata considerata un ramo dell'estetica post-moderna, altre volte una

⁷⁵ Trad. it. «Questa lunga ed unica inquadratura avrà comunque conservato traccia di un evento fisico, reale, traccia del movimento di un corpo», JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, cit., p. 157.

corrente cinematografica di per sé. Secondo la ricercatrice Marie-Thérèse Journot⁷⁶, anche se i film dell'«estetica pubblicitaria» condividono certe caratteristiche con i film post-moderni – come il gusto per i riferimenti e l'utilizzo della musica – tuttavia, non funzionano sullo stesso schema: nei film dell'«estetica pubblicitaria» il ritmo del montaggio è meno veloce, la narrazione più tradizionale e gli affetti dei personaggi più intensi.

Luc Besson, Jean Jacques Beinex e Leos Carax sono stati definiti i tre registi più rappresentativi dell'«estetica pubblicitaria». Il termine è stato inventato di sana pianta dalla critica cinematografica francese per descrivere, in un modo abbastanza negativo, quello che pensavano essere una nuova corrente cinematografica. Il termine è stato usato per la prima volta nel 1982, nel giornale *Libération*, a proposito di un film di Peter del Monte, *Invitation au voyage (Invito al viaggio)*, 1982). Successivamente verrà usato a più riprese nel corso degli anni Ottanta per descrivere, tra l'altro, i film di Jean-Jacques Beinex [*Diva* (1981), *La Lune dans le Caniveau (Lo Specchio del Desiderio)*, 1983), *37°2 le Matin (Betty Blue)*, 1985), *Roselyne et les Lions (Roselyne e i leoni)*, 1989] e di Luc Besson [*Subway* (1985), *Le Grand Bleu* (1988), *Nikita* (1989)]. Anche *Rue Barbare* (1984) di Gilles Béhat e *Street of no return (Strada Senza Ritorno)*, 1989), un film di Samuel Fuller, verranno messi nello stesso gruppo e giudicati abbastanza male dalla stampa specializzata. Per quanto riguarda Leos Carax, solo il suo film *Rosso Sangue* verrà proprio definito come appartenente all'«estetica pubblicitaria». Questa corrente, se si può definire «corrente», riguarda, quindi, solo un pugno di film, tutti realizzati nel giro di dieci anni.

I film detti dell'«estetica pubblicitaria» hanno molte caratteristiche in comune. Per primo, mettono in scena dei personaggi emarginati, un po' fuori realtà, che vivono in luoghi periferici, un po' persi nel nulla. Anche Carax, l'abbiamo visto, ritrae spesso questi tipi di personaggi, più particolarmente nei suoi tre primi film. Nei suoi film successivi i suoi personaggi saranno sempre degli emarginati, sebbene non nello stesso modo. Non saranno più dei giovani un po' smarriti vivendo al limite della società ma piuttosto degli adulti che vivono completamente fuori della realtà (ad esempio il Signor Merde e il Signor Oscar di *Holy Motors*). Questi personaggi emarginati dell'«estetica pubblicitaria», nonché i tre primi Alex della trilogia di Carax, rappresentano e trascrivono abbastanza bene l'atmosfera degli anni Ottanta,

⁷⁶ JOURNOT Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80 : La modernité en crise. Beinex, Besson, Carax*, cit. p. 141.

[...] période clé, où toutes les certitudes basculent, où les repères s'effondrent les uns après les autres, où les perceptions du monde se modifient: nouvelle donne des rapports entre l'Est et l'ouest, méfiance envers les institutions, qu'elles soient politiques ou syndicales, et surtout nouvelle pauvreté après une longue période faste.⁷⁷

Infatti, in Francia, dopo un lungo periodo fasto (il suddetto «glorioso trentennio»), la situazione economica si deteriora progressivamente. Dalla prima crisi petrolifera del 1973 in poi cresce l'inflazione e s'indebolisce il franco, rendendo necessario un ritorno ad una politica del rigore. Nonostante certe misure prese per migliorare l'occupazione, molte imprese chiudono, aumenta la disoccupazione e si abbassano i salari. I primi colpiti sono i giovani, i non laureati e le donne. In tale situazione aumentano i movimenti di protesta. Ci sono scioperi e occupazioni di fabbrica che tuttavia non portano a molti miglioramenti, anche perché i rapporti tra scioperanti e sindacati sono peggiorati. Per quanto riguarda la questione sociale, la liberazione sessuale tanto aspettata dopo il voto della legge Veil, che nel 1975 legalizzava l'aborto, è impedita dalla comparsa dell'AIDS nel 1981.

A livello mondiale ci sono altresì molti cambiamenti. Gli anni Ottanta sono gli anni in cui si modificano definitivamente i rapporti tra Est e Ovest. All'inizio degli anni Ottanta il regime comunista vacilla, prima in Polonia, poi nel 1985 con l'elezione di Gorbaciov. La sua elezione dà l'avvio a una nuova politica di ristrutturazione e trasparenza che porterà, infine, alla caduta del muro di Berlino nel 1989 e alla fine della guerra fredda. Gli anni Ottanta sono anche gli anni in cui succedono le prime catastrofi industriali che andranno ad incrementare lo sviluppo dei partiti ecologisti. Nel 1979 succede un incidente in una centrale nucleare negli Stati Uniti, nel 1984 c'è una fuga di gas tossico a Bhopal in India e, infine, nel 1986 esplose la centrale nucleare di Chernobyl. Gli anni Ottanta, sono, quindi, degli anni di grandi trasformazioni, non solo in Francia ma anche al livello mondiale. I personaggi che ritroviamo nei film di Carax, ma anche nei film di Jean-Jacques Beineix o Luc Besson, rappresentano proprio bene la perdita generale di punti di riferimento di quel periodo.

⁷⁷ Trad. it. «[...] periodo chiave, in cui precipitano tutte le certezze, in cui crollano uno dopo l'altro i punti di riferimento, in cui si modificano le percezioni del mondo: nuova situazione nei rapporti tra est e ovest, diffidenza nei confronti delle istituzioni, che siano politiche o sindacale, e soprattutto povertà dopo un lungo periodo fortunato». JOURNOT Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80 : La modernité en crise. Beineix, Besson, Carax, cit.* p. 11.

I film detti all'«estetica pubblicitaria» assumono anche molto spesso una trama da film polizieschi (ed è anche il caso di *Rosso Sangue*), genere che viene, però, rimesso in questione da un uso ricorrente dell'umorismo e dell'insolito, uso che provoca una mescolanza dei generi. L'illusione realistica che richiederebbe il genere poliziesco viene minata e così traspare un mondo fatto di immagini mentali, premonizioni, reminiscenze e coincidenze, un mondo in cui i personaggi navigano tra reale e irreale e tra vita e sogno. Spesso anche il passato ha un peso molto forte sulla storia e sul presente dei personaggi. Rivivono le loro storie in *loop* non potendo scappare del proprio passato.

Le passé imprime souvent sa marque au présent, auquel il sert de moteur de l'action. Transformé, mythifié quelquefois, trop lourd toujours, il pèse sur le réel qu'il entraîne dans une temporalité en boucle à laquelle la fiction n'arrive pas à échapper; la fatalité est trop forte, l'espoir est peu permis, englués dans leur passé, les personnages n'ont guère d'avenir. Ils naviguent ainsi entre passé et présent, mais aussi entre réel e irréel, entre vie et mort, entre vie et rêve, dans une obsession des états limites, à la frange de la réalité.»⁷⁸

Anche nei film di Carax il peso del passato è onnipresente ed essenziale. In *Rosso Sangue*, il destino di Alex è in qualche modo segnato: non può scappare della propria morte, morte che era segnata dall'inizio del film con quella di suo padre. Anche in *Boy Meets Girl* la relazione tra Mireille e Alex è destinata a fallire prima ancora che cominciasse. Infatti, il film inizia con tre rotture, quella di Alex con Florence, che l'ha tradito, quella di Maitè con suo compagno e quella di Mireille e Bernard, che non è proprio una rottura, ma piuttosto una litigata che segna la fine del loro amore. Infine, in *Pola x*, Pierre scopre tutti gli oscuri segreti della sua famiglia che lo porteranno alla follia, follia che lo farà imprigionare dopo aver ucciso suo cugino. Per quanto riguarda il Signor Oscar, si ritrova, in un certo modo imprigionato, in questo circolo ripetitivo in cui deve sempre continuare a passare di esperienza in esperienza, di vita in vita. Nonostante la stanchezza, egli non può fermarsi e, se ricomincia ogni volta, lo fa per la bellezza del gesto.

⁷⁸ Trad. it. «Il passato segna spesso il suo marchio sul presente, al quale fa da motore dell'azione. Trasformato, a volte mitizzato, sempre troppo pesante, pesa sul reale che trascina in una temporalità in *loop* alla quale la finzione non riesce a scappare; la fatalità è troppo forte, la speranza poco concessa, impantanato nel loro passato, i personaggi non hanno molto futuro. Navigano così tra passato e presente, ma anche tra reale e irreale, tra vita e morte, tra vita e sogno, in un'ossessione degli stati al limite della realtà». JOURNOT Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80: La modernité en crise*. Beinex, Besson, Carax, cit., p. 46.

Se la stampa ha giudicato negativamente i film dell'«estetica pubblicitaria» è soprattutto per le sue immagini, per la sua estetica: i critici considerano le immagini di questi film false e artificiali, ovvero troppo sofisticate. Anche il ritorno delle riprese in studio non convince. Non piace neanche la scelta di ambientazione dei film. I grandi *loft*, gli edifici abbandonati o le strade di periferie che ospitano i personaggi sono considerati troppo alla moda, troppo simili alle ambientazioni pubblicitarie. Non piace che siano ripresi con delle inquadrature estetizzanti, dei colori artificiali e dei movimenti di cinepresa acrobatici - come lo farebbe la pubblicità. Tuttavia, come nota Marie-Thérèse Journot:

[...] les lofts de caisse e de débris de voiture, les immeubles en démolition, les rues dévastées, n'ont guère fait recette dans la publicité des années 1980, et c'est plutôt autour du 21^{ème} siècle que seront exploitées les images sales et les univers marqués par la violence et la drogue»⁷⁹.

Messo da parte il discorso della critica, è vero che i film di cui parliamo puntano molto sull'immagine, combinando, ad esempio, molti effetti di luce e di colore. Il colore è spesso usato in un modo quasi pittorico mentre la luce, molto ricercata, estetizza le sequenze, i personaggi e gli oggetti. Anche la pubblicità procede così, ma non solo: anche grandi registi come Visconti⁸⁰ (e molti altri) hanno usato la luce in un modo estetizzante. Questo modo di usare la luce e il colore spesso non rimanda all'estetica della pubblicità, ma piuttosto a delle tradizioni pittoriche passate. Infatti, Marie-Thérèse Journot, nel suo libro sull'«estetica pubblicitaria», confronta, ad esempio, le inquadrature di Beinx all'estetica del movimento pittorico della Nuova Oggettività, nato in Germania negli anni Venti, e il suo modo di usare i colori, e soprattutto il blu, all'opera del pittore Jacques Monory. Marie-Thérèse Journot confronta anche la ricerca dei colori che effettua Carax in *Rosso Sangue* alla ricerca effettuata dai movimenti pittorici dell'inizio del secolo e più particolarmente da Kandinski. Più recentemente, si può risalire anche all'uso dei colori primari nei film di Godard. I registi dell'estetica pubblicitaria usano anche molti movimenti di camera virtuosi e delle inquadrature abbastanza insolite come i grandangoli, le riprese dall'alto e le riprese dall'alto in basso. L'immagine è spesso distorta e ci sono

⁷⁹ Trad. it. «[...] i loft di casse e di detriti di macchine, gli edifici in demolizione, le strade devastate, non hanno affatto fatto cassa nella pubblicità degli anni Ottanta, è piuttosto attorno al ventesimo secolo che verranno usate le immagini sporche e gli ambienti segnati dalla violenza e la droga». Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80 : La modernité en crise. Beinx, Besson, Carax, cit.*, p. 71.

⁸⁰ Esempio dato da Marie-Thérèse Journot (in) *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80 : La modernité en crise. Beinx, Besson, Carax, cit.*, p. 80.

molti giochi di riflesso che, magari, rimandano proprio a questa temporalità in *loop* di cui abbiamo parlato.

Le molteplici citazioni e rimandi ad opere cinematografiche, letterarie, pittoriche o musicale, come l'importanza del proprio passato nella storia dei personaggi – un passato che pesa e che non è possibile tralasciare - creano nei film dell'«estetica pubblicitaria», ma anche in parte nei film-post-moderni, un'atmosfera nostalgica che sembra descrivere abbastanza giustamente l'atmosfera degli anni Ottanta, periodo di perdita dei principali punti di riferimento. Nei film Di Leos Carax il sentimento nostalgico è primordiale perciò indagheremo adesso su di esso.

3. La nostalgia, storie di un sentimento

Secondo il nuovo dizionario italiano Garzanti, la nostalgia, del greco «nostos» (ritorno) e «algos» (dolore) è un «desiderio vivissimo della patria, di persone o di cose lontane»⁸¹, ovvero – come lo definisce più nei dettagli il dizionario *online* del «Corriere della Sera» - un «sentimento malinconico che si prova nel rimpiangere cose e tempi ormai trascorsi o nel desiderare intensamente cose, luoghi e persone lontane»⁸².

Nel suo testo sul concetto di nostalgia, Jean Starobinski, storico della medicina e delle idee del Ventesimo secolo, afferma che «i sentimenti di cui vogliamo ripercorrere la storia ci sono accessibili solo dal momento in cui si sono manifestati, verbalmente, o attraverso qualsiasi altro mezzo espressivo»⁸³. Perciò, Starobinski ripercorre la storia del sentimento nostalgico da quando è stato inventato il termine nel 1688, in Svizzera. Per capire bene quello che significa la parola «nostalgia», ma anche il perché del suo significato passato e attuale, ripercorriamo anche noi, velocemente, la sua storia.

3.1. Storia del termine

Il 22 giugno 1688, all'università di Basilea in Svizzera, Johannes Hofer, un giovane studente di medicina, presentava sotto la direzione del professore di retorica, anatomia e botanica, Johann Jacob Harder, la sua *Dissertatio medica de nostalgia*.

Noi assistiamo innanzitutto alla creazione di una malattia. La storia ci insegna che il termine *nostalgia* è stato coniato di sana pianta per far entrare un sentimento piuttosto particolare (*Heimweh*, rimpianto, *desiderium patriae*) nel vocabolario della nomenclatura medica. Che certi esuli languiscano e deperiscano lontano dalla loro patria, non era una constatazione nuova ai tempi (1688) in cui Johannes Hofer di Mulhouse presentava a Basilea la sua tesi sulla nostalgia. La novità consisteva nell'attenzione del medico, nella decisione di isolare questo fenomeno affettivo per farne un'entità morbosa e sottometterla alle interpretazioni del ragionamento scientifico.⁸⁴

⁸¹ *Il Nuovo dizionario italiano Garzanti*, Italia, Garzanti Editore, 1990, p. 587.

⁸² Definizione del dizionario *online* del «Corriere della Sera», http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/N/nostalgia.shtml, (consultato il 12/09/2016).

⁸³ PRETE Antonio, *Nostalgia, storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina, 1992, p. 85.

⁸⁴ STAROBINSKI Jean, *Il concetto di nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., pp. 89-90.

Di malinconia, ma anche di melanconia d'amore, cioè di privazione e allontanamento amoroso, si era già parlato tanto. Ogni particolarità o sintomo di queste malattie era già stato analizzato dal campo medico. Invece, fino a Johannes Hofer, nessuno si era più di tanto preoccupato di analizzare le conseguenze dell'allontanamento dalla propria patria e dall'ambiente domestico. Ecco perché, «l'attenzione che Johannes Hofer dedicò allo *Heimweh* fu decisiva»⁸⁵. Grazie alla sua tesi, «lo *Heimweh* fece il suo ingresso nella nostalgia seria».⁸⁶

La Nostalgia poteva essere mortale e, infatti, ne morivano i soldati svizzeri quando erano lontani da casa. Per guarire c'era un solo rimedio: tornare a casa. Bisognava, però, riuscire a capire chi era veramente malato e chi stava fingendo. Per chi era poco malato, poteva anche bastare accennare un imminente ritorno in patria e già i sintomi sparivano. Per i malati gravi, però, non bastava. Secondo Johannes Hofer, i principali sintomi della nostalgia erano: «stati di febbre strisciante, allucinazioni, depressioni, circolazione lenta del sangue, nausea, delirio»⁸⁷. Per lo studente, questi sintomi nascevano da «un turbamento dell'immaginazione, dal che risulta che il succo nervoso prende sempre e soltanto un'unica direzione nel cervello, e, con ciò, suscita una sola e medesima idea, il desiderio di ritornare in patria»⁸⁸. Hofer sospettava anche che se i soldati svizzeri erano le principali vittime della nostalgia era proprio perché non erano abituati a lasciare l'ambiente familiare e, quindi, a trovarsi poi in un ambiente straniero. Questa teoria, però, non era a favore della virilità e robustezza delle truppe svizzere e neanche a favore dell'onore della nazione. Perciò, qualche anno dopo, altri studiosi proponevano una teoria molto diversa. Se i soldati svizzeri si ammalavano, era per colpa della diversità dell'aria tra i paesi di origine dei soldati e i luoghi in cui permanevano le guarnigioni, spesso all'estero. Insomma, la nostalgia era «un problema di pressione atmosferica».⁸⁹

Nella prima parte del diciottesimo secolo, lo scrittore Jean Jacques Rousseau, il barone Albrecht von Haller, un medico e poeta, e Theodor Zwinger di Basilea, uno scientifico svizzero, s'interessavano anche al legame tra i canti tradizionali e la nostalgia delle truppe. Infatti, certe melodie, come il *Kübe-Reyhen* (o *ranz des vaches*) erano state

⁸⁵ STAROBINSKI Jean, *Il concetto di nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 90.

⁸⁶ *Ivi*, p. 91.

⁸⁷ PRETE Antonio, *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., 12.

⁸⁸ STAROBINSKI Jean, *Il concetto di nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 93.

⁸⁹ *Ivi*, p. 95.

proibite dagli ufficiali per evitare il ricordo doloroso della propria patria, ricordo che poteva portare i soldati ad ammalarsi. Il termine «nostalgia» fu coniato per la prima volta in questo periodo nel campo artistico. Rousseau, nel suo *Dictionnaire de musique* parlava di *segno rammemorante* per definire l'azione che la musica poteva avere su qualcuno.

La melodia, frammento del passato vissuto, colpisce i nostri sensi ma porta racchiusa in sé, sul registro immaginario, tutta l'esistenza insieme a tutte le immagini «associate» di cui era solidale. Il segno rammemorante è una presenza parziale che ci fa provare, con dolore e delizia, l'imminenza e l'impossibilità della restituzione completa dell'universo familiare che emerge in modo fuggevole dall'oblio. Ridestata dal segno rammemorante, la coscienza si lascia investire da un passato a un tempo vicino e inaccessibile. Tutta un'infanzia si ripresenta sotto forma di immagine attraverso una melodia, ma per sfuggirci e lasciarci in preda a quella «passione del ricordo» in cui Madame de Staël vede il «più inquieto dolore che possa impadronirsi dell'anima.⁹⁰

Nel frattempo, si scopriva che non solo i soldati svizzeri erano vittime di nostalgia, anche le guarnigioni italiane e francese erano affette da questo male. Ne soffrivano anche i marinai e le ragazze mandate a lavorare all'estero presso altre famiglie, tutti lontani da casa. Nel 1777, la parola «nostalgia» fece la sua entrata nel *Supplément dell'Encyclopédie*. Da là in poi diventò un problema non più unicamente militare e svizzero, ma generalizzato ed europeo. Inoltre, alla fine del diciottesimo secolo, si sviluppò un nuovo modo di concepire i rapporti familiari e il periodo dell'infanzia tornò ad essere al centro delle preoccupazioni, più particolarmente tramite racconti letterari (ad esempio in *Les Confessions* di Rousseau).

Con l'arrivo del diciannovesimo secolo, fiorì anche il romanticismo e la nostalgia diventò allora una malattia «implacabile, inguaribile»⁹¹. Se per i medici del secolo passato la nostalgia si poteva guarire con il ritorno a casa, per i romantici, invece, non esisteva più nessuna speranza di guarigione. Questo nuovo modo di concepire la nostalgia, benché molto legato al pensiero romantico⁹², era anche, in parte, dovuto al contributo kantiano sull'argomento.

⁹⁰ *Ivi*, p. 102.

⁹¹ *Ivi*, p. 104.

⁹² Il gusto per le rovine, il sentimento malinconico, l'ossessione per l'espressione dell'io e per la sofferenza personale fanno parte del modo di sentire dei romantici della fine del diciottesimo secolo e del diciannovesimo secolo.

Kant, nella sua *Antropologia*, dà un'interpretazione sottile di questa passione irragionevole: il nostalgico non desidera tanto il *luogo* della sua giovinezza quanto la giovinezza stessa, l'infanzia. Il suo desiderio non è teso verso una cosa che potrebbe ritrovare, ma verso un tempo ormai per sempre irrecuperabile.⁹³

Il nostalgico, quindi, non trovava conforto nel ritornare a casa perché comunque non poteva ritrovare quello che cercava davvero, cioè il tempo passato. Come lo scriverà poi negli anni Settanta il filosofo francese Vladimir Jankélévitch, «ciò che rende la malattia incurabile è l'irreversibilità del tempo»⁹⁴. Non si può essere onnipotente e neanche tornare indietro nel tempo o vivere eternamente. Nello spazio, invece, è possibile muoversi. Geograficamente parlando si può andare via da un punto A per andare in un punto B e poi tornare all'esatto stesso punto A. Con il tempo questo movimento è impossibile. Ecco perché Kant e Jankélévitch affermano entrambi, in due epoche diverse, che un nostalgico rimpiange il tempo passato piuttosto che un luogo geografico. Parlando dell'Odissea di Ulisse, Jankélévitch spiega:

Se ci fosse trattato di un semplice viaggio nello spazio, Ulisse non sarebbe rimasto deluso. L'irrimediabile non è che l'esiliato abbia lasciato la terra natia, ma che l'abbia lasciata vent'anni orsono. [...] Ulisse ritroverà la sua Itaca, e la ritroverà proprio là dove l'aveva lasciata – perché non si è spostata nel frattempo – ma l'Ulisse che era un tempo, quando l'ha lasciata, quello non lo ritroverà, perché è morto e scomparso per sempre. Ulisse è ora un altro Ulisse, che ritrova un'altra Penelope... E Itaca è anch'essa un'altra Itaca, al medesimo posto ma non alla medesima data – è una patria di un altro tempo.⁹⁵

Nel corso del diciannovesimo secolo, benché continuino le investigazioni mediche e psichiatriche, la nostalgia si emancipa pian piano del campo della medicina per spostarsi nel campo del sentimento. Con l'arrivo del ventesimo secolo e con i progressi scientifici, come l'anatomia patologica o le scoperte batteriologiche, la nostalgia perde definitivamente del suo interesse per la medicina generale, ma interessa molto la nuova branca della psichiatria. Per Jean Starobinski:

⁹³ STAROBINSKI Jean, *Il concetto di nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 104.

⁹⁴ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 153.

⁹⁵ *Ivi*, p. 156.

È evidente che il declino della nozione di nostalgia coincide con il declino del particolarismo provinciale: i riti locali, le strutture «arretrate» sono praticamente scomparsi in Europa occidentale. Lo sguardo volto al villaggio natale non ha più motivo di essere un tormento, il ritorno non ha più alcun effetto terapeutico [...]. E nel suo passato personale che il nostalgico cerca di compiere il movimento di ritorno: quando Freud svilupperà le nozioni di fissazione e di regressione non farà che riprendere, chiarire e precisare, in una nuova terminologia tecnica, le spiegazioni suggerite da Kant. Il termine regressione implica in un certo senso l'idea del ritorno. Ma è nella sua stessa storia che il nevrotico regredisce. Il villaggio è interiorizzato.⁹⁶

Il termine rimarrà presente nella letteratura psichiatrica fino alla meta del secolo per poi sparire del campo scientifico. La parola, però, non scompare del tutto: si sposta nello spazio della lingua corrente. Ecco come la «nostalgia», da specifico e intenso desiderio della propria patria è diventata, più generalmente e per tutti, un «sentimento malinconico che si prova nel rimpiangere cose e tempi ormai trascorsi o nel desiderare intensamente cose, luoghi e persone lontane».⁹⁷

3.2. Cinema e nostalgia

In questa tesi, ci interessiamo più specificamente alla nostalgia nelle arti, ma soprattutto nel cinema. L'abbiamo visto prima con il *Kübe-Reyen* (o *ranz des vaches*) e il segno rammemorante di Rousseau, la musica è la prima delle arti ad essere stata legata al sentimento nostalgico. Quando si ascolta una melodia già sentita in passato, o in qualche modo legata al proprio passato, emergono allora delle immagini, figure o ricordi del passato che provocano un sentimento di «dolore e delizia». Due secoli dopo Rousseau, Jankélévitch - filosofo ma anche musicologo - considera la musica l'arte nostalgico per eccellenza. Nel suo testo sulla nostalgia, scrive:

La musica, discorso temporale, è irreversibile come la vita; rispetto alla vita, tuttavia, l'opera musicale è reiterabile: la si può rieseguire o riascoltare, si può rimettere la puntina sul disco tutte le volte che si vuole.⁹⁸

⁹⁶ STAROBINSKI Jean, *Il concetto di nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., pp. 115-116.

⁹⁷ Definizione del dizionario online del "Corriere della Sera", http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/N/nostalgia.shtml, (consultato il 12/09/2016).

⁹⁸ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 162.

Ugualmente, il cinema sarebbe allora intrinsecamente legato al sentimento nostalgico, visto che anche questo è un discorso temporale, irreversibile, ma anche reiterabile. Infatti, si possono ripetere e rivedere a piacimento i frammenti temporali che la macchina da presa registra.

Il cinema nasce alla fine dell'Ottocento in gran parte come curiosità scientifica, un po' come la nostalgia che, prima di diventare malattia dell'epoca moderna, era sorta come problema medico e, quindi, scientifico. Nel corso dell'Ottocento, diversi ricercatori moltiplicano delle invenzioni, tutte mirate a riprodurre il mondo nel modo più autentico e veritiero possibile. Vogliono riprodurre prima delle ombre, poi delle pitture e dei disegni e, infine, delle immagini della realtà e il movimento.

La preistoria del cinema è fatta di «camere oscure, lanterne magiche» e di tutti questi oggetti dai nomi intriganti come *phénakitoscope*, *daedalum*, *zootrope*, *choreutoscope*, *fantascope* o ancora *praxinoscope*. Questi multipli dispositivi di ottica permettono a volte di proiettare delle forme, pitture o disegni, altre volte di sintetizzare il movimento mostrando delle figurine che si agitano o delle pantomime disegnate. Non si può ancora, però, né fissare l'apparenza del mondo né scomporre o riprodurre i movimenti degli esseri viventi. Joseph-Nicéphore Niepce e Louis Jacques-Mandé Daguerre risolvono il primo problema inventando la fotografia, una tecnica – che in seguito diventerà anche un'arte – che permette «di riprodurre immagini su lastre o pellicole sensibili alla luce»⁹⁹. Niepce, nel 1826, grazie alle sue conoscenze e ricerche in ottica e chimica, riesce a riprodurre la veduta dalla sua finestra, ottenendo così la prima immagine stabile. Dopo la sua morte, il suo socio, il pittore Daguerre, prosegue gli esperimenti e perfeziona il dispositivo rendendolo più veloce e pratico: «riesce undici anni dopo ad ottenere la prima autentica fotografia, una natura morta, cui seguiranno paesaggi e ritratti [...]: li chiameranno *daguerréotypes*»¹⁰⁰. Ormai, «ci si avvicina al passo finale, che è quello di applicare lo sguardo freddo e “oggettivo” della macchina fotografica al movimento della vita»¹⁰¹.

Nel 1872, il fisiologo francese Etienne Jules Marey, interessato al funzionamento del movimento, afferma che le quattro zampe di un cavallo al galoppo non si staccano mai

⁹⁹ *Il Nuovo dizionario italiano Garzanti, cit.*, p. 372.

¹⁰⁰ DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 14.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 15.

completamente del suolo in una posizione di massima estensione, com'era comune rappresentare nella pittura. Un miliardario americano, grande proprietario di cavalli, chiede al famoso fotografo Eadweard Muybridge di immaginare un dispositivo fotografico capace di scomporre il movimento del cavallo al galoppo. Muybridge, nel 1878, inventa un nuovo dispositivo composto di dodici «fotocamere» che gli permettono di riprendere le diverse fasi del movimento dell'animale. Così nasce la cronofotografia e viene confermata l'affermazione di Marey. Nel frattempo, egli, sovvenzionato dal ministero della guerra francese, continua le sue ricerche. Nel 1882 inventa un fucile cinematografico che gli permette di scattare una serie di dodici fotografie sul vivo. Può, così, riprendere e analizzare movimenti di qualsiasi genere, anche quelli del volo degli uccelli. Dopo aver usato delle lastre di vetro, nel 1889 Marey passa a un supporto più flessibile e trasparente: la celluloido. Lo scopo di Marey, comunque, non è commerciale, il suo interesse è unicamente scientifico. Vuole poter scomporre e analizzare i movimenti troppo veloci perché siano osservati dall'occhio umano. Thomas Edison, inventore e uomo di affare, e il suo assistente, William Kennedy Laurie Dickson, vogliono, invece, proprio commercializzare lo loro invenzione. Costruiscono due macchine, il *Kinetograph* per le riprese e il *kinetoscope* per la visione, che permettono a uno spettatore alla volta di vedere un film molto breve. Il *kinetoscope* segna l'invenzione dei primi film della storia. Poi, il 28 dicembre 1895, i due fratelli Lumière inventano il cinema, proiettando per la prima volta un film in pubblico grazie al loro *Cinématographe*.

L'invenzione del cinema, quindi, porta due grande novità: la riproducibilità e la temporalità. Infatti, grazie a una macchina, si può registrare una certa veduta, durante un certo lasso di tempo, per poi riprodurla, il tutto meccanicamente. La riproducibilità e la temporalità sono proprio le due caratteristiche più importante che Jankélévitch sottolinea quando descrive la musica come l'arte nostalgica per eccellenza. Secondo il filosofo, la musica è nostalgica perché è un discorso temporale con un inizio e una fine che si può, però, riascoltare. Ugualmente il cinema riproduce una temporalità ben precisa che si può tuttavia rivedere all'infinito. Infatti, «[...] al cinema il vedere è sempre un ri-vedere, è ripercorrere con gli occhi ciò che, in qualche modo, “è già stato”»¹⁰². Il cinema sarebbe, quindi, tanto quanto la musica, intrinsecamente nostalgico. Non tutti i film, però, trasmettono un sentimento nostalgico allo spettatore. Ovviamente, non sono, poi, neanche

¹⁰² MORREALE Emiliano, *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, collana Saggi. Arti e lettere, 2009, p. 6.

sempre realizzati a tale scopo. Pertanto, abbiamo di seguito provato ad individuare diversi tipi e livelli di nostalgia possibilmente presenti in un film, o magari, più diffusamente, in un genere cinematografico.

Ci sono, innanzitutto, i film che si fanno più o meno volontariamente produttori di nostalgia. Così è, spesso, per i film ambientati nel passato. Questi possono essere di due tipi. Ci sono film che si svolgono interamente in un'epoca passata, come i film storici o i western. Innescano un sentimento di nostalgia nello spettatore perché mostrano qualcosa che egli non può più vedere né vivere. Il periodo descritto è, infatti, irrimediabilmente terminato. Ad esempio, nei western americani, si possono ammirare dei grandi spazi naturali, selvaggi e inesplorati che ormai i cittadini non hanno più la possibilità di vedere, particolarmente da quando c'è stata la rivoluzione industriale americana e in seguito, l'esodo rurale del diciannovesimo secolo. Ci sono, inoltre, anche i film che mettono in scena dei ritorni nel passato. Si svolgono, quindi, a metà tra passato e presente. Uno degli ultimi film di Woody Allen, *Midnight in Paris* (2011), ne è un esempio perfetto. Nel film, un giovane sceneggiatore americano, che aspira a diventare scrittore, scopre per caso, mentre passeggia di notte a Parigi, di poter tornare indietro nel tempo nella Parigi degli anni venti, poi nel periodo della *Belle Époque*, ecc. Ogni viaggio nel passato è un'occasione per mostrare il meglio dell'epoca visitata. Il protagonista incontra molti dei grandi artisti, pensatori o autori del periodo e si ritrova a girare nei posti di punta dell'epoca. Tuttavia, se il film è «un'incantata riflessione sulla nostalgia»¹⁰³, come lo descrive un giornalista della «Stampa», è perché «il film è anche la storia [...] dell'illusione di tutti coloro che pensano che se avessero avuto una vita diversa sarebbe stati molto più felici»¹⁰⁴. Infatti, tutti i personaggi, sia i due protagonisti che i personaggi incontrati nei loro viaggi nel passato, rimpiangono di non aver vissuto in altre epoche in cui, ovviamente, tutto sembra sempre più bello. E così, naturalmente, anche gli spettatori iniziano a sognare gli anni Venti e la *Belle Époque*. Infine, a farsi produttori di nostalgia, ci sono anche i film che si situano in un tempo indeterminato con lo scopo di farsi generatori di miti e creare un sentimento nostalgico nello spettatore. Sono dei film che promuovono dei modelli di vita e di esperienze così intensi da creare quasi istantaneamente nello spettatore un sentimento di desiderio ma anche di rimpianto. Una volta finito il film, lo

¹⁰³ LEVANTESI KEZICH Alessandra, «La Stampa», <http://trovacinema.repubblica.it/film/critica/midnight-in-paris/393074>, (consultato il 25/02/2016).

¹⁰⁴ Pressbook di *Midnight in Paris*, <http://www.mymovies.it/filmclub/2010/03/016/mymovies.pdf>, (consultato il 25/02/2016).

spettatore prova un sentimento malinconico perché i personaggi che ha tanto ammirato e i modi di vivere che ha idealizzato spariscono per sempre, in quanto completamente fittizi ed intensificati. In generale, questi tipi di film richiedono un'importante industria cinematografica, come quell'hollywoodiana e, infatti, i film hollywoodiani del periodo classico ne sono un buon esempio; pensiamo, ad esempio, a dei film come *Gone with the Wind* (*Via col Vento*, 1939) di Victor Fleming, *Casablanca* (1942) di Michael Curtis, *Laura* (*Vertigine*, 1944) di Otto Preminger o *Gilda* (1946), di Charles Vidor, ecc. Spesso, questi film vengono idealizzati anche per via degli attori, trasformati in divi grazie a diverse tecniche cinematografiche e comunicative.

Oltre ai film ambientati nel passato o in un tempo indeterminato mitizzato, e perciò produttori di nostalgia, ci sono anche dei film ambientati nel presente, o in un presente un po' immaginato, in cui viene rimpianto un periodo passato, o almeno certi elementi del passato. Questo sentimento può passare attraverso un personaggio, ad esempio nostalgico dalla sua gioventù, oppure semplicemente appassionato dal passato, come lo è il personaggio di *Midnight in Paris*. La nostalgia può anche essere inerente alla trama del film. Lo è spesso nei film che si svolgono tra passato e presente come, ad esempio, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore, in cui viene rimpianto il cinema di un tempo, ormai scomparso. Eppure anche in film che si svolgono solo nel tempo presente la trama stessa può essere vettore di nostalgia. Tale è un film francese di Rémi Besançon, *Le premier jour du reste de ta vie* (2008), in cui vediamo crescere e invecchiare i diversi membri di una famiglia e ciò attraverso cinque giorni particolarmente importanti, cinque giorni che cambiano definitivamente le loro vite. Allo stesso modo, in un film come *Boyhood* (2014) di Richard Linklater, la trama stessa è nostalgica. Con questo film, il regista americano realizza un esperimento molto particolare. Infatti, riunisce i suoi attori, ogni anno, dal 2002 al 2013, per raccontare la storia di una famiglia e del tempo che passa. Lo spettatore assiste, quindi, alla crescita e all'invecchiamento dei diversi personaggi, ma anche contemporaneamente a quello degli attori. Il senso d'irrimediabilità e il passare del tempo sono allora particolarmente palpabili per lo spettatore. Ci sono inoltre dei film in cui la nostalgia passa attraverso la costruzione stessa dei film. È il caso dei film che citano altri film, generi cinematografici o opere d'arte, proprio come quelli di Leos Carax. Del resto, *Holy Motors*, corrisponde perfettamente a entrambe le situazioni. Il protagonista è un uomo che continua ad esercitare, per la bellezza del gesto, un mestiere che sta per scomparire. La trama, quindi, è in gran parte centrata sulla scomparsa di un modo di funzionare, quello del

signore Oscar, ma anche sulla scomparsa delle grandi macchine, che siano le limousine o le macchine da presa analogiche. In aggiunta, il film è pieno di citazioni cinematografiche che costituiscono un vero inno al cinema, un inno tuttavia malinconico perché destinato ad un'arte che sta cambiando irrimediabilmente.

Esistono, infine, anche dei film che propongono proprio una riflessione sul passato e sul sentimento nostalgico. Si propongono di smontare il mito del passato per meglio riflettere su di esso e sul perché siamo nostalgici di un periodo. Lo fa, ad esempio, Fellini in *Amarcord* (1973), proponendo una rilettura dell'epoca fascista basata sui suoi propri ricordi d'infanzia. Ci sono anche i film che non erano nostalgici in sé, ma lo sono diventati, a volte perché sono stati degli elementi cardine per una generazione, come ad esempio *Rebel Without a Cause* (*Gioventù Bruciata*, 1955) di Nicholas Ray o *Saturday Night Fever* (*La Febbre del Sabato Sera*, 1977) di John Badham, o anche, più recentemente in Francia, *La Boum* (*Il tempo delle Mele*, 1980) di Claude Pinoteau. Altre volte, sono i media a fare un uso nostalgico di certi film, perché, come lo spiega Emiliano Morreale:

Poiché dalla nostalgia si possono ricavare dei soldi, i media sono giunti a divorare le loro creazioni passate a un livello sempre crescente. Una conseguenza è che il lasso di tempo tra "l'apparizione originale", diciamo, e il suo riciclaggio nostalgico si è ristretto a una frazione di quel che era in passato¹⁰⁵.

3.3. «Le mal du pays» caraxiano

Il cinema di Leos Carax è pieno di ambiguità. I suoi film, come i suoi personaggi, navigano costantemente tra passato e presente, reale e irreali, vita e sogno. Tuttavia, secondo Alban Pichon¹⁰⁶, l'ambiguità fondamentale di Carax consiste nel suo incessante aggrovigliamento tra passato e presente. Ecco perché decide di analizzare il cinema di Carax basandosi sul fenomeno di *déjà-vu*, un fenomeno che consiste nel credere di aver già vissuto la situazione presente in passato. Per Alban Pichon: «*le déjà-vu [...] est d'abord une confusion d'ordre temporel (le présent ne se distingue plus du passé)*¹⁰⁷. Il *déjà-vu* può anche essere chiamato «falso riconoscimento»¹⁰⁸ o «ricordo del presente»¹⁰⁹. Secondo il

¹⁰⁵ MORREALE Emiliano, *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*, cit., p. 7.

¹⁰⁶ PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 249.

¹⁰⁷ Trad. it. Il *déjà-vu* [...] è innanzitutto una confusione temporale (il presente non viene più distinto dal passato), *Ivi*, p. 213.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 234.

¹⁰⁹ Per descrivere una sensazione che prova, Alex, in *Boy Meets Girl*, usa l'espressione «souvenir du présent» (ricordo del presente), un modo di dire spesso usato per descrivere la sensazione di *déjà-vu* (in *Ibidem*).

teorico, questo fenomeno è ricorrente nel cinema di Leos Carax. Anche se ogni film del regista ha un'estetica ben diversa, sono comunque tutti fatti da motivi, temi e immagini che circolano di continuo, tornando costantemente dall'uno all'altro. Provocano, così, una ripetitiva sensazione di «déjà-vu». Ecco perché Alban Pichon definisce il cinema di Carax, un cinema dell'eco. Concordiamo pienamente con lui quando afferma che questo incessante aggrovigliamento tra passato e presente sia uno aspetto fondamentale dell'opera di Carax. Tuttavia, preferiremo fermarci su un altro elemento importante quanto il concetto di *déjà-vu*, e a volte anche legato ad esso, ossia l'elemento nostalgico. Infatti, questo sentimento ci sembra molto presente nell'intera filmografia di Carax e particolarmente onnipresente nel suo ultimo film, *Holy Motors*.

Nell'opera di Leos Carax, la nostalgia si manifesta in numerosi momenti e sotto diverse forme, ciò che analizzeremo in profondità nella seconda parte di questa tesi. Qui soffermiamoci sulla natura del rapporto che lega Leos Carax al cinema. Nel 1999, quando un giornalista gli chiede se dopo *Gli Amanti del Pont-Neuf* ha davvero considerato di smettere di fare cinema, Leos Carax risponde: «*On peut prendre des avions, des trains, des bateaux, on peut aller au Diable... mais un jour, si Dieu nous prête toujours la vie, il faut bien rentrer chez soi [...]*»¹¹⁰. Leos Carax, quindi, ritiene che il cinema sia la sua casa, ossia un luogo in cui si sente al sicuro, magari un'attività in cui si sente al suo agio.

Quando a sedici anni Leos Carax arriva a Parigi da solo, si rifugia nella cineteca e nei film muti che vi proiettano. A quest'epoca, l'abbiamo detto, Carax si trova in un periodo di timidezza in cui non parla tanto. Gli è, però, subito evidente che il cinema è un luogo in cui si trova al sicuro. Dice allora di aver scoperto il suo paese, ossia il cinema, il quale descrive come:

[...] une belle île. Avec des forêts sombres, des clairières ensoleillées et un grand cimetière. On n'y pénètre qu'en clandestin, après avoir semé ces douaniers dont je parlais plus tôt. Mais une fois qu'on y est, la question n'est plus de savoir si la vie est bonne ou pas : on la voit enfin, la vie, comme devant soi, comme un paysage ou un visage, bouleversant et maléfique.¹¹¹

¹¹⁰ Trad. it. «Possiamo prendere degli aerei, dei treni, delle navi, possiamo andare al Diavolo... ma un giorno, se Dio ci dà ancora la vita, bisogna pur tornare a casa [...]», FARGEAU Jean-Pol, *A propos de Pola X, par Leos Carax, cit.*,

¹¹¹ Trad. it. «[...] una bella isola. Con delle foreste oscure, delle radure soleggiate e un grande cimitero. Ci si entra solo clandestinamente, dopo aver seminato i doganieri da cui parlavo prima. Ma una volta che siamo dentro, non si tratta più di sapere se la vita è buona o no: finalmente la vediamo, la vita, come se fosse

Per Carax, quindi, il cinema diventa un luogo di rifugio, un luogo legato alla sua gioventù, un luogo dal quale non può proprio allontanarsi senza stare male, proprio come succedeva ai soldati svizzeri nel diciassettesimo secolo. Il legame che si crea tra Carax e il cinema è, quindi, d'ordine nostalgico. Negli anni successivi a quelli passati rinchiusi nella sala della cineteca, Carax verrà influenzato da diverse altre estetiche o correnti cinematografiche, come l'avanguardia degli anni Venti, il cinema moderno degli anni Cinquanta-Sessanta, il post-modernismo e l'«estetica pubblicitaria». Il suo primo amore, però, rimane legato alla cineteca parigina e al cinema muto (e, come lo vedremo nella parte successiva, le prime volte sono molto importanti per Carax). In ogni suoi film ci saranno dei riferimenti e rimandi al periodo del cinema muto. Nel 2012, con l'uscita del suo ultimo film *Holy Motors*, Carax ammetterà rimpiangere il dispositivo cinematografico di un tempo, ossia la «force brute, primitive, onirique»¹¹² - forza bruta, primitiva, onirica - del cinema. Gli mancano le imponenti macchine da presa a motore del muto, le sue pesanti carrellate, e la pellicola. Infatti, sostiene:

[...] la force brute, primitive, onirique du dispositif originel (captation, projection, lourdeur des machines, grandeur des salles et des écrans – qui à la fois renforcent et vengent notre solitude) est déjà perdue. Ça n'est pas la mort du cinéma, c'est la fin de l'enfance de l'art. Aujourd'hui, on ne peut plus dire « film », il faudrait dire « circuit imprimé ». Et on ne « tourne » plus, puisqu'il n'y a plus ni manivelle ni même moteur. On ne doit donc plus dire « moteur ! », mais « contact ! » ou « power ! ». Et je ne voudrais pas qu'un jour on ne puisse plus dire « action ! ».¹¹³

A Carax, quindi, non piacciono così tanto i cambiamenti. Il regista vorrebbe poter ritrovare il suo paese-cinema uguale a quello che scoprì a diciassette anni. In un'intervista data al giornale *Libération* nel 2008, egli affermava:

Quand je retourne à la réalisation de cinéma, oui, j'ai le sentiment de retrouver mon pays, mon île – peut-être mon cimetière. Mais je vois bien aussi à chaque retour au

davanti a noi, come un paesaggio o un viso, sconvolgente e malefico», Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «Le cinéma est une belle île», Entretien avec Leos Carax*, “Télérama” n. 3259, 30 giugno 2012, <http://www.telerama.fr/cinema/leos-carax-le-cinema-est-une-belle-ile,83602.php>, (consultato il 04/05/2016).

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Trad. it. « [...] La forza bruta, primitiva, onirica del dispositivo originale (captazione, proiezione, pesantezza delle macchine, grandezza delle sale e degli schermi – che contemporaneamente rinforzano e vendicano la nostra solitudine) è già persa. Non è la morte del cinema ma la fine dell'infanzia dell'arte. Oggi, non si può più dire “film”, bisognerebbe dire “circuit stampato”. Et non si “gira” più, perché non ci sono più né manovelle neanche motori. Non si deve più dire “motore!” ma piuttosto “contatto!” o “power!”. E non vorrei che un giorno non si potesse più dire “azione”.» *Ibidem*.

pays combien les douaniers ont pris un peu plus de pouvoir. D'un bout à l'autre de la chaîne, du financement à la sortie : tout ce par quoi il faut passer pour faire un film aujourd'hui est cent pour cent grotesque.¹¹⁴

Già, da giovane, Carax era una persona abbastanza propensa al sentimento nostalgico: lo testimonia il suo sentirsi sempre in ritardo sulle cose che amò. Da piccolo, ma anche da grande, è sempre stato convinto di arrivare tardi: una volta Marilyn morta, una volta il grande periodo del rock terminato, una volta finito il periodo delle grandi macchine da presa a motore, ecc. Col passare del tempo e l'incontrare delle difficoltà di produzione, questo sentimento di delusione non è affatto scomparso. Visti i numerosi compromessi ai quali Carax è dovuto scendere durante la sua carriera, non è così sorprendente che sia rimasto un po' amareggiato e malinconico, sentimento che permane nei suoi film, e, come già detto, soprattutto nell'ultimo, *Holy Motors*.

¹¹⁴ Trad. it. «Quando torno alla regia, sì, ho la sensazione di ritrovare il mio paese, la mia isola – magari il mio cimitero. Ma ad ogni ritorno al paese vedo anche che i doganieri hanno preso sempre un po' più di potere. Da un lato all'altro della catena, dal finanziamento all'uscita: tutto ciò per cui bisogna passare per fare un film oggi è al cento per cento grottesco». Leos Carax intervistato da AZOURY Philippe, "Tokyo!". *Le trop rare Leos Carax explique son sketch rageur: "Merde", "Libération"*, 15 octobre 2008, http://next.liberation.fr/cinema/2008/10/15/le-film-appartient-a-un-tres-vieux-genre-la-farce_115236 (consultato il 04/05/2016).

Capitolo II: L'esordio della nostalgia da *Boy Meets Girl* a *Merde*

In questa seconda parte, come detto, cercheremo di individuare nei film di Leos Carax i momenti in cui affiora la nostalgia. A quanto pare, si manifesta nei momenti di ripresa - ripresa di altre opere cinematografiche, letterarie, pittoriche o musicali, o ripresa di motivi da un film all'altro.

Lungo la sua carriera, diversi critici hanno definito Leos Carax un «cineasta-erede», cioè un regista che si riferisce e cita costantemente altre opere cinematografiche. Per il teorico del cinema Jean-Michel Frodon questa memoria cinematografica è troppo invadente:

Tout dans le cinéma de Carax rapelle quelque chose. Ce cinéaste moderne de la troisième génération porte le poids d'une longue cinéphilie, allant du muet à la Nouvelle Vague. Et il manque d'un territoire nouveau où réutiliser cette sensibilité personnelle ou les acquis de ceux qui l'on précédé.¹¹⁵

Secondo Alban Pichon, non sono soltanto le molteplici citazioni e l'imponente memoria cinematografica di Carax ad essere evidenti. Considera che il regista ha saputo inventare molti altri motivi oltre ai soli ricordi cinefili. Infatti, come dimostra Alban Pichon, i film di Carax sono anche attraversati da molti ricordi letterari (ma anche, come vedremo, da ricordi pittorici e musicali). Ci sono inoltre molti motivi che ritornano e circolano da un film all'altro. La ripresa, quindi, non riguarda solo il cinema o la letteratura ma l'intera struttura dei film di Carax. Per Alban Pichon, come abbiamo visto, tutte queste ricorrenze partecipano a un fenomeno di *déjà-vu*, fenomeno che pervade l'intera opera di Carax. Questo afferma che «*les réminiscences littéraires ou cinématographiques, les régularités de la filmographie, la mise en scène des rencontres amoureuses relèvent toutes d'un phénomène de mémoire comparable à la paramnésie: le présent semble répéter le passé (...)*»¹¹⁶. Difenderemo l'idea che da tutte queste ricorrenze e ripetizioni nasce un forte sentimento di nostalgia. In questa parte, quindi, ci baseremo su numerosi elementi della ricerca di Alban Pichon, proponendo, però, delle conclusioni alternative alle sue.

¹¹⁵ Trad. it. «tutto nel cinema di Carax ricorda qualcosa. Questo cineasta moderno di terza generazione porta il peso di una lunga cinefilia, che va dal muto alla Nouvelle Vague. E manca di un territorio nuovo dove riutilizzare questa sensibilità personale o l'esperienza di quelli che l'hanno preceduto», FRODON Jean-Michel, *L'âge moderne du cinéma français: de la Nouvelle Vague à nos jours* (in) PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p.127.

¹¹⁶ Trad. it. «le reminiscenze letterarie o cinematografiche, le regolarità nella filmografia, la messa in scena degli incontri amorosi, dipendono tutti da un fenomeno di memoria paragonabile alla paramnesia: il presente sembra ripetere il passato (...)», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit.

1. Leos Carax, un «cineasta-erede» dalla memoria emozionale e nostalgica

Il cinema di Leos Carax, chiaramente, è fatto da molteplici frammenti presi in prestito alla storia del cinema e della letteratura ma anche al fumetto, alla pittura e alla musica. In un primo tempo, proveremo a capire quale modalità di ripresa usa il regista, per poi cercare di individuare quali sono tutti questi riferimenti. Naturalmente, non proporremo un elenco completo di tali riferimenti, anche perché nella maggior parte dei casi non sono stati specificati o tantomeno riconosciuti da Carax. Piuttosto, cercheremo di capire quale sia la logica interna di questo movimento di ripresa.

1.1. Diverse modalità di riprese: citazioni, imitazioni, adattamenti e migrazioni

Prima di vedere più precisamente che cosa Leos Carax prende in prestito dalla storia del cinema, dalla letteratura, dalla pittura e dalla musica, ci fermeremo un attimo su come Leos Carax inserisce i riferimenti nei suoi film. Secondo Alban Pichon, Carax usa tre modalità diverse: ricorre alla citazione, all'imitazione e all'adattamento. Poi, naturalmente, ci sono anche delle migrazioni naturali d'immagine.

La citazione consiste generalmente nell'«inserimento di parole altrui in un discorso o in uno scritto»¹¹⁷. Nel campo del cinema, «*elle désigne la présence littérale et explicite d'une œuvre (cinématographique, musicale ou littéraire) dans un film*»¹¹⁸. Ad esempio, parecchi film di Carax iniziano con una citazione inaugurale. All'inizio di *Boy Meets Girl*, Carax riprende delle frasi dello scrittore Céline: «*Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... bientôt je serais vieux. Et ce sera enfin fini*»¹¹⁹.

Il titolo francese del secondo lungometraggio di Carax, *Mauvais Sang*, proviene da un poema di Arthur Rimbaud e il film comincia con una citazione del poeta e scrittore Charles Ferdinand Ramuz: «*Il lui a dit "veux-tu", elle n'a dit ni oui ni non... c'est une fille*

¹¹⁷ Definizione del dizionario *online* del «Corriere della Sera», http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/citazione.shtml, (consultato il 02/06/2016).

¹¹⁸ Trad. it. «disegna la presenza letterale ed esplicita di un'opera (cinematografica, musicale o letteraria) in un film», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p.129.

¹¹⁹ Trad. it. «Eccoci qui, ancora soli. C'è un'inerzia, in tutto questo, una pesantezza, una tristezza... Fra poco sarò vecchio. E la sarà finita», *Boy Meets Girl*. Traduzione in italiano da Giorgio Caproni (in) CELINE Louis Ferdinand, *Morte a credito*, riprodotta in CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 38.

avec un garçon»¹²⁰. Infine, anche *Pola x* inizia con una citazione: si tratta di due versi di *Hamlet*: «*Le siècle est détraqué, ô sort maudit qui veut que je sois né pour le remettre en ordre*» ossia, più o meno letteralmente, «Il secolo è impazzito, oh destino maledetto che vuole che io sia nato per rimmetterlo a posto»¹²¹. Queste citazioni sono particolarmente evidenti grazie alla loro posizione iniziale. Inoltre anche il carattere disincarnato della *voice-over* che le recita conferma che si tratta di citazioni. Tuttavia, quando una citazione si trova nel mezzo di un dialogo è meno facile notarla dato che al cinema non esistono le virgolette come nello scritto. Comunque, spesso ci sono degli indizi che mettono in rilievo la citazione come, per esempio, il fatto di recitarla in una lingua straniera, di preferenza quella originale. Così fa Leos Carax in *Rosso Sangue* e *Pola x*: quando i suoi attori citano Shakespeare o Melville recitano in inglese (solo la citazione iniziale di *Pola x* è in francese). Inoltre, al cinema le citazioni non sono sempre orali, possono anche essere visuali. La locandina di un vecchio film appesa al muro o un'immagine o estratto video visibile nella diegesi sono, ad esempio, delle citazioni visuali. I giovani registi della *Nouvelle Vague* citavano spesso i loro padri cinematografici grazie a delle immagini piazzate un po' ovunque nei loro film, soprattutto Godard e Truffaut. È famosa la sequenza di *La Nuit Américaine* (*Effetto notte*, 1973) in cui il personaggio del regista, interpretato da François Truffaut stesso, sogna di un bambino che deruba delle locandine di film. Lo stesso Leos Carax ricorre a questo procedimento usando delle immagini di *La petite Lise* (1930) di Grémillon in *Rosso Sangue* e della trasmissione televisiva *Bonne Nuit les Petits* (1964-1973) in *Boy Meets Girl*.

Secondo Alban Pichon¹²², una citazione diventa approssimativa quando il criterio di letteralità viene a mancare, si parla in tal caso di imitazione. Il teorico analizza, ad esempio, una sequenza di *Rosso Sangue* in cui, a suo parere, Leos Carax imita una scena del fumetto Tintin, *L'étoile mystérieuse* (*La Stella Misteriosa*, 1942) di Hergé. Il retroscena della storia del film, con la cometa che si avvicina alla Terra provocando degli importanti cambiamenti climatici, è già un chiaro riferimento al fumetto. Per quanto riguarda la sequenza che descrive Alban Pichon, sembra proprio imitare qualche vignetta del fumetto [vedere allegato 1]. Si tratta di una sequenza molto breve in cui Marc ritrova un suo vecchio amico, Charlie (interpretato da Serge Reggiani). I due uomini si salutano facendo

¹²⁰ Trad. it. «Lui le ha detto: “vuoi?”, lei non ha detto né sì né no... è una ragazza con un ragazzo», *Rosso Sangue*. Traduzione da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p.59.

¹²¹ *Pola x*.

¹²² PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 129.

finta di litigare. La recitazione degli attori, particolarmente gestuale ed eccessiva rispetto al resto del film, è un primo indizio della ripresa. I due attori non si parlano ma brontolano e si esprimono grazie a grandi movimenti corporei. La costruzione dei piani e il montaggio confermano l'impressione di ripresa e imitazione. Il montaggio, che è frammentato e che divide la sequenza in cinque inquadrature tutte uguali di una durata massima di tre o quattro secondi, dà l'idea di una lettura vignetta dopo vignetta. Per quanto riguarda l'inquadratura, i due personaggi sono ripresi attraverso l'apertura di una porta (dentro è buio, fuori è luminoso); ciò ricorda di nuovo la vignetta nei fumetti. Alban Pichon parla allora d'imitazione e non di citazione, perché «*la séquence de Mauvais Sang ne ressemble pas trait pour trait à son original, c'est-à-dire que la littéralité lui fait défaut (les deux acteurs ne ressemblent d'ailleurs guère aux personnages de la bande dessinée)*»¹²³.

Quando il fenomeno d'imitazione non è più limitato a un'inquadratura o a una sequenza specifica ma a un intero film, si parla allora di adattamento. Come spiega Alban Pichon:

L'adaptation [...] n'a alors que bien peu à voir avec la logique de la citation car en s'étendant à l'ensemble du film, elle perd son aspect localisé et ne présente plus aucun caractère d'hétérogénéité.¹²⁴

Due dei film di Carax sono degli adattamenti. Uno, *Rosso Sangue*, si basa sulla sceneggiatura di un vecchio film, l'altro, *Pola X*, trae la sua intera storia da un romanzo.

La trama principale di *Rosso Sangue*, riprende la storia di *La Corsa della Morte*, il film di Raoul Walsh del 1945 in cui

[...] il protagonista, Salty (Alan Ladd) che deve rimborsare un debito a una gang rivale è costretto a truccare una corsa di cavalli. Ingaggia così il protagonista, Johnny (Stanley Clements), un fantino dotato. Ma tra i due si frappono l'amore per una ragazza, Barbara, che rischia di far naufragare l'impresa. Per gelosia, Johnny pensa per un attimo di fare il doppio gioco con la gang rivale di Salty, ma rimane ucciso dopo la corsa per il tradimento.¹²⁵

¹²³ Trad. it. «La sequenza di *Rosso Sangue* non assomiglia punto per punto all'originale, il che significa che la letteralità viene a mancare (i due attori non assomigliano molto d'altronde ai personaggi del fumetto)», *Ivi*, p. 133.

¹²⁴ Trad. it. «L'adattamento [...] non ha allora più nulla a che fare con la logica della citazione visto che, diffondendosi nell'intero film, essa perde il suo aspetto localizzato e non presenta più nessun carattere di eterogeneità», *Ivi*, p. 134.

¹²⁵ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p.61.

Oltre alla trama principale, ci sono in *Rosso Sangue* due altri elementi del film di Walsh. Per primo il motivo a losanghe della giacca gialla di Alex, che ricorda esplicitamente il giubbotto del fantino Johnny - ci sono, poi, due giubbotti esattamente simili nel film: Alex ne ha due, e lo si vede velocemente in una sequenza a casa sua. Il secondo elemento è che da un film all'altro viene ripetuto lo schema del triangolo amoroso, tema che torna spesso nei film di Carax. In *Boy Meets Girl* Alex s'innamora di Mireille, che era innamorata di Bernard, e in *Pola X*, Lucie è innamorata di Pierre, il quale s'innamora di Isabelle.

Pola X, il secondo film adattato da Carax, si basa sul romanzo di Herman Melville, *Pierre; or, The Ambiguities* (*Pierre o delle Ambiguità*), pubblicato nel 1852. Il titolo, *Pola X*, riprende le iniziali del titolo del romanzo e la versione televisiva del film riprenderà esattamente il nome del libro. Leos Carax decide di adattare *Pierre; or, The Ambiguities* perché, come afferma lui stesso: «c'est [s]on livre»¹²⁶. Nell'intervista degli *Inrockuptibles*, Carax spiega come ha scoperto il romanzo:

À 19 ou 20 ans, grâce à mon ami Elie Poicard. Tout de suite, j'ai pensé, «c'est mon livre». Comme dans l'enfance, *Vingt ans après* ou *Le Vicomte de Bragelonne* de Dumas... ou dans l'adolescence, *La Montagne magique*, ou plus tard, certains *Céline* ou *Les ailes de la colombe* de James. Mais *Pierre* plus que tout autre. Je le relisais tous les cinq ans. Ce qui ne veut pas dire que c'est un livre que je comprendre. Si oui, je n'aurais pas eu envie d'en faire un film. Je perçois *Pierre* comme je perçois ma propre vie : je les «comprends mal» l'un et l'autre, mais je suis condamné à les explorer.¹²⁷

Per quanto riguarda la trama, essa viene riprodotta abbastanza fedelmente, benché Carax trasferisca l'azione dall'America del fine Settecento a una Parigi moderna.

Infine, oltre alle citazioni, imitazioni e adattamenti, ci sono anche molte immagini o motivi della storia del cinema o della letteratura che circolano liberamente nei film di Carax. Non si tratta di riferimenti intenzionali, ma piuttosto di coincidenze che potremmo chiamare «migrazioni». Infatti, sempre secondo Alban Pichon:

¹²⁶ Trad. it. «è il [su]o libro», FARGEAU Jean-Pol, *A propos de Pola X, par Leos Carax, cit.*

¹²⁷ Trad. it. «A 19 o 20 anni, grazie al mio amico Elie Poicard. Subito ho pensato, «è mio libro». Come nell'infanzia, *Vingt ans après* o *Le Vicomte de Bragelonne* di Dumas... o nell'adolescenza, *La Montagne magique*, o più tardi, alcuni *Céline* o *Les ailes de la colombe* di James. Ma *Pierre* più di ogni altro. Lo rileggevo ogni cinque anni. Ciò non vuole dire che sia un libro che capisco. Altrimenti non avrei avuto voglia di farne un film. Percepisco *Pierre* come percepisco la mia propria vita: li «capisco male» l'uno e l'altro, ma sono condannato a esplorarli. *Ibidem.*

[...] Certains détails des films de Carax suggèrent l'existence de tels déplacements. En effet, plusieurs scènes rencontrent les images de films passés sans que l'on puisse assigner ces échos à un phénomène de reprise (ni même à une réminiscence involontaire). Ces retours peuvent en revanche s'expliquer par la concordance d'enjeux internes à chaque film. Ces migrations sont des coïncidences motivées par la logique du récit ou par les choix de la mise en scène.¹²⁸

Una di queste migrazioni più evidenti si trova in *Gli Amanti del Pont-Neuf*. Molti hanno visto la fine del film (il passaggio della chiatta che salva la vita ai due amanti) come un omaggio al regista Jean Vigo e al suo film *L'Atalante* (1934). Se è vero che Jean Vigo è una figura molto importante per Carax, è altrettanto vero che l'amico e collaboratore del regista, Elie Poicard, ha affermato che la comparsa della chiatta non era un riferimento a Vigo¹²⁹. Magari è semplicemente logico, come suggerisce Alban Pichon, far passare una chiatta sotto il Pont-Neuf per salvare i due amanti dell'annegamento. All'origine del film vi è un sogno: il regista vedeva due senza-tetto buttarsi del Pont-Neuf nell'acqua; quindi la chiatta potrebbe essere semplicemente una soluzione narrativa che ha permesso a Carax di ricreare la sua visione notturna senza peraltro fare morire i suoi personaggi.

Spesso, in un film, quando un'immagine o un motivo specifico ci ricorda qualcosa, è abbastanza difficile capire se si tratta di un riferimento volontario, di una réminiscence involontaria o di una semplice migrazione d'immagini. Lo è ancora di più quando si tratta di film particolarmente ricchi di riferimenti, come lo sono quelli di Carax. Egli, però, considera che non sia proprio opportuno parlare di riferimenti quando si tratta di cinema o più generalmente di arte. Secondo lui,

C'est ce mot de référence qui est terrible, parce qu'on ne l'utilise que lorsqu'il s'agit d'art. Alors qu'il est évident que dans un film, tout se réfère à des émotions vécues. Si je filme quelqu'un qui mange un croissant, personne ne va me dire que je fais référence à mon pâtissier. Mais s'il s'agit d'un film ou d'un livre, les gens vous

¹²⁸ Trad. it. «Alcuni dettagli dei film di Carax suggeriscono l'esistenza di tali spostamenti. In effetti, parecchie scene incontrano le immagini di film passati senza che possiamo attribuire questi echi a un fenomeno di ripresa (neanche a una réminiscence involontaria). Questi ritorni possono invece spiegarsi da una corrispondenza di temi interni a ciascun film. Queste migrazioni sono delle coincidenze giustificate dalla logica del racconto o dalle scelte di messa in scena.». PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 134.

¹²⁹ PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 140.

posent la question, comme s'il y avait enjeu, alors que ça fait des siècles qu'on sait que l'art se nourrit de l'amour de l'art, entre autre chose...¹³⁰.

A quanto pare, dunque, quando Leos Carax cita, imita o adatta un'altra opera artistica, non lo fa per il riferimento in sé ma piuttosto per ricordarsi e trasmettere delle emozioni che quest'altra opera gli ha comunicato in passato. Perciò, i film, i libri, i fumetti, i dipinti e i brani musicali ai quali fa riferimento dovrebbero tutti far parte della sua storia ed esser stati importanti per lui in un momento particolare della sua vita. L'imponente memoria che troviamo nei film di Carax sarebbe pertanto una memoria personale, emotiva e nostalgica.

1.2. Memoria cinematografica: tra cinema muto, avanguardia e *Nouvelle Vague*

L'imponente memoria cinematografica che pervade i film di Leos Carax, benché estremamente abbondante e leggermente caotica, sembra provenire maggiormente da tre periodi della storia del cinema. Innanzitutto, molti dei ricordi presenti nella filmografia di Carax provengono dal periodo del muto. Questa caratteristica originaria, aggiunta al fatto che il muto è il primo periodo cinematografico che Carax ha scoperto e veramente amato, spiega il forte legame emotivo e nostalgico che unisce il regista ad esso. Un altro periodo che ritroviamo spesso nelle opere di Carax è l'avanguardia francese degli anni Venti (o Scuola Francese), periodo in cui i registi puntano a raggiungere una certa purezza cinematografica. Questi ultimi vogliono fare del cinema un'arte a pieno titolo, cioè un'arte che non abbia più bisogno della letteratura o del teatro per essere considerata nobile. Potremmo dire che in questo periodo nasce, in qualche modo, il cinema *d'essai*. Inoltre, Leos Carax è anche molto legato al periodo della *Nouvelle Vague* francese, e più particolarmente al regista Jean-Luc-Godard. Visto che la *Nouvelle Vague* si stava sviluppando proprio durante l'infanzia di Leos Carax, è molto probabile che egli sia in parte nostalgico al cinema di questo periodo.

1.2.1. L'influenza del cinema muto

A sedici anni Leos Carax scopre il cinema che considererà d'ora in poi il suo paese. Questa scoperta avviene insieme alla scoperta del cinema muto nelle sale oscure della cineteca parigina in cui Carax va a rifugiarsi. Il cinema muto, quindi, rimane uno dei

¹³⁰ Trad. it. «É questa parola di riferimento che è terribile, perché la usiamo solo quando si tratta di arte. È allora ovvio che in un film, tutto si riferisca a delle emozioni vissute. Se riprendo qualcuno che sta mangiando una brioche, nessuno mi dirà che faccio riferimento al mio pasticciere. Però, se si tratta di un film o di un libro, la gente pone la domanda, come se ci fosse una posta in gioco, mentre sono secoli che sappiamo che l'arte si nutre dell'amore per l'arte, tra l'altro...». *Ivi*, p. 143.

periodi del cinema al quale Carax è più affezionato. In tutta la sua filmografia, i rimandi a quel periodo sono numerosi: possono andare dalla semplice strizzatina d'occhio - come la sigla «D.W» della multinazionale Darley-Wilkinson, iscritta in grande sul tetto di una torre, che non può non ricordare le iniziali del famoso regista del muto D.W. Griffith - a dei riferimenti più elaborati. Proprio questi ultimi verranno analizzati di seguito.

Alcuni elementi nei film di Carax si riferiscono addirittura ai primissimi tempi della storia del cinema, quelli in cui quest'arte apparteneva ancora al mondo delle fiere ed era pure ambulante. Ad esempio, un'inquadratura di *Rosso Sangue* ne ricorda le prime vedute, ma anche le prime immagini nate dalle ricerche sul movimento, ricerche che hanno portato successivamente all'invenzione del cinema stesso. In questa sequenza di *Rosso Sangue* [vedere allegato 2], Alex e Marc lottano a petto nudo davanti a Anna, la quale, impotente, non può intervenire ma solo osservare. Ciò che rende la sequenza particolare è il leggero rallentamento dell'immagine e quindi anche dei movimenti dei due uomini. Sembra che sia stato fatto apposta per permettere di osservare i movimenti dei corpi. La sequenza è anche vista attraverso una grande vetrata trasparente, facendo sì che i corpi vengano messi volutamente in mostra. L'immagine è anche attraversata da due righe verticali molto sottili (la cornice della porta) che contribuiscono a dare l'impressione di assistere alla proiezione di una vecchia pellicola. Anche la grana dell'immagine, il fatto che sia un po' sfocata, e le macchie presenti sul fondo della stanza (e quindi dell'inquadratura) conferiscono una certa età all'immagine. Tuttavia, questa sequenza è solo un singolo momento che ricorda il cinema degli inizi. Il corpo dell'attore Denis Lavant, invece, ricorda costantemente il cinema ambulante delle fiere:

Acrobate, jongleur, baladin, il incarne à lui seul les origines foraines du cinéma et ce qu'il en reste aujourd'hui. Sa souplesse, sa vitesse, son habileté sont au diapason d'un filmage souvent époustouflant. Les meilleures séquences des Amants... ne sont-elles pas celle où Denis Lavant fait montre de ses ressources propres : en cracheur de feu, en voleur à la tire ou en fantôme des couloirs du métro ?¹³¹
[Vedere allegato 3].

¹³¹ Trad. it. «Acrobata, giocoliere, saltimbanco, impersona da solo le origini circensi del cinema e ciò che ne rimane oggi. La sua flessibilità, la sua velocità e la sua abilità sono in sintonia con delle riprese spesso strabilianti. Le migliori sequenze di *Gli Amanti* non sono quelle in cui Denis Lavant fa mostra delle sue proprie risorse: in sputafuoco, in scippatore o in fantasma dei corridoi della metro?» GUERIN Marie-Anne, JOUSSE Thierry, NINEY François, OSTRIA Vincent et STRAUSS Frédéric, *L'alphabet des amants*, "Cahiers du Cinéma" n. 448, ottobre 1991, p. 23.

Andando un po' più avanti nella storia del cinema muto si nota in alcune sequenze una forte somiglianza tra i visi delle attrici di Carax e i volti di certe star del muto [vedere allegato 4]. Ad esempio, per Paolo Campana, in *Boy Meets Girl*, «alla festa nella quale avviene l'incontro con Alex, Mireille appare come la Lilian Gish dei film di D.W. Griffith; più tardi, eccola arrivare nella cucina, capelli corti tagliati male, viso emaciato, bianco su sfondo bianco, e occhi pieni di sofferenza, come la Giovanna d'Arco di C.T. Dreyer e come l'Anna Karina del godardiano *Vivre sa vie* che di quella è l'eco»¹³². In *Rosso Sangue*, invece, considera che «Juliette Binoche, oltre a evocare Anna Karina, di cui oltre al nome porta gli stessi abiti rossi o blu, rimanda alla Lulù di Pabst»¹³³, cioè all'attrice americana Louise Brooks. Anche il giornalista dei *Cahier du Cinéma*, Alain Philippon, evoca Lilian Gish e Louise Brooks per descrivere in *Rosso Sangue* una Juliette Binoche «*diaphane, douce, chuchotant, s'étirant comme une chatte au réveil*».¹³⁴ Si potrebbe allora pensare che magari Carax è più nostalgico delle attrici del muto che del cinema muto in sé. Infatti, Carax stesso confessava in un'intervista di essersi appassionato prima delle donne filmate e poi al cinema. Infatti ha anche chiamato il suo film *Pola x* per rendere omaggio all'attrice polacca del muto Pola Negri.

Oltre al viso delle attrici e ai riferimenti al cinema circense, molti altri elementi ricordano il cinema muto. In *Rosso Sangue*, c'è pure un'intera sequenza, benché breve, completamente muta [vedere allegato 5]. La sequenza è annunciata da due inquadrature (un primo piano e poi un primissimo piano) che riprendono la luce gialla lampeggiante di un semaforo, come per dire allo spettatore di star attento a ciò che seguirà. Contemporaneamente, sentiamo in *voice-over* il personaggio di Lise recitare la prima frase del poema *Allégeance* di René Char: «*dans les rues de la ville, il y a mon amour*»¹³⁵. Forse l'amore da cui parla Carax, tramite la voce di Lise, è proprio il suo amore per il cinema muto. Dopo la citazione, l'immagine passa al bianco e nero. Vediamo prima un'insegna pubblicitaria della città di Parigi che avverte del virus STBO, della sua gravità, ma anche dell'esistenza di un vaccino e quindi di speranza. L'inquadratura evidenzia le parole «vaccino» e «speranza». In questo momento, i sottili rumori della città scompaiono definitivamente e il film si fa muto. Vediamo Alex, Hans e Marc discutere nella penombra.

¹³² CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 37.

¹³³ *Ivi*, p. 64.

¹³⁴ Trad. it. «diafana, dolce, bisbigliando, stiracchiandosi come una gatta al risveglio», PHILIPPON Alain, *Sur la terre comme au ciel*, "Cahiers du Cinéma", n. 389, novembre 1986, p. 16.

¹³⁵ Trad. it. «in ogni strada della città, c'è il mio amore», traduzione in italiano dalla versione italiana del film, <https://www.youtube.com/watch?v=1haBkamKRa0>, (consultato il 11/06/2016).

L'immagine si fa più granulosa, la luce vacillante - come se ci fossero delle chiusure al nero, proprio come nei film muti - e la pellicola stessa sembra rovinata dando l'idea del trascorrere del tempo. Tre o quattro inquadrature riprendono poi dei titoli di giornali che parlano dello STBO. Come avviene nel cinema muto, la parola passa attraverso la scrittura. Torniamo allora al viso di un uomo, non siamo sicuri di chi sia, sembra Boris, lo scagnozzo dell'americana. La pellicola appare sempre più granulosa e i primissimi piani sul suo viso rendono le espressioni dell'uomo eccessive, come se stesse facendo delle smorfie. Ci sono in aggiunta diverse inquadrature che riprendono a turno i visi di Anna, Marc e Alex. Vediamo i personaggi parlare, senza però sentire quello che stanno dicendo. Anche qua la luce sui visi, la composizione e la consistenza dell'immagine ricordano fortemente i film muti. Infine, appare di nuovo la luce gialla lampeggiante del semaforo, la quale pare chiudere questa sequenza di omaggio al muto.

Un altro elemento del cinema muto percorre i film di Leos Carax: il comico burlesque. Il burlesque, secondo Jean-Philippe Tessé, è un genere cinematografico comico tipico dell'epoca muta del cinema, benché non ristretto a questa. Si basa principalmente su due elementi. Innanzitutto, il burlesque «*fait rire grâce à un comique de l'absurde et de l'irrationnel. Des évènements irrationnels ne cesse de faire irruption sans raison dans le quotidien*»¹³⁶. Questa irruzione dell'assurdo o dell'irrazionale torna a più riprese nel cinema di Carax, ad esempio quando in *Rosso Sangue* Alex fa piovere degli ortaggi per divertire Anna - sequenza in cui, inoltre, il colore del fazzoletto di Anna cambia ogni volta, in un modo irrealista ma divertente – oppure in *Gli Amanti del Pont-Neuf* quando le bottiglie e bicchieri diventano enormi, quasi più grandi dei personaggi, del resto completamente ubriachi [vedere allegato 6]. Inoltre, il burlesque, anche chiamato «*slapstick*», ossia «colpi di bastone», si basa anche sul comico fisico, detto gag. Mette spesso in scena delle cadute, delle risse o degli urti, ciò che è altrettanto presente nei film di Carax, ad esempio quando Marc e Charlie fanno finta di litigare [vedere allegato 1] o quando Alex e Marc litigano davvero davanti a Anna. I gesti sono eccessivi in entrambi gli esempi e i litigi non hanno motivo di essere. Nel caso della rissa tra Marc e Alex, i due personaggi si trovano schiacciati dal vetro, i loro visi diventano smorfie [vedere allegato 2, fig. 3 e 4]. Nel mediometraggio *Merde* troviamo il personaggio più burlesque dell'intera filmografia di

¹³⁶ Trad. it. «fa ridere grazie a un comico dell'assurdo e dell'irrazionale. Degli eventi irrazionali non smettono di irrompere senza motivo nel quotidiano», descrizione del libro di Jean-Philippe Tessé pubblicata sul sito dell'editore, ovvero i "Cahiers du Cinéma", <http://www.cahiersducinema.com/Le-Burlesque.html>, (consultato l'11/06/2016).

Carax: il signor Merde è assurdo nel tutto, nel suo modo di muoversi, di nutrirsi e di parlare. Spinge le persone, anche i disabili, provoca delle risse, mangia dei fiori e delle banconote e fuma tantissime sigarette. Il suo aspetto è grottesco, tanto quanto il suo modo di comportarsi, e gli succedono cose completamente irrazionali, come rivivere dopo la sua morte.

Sofferamoci in particolare su una sequenza di *Boy Meets Girl* che riassume molto bene ciò che Carax prova per il cinema muto. La sequenza si trova proprio alla metà del film: si svolge durante la festa di Helen, l'americana, nel momento in cui Alex si siede tra un muto, ex-machinista del cinema muto, e la sua interprete. Mentre ascolta quello che gli racconta l'ex-machinista Sylvain, Alex osserva Mireille seduta dall'altra parte della stanza. Sylvain evoca con nostalgia i tempi del cinema muto, raccontando un aneddoto comico. L'ex-machinista conclude sostenendo che «il cinema muto era meglio [...]», e né Alex né lo spettatore sapranno il perché, visto che l'interprete di Sylvain non fa in tempo a tradurre il resto. Infine Alex se ne va. Secondo Alban Pichon, la frase sentita prima che Alex si sia seduto - «*Au commencement était le verbe... non au commencement était l'émotion*»¹³⁷, tra l'altro una citazione di Céline - permette di capire quello che vuole dire Sylvain. Per l'ex-machinista, ma anche per Leos Carax, il cinema muto era migliore in quanto sinonimo di emozione. All'inizio del cinema c'era l'emozione - l'emozione muta - ed è esattamente quello che è mostrato durante la sequenza. Mentre Sylvain sta raccontando ad Alex del cinema muto, Alex osserva Mireille in silenzio. Si sta innamorando. Alban Pichon nota che la sequenza tra Sylvain e Alex ricorda una scena di *Pierrot le Fou (Il Bandito delle 11, 1965)* di Godard in cui, durante un cocktail mondano, Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) chiedeva a Samuel Fuller cosa fosse esattamente il cinema, sempre tramite un interprete. Fuller rispondeva: «*in one word: Emotion*», ovvero: «in una parola: Emozione».

1.2.2. Richiami alla Scuola Francese

Nei film di Leos Carax si parla di «*sourire de la vitesse*» - ovvero di sorriso della velocità -¹³⁸ e di «*amour qui va vite*» - amore che va veloce¹³⁹. L'emozione non è, quindi, solamente legata al cinema muto ma anche al movimento, ciò che, del resto, non è

¹³⁷ Trad. it. «All'inizio era il verbo... no, all'inizio c'era l'emozione», *Boy Meets Girl*. Traduzione in italiano da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 40.

¹³⁸ *Rosso Sangue*.

¹³⁹ *Rosso Sangue*.

incompatibile. Come scrive Alban Pichon, «*la motion et l'émotion amoureuse se confondent dans la même urgence*»¹⁴⁰. Quindi, l'emozione dei personaggi si trasmette spesso tramite movimenti [vedere allegato 7]. Quando alla fine di *Boy Meets Girl* Alex non riesce a chiamare Mireille, si precipita correndo verso di lei, come se avesse percepito che la donna amata è in pericolo. L'inquadratura si concentra allora sui piedi in movimento di Alex, seguendoli con una carrellata laterale [allegato 7, fig. 1]. In *Rosso Sangue*, Alex corre e nuovamente i suoi passi sono seguiti da una lunga carrellata laterale. Tuttavia, questa volta Alex sembra voler esternare i propri sentimenti, in particolare la sua frustrazione di non esser amato da Anna, perciò la sua folle corsa si situa a metà tra sofferenza e liberazione [allegato 7, fig. 2]. Alla fine di *Rosso Sangue*, anche Anna corre, molto probabilmente per esternare la tristezza della morte di Alex, magari anche perché ha appena capito di provare qualcosa per lui. La ragazza corre allontanandosi da Marc lungo una pista d'atterraggio, con le braccia alzate come per volare via. Durante un breve istante, Anna sorride. È il «*sorriso della velocità*»? [allegato 7, fig. 3]. La sera della festa nazionale durante i fuochi d'artificio i due amanti del Pont-Neuf corrono anche loro, sempre seguiti da una carrellata laterale. Alex e Michèle ballano, saltano e corrono lungo il vecchio Ponte. Questo scoppio di energia e di luci sembra riflettere il loro amore nascente [allegato 7, fig. 4]. Anche Isabelle, in *Pola x*, quando crede che Pierre sia stato vittima di un attentato a Parigi, inizia a correre in fretta e furia, travolta dall'angoscia [allegato 7, fig. 5]. Nel cinema di Carax, l'emozione richiama, quindi, il movimento. Anche Germaine Dulac, cineasta d'avanguardia della Scuola Francese degli anni Venti, pensava che nel cinema il migliore modo per trasmettere l'emozione fosse il movimento. Infatti, scriveva: «*Le mouvement par son rythme et son développement peut seul créer l'émotion*»¹⁴¹.

L'avanguardia degli anni Venti, anche chiamata Scuola Francese o Surrealismo, si costituisce inizialmente attorno alla figura di Louis Delluc, un giornalista che si era appassionato di cinema, soprattutto americano, durante la prima guerra mondiale. Louis Delluc parteggia per un cinema francese puro, cioè liberato da qualunque influenza teatrale o letteraria, che si basa su un linguaggio soltanto visivo, ossia cinematografico. Delluc lo definisce «fotogenico»: «*il veut un cinéma qui parle le langage des images*»¹⁴². Perciò i registi dell'avanguardia usano molti effetti visivi, come lo sfocato, la sovrimpressioni, il

¹⁴⁰ Trad. it. «il movimento e l'emozione amorosa si fondono nello stesso bisogno», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 174.

¹⁴¹ Trad. it. «soltanto il movimento, tramite il suo ritmo e il suo sviluppo, può creare l'emozione», *Ibidem*.

¹⁴² Trad. it. «vuole un cinema che parli il linguaggio delle immagini», JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 27.

rallentamento o l'accelerazione, i mascherini; inoltre giocano molto sugli effetti di luce e di ombra e provano delle inquadrature insolite. Tra i più famosi registi del periodo troviamo Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel l'Herbier, Abel Gance e Louis Delluc.

Anche Leos Carax, sessant'anni dopo, usa a più riprese questi tipi di effetti visivi, in particolare i rallentamenti o le accelerazioni del ritmo dell'immagine. In *Rosso Sangue*, ad esempio, l'immagine viene leggermente rallentata e anche sfocata durante la rissa tra Marc et Alex. Al contrario, alla fine del film l'immagine viene accelerata quando Anna corre con le braccia aperte. Ci sono anche delle sovrimpressioni, in particolare in *Boy Meets Girl* [vedere allegato 8, fig. 1, 2 e 3]. Al principio appare il viso del marito di Maité - o almeno pensiamo che sia lui - quando lei cammina lungo la Senna dopo averlo lasciato. Allo stesso modo, poco dopo appare un viso femminile – che supponiamo essere quello di Florence, l'ex-ragazza di Alex. Il viso è sovrimpresso all'immagine di Alex che corre lungo la Senna, o piuttosto scappa, dopo aver cercato di uccidere l'amante di Florence. Più avanti nel film, vediamo i piedi di Mireille mentre balla, i quali sono sovrimpressi all'immagine di Alex, visto di spalle, che cammina di notte. Infine, alla festa di Helen appare il viso del suo fratello scomparso quando lei porta la torta fatta appositamente per la ricorrenza della sua morte. La sovrimpressione, quindi, ravvicina delle persone che si sono perse oppure delle persone che non si sono ancora incontrate. Per quanto riguarda gli effetti visivi, la prima sequenza di *Merde* è anche molto interessante [vedere allegato 8, fig. 4]. Il film inizia con una grande panoramica su Tokyo, che si termina con uno zoom sul tombino da cui uscirà il signor Merde. Lo zoom è accentuato da un effetto iris che circonda il tombino, effetto che era molto usato sia nel muto sia nell'avanguardia degli anni Venti. All'immagine del tombino, circonscritta dall'iris, viene sovrimpressa un'altra inquadratura del tombino: scompare allora l'effetto iris e il signor Merde esce dal tombino.

Nel cinema di Leos Carax, ci sono anche alcune sequenze che ricordano proprio l'ideale di cinema puro degli anni Venti. Per esempio, in *Rosso Sangue*, mentre Alex, Marc e Hans discutono del furto in macchina, una carrellata laterale riprende le luci artificiali della città. Con il movimento della macchina da presa, le luci perdono il loro significato e diventano delle macchie di luce moventi [vedere allegato 8, fig. 4]. Laurent Jullier, nel suo libro *L'écran post-moderne*, s'interessa anche a un'altra sequenza di *Rosso Sangue* che, a suo parere, è puramente visiva. Si tratta della sequenza della corsa di Alex [vedere allegato 7, fig. 2]:

Cette course [...] se déroule devant une palissade extrêmement «photogénique» au sens premier du terme, celui que les tenants du «cinéma pur» lui ont donné. Un peu d'histoire du cinéma nous apprend que la savante alternance de rouge, noir et blanc de cette palissade géométrique est l'œuvre du décorateur, non du hasard. Une fois lancée, la caméra ne montre plus qu'un scintillement digne d'Entr'acte, sur lequel se découpe le flou des jambes de Denis Lavant (Alex) courant à toute vitesse. C'est une pure sensation, vingt secondes de défoulement visuel détaché des péripéties de l'histoire.¹⁴³

La presenza ricorrente dell'acqua nei film di Carax è un altro degli elementi che avvicina il suo cinema all'avanguardia francese degli anni Venti. Nei suoi film ci sono diversi tipi di acqua: l'acqua della vasca, quella che trabocca in *Boy Meets Girl*, molto densa, scura e che può far pensare al sangue. In un incubo di Pierre, in *Pola x*, c'è pure un fiume di sangue. In aggiunta ci sono le lacrime inarrestabili di Anna in *Rosso Sangue*. Infine, c'è l'acqua della Senna, che con le sue rive si trova al centro di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, ma non solo. In tutti i film di Carax, da *Boy Meets Girl* a *Pola x* il fiume è presente. La Senna e le sue rive sono dei luoghi in cui tutto può succedere: ci si può sbarazzare del proprio passato come fa Maïté, ci si può fare il primo tentativo di omicidio oppure passeggiare la sera come fa Alex in *Boy Meets Girl*; ci si può anche baciare come la coppia che incontra Alex, o amarsi (senza stanza da letto) come succede per Michèle e Alex in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, ci si può anche derubare i negozietti di libri usati come fa Alex in *Rosso Sangue*, ecc. La Senna e le sue rive sono, quindi, dei luoghi leggermente fuori dalla realtà, o piuttosto fuori dalla società, in cui possono avvenire dei reati come delle storie d'amore, comunque delle cose da tenere per sé. Anche per il regista Jean Epstein, la Senna era particolarmente importante, infatti affermava: «*Pour moi, le plus grand acteur, la plus forte personnalité que j'ai connue intimement est la Seine de Paris à Rouen*»¹⁴⁴. L'acqua, con il suo movimento continuo, deforma e riflette, due caratteristiche visive che probabilmente avranno sedotto Jean Epstein e gli altri registi dell'avanguardia,

¹⁴³ Trad. it. «Questa corsa [...] avviene davanti ad una palizzata estremamente «fotogenica», nel vero senso della parola, quello che i sostenitori del «cinema puro» gli hanno dato. Un po' di storia del cinema ci insegna che la sapiente alternanza di rosso, nero e bianco su questa palizzata geometrica è opera dello scenografo, non del caso. Una volta avviata, la macchina da presa mostra solo uno scintillio degno di Entr'acte, sul quale si staglia lo sfocato delle gambe di Denis Lavant (Alex) che corre a tutta velocità. È una pura sensazione, venti secondi di sfogo visivo staccato dalle vicende della storia». JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne: un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, cit., p. 156.

¹⁴⁴ Trad. it. «Per me, il più grande attore, la più forte personalità che abbia conosciuto intimamente è la Senna, da Parigi a Rouen», EPSTEIN Jean (in) PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 178.

come pure Leos Carax. Infatti, secondo il teorico Alban Pichon, nel cinema di Carax l'acqua è un dispositivo generatore di scintillio, di riflessi e di distorsioni, aggiunge che «*l'eau est créatrice d'images purement optiques et révélatrice d'image-vérités*»¹⁴⁵.

1.2.3. Riferimenti alla *Nouvelle Vague* e omaggio a Jean-Luc Godard

Il rapporto che intrattiene Leos Carax con il periodo della *Nouvelle Vague* differisce un po' dal suo rapporto con il cinema muto e la Scuola Francese. Entrambi sono correnti passati, la *Nouvelle Vague*, invece, inizia poco prima della nascita di Carax e continua durante la sua infanzia. Negli anni Ottanta e Novanta, quando Carax realizza i suoi tre primi film, la *Nouvelle Vague* conosce il periodo del suo ultimo grido. Nella prima parte di questa tesi abbiamo già evidenziato alcune delle principali similitudini che esistono tra il cinema di Carax e la *Nouvelle Vague*, ossia un'imponente cinefilia - dal rapporto difficile con la paternità (cinematografica e familiare) -, e dei numerosi elementi biografici che portano ad un ritratto della propria generazione e gioventù. In questa parte ci soffermeremo sui riferimenti che invocano i film della *Nouvelle Vague* all'interno della cinematografia caraxiana. Questi riferimenti sono numerosi e per la maggior parte si riferiscono al cinema di Jean Luc-Godard. Infatti, Leos Carax scopre Godard attorno ai sedici-diciassette anni seguendo dei corsi all'università a Parigi e ne rimane molto colpito. I film di Godard, o almeno quelli realizzati fino alla fine degli anni Settanta, sono stati molto importanti per il regista, visto che fanno parte dei suoi primi amori cinematografici, un po' come i film del muto; riaffiora pertanto un sentimento di nostalgia. Bisogna inoltre ricordare che Leos Carax interpreta il suo primo ruolo proprio in un film di Godard, *King Lear*, realizzato nel 1987.

Certi dettagli dei film di Carax possono ricordare altri registi della *Nouvelle Vague* – come il modo ammirevole, quasi amorevole, in cui Carax riprende le donne, che fa pensare a Truffaut, oppure con «la macelleria equina, dove si nasconde la gang di Marc [...]», che, secondo Paolo Campana, «[...] ha qualcosa che ricorda il retrobottega dell'impresa immobiliare, dove si nasconde Jean-Louis Trintignant in *Vivement Dimanche!* (*Finalmente Domenica*, 1983), l'ultimo film di Truffaut di cui forse è un omaggio»¹⁴⁶ - ma comunque i film di Carax si riferiscono maggiormente ai film di Jean-Luc Godard, soprattutto a quelli dei suoi primi quindici anni di regia.

¹⁴⁵ Trad. it. «l'acqua è creatrice d'immagine meramente ottiche e rivelatrice d'immagini-verità», *Ivi*, p. 178.

¹⁴⁶ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 63.

Primariamente, l'abbiamo già accennato, ci sono i visi delle sue attrici, le quali ricordano sia il cinema muto sia il viso di Anna Karina, l'attrice prediletta di Jean-Luc Godard. Alla festa dell'americana, Mireille assomiglia a Nana (Anna Karina) di *Vivre sa vie* (*Questa è la mia Vita*, 1962), la quale pare inizialmente Renée Falconetti nella *Passion de Jeanne D'Arc* (*La Passione di Giovanna d'Arco*, 1928) di Dreyer. Anche in *Rosso Sangue*, Paolo Campana considera che Juliette Binoche ricorda sia Louise Brooks, in *Die Büchse der Pandora* (*Il Vaso di Pandora*, 1929) di Pabst, sia Anna Karina nei film di Godard. Anche il nome Anna sembra essere preso in prestito dall'attrice di Godard e i colori dei vestiti di Juliette Binoche, blu, rossi e bianchi, ricordano i vestiti di Anna Karina in *Il Bandito delle 11*. Potrebbe anche essere che, inizialmente, Carax abbia voluto imitare i visi godardiani, ricordando di conseguenza i visi delle star del muto. Visto che il cinema di Godard e il cinema muto fanno entrambi parte dell'universo caraxiano, è difficile definire precisamente da dove inizia la citazione, ma forse non è così importante. Può anche essere interessante notare che piuttosto dei singoli vestiti di Anna in *Rosso Sangue*, è proprio l'intero film a riprendere il sistema cromatico del *Bandito delle 11*.

Ci sono delle intere sequenze che sembrano essere prese in prestito dai film di Godard, come per esempio quella della festa di Helen in *Boy Meets Girl*, che ricorda per molti elementi il party dato dagli Espresso in *Il Bandito delle 11*. Alex, proprio come Ferdinand (Jean Paul Belmondo), vaga da un invitato all'altro, i quali sono molto particolari in entrambi le feste. Successivamente, nei due film troviamo una sequenza in cui il protagonista parla con un uomo di cinema tramite un'interprete. In *Il Bandito delle 11*, Ferdinand chiede a Samuel Fuller che cos'è il cinema, tramite un'interprete che traduce dal francese all'inglese. In *Boy Meets Girl*, Leos Carax imita la sequenza del *Bandito delle 11* ponendo tre personaggi – l'interprete, Alex e un ex-machinista del cinema muto, lui stesso muto – nella stessa posizione dei personaggi di Godard. In un certo modo, Carax riprende anche lo scambio di parole, facendo raccontare all'ex-machinista che cosa fosse il cinema muto.

Paolo Campana osserva anche delle somiglianze tra il primo corto-metraggio di Carax, *Stangulation Blues*, e due dei film di Godard: *Fino all'ultimo respiro* e *Alphaville, une Étrange Aventure de Lemmy Caution* (*Agente Lemmy Caution, Missione Alphaville*, 1965).

Il corto-metraggio inizia con una citazione che ricorda l'ambientazione notturna di *Agente Lemmy Caution, mission Alphaville*. Paul si accende le sigarette come Eddie Costantine e il racconto sembra girare attorno al gesto dello strangolamento, cliché dell'universo godardiano: sempre in *Alphaville*, Eddie Costantine mette la mano sul collo di Anna Karina et Jean-Paul Belmondo fa lo stesso con Jean Seberg in *A Bout de Souffle*. L'associazione con l'attrice americana resa più evidente dal taglio di capelli corto e dalla maglietta a righe di Anna Petit-Lagrange (Colette)¹⁴⁷.

Sempre in *Strangulation Blues*, la frase d'inizio film ricorda gli aforismi di Jean-Luc Godard, proprio come lo nota Alban Pichon. Il narratore, mentre Paul sale in macchina e accende il motore, annuncia: «[...] Voi vedrete... motore... ciò che vedrete»¹⁴⁸.

«Vous allez voir ce que vous allez voir», c'est-à-dire juste des images. Le jeu de mot prête à sourire (le mot moteur est synchronisé avec le démarrage de la voiture que conduit Paul), mais il garantit, comme chez Godard, la validité de l'expression.¹⁴⁹

Anche il teorico Vincent Amiel, nel suo libro sull'estetica del montaggio¹⁵⁰, osserva una similitudine tra il cinema di Leos Carax e quello di Jean-Luc Godard. Interessandosi al montaggio di tipo discorsivo¹⁵¹ – ovvero significante – il teorico nota che sia Godard in *Le Mépris (Il disprezzo, 1963)* che, vent'anni dopo, Carax in *Rosso Sangue*, utilizzano un montaggio frammentato per meglio ritrarre e definire i loro personaggi femminili.

[...] Leos Carax in *Rosso Sangue* (1986) procede attraverso una successione di ritratti che mostrano Juliette Binoche con un fazzoletto di carta di colore differente, sugli occhi, la bocca, il viso intero, in modo da comporre, attraverso la ripetizione delle pose e la successione degli stacchi, una stratificazione di istantanee la cui somma non è uguale all'addizione quantitativa, ma traccia il disegno di una donna misteriosa e ludica. (Questa figura della ripetizione ironica era stata declinata

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Strangulation Blues*. Traduzione in italiano da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 26.

¹⁴⁹ Trad. it. «“vedrete ciò che vedrete”, cioè solo delle immagini. Il gioco di parole fa sorridere (la parola motore è sincronizzata con la partenza della macchina che guida Paul), ma assicura, come in Godard, la validità dell'espressione.» PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 189.

¹⁵⁰ AMIEL Vincent, *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 2006.

¹⁵¹ Nel suo libro Vincent Amiel individua tre principali tipi di montaggio: il montaggio narrativo, quello discorsivo e quello per corrispondenze. La sequenza di Anna e del fazzoletto in *Rosso Sangue* rappresenta secondo il teorico un esempio di montaggio discorsivo, che chiama anche «montaggio significante». Questo tipo di montaggio, «senza funzionare in maniera mimetica, tenta di dimostrare delle relazioni, di organizzare dei significati che non sono evidenti. [...] Giustapponendo due realtà *a priori* prive di denominatore comune, questo montaggio “diventa discorso”», *Ivi*, p. 81.

vent'anni prima in *Il disprezzo*, 1963, in cui Godard “frammentava” Brigitte Bardot e feticizzava le varie parti del suo corpo).¹⁵²

Sicuramente, oltre alle sequenze e ai dettagli che abbiamo menzionato, ci saranno altri riferimenti al cinema di Godard nella filmografia di Carax. Alcuni saranno anche evidenti, altri meno.

Jean-Luc Godard è anche uno tra i pochi registi con cui Leos Carax abbia scambiato idee, almeno per quanto racconta Carax. In un'intervista successiva all'uscita di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Leos Carax ha precisato che i soli registi con cui ogni tanto parla sono Garrel e Godard. In seguito Carax s'interfacerà anche con registi come Claire Denis o Sharunas Bartas, il quale interpreterà in *Pola x* il ruolo del direttore d'orchestra della fabbrica in disuso. Anche Carax interpreterà un personaggio per il suo film, *The House*, nel 1997. Jean-Luc Godard occupa, però, un posto speciale per Carax. In un'intervista data ai «Cahiers du Cinéma» nel 1986, Carax diceva a proposito di Godard: «*Je l'aime toujours, beaucoup. Et plus que ça*»¹⁵³.

Ovviamente, non tutti i riferimenti cinematografici si limitano a questi tre periodi della storia del cinema. Se il periodo muto, gli anni Venti e la *Nouvelle Vague* significano molto per Carax, gli piacciono anche altri generi, film e registi. Ad esempio, in *Boy Meets Girl*, Paolo Campana nota dei riferimenti al cinema di Orson Welles, Michael Curtis o Samuel Fuller:

Un oggetto: il souvenir (la palla con la neve dentro), che Mireille prende con sé, riflesso esplicito del rosebud, oggetto-chiave di *Quarto Potere* di Orson Welles. Un'atmosfera voluta: il pianista, alla festa, dedicando a Mireille una musica da piano-bar rimanda al famoso motivo musicale di *Casablanca*. Un travestimento: Helen, l'americana che accoglie Alex al party, in una registrazione appare senza parrucca, calva come Constance Towers, la prostituta di *The Naked Kiss* di Samuel Fuller.¹⁵⁴

Ci sono anche dei riferimenti al film-noir, soprattutto in *Rosso Sangue*, dei rimandi al cinema diretto in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, e anche tanti riferimenti al cinema di Jean Cocteau che vanno dalla semplice citazione a una poeticità che investe ogni dialogo e

¹⁵² *Ivi*, p. 103.

¹⁵³ Trad. it. «Lo amo sempre, molto. E oltre a questo», Leos Carax intervistato da CHEVRIE Marc, PHILIPPON Alain, TOUBIANA Serge, *La beauté en révolte, entretien avec Leos Carax*, “Cahiers du Cinéma”, n. 390, dicembre 1986.

¹⁵⁴ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 37.

inquadratura. L'influenza di Cocteau è particolarmente percettibile in *Rosso Sangue*, dove il poeta viene pure rappresentato visivamente e oralmente. Durante una discussione, Boris, il sicario dell'americana, dice ad Alex di non voltarsi perché dietro di lui c'è Jean Cocteau, il poeta. Un'inquadratura mostra allora un uomo da dietro che, tra l'altro, assomiglia abbastanza a Cocteau, con i capelli bianchi e la sigaretta in mano. Alex ribatte che Cocteau è morto. Boris, però, lo considera vivo visto che la sagoma si muove.

1.3. Oltre la cinefilia: la letteratura, la pittura e la musica

Oltre ai riferimenti cinematografici, ci sono anche molti riferimenti letterari, pittorici e musicali nel cinema di Leos Carax, che ora vedremo. Di nuovo, si tratta di tornare un po' indietro nella storia personale del regista. Come per il cinema, Leos Carax riprende e cita degli autori, artisti o musicisti che sono stati importanti per lui, cioè che l'hanno particolarmente colpito in un dato momento della sua vita. Nel suo cinema il riferimento è sempre emotivo e in gran parte intriso di nostalgia.

1.3.1. La letteratura

Quando, poco dopo l'uscita di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, un giornalista chiede a Carax del suo rapporto con la letteratura, il regista risponde:

Le roman, Les Trois mousquetaires. Des Trois mousquetaires jusqu'à Céline. Dumas, beaucoup. Pour moi la lecture était une excuse noble pour me retirer. Avec beaucoup de jubilation. Et j'aimais les romans, suivre les personnages sur les années. Vingt ans après était pour moi le chef d'œuvre absolu. Aujourd'hui je lis moins. J'aime lire des éclats, une page, une lettre de Céline, un poème de Char ou une phrase de Ramuz, ça me suffit.¹⁵⁵

Sembra, quindi, che anche nel mondo letterario Carax abbia i suoi scrittori prediletti. Tra i più importanti troviamo Alexandre Dumas, Céline, Char, Ramuz, Melville e forse anche Shakespeare e Rimbaud.

Per quanto riguarda Alexandre Dumas, non sembra che ci siano delle sue citazioni nei film di Carax. L'omaggio del regista al romanziere risiede magari più nel seguire i suoi

¹⁵⁵ Trad. it. «Il romanzo. *Les Trois Mousquetaires (I tre Moschietteri)*. Da *I Tre Moschietteri* fino a Céline. Dumas, molto. Per me la lettura era una scusa nobile per isolarmi. Con molta felicità. E amavo i romanzi, seguire i personaggi negli anni. *Vingt ans après (Vent'anni dopo)* era per me il capolavoro in assoluto. Oggi leggo meno. Mi piace leggere dei frammenti, una pagina, una lettera di Céline, un poema di Char o una frase di Ramuz, mi basta», Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

personaggi sulla durata piuttosto che nel citare i suoi scritti. Nell'intervista appena riferita, infatti, Carax afferma di apprezzare molto il fatto di poter seguire gli stessi personaggi negli anni. Potrebbe essere questa la ragione del perché decide di realizzare una trilogia (la trilogia degli Alex): Carax vuole anche lui raccontare un'avventura che si svolge in un certo lasso di tempo, e, anche se i personaggi non sono proprio gli stessi da un film all'altro, si tratta comunque sempre di un ragazzo (sempre Alex) e di una ragazza che hanno la stessa età di Carax. Così, in qualche modo, Carax cresce e invecchia insieme ai suoi personaggi. Il regista considera che la fine di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, «*c'est plus la fin de l'aventure des trois films que la fin des Amants du Pont-Neuf*»¹⁵⁶.

Sempre nella stessa intervista, Leos Carax racconta di aver voluto dare un titolo alla trilogia, sebbene alla fine non l'abbia fatto. Spiega che aveva pensato a «*20 ans et des poussières*»¹⁵⁷ o «*L'amour de la fille et du garçon*»¹⁵⁸. Il primo titolo avrebbe ricordato i *Vent'anni dopo* d'Alexandre Dumas, il secondo avrebbe ripreso il titolo di un testo di Charles Ferdinand Ramuz del 1921 (proveniente da *Salutation paysanne et autres morceaux*). Come riferito prima, Carax usa anche una frase dello scrittore svizzero all'inizio di *Rosso Sangue*, la quale viene letta da Ramuz stesso. Secondo Paolo Campana¹⁵⁹, essa proviene da una registrazione su vinile di Ramuz scoperta dalla montatrice di Carax, Nelly Quettier. Leos Carax mette la frase all'inizio del film facendola diventare l'epigrafe del film. Come abbiamo visto velocemente al principio di questa parte, essa non è l'unica epigrafe usata da Carax, il quale usa anche una citazione di Céline all'inizio di *Boy Meets Girl* e una di Shakespeare all'inizio di *Pola x*.

Alban Pichon, nel suo libro su Leos Carax, si ferma ad analizzare le possibili funzioni delle citazioni iniziali nei film del regista, deducendone due punti molto interessanti. Considera che le citazioni iniziali, ricorrenti da un film all'altro, possano essere un modo di annunciare quello che si troverà all'interno dei film, ossia delle immagini nutrite da altre opere. Per il teorico, «*la citation est peut-être le modèle du film qui s'annonce, comme elle a pu être celui du texte littéraire*»¹⁶⁰. Il teorico nota anche che, con queste epigrafi i film di Carax iniziano due volte: la prima con la citazione iniziale e poi un'altra volta con la prima sequenza narrativa. Pertanto, l'epigrafe sarebbe

¹⁵⁶ Trad. it. «è più la fine dell'avventura dei tre film che la fine di *Gli Amanti del Pont-Neuf*», *Ibidem*.

¹⁵⁷ Trad. it. «Vent'anni o poco più», *Ibidem*.

¹⁵⁸ Trad. it. «L'amore della ragazza e del ragazzo», *Ibidem*.

¹⁵⁹ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 63.

¹⁶⁰ Trad. it. «la citazione è magari la falsariga del film che si annuncia, come ha potuto essere quella del testo letterario», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 153.

un'indicazione dell'interesse che Carax porta alle prime volte. Carax propone due inizi che però non sono uguali. Tuttavia, da questo gesto nasce la ripetizione ed essa nega alle prime volte il loro carattere singolare. In *Rosso Sangue* e *Pola x* ci sono anche delle citazioni che alla fine del film rimandano alle epigrafi iniziali. In *Rosso Sangue*, poco prima della sua morte, Alex cita Rimbaud e Verlaine, attraverso due frasi che rimandano al titolo del film proveniente da un poema di Rimbaud. Infine, una citazione di Melville compare sia all'inizio sia alla fine di *Pola x*.

La maggior parte delle volte, tuttavia, è difficile individuare quali siano le citazioni letterarie e quali siano invece le parole scritte da Carax. Il regista riprende molti frammenti di testi, ogni tanto anche molto brevi, e li inserisce nei dialoghi senza evidenziarli in un modo particolare. Così facendo passa dalla frase di uno scrittore a qualche parola di un poeta senza che lo spettatore se ne accorga. Inoltre, la moltiplicazione delle citazioni non aiuta la loro ricognizione. Sia per Alban Pichon sia per Paolo Campana, il monologo di Paul in *Strangulation Blues* rappresenta molto bene questo flusso incontrollabile di parole:

Da Dante, ai versi di Jean Cocteau, o Pierre Reverdy, da strofe delle canzoni di Jacques Dutronc a quelle di Leo Ferré, da un'alterazione sintattica di Bataille a un lungo passaggio da *Le avventure di Gordon Pym* di Edgard Allan Poe. Tutto procede, come anche nel caso delle citazioni da Godard per accumulo ma fa parte del gioco di prelevamento e organizzazione che Carax afferma di fare: «*J'aime les phrases des autres [...]. Mon écriture à moi c'est la liaison entre les phrases des autres, j'ai très peu la sensation d'écrire*».¹⁶¹

1.3.2. Riferimenti pittorici

I riferimenti di Leos Carax alla pittura iniziano con *Rosso Sangue* e continuano con *Gli Amanti del Pont-Neuf* e *Pola x*, facendosi sempre più evidenti. Da *Strangulation Blues* a *Rosso Sangue*, tutti i protagonisti maschili, ossia Paul e i due Alex, vogliono aver a che fare con il cinema e in questo sembrano riflettere le aspirazioni del giovane Carax. Le cose cambiano da *Gli Amanti del Pont-Neuf* in poi. In *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Alex vuole soltanto vivere sul ponte con Michèle, la donna che ama e che, tra l'altro, è una pittrice. In *Pola x*, Pierre è uno scrittore.

¹⁶¹ Trad. it. « Mi piacciono le frasi degli altri [...]. La mia scrittura è il legame tra le frasi degli altri, ho pochissimo la sensazione di scrivere», CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 31.

In *Rosso Sangue*, è interessante fermarsi sul particolare sistema cromatico usato da Carax. Il regista mette all'onore il rosso, blu e giallo (o bianco), una scelta che sembra direttamente presa in prestito dal cinema da Jean-Luc Godard, il quale usava e attribuiva a ciascuno di essi un preciso significato nel *Disprezzo* e *Il Bandito delle 11*. Nel *Disprezzo*, ad esempio, il rosso è sinonimo di passione, il blu di tragico e il bianco di ciò che non è né passione né tragico. I tre colori rimandano anche a tre pittori: Renoir, Matisse e Picasso e ai pittori *fauves*. Fanno anche riferimento ai colori della bandiera francese, colori che Godard fa esplodere alla fine di *Il Bandito delle 11*. In *Rosso Sangue*, è, quindi, molto probabile che Leos Carax abbia voluto rendere omaggio a Godard. Secondo Marie-Thérèse Journot, però, Godard non è la fonte primaria. A suo parere, «*la recherche de Carax sur les couleurs paraît directement inspirée, via Godard, par les mouvements picturaux du début du siècle, avec une influence prédominante du Blaue Reiter et de Kandinski*»¹⁶², i quali desideravano liberare l'arte dell'illusione realistica. Per quanto riguarda il film di Carax, è chiaro che il regista sia ben lontano dall'illusione realistica. Marie-Thérèse Journot parla anche di «*rythmes colorés*» - ovvero «*ritmi colorati*»¹⁶³ - affermando che in *Rosso Sangue* Carax cerca di raggiungere dei movimenti colorati, proprio come faceva il pittore Kandinski. Evocando Kandinski è difficile non pensare a Piet Mondrian, un altro pioniere dell'astrazione il quale, per allontanare le forme e colori naturali, decide di basarsi solo su linee dritte e su colori primari, realizzando, così, delle composizioni molto geometriche con il rosso, il giallo, il blu, il bianco e il nero.

Secondo Paolo Campana, il terzo lungo-metraggio di Carax, *Gli Amanti del Pont-Neuf*, si riferisce principalmente a tre pittori o gruppi di pittori. Per primo, Paolo Campana cita il pittore olandese del diciassettesimo secolo Rembrandt per le sue scene notturne e il suo uso caravaggesco del chiaroscuro. Due sequenze in particolare ricordano il pittore olandese: quella in cui Alex cammina di notte tornando da Saint-Cloud - con in mano una lampada che illumina il suo viso e il suo corpo, mentre attorno a lui è tutto buio - e quella in cui Michèle osserva un dipinto al Louvre grazie alla luce di una candela [vedere allegato 9, fig. 1]. Di seguito, Paolo Campana evoca Van Gogh, ma anche Munch e Kokoshka, per descrivere i ritratti fatti da Michèle, che, di fatto, sono quelli di Juliette Binoche. I tratti grossolani e le forme appena abbozzate sembrano testimoniare delle immagini mentali

¹⁶² Trad. it. «la ricerca di Carax sui colori sembra direttamente ispirata, via Godard, dai movimenti pittorici dell'inizio del secolo, con un'influenza predominante del *Blaue Reiter* e di Kandinski», JOURNOT Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80: La modernité en crise*. Beinex, Besson, Carax, cit., p. 85.

¹⁶³ *Ivi*, p. 87.

abbastanza turbate e proprio per questo motivo i ritratti ricordano le opere del pittore impressionista e dei due espressionisti [vedere allegato 9, fig. 2 e 3]. Infine, l'intero film ricorda a Paolo Campana l'opera del pittore olandese Bram Van Velde, il quale, dopo un breve periodo espressionista, si orienta verso l'astrattismo. Per il teorico, «nei suoi quadri si sente il peso dell'esistenza, di una realtà simile a quella che Carax intende mostrare»¹⁶⁴. Anche Jean-Yves Escoffier, il direttore della fotografia di Carax per *Gli Amanti del Pont-Neuf*, spiegava a proposito di Bram Van Velde: «[...] le sue opere sono fatte di semplicità e di grande disperazione... ha avuto una vita piena di privazioni. In questo senso lui c'entra con il film (per la povertà)...»¹⁶⁵.

Per quanto riguarda *Pola x*, l'intero film è attraversato dal tema della menzogna e della verità, caratteristica che si traduce visivamente in una ricorrente dicotomia tra luce e ombra. La prima parte del film, prima che Pierre abbia la lunga discussione di notte con Isabelle, si svolge nella luce, invece, dal momento in cui si reca a Parigi in poi, prevale l'oscurità. Il teorico Paolo Campana segna diverse possibili ispirazioni pittoriche anche per questo film. Egli afferma che:

Sebbene l'autore non specifichi quali siano state le fonti dirette d'ispirazione per la sua ricerca iconografica, ogni inquadratura sia del film che della serie rivela un'attenzione ed una sensibilità alle questioni cromatiche e prospettiche che non lascia nulla al caso e in cui anche la collocazione delle singole figure nello spazio cerca un senso estetico compiuto, anche quando si tratta di sole comparse.¹⁶⁶

Nella prima parte del film ci sono diversi paesaggi di campagna che sembrano richiamare i paesaggi naturalisti di Camille Corot o più generalmente della scuola di Barbizon, un gruppo di pittori naturalisti dell'Ottocento [vedere Allegato 9, fig. 4]. Nel momento in cui Pierre e Isabelle arrivano in città poco a poco scompare la luce, sebbene ci siano sempre delle ambientazioni abbastanza realistiche. Certe inquadrature possono anche ricordare le scene notturne di Edward Hopper, dalle quali emergono una fredda artificialità e una certa malinconia [vedere Allegato 9, fig. 5]. Infine, la sequenza del sogno di Pierre, in cui lui e Isabelle si ritrovano prigionieri in un fiume di sangue, sembra trarre ispirazione dal surrealismo. Secondo Paolo Campana, infatti, le diverse sequenze di sogni (più numerose nella versione televisiva) sono proprio d'ispirazione espressionista e surrealista e possono

¹⁶⁴ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio, cit.*, p. 104.

¹⁶⁵ Jean-Yves Escoffier (in) *Ivi*, p. 104.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 177.

ricordare pittori come Anselm Kiefer o Salvador Dalì. Le sequenze notturne della villa della famiglia di Pierre, la famiglia Vallombreuse, possono anche ricordare certe scene notturne di Magritte [vedere Allegato 9, fig. 6 e 7].

1.3.3. *La musica*

Leos Carax ha sempre amato la musica tanto da piccolo quanto da grande e fare il musicista sarebbe stato uno dei suoi sogni. Da bambino ascoltava dei cantautori francesi come Barbara, Aznavour e Leonard Cohen, oltre a musicisti americani, in particolare Bob Dylan. Con l'adolescenza si appassiona sempre di più ai musicisti americani, soprattutto al rock. Due dei suoi musicisti preferiti erano, e probabilmente sono ancora, David Bowie e Iggy Pop. Nei primi anni del XXI secolo Leos Carax realizza anche due video musicali: uno nel 2001 per il gruppo rock britannico New Order, e un altro nel 2004 per la cantante francese Carla Bruni.

Nei suoi film ritroviamo spesso dei brani musicali di questi musicisti. Ad esempio, all'inizio di *Boy Meets Girl*, si fanno sentire due versi di una canzone del famoso cantautore Serge Gainsbourg: la canzone, intitolata *Je suis venue te dire que je m'en vais*, apre il film con una separazione amorosa, quella di Maïté che ha appena lasciato il marito e se n'è andata con la sua bambina, la macchina, e i dipinti del consorte che verranno buttati poco dopo nella Senna. Questo primo uso della musica sembra annunciare che, nei film di Carax, essa avrà il ruolo di esprimere i sentimenti amorosi dei personaggi. In *Boy Meet Girls*, viene introdotta anche una canzone di David Bowie (*When I Live My Dream*) in una sequenza in cui Alex, cuffie nelle orecchie, cammina di notte a Parigi. Cronologicamente Alex incontra una coppia che si sta baciando sul Pont-Neuf e la osserva per parecchio tempo, poi riprende la sua camminata con gli occhi chiusi e le due braccia alzate. Sembra un sonnambulo e, se così fosse, allora forse sta sognando Mireille. Infatti, i due piedi di Mireille appaiono in sovrimpressionazione sopra la testa di Alex. Lei sta ballando, lui ascoltando la canzone. Per la prima volta i due personaggi condividono la stessa inquadratura. Si potrebbe trattare di un pre-incontro, il quale è reso possibile grazie alla musica. Sempre in *Boy Meet Girl*, Alex ruba dei dischi di Barbara in un negozio per regalarli alla sua ex-fidanzata, Florence. In questo caso, Leos Carax si riferisce sia alla cantautrice Barbara sia al periodo della sua gioventù in cui rubava dei dischi per i suoi compagni delle superiori. Un po' più avanti, durante la sequenza della cucina, Alex e Mireille cantano insieme la canzone di Barbara *Dis, quand reviendras-tu?*. Anche se Alex

balbetta a malapena le parole della canzone, a differenza di Mireille, ciò che importa è che la canzone avvicina i due protagonisti. Essa, infatti, partecipa alla creazione del legame di complicità che s'instaura tra i due personaggi.

Anche in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, durante la serata del quattordici luglio, la musica avvicina i due amanti. Nella sequenza Alex e Michèle, inebriati dall'alcool, si lasciano trasportare dalla frenesia dei fuochi d'artificio e dalla musica. Corrono, saltano e ballano senza inibizioni sul ritmo di una musica che alterna rock, hip hop e musica classica. Grazie alla potenza della musica, i due amanti sembrano finalmente riuscire a esternare le loro emozioni.

Si può affermare che nei film di Leos Carax la musica è vettore di emotività, proprio come il movimento. Lo dimostra perfettamente la sequenza della corsa di Alex in *Rosso Sangue*. All'inizio della sequenza, prima della corsa, Alex propone ad Anna di ascoltare della musica. Accende allora lo stereo perché, secondo lui, alla radio si trova sempre la musica che in quel momento continua a ronzare in testa. Dopo un tentativo fallito, Alex capita su una canzone del cantautore francese Serge Reggiani (anche attore nel film). Alex dice: «*Voilà, écoutons et laissons nous dicter nos sentiment*»¹⁶⁷. Poco dopo finisce la canzone di Reggiani e inizia quella di David Bowie. Alex si mette allora in movimento, inizia prima a camminare, rannicchiato su se stesso, e poi parte di corsa. Sembra proprio che ci stia lasciando guidare dai suoi sentimenti. Come abbiamo già accennato, la corsa (o piuttosto il movimento) permette molto probabilmente ad Alex di esternare le proprie emozioni, in particolare la sua frustrazione di non esser amato da Anna. I colpi sulla pancia che si dà ripetutamente dimostrano la sua sofferenza, sentimento del quale, però, sembra liberarsi man mano che corre e fa delle acrobazie. Tuttavia, ciò che conta è che la corsa di Alex viene avviata solo quando la radio passa la canzone di David Bowie. Anche se poi correndo si allontana dall'appartamento, e quindi dalla radio, la musica rimane costante e segue la sua corsa. In questo modo, sembra che sia proprio la musica a spingerlo avanti e, a quanto sembra, a permettergli di espellere la sua sofferenza. Quando la musica si ferma anche Alex si ferma.

Nel 1987, intervistato da un giornalista a proposito dei numerosi riferimenti nelle sue opere, Leos Carax rispondeva: «No, non c'è nessun omaggio – al cinema muto, ai fumetti, all'arte, alla grafica... - sono le immagini della mia vita, i miei ricordi

¹⁶⁷ Trad. it. «Ecco, ascoltiamo e lasciamoci guidare dai nostri sentimenti», *Rosso Sangue*.

d'infanzia».¹⁶⁸ Piuttosto che di riferimenti, Carax preferisce parlare di dialogo, un dialogo che intratterrebbe con «*des amis morts*»¹⁶⁹. Carax dialoga con dei registi, autori, pittori o musicisti a lui cari in quanto hanno segnato la sua vita con le loro opere. Il gesto di riferimento è quindi emotivo e nostalgico. Quello che vuole ricordare Carax sono dei momenti emotivi importanti per lui, spesso tratti dalla sua infanzia o gioventù, che egli prova a rievocare attraverso il suo cinema facendo scaturire quella nostalgia che pervade tutti i suoi film.

¹⁶⁸ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 79.

¹⁶⁹ Trad. it. «degli amici morti», Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

2. La struttura ripetitiva dei film e nei film di Leos Carax

2.1. Ritorni e ripetizioni nell'immaginario caraxiano

Oltre al sistema di riferimenti, che già produce una forte sensazione di ripetizioni nello spettatore, ci sono anche molti motivi e immagini, propri del cinema di Carax che si ripetono da un film all'altro. Col passare degli anni e dei film, questi motivi sono diventati parte integrante dell'immaginario cinematografico del regista. Sicuramente, se si ripetono così spesso sarà perché sono temi a lui cari, ma molto probabilmente anche perché fanno parte della propria storia di Carax. Perciò, la loro evocazione sarà probabilmente emotiva e in parte nostalgica.

Interessiamoci alla figura della sorella. Appare per la prima volta in *Pola x* con il personaggio di Isabelle, la sorellastra di Pierre, della quale egli non sapeva niente e con la quale avrà una relazione incestuosa. Isabelle non è l'unica donna che Pierre considera come sua sorella: chiama anche sua madre «mia sorella» - e lei lo chiama «mio fratello» - e, nella seconda parte del film, presenta anche la sua ex-fidanzata Lucie come sua sorella. Tutte le donne importanti per Pierre sono, quindi, delle sue sorelle. Lo stesso sembra anche per certe delle ragazze che circondano gli Alex nei primi film, ad esempio Mireille in *Boy Meets Girl* e Anna in *Rosso Sangue*. Tirando le somme, si tratta più di relazioni complici che di storie d'amore: infatti né con Mireille né con Anna gli Alex hanno un rapporto carnale, si limitano a parlare o anche a battibeccare, proprio come fratelli. In *Rosso Sangue*, ad esempio, Alex e Anna s'inseguono nell'appartamento con schiuma da barba e rossetto subito dopo che Anna ha disegnato una croce rossa sul petto di Alex, croce che nega ogni possibilità di rapporto carnale tra di loro [vedere allegato 10, Fig.1]. Carax stesso, in una trasmissione televisiva del 1999, affermava che nei suoi film «ça tourne autour de la soeur tout le temps»¹⁷⁰, il film *Pola x* è anche dedicato alle sue tre sorelle.

Paolo Campana, raccontando velocemente dell'infanzia di Carax, ricorda che Alex, cioè Leos Carax, era l'unico maschio «in una famiglia caratterizzata dalla presenza femminile»¹⁷¹ e che una delle sue sorelle scomparve quando Carax era ancora un bambino. Questa sorella si chiamava Michèle, proprio come la protagonista di *Gli Amanti del Pont-*

¹⁷⁰ Trad. it. «gira attorno alla sorella, sempre», Leos Carax intervistato da BOUTANG Pierre-André nella trasmissione *Métropolis*, trasmessa sul canale televisivo "Arte" il 22 maggio 1999 (in) PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 99.

¹⁷¹ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 21.

Neuf, la quale, molto probabilmente, evoca anche una figura di sorella nella filmografia di Carax. In questo film, anche se Alex e Michèle hanno un vero rapporto carnale, ne combinano comunque di tutti i colori insieme, ad esempio quando mettono dei narcotici nei bicchieri delle persone nei bar. Per Alban Pichon, nei film di Carax, la sorella «*est avant tout une absence rêvée (...) un être peut-être disparu et qu'il s'agit de (re)trouver*»¹⁷². Può essere che, attraverso tutti questi personaggi femminili, Leos Carax cerchi in qualche modo di rievocare (o ritrovare) la sua sorella scomparsa.

Un altro motivo che appare due volte nei film di Carax potrebbe aver a che fare con il ricordo della sorella scomparsa o più generalmente con l'essere che, secondo Alban Pichon, bisogna ritrovare. Lo chiameremo «il motivo della donna senza viso». Appare per la prima volta in *Rosso Sangue* quando Alex intravede la sagoma di una donna che lo affascina nell'autobus. Alex penserà che si tratti di Anna. Tuttavia, quando alla fine del film Alex rivede la sagoma della donna (sempre con il viso seminascosto), capisce di essersi sbagliato visto che Anna si trova seduta in macchina, proprio accanto a lui. La sagoma, invece, sta camminando per strada, quindi non è possibile che si tratti della stessa donna, oppure rappresentano entrambe la donna ideale ricercata da Alex. Infatti, poco dopo averla intravista nell'autobus, Alex la insegue per strade [vedere allegato 10, fig. 2] fino ad arrivare al nascondiglio di Marc e Hans, luogo in cui incontra Anna per la prima volta. Anche all'inizio di *Pola X* troviamo questo motivo della donna senza viso. Lucie, la fidanzata di Pierre, togliendosi una maglia, rimane col viso bloccato nel tessuto; Pierre bacia allora il suo viso, baciando così un viso senza lineamenti [vedere allegato 10, fig. 3]. Anche se è molto corta, questa scena è abbastanza significativa, visto che sembra proprio annunciare l'arrivo di Isabelle, la sorella sconosciuta, dalla quale Pierre non conosce neppure il viso e con cui avrà in seguito una relazione incestuosa.

Da un film all'altro ci sono altri motivi ricorrenti che sembrano proprio legati alla gioventù di Carax. Tra i più significativi troviamo quello della non comunicazione, o piuttosto della difficoltà di comunicazione. Ricorda gli anni di liceo di Carax, anni in cui il regista racconta di esser rimasto quasi muto per un periodo¹⁷³. Nei suoi film, questa difficoltà nel comunicare viene evocata tramite i dialoghi, per esempio quando in *Rosso Sangue* Anna afferma che «*les hommes silencieux, ça met mal à l'aise, on les croit*

¹⁷² Trad. it. «è innanzitutto un'assenza sognata (...) un essere magari scomparso che bisogna (ri)trovare», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 100.

¹⁷³ Leos Carax intervistato da Philippe Garrel, *Dialogue en apesanteur, Philippe Garrel rencontre Leos Carax*, cit.

*forcément génies ou abrutis*¹⁷⁴, o quando poco dopo Alex gli confessa che il suo soprannome, «*Langue pendue*» (Lingua lunga), gli viene attribuito dai suoi genitori durante l'infanzia, in quanto era un bambino «*dangeureusement silencieux*»¹⁷⁵. Ci sono anche certi personaggi che non riescono proprio ad esprimersi, come il voyeur del quartiere in *Rosso Sangue* interpretato da Carax stesso; anche Alex in *Gli Amanti del Pont-Neuf* non parla quasi mai, neanche per dichiarare il suo amore a Michèle. Glielo scriverà su un foglio. Inoltre più volte il suono e l'immagine non sono sincronizzati, ad esempio quando Alex fa il ventriloquo in *Rosso Sangue*, ma anche quando Bernard parla con Mireille al citofono in *Boy Meets Girl*. Le sue labbra si muovono ma non si sentono le sue parole siccome una *voice-over* si sovrappone alla sua voce. La *voice-over* sembra rivelare ciò che non riesce a confessare Bernard a Mireille, ossia ciò che lui prova davvero per lei.

La malattia, e più specificatamente le medicine, sono due altri motivi che tornano spesso nei film di Carax e sono pure legati alla sua storia personale. Nell'intervista agli *Inrockuptibles*¹⁷⁶, il regista spiega che ha sempre dovuto prendere abbastanza medicine, soprattutto sonniferi, ma anche oppio per lenire forti dolori alla pancia. Anche in *Rosso Sangue*, Alex soffre di mal di pancia e lo si può notare quando corre martellandosela. Racconta ad Anna che i suoi dolori sono dovuti al periodo trascorso in carcere, periodo che dice di non aver ancora digerito. In *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Alex non riesce proprio a dormire, perciò prende sempre dei sonniferi, sebbene Michèle vorrebbe insegnargli a prendere sonno da solo. Sempre nell'intervista agli «*Inrockuptibles*», Leos Carax racconta che l'idea dell'insonnia gli è venuta mentre girava il film. A quell'epoca gli succedeva la stessa cosa: era innamorato di Juliette Binoche e non riusciva proprio a dormire. Nel film Alex e Michèle usano lo stesso medicinale che usava Carax mentre stava girando *Rosso Sangue*: l'Alcyon, un potente sonnifero. Come nota Alban Pichon, nei film di Carax il sonno è visto come un bene prezioso:

Il est d'ailleurs d'autant plus précieux qu'il semble renvoyer à un bien être d'enfant: *Sans Titre* cite cet extrait de *La Nuit du Chasseur* où John e Pearl, réfugiés dans une grange, se souhaitent affectueusement bonne nuit; les personnages de *Bonne nuit les petits*, Nounours e le Marchand de sable, viennent

¹⁷⁴ Trad. it. «Gli uomini che parlano poco mettono a disagio, li si considera per forza dei geni o degli imbecilli», *Rosso Sangue*.

¹⁷⁵ Trad. it. «pericolosamente silenzioso», *Rosso Sangue*.

¹⁷⁶ Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, cit.

veiller sur le sommeil des bébés réunis de *Boy Meets Girl*. La petite fille de *Pola x*, assoupie, dort dans les bras de Pierre.¹⁷⁷

Torna anche molto spesso il motivo dell'occhio ferito [vedere allegato 10, fig. 4, 5, 6 e 7]. In *Rosso Sangue*, Thomas, l'amico di Alex e amante di Lise, ha un'infezione ad un occhio (molto probabilmente si tratta dello STBO, il virus che colpisce chi fa l'amore senza amare); in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Michèle è affetta da una grave malattia agli occhi, in *Pola x*, Pierre perde poco a poco la vista e, infine, in *Merde*, il *signor Merde* ha un occhio lattiginoso.

Sicuramente, con il motivo dell'occhio ferito e della malattia, ci allontaniamo dal ricordo nostalgico, eccetto quando si tratta di non dormire per amore. Per quanto riguarda tutti gli altri temi e motivi ripetuti da un film all'altro, come ad esempio il tema della morte, il luogo Pont-Neuf, o anche la città di Parigi, i motivi dell'acqua, del fuoco, ma anche del triangolo amoroso o del padre assente, non ci sembra che abbiano una componente nostalgica agli occhi di Carax, forse anche perché non conosciamo tanti dettagli della sua vita personale. Certamente sono degli aspetti legati alla storia stessa di Carax, ma il regista non vi intrattiene per forza un legame nostalgico. Potrebbe anche essere che, in fin dei conti, la nostalgia che impregna i film di Carax sia più legata alla ripetizione che ai motivi in sé. Ripetendosi, le immagini e i motivi perdono la loro unicità, non sono più delle prime volte.

2.2. Il mito delle prime volte

L'aggettivo «primo» definisce una cosa senza precedenti ma segna anche l'inizio di una serie. È qualcosa di nuovo che però sta per ripetersi. Prendiamo in considerazione i primi passi di un bambino o le sue prime parole, ma anche le prime volte in amore, ecc. C'è qualcosa di magico ma anche di molto nostalgico nelle prime volte. La prima volta che sperimentiamo qualcosa di nuovo risentiamo qualcosa di unico, non paragonabile con ciò che abbiamo vissuto fino a quel momento. Quando poi l'esperienza si ripete, non proviamo più lo stesso sentimento di scoperta, in quanto sappiamo già cosa aspettarci. Non potremmo mai più rivivere questo sentimento di scoperta, almeno non analogamente, e da

¹⁷⁷ Trad. it. «Del resto, tanto più prezioso che sembra riferirsi a un benessere di quando si è bambini: *Sans Titre* cita l'estratto di *La Nuit du Chasseur* in cui John e Pearl, nascosti in un fienile, si scambiano affettuosamente la buonanotte; i personaggi di *Bonne nuit les petits*, *Nounours* e *Le Marchand de sable*, vegliano sul sonno dei bebè riuniti in *Boy Meest Girl*. La piccola bambina di *Pola x*, appisolata, dorme tra le braccia di Pierre», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 228.

questa irrimediabilità può nascere un sentimento di nostalgia. Le prime volte, quindi, si trovano proprio al limite tra novità e ripetizione, scoperta e nostalgia.

Nel cinema di Leos Carax le prime volte sono molto importanti. Lo dimostra la sequenza di *Boy Meets Girl* in cui si vede la mappa disegnata da Alex: il protagonista ha disegnato una mappa approssimativa di Parigi sul muro della sua stanza e la tiene nascosta dietro un quadro, proprio dove, di solito, le persone nascondono i loro beni più preziosi. Su di essa ha scritto le date e i luoghi in cui ha vissuto qualcosa per la prima volta, ad esempio il suo primo bacio con F., la sua prima menzogna a F., il suo primo tentativo di omicidio, ecc. Alex riporta anche alcune delle sue esperienze più rilevanti, come la data della sua nascita, la prima volta per eccellenza, e i due anni che trascorsi a leggere nel parco del *Luxembourg*. Sembra, quindi, che le cose più care ad Alex, quelle che nasconde agli altri, siano le sue prime volte ed esperienze.

Altre sequenze testimoniano l'importanza delle prime volte per Carax e per i suoi personaggi. Alex, sempre in *Boy Meets Girl*, confessa a Mireille che solo le prime volte gli interessano. Aggiunge: «*si j'avais un enfant je le laisserais tomber après le premier mot. Pendant des années j'ai voulu faire l'amour, puis un jour je l'ai fait. C'est comme, sauf non, c'est le contraire*»¹⁷⁸. L'ultima frase di Alex è molto interessante: non riesce a paragonare la prima volta che ha fatto l'amore a nient'altro. Una prima volta è, infatti, qualcosa di completamente nuovo, non paragonabile a niente. Mireille, però, fa notare ad Alex che, se s'interessa soltanto alle prime volte, avrà breve durata.

Anche Pierre, in *Pola x*, vuole scrivere un romanzo innovativo, «*un livre vrai*»¹⁷⁹, ossia «*la vérité vrai*»¹⁸⁰, qualcosa che non è mai stato scritto, e che egli inizia a malapena a intravedere da quando ha lasciato la sua famiglia e la villa per stare con sua sorella. Ugualmente, la sua editrice lo scoraggia, spiegandogli che la sua idea è vecchia come il mondo.

Sia Pierre sia Alex desiderano sperimentare delle cose mai fatte prima, mai fatte da lui personalmente per quanto riguarda Alex e dagli altri nel caso di Pierre. Ogni volta, però, vengono scoraggiati. Anche se Carax e suoi personaggi lo vorrebbero, non è possibile vivere soltanto di prime volte. Certe sensazioni non si possono provare una seconda volta.

¹⁷⁸ Trad. it. «se avessi un figlio lo lascerei cadere dopo la sua prima parola. Per anni ho voluto fare l'amore, poi un giorno l'ho fatto. È come, oppure no, è il contrario», *Boy Meets Girl*.

¹⁷⁹ Trad. it. «un libro vero», *Pola x*.

¹⁸⁰ Trad. it. «la verità vera», *Pola x*.

Certe cose, una volta scoperte, sono destinate a ripetersi, e da ciò nasce una certa nostalgia. Anche secondo Alban Pichon: «*Les phénomènes de reprises refusent tout succès à la quête d'originalité que mène Alex (ou Pierre)*»¹⁸¹.

Tuttavia, non solo i personaggi testimoniano l'interesse di Carax per le prime volte, ma lo evidenzia anche la struttura dei film. Infatti, in tutti i lungometraggi di Carax, da *Boy Meets Girl* fino a *Pola x*, il motivo dell'incontro amoroso si ritrova al centro sia della storia che della struttura dei film. Orbene, come specifica Alban Pichon nel suo libro su Carax: «*La rencontre est une première fois: c'est l'occasion d'un premier regard, ou d'un premier échange de mot. Surgit là quelque chose qui ne reviendra pas, et qui n'était jusque-là jamais survenu: le premier regard, le passage de l'inconnu à la connaissance, la découverte*»¹⁸². Eccetto per il mediometraggio *Merde*, la trama principale di tutti i film di Carax, da *Boy Meets Girl* fino a *Pola x*, gira attorno all'incontro tra un ragazzo e una ragazza; in *Pola x* si tratta di un fratello e una sorella. In fin dei conti, tutti gli altri elementi delle storie non sono così rilevanti. In tutti i film vi sono delle sequenze molto lunghe in cui il ragazzo e la ragazza o s'incontrano per la prima volta o imparano a conoscersi a vicenda. In *Boy Meets Girl* e *Rosso Sangue* queste sequenze si trovano proprio alla metà del film, ciò che conferisce loro una certa importanza. Tuttavia, come nota Alban Pichon, le scene d'incontro perdono la loro singolarità, in quanto un ragazzo, che ha lo stesso nome nei tre primi film, incontra sempre una ragazza: siamo ben lontani dal desiderio assoluto di prime volte espresso da Alex in *Boy Meets Girl*.

2.3. Il primo incontro: trasgressioni, mancanze e ripetizioni

Di solito le scene d'incontro amoroso seguono una certa «forma fissa», almeno così afferma Jean Rousset nel suo libro *Leurs yeux se rencontrerent*, un libro in cui analizza le scene di primo incontro nel romanzo. Per Jean Rousset, le sequenze di primo incontro condividono dei tratti ricorrenti. Per prima cosa, c'è un «*face à face qui joint les héros en couple principal [...] une mise en présence de ceux qui se voient pour la première fois*»¹⁸³. La scena del primo incontro si sviluppa in tre tappe: quella dell'effetto (prima impressione prodotta dalla visione dell'altro), dello scambio (scambio di comunicazione tra le due

¹⁸¹ Trad. it. «I fenomeni di riprese negano ogni possibilità di successo alla ricerca di originalità intrapresa da Alex (o Pierre)», PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, cit., p. 205.

¹⁸² Trad. it. «L'incontro è una prima volta: è l'occasione di un primo sguardo, o di un primo scambio di parola. Sorge qualcosa che non tornerà più, e che non era mai avvenuta fino ad allora: il primo sguardo, il passaggio dall'ignoto alla conoscenza, la scoperta», *Ivi*, p. 85.

¹⁸³ Trad. it. «faccia a faccia che unisce gli eroi come coppia principale [...] riunendo coloro che si vedono per la prima volta», ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrerent*, Paris, édition José Corti, 1981.

parti) e, infine, dell'attraversamento (cancellamento delle distanze, a volte possibile, a volte no). Due altri elementi, tra l'altro, sono particolarmente rilevanti: la bellezza fisica, molto importante nella fase della prima impressione, e il luogo - l'incontro può succedere nello spazio pubblico o nello spazio privato. Comunque, in certi romanzi, questa «forma fissa» può non essere rispettata. Ad esempio, il primo sguardo può esser anticipato, negato o ritardato, ci possono anche essere dei pre-incontri. Questo è il caso dei film di Carax: in essi ogni volta il primo incontro non è completo, ci sono delle mancanze o trasgressioni. Quindi, per realizzarsi, l'incontro viene suddiviso in più momenti, perdendo però la sua essenza primaria. Non c'è più un primo incontro, ma numerosi primi incontri.

In *Boy Meets Girl*, Alex sente la voce di Mireille prima di vederla. La sente attraverso un citofono, mentre sta parlando con il suo compagno Bernard. I due personaggi, quindi, non sono riuniti, non si trovano neanche nello stesso spazio, in quanto Alex è in strada, cioè nello spazio pubblico, mentre Mireille si trova da sola a casa sua, nello spazio privato. Successivamente, quando Alex intravede Mireille per la prima volta alla festa di Helen, lei porta dei grandi occhiali da sole neri che le nascondono il viso. Solo dopo queste due ricorrenze di primo incontro, Alex vede interamente il viso di Mireille: si parla finalmente del primo scambio di sguardi tra i due protagonisti. L'attraversamento avviene durante la scena della cucina in cui Mireille e Alex iniziano a discutere. La scena del primo incontro è, quindi, spezzata in diversi momenti: prima si sente una voce, poi si vede una sagoma, poi un viso, e infine la persona intera. Questa suddivisione dell'incontro (o ripetizione dei primi incontri), priva l'incontro della sua peculiarità.

In *Rosso Sangue* la situazione è un po' particolare visto che Alex si innamora, in qualche modo, della persona sbagliata. Il primo incontro avviene in autobus quando, Alex rimane affascinato da una donna, il cui viso rimane sfocato. Più che di una donna, quindi, Alex s'innamora di una sagoma. Alex scende dall'autobus, la donna invece vi rimane. Alex rivede la sagoma in strada e inizia a seguirla, ma la perde di vista senza essere ancora riuscito a scorgere interamente il viso. In seguito, quando Alex arriva al nascondiglio di Marc e Hans, pensa che Anna sia la donna dell'autobus, ma ciò si rivelerà un errore alla fine del film. Alex vede allora la sagoma dell'autobus camminare per strada, mentre Anna è seduta in macchina accanto a lui. In *Rosso Sangue*, quindi, l'incontro è non solo suddiviso, ma anche costruito su un errore di persona.

In *Gli Amanti del Pont-Neuf*, Michèle è la prima a vedere Alex, privo di sensi in strada. È anche sporco e ferito, non ha quindi niente a che fare con il bello e affascinante uomo del solito incontro romanzesco. Michèle, che ha un occhio ferito, disegna il ritratto di Alex. Poi tocca ad Alex osservare Michèle mentre lei dorme sul Pont-Neuf. Ugualmente, lei è sporca, spettinata e anche ferita all'occhio. Alla fine, quando Alex la sveglia, i due protagonisti si possono osservare a vicenda per la prima volta.

In *Pola x*, Pierre sogna Isabelle prima di incontrarla. Sogna un viso del quale però non riesce a percepire i lineamenti. In seguito Pierre intravede una sagoma dietro un albero, sente un respiro al telefono e, infine, una notte, incontra Isabelle. Con questo incontro al buio, finalmente, Pierre scopre la voce, il viso e la personalità di sua sorella.

Da *Boy Meets Girl* a *Pola x*, quindi, tutti i film di Carax mettono in scena un incontro tra un ragazzo e una ragazza e ogni volta questi incontri non sono né perfetti né completi. Spesso si sente soltanto una voce e non si vede il viso, o il contrario; si può anche fare un incubo sulla persona da incontrare, o anche confondere la persona. Per questo la scena dell'incontro viene suddivisa e ripetuta in vari momenti ed è questo che permette finalmente all'incontro di compiersi. Tuttavia, questa suddivisione corrode anche il concetto stesso d'incontro. Esso, essendo ripetuto varie volte, perde la sua unicità. Le ripetizioni rovinano le prime volte, ossia le esperienze singolari, le quali, come abbiamo visto, sono molto importanti per Carax. Sembra allora che, tramite i suoi film, Carax ci stia dicendo che non ci sono più prime volte, sia attraverso le battute dei suoi personaggi sia tramite la costruzione delle scene d'incontro. Orbene, per un appassionato di nuove esperienze, un mondo svuotato di prime volte non può che essere intriso di nostalgia.

Capitolo III: Per un'idea di nostalgia diffusa: *Holy Motors*

Nel 2012, quando *Holy Motors* viene proiettato per la prima volta al Festival di Cannes, la stampa accoglie molto bene il film. Per la rivista *Les Inrockuptibles*, che ha sempre seguito attentamente la carriera del regista, il ritorno di Leos Carax - dopo l'insuccesso di *Pola X* e tredici anni trascorsi senza realizzare lungometraggi - è paragonato «al ritorno di Ulisse a Itaca»¹⁸⁴ ed è vista come «un magistrale rientro *au pays du cinéma*»¹⁸⁵. Tuttavia, come scrive Vladimir Jankélévitch, quando Ulisse torna a Itaca non ritrova la stessa Itaca, né la stessa Pénélope e anch'egli è diverso:

Ulisse è ora un altro Ulisse, che ritrova un'altra Pénélope... E Itaca è anch'essa un'altra Itaca, al medesimo posto ma non alla medesima data - è una patria di un altro tempo.¹⁸⁶

Il passare del tempo e i cambiamenti irrimediabili che esso provoca favoriscono la nascita della nostalgia. Ulisse ha definitivamente perso qualcosa che gli era molto caro e non potrà mai recuperarlo siccome si tratta di un periodo temporale.

Tornando al suo paese-cinema dopo anni di assenza, sembra che anche Leos Carax sia soggetto alla nostalgia, o almeno così traspare in *Holy Motors*. Non si tratta soltanto dei soliti riferimenti alla storia passata del cinema, né tantomeno delle rievocazioni dei suoi film precedenti, in *Holy Motors* c'è qualcos'altro, qualcosa di più diffuso. L'intero film sembra intriso di nostalgia: sia cinematografica che personale, ma anche della nostalgia di un mondo che sta cambiando in fretta. Leos Carax racconta che il film è nato da due sentimenti: «[...] *la fatigue d'être soi et le besoin de se réinventer, de revivre* [...]»¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Articolo della rivista "Les Inrockuptibles" riferito (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 218.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La nostalgia*, in PRETE Antonio (a cura di), *Nostalgia, storia di un sentimento*, cit., p. 156.

¹⁸⁷ Trad. it. «la stanchezza di essere se stesso e il bisogno di reinventarsi, di rivivere», DELORME Stéphane, *Dernière station: Tokyo*, "Cahiers du Cinéma", n. 687, marzo 2013, p. 66.

1. I Santi Morti di *Holy Motors*

1.1. Riferimenti cinematografici, letterari, pittorici e musicali

Leos Carax, poco prima di realizzare *Holy Motors*, ha dovuto abbandonare diversi progetti, i quali presumibilmente hanno in parte alimentato la sceneggiatura del film¹⁸⁸. Voleva, ad esempio, realizzare a New York un sequel delle avventure del signor Merde, avendo per attori Denis Lavant e la modella Kate Moss. Il progetto, come abbiamo detto, non è avvenuto. Con *Holy Motors*, tuttavia, Carax ha in qualche modo potuto realizzare il suo sequel, non a New York e senza Kate Moss, ma a Parigi e con l'attrice e modella Eva Mendes. Un'altra idea di Carax era quella di realizzare un libero adattamento di una novella di Henry James, *The Beast in the Jungle* (*La Bestia nella jungla*, 1903) - novella che, tra l'altro, ha in parte ispirato il racconto della *Chambre verte* (*La camera verde*, 1978) di François Truffaut¹⁸⁹ - ma anche questo progetto non è andato a buon fine. Comunque in *Holy Motors* un'intera sequenza - quella del signor Vogan e della sua nipote - è ispirata a un capitolo di *The Portrait of a Lady* (*Ritratto di Signora*, 1881) di Henry James. Un ulteriore ipotetico film di Carax, che avrebbe dovuto chiamarsi *Actors*, consisteva nel realizzare un cortometraggio in omaggio al regista Kurosawa in cui Denis Lavant avrebbe interpretato numerosi ruoli. Alla fine, Carax dirige *Holy Motors*, film in cui conserva certe delle sue idee precedenti.

In *Holy Motors*, Denis Lavant interpreta una serie di personaggi molto diversi tra di loro. Si passa dall'uno all'altro, ma anche da un genere cinematografico all'altro: dal film grottesco al film noir, dalla commedia musicale alla commedia familiare, ecc. Ogni appuntamento del signor Oscar permette a Leos Carax di esplorare un carattere o un genere diverso. Ecco perché spesso la stampa ha visto nel film del regista francese una metafora del cinema, in cui un attore, in questo caso il signor Oscar, passa da un ruolo all'altro. Stando a ciò che dice Carax, si tratta piuttosto di un film che ha come tematica principale l'esperienza di un uomo che passa da una vita all'altra. In ogni caso, come nota un

¹⁸⁸ I diversi progetti filmici di Leos Carax sono elencati da Paolo Campana (in) CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 219.

¹⁸⁹ Il film di François Truffaut *La camera verde* è ispirato a tre novelle di Henry James: *The Altar of the Dead* (*L'altare dei morti*, 1895), *The Friends of the Friends* (*Gli Amici degli Amici*, 1896) - e *La Bestia nella jungla*.

giornalista di *L'Humanité*, sembra che Leos Carax sfrutti la pluralità delle situazioni per rendere omaggio ai suoi maestri, mostrando pure la singolarità del suo proprio mondo¹⁹⁰.

Un giornalista di *Les Inrockuptibles* nota che nella sequenza finale – in cui si scopre che il titolo *Holy Motors* si riferisce all'insegna luminosa dell'autorimessa dove le limousine parcheggiano alla fine della giornata lavorativa – uno dei neon dell'insegna fosforescente si è bruciato, perciò non si legge più «*Holy Motors*» ma «*Holy Morts*», ovvero «*Holy Morti*». Orbene, secondo il giornalista, «*on sait trop le goût de Carax pour les anagrammes (Alex Oscar = Leos Carax) pour ne pas déplacer le t et le r et entendre «Holy morts». Qui seraient alors ces saints morts sur la dépouille desquels se recueillerait le film?»*¹⁹¹. Il giornalista conclude che questi «santi morti» siano tutti i registi, attori o autori ai quali si riferisce Carax in tutto il film.

È tuttavia difficile sapere se il regista ha realmente scambiato l'ordine delle lettere di proposito: al Festival di Locarno affermava di non ricordarsi più perché aveva chiamato il film *Holy Motors*, e ciò prima di spiegare che questi «motori santi» potrebbero anche riferirsi al cuore delle macchine, degli uomini e degli animali che ancora resistono al mondo virtuale. Per quanto riguarda il suo pseudonimo, Carax dice di averlo scelto a tredici anni, periodo in cui non sapeva ancora di voler fare il regista e non era neanche particolarmente interessato al cinema. Anche se queste due affermazioni rimettono in dubbio l'analisi del giornalista, non bisogna dimenticare che ogni tanto le dichiarazioni del regista francese possono essere ambigue: allo stesso festival aveva anche aggiunto di non essere un cinefilo e che *Holy Motors* fosse un film facilmente accessibile per i bambini. Ad ogni modo, in *Holy Motors*, ci sono sicuramente numerosi riferimenti cinematografici, a volte evidenti, a volte no, e sicuramente a volte volontari e altre no. Ci sono anche diversi riferimenti ai film precedenti di Leos Carax.

Come nota Thomas Sotinel nel quotidiano *Le Monde*: «*Holy Motors est à la fois [...] une vue d'ensemble de l'histoire du cinéma (du chronophotographe de Marey aux*

¹⁹⁰ MELINARD Michael, *Holy Motors. Leos a mis du sens dans son moteur*, "L'Humanité Dimanche", 5 juillet 2012.

¹⁹¹ Trad. it. «Si sa troppo bene la passione di Carax per gli anagrammi (Alex Oscar = Leos Carax) per non scambiare la *t* e la *r* e sentire *Holy morts*. Chi sarebbero allora questi santi morti sui resti dei quali si raccoglierebbe in meditazione il film», *Ibidem*.

capteurs numériques des tournages sans caméra) et le portrait intime d'un cinéaste qui n'a pas réalisé de long-métrage depuis 1999»¹⁹².

Il primo riferimento cinematografico e il più evidente va al pioniere del cinema Etienne Jules Marey [vedere allegato 11, fig. 1, 2, 3]. Una volta tanto il film di Carax non inizia con una citazione inaugurale letteraria – come in *Boy Meets Girl*, *Rosso Sangue* e *Pola x -*, ma con una citazione visiva. La prima cosa che vediamo, ancora prima dei titoli di testa, è una cronofotografia di Etienne Jules Marey in cui si vede un bambino nudo che corre avanti e indietro. Successivamente compaiono i titoli di coda, interrotti di nuovo da cronofotografie: per primo si rivede il bambino che corre, poi vediamo un uomo nudo lanciare ripetutamente una pietra per terra. Nel corso e alla fine del film, ci saranno altre due cronofotografie. Alla metà del film, prima della sequenza *Entracte*, si vede una mano che si apre e si chiude a più riprese, facendola sembrare una mano di direttore d'orchestra che sta dando avvio alla sequenza musicale che segue. Nei titoli di coda si rivede la cronofotografia del bambino che corre avanti e indietro, dimostrando che essa deve avere una certa importanza, dato che è posta in apertura e in chiusura del film.

Molto probabilmente, Leos Carax ha scelto di inserire delle cronofotografie di Marey perché egli è considerato il padre del cinema, ovvero l'inventore che ha permesso la creazione del cinema. Infatti, durante una Masterclass al Mumbai Film Festival, Leos Carax descriveva le sue cronofotografie come «*The first images of cinema on world*»¹⁹³. Sappiamo quanto Carax sia interessato alle prime volte, ma è anche nostalgico nei confronti di esse; inoltre è anche molto interessato e nostalgico del periodo del cinema muto come abbiamo già visto nel secondo capitolo di questa tesi. In *Holy Motors* il regista compie un passo indietro evocando il periodo dell'esordio del cinema, ovvero dell'«*enfance de l'art*» (infanzia dell'arte). Ciò spiegherebbe perché la cronofotografia del bambino che corre nudo viene ripetuta a più riprese: rappresenterebbe l'infanzia dell'arte cinematografica, periodo che Carax sembra rimpiangere, specialmente quando viene paragonato al cinema dell'era digitale.

¹⁹² Trad. it. «*Holy Motors* è allo stesso tempo una panoramica della storia del cinema (della cronofotografia di Marey ai sensori digitali dei set senza macchine da presa) e il ritratto intimo di un regista che non ha realizzato lungometraggi dal 1999», SOTINEL Thomas, *En deux heures, il y a là plus de films que nombre de cinéastes n'en font en toute une vie*, "Le Monde", 4 juillet 2012.

¹⁹³ Trad. it. «Le prime immagini di cinema al mondo»¹⁹³, Leos Carax intervistato al Mumbai Film Festival nel 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=KmPO7uaQ02c>, (consultato il 30/07/2016).

Come al solito, in *Holy Motors* Leos Carax rievoca più volte il cinema muto. Al principio con il personaggio del signor Merde, il quale – secondo Joachim Lepastier, un critico dei *Cahiers du Cinéma* - assomiglia a Charlot: «*sa façon d'avancer, la canne à la main, en se balançant latéralement d'une jambe sur l'autre, c'est la même que Charlot*»¹⁹⁴. D'altronde, è in parte perché Leos Carax ha visto Denis Lavant interpretare Charlie Chaplin sul set di *Mister Lonely* (2007) di Harmony Korine, rimanendone molto colpito, che ha deciso di lavorare di nuovo con l'attore sul suo mediometraggio *Merde*, e successivamente su *Holy Motors*. Nel film di Harmony Korine, anche Leos Carax interpreta un ruolo: quello di Renard, una specie di agente di spettacolo che consiglia i sosia di attori e personaggi famosi. Il film di Korine affronta i temi della ricerca d'identità e del travestimento, pertanto è possibile che abbia influenzato Leos Carax per quanto riguarda l'ideazione di *Holy Motors*.

Già nei suoi film precedenti, ma anche in *Holy Motors*, Carax utilizzava il burlesque, genere cinematografico comico tipico del muto. In *Holy Motors* un momento in particolare è completamente assurdo [vedere allegato 11, fig. 4]: quando il signor Oscar, tra due appuntamenti e mezzo travestito da signor Merde - con le unghie lunghe e la barba rossa -, inizia a mangiare sushi in pausa pranzo. La scena è allo stesso tempo comica e assurda, già perché mangiare del sushi con le bacchette, delle unghie lunghe e una barba lunga, non sembra la migliore delle soluzioni, ma anche perché chi ha visto il mediometraggio *Merde* sa che il signor Merde odia i giapponesi. Farlo mangiare del sushi, quindi, sicuramente è stata una scelta ironica da parte di Carax. Il comico, in questa scena, è muto, come nella sequenza in cui il signor Oscar deve dare un pelo del suo naso come segno di riconoscimento per poter entrare nella sala del *Motion Picture*: si tratta di un dettaglio assurdo, comico e muto.

Tuttavia non è detto che Leos Carax abbia volontariamente deciso di riferirsi al cinema burlesque dei primi tempi, probabilmente sarà stato il suo amore per il cinema muto – o per l'assurdo? - a provocare delle migrazioni. Il tecnico del suono in *Holy Motors*, Erwan Kerzanet, specifica ai *Cahiers du Cinéma* che «*tous les éléments visuels, littéraires ou filmiques, Leos se les est appropriés, il ne s'agissait plus de références*

¹⁹⁴ Trad. it. «il suo modo di camminare, il bastone in mano, dondolando lateralmente da una gamba all'altra, è lo stesso di Charlot», LEPASTIER Joachim, *Moments de Jeu – Le monstre Dandy*, “Cahiers du Cinéma” n.691, luglio-agosto 2012, pp. 36-37.

culturelles»¹⁹⁵. Come abbiamo già dimostrato nel secondo capitolo di questa tesi, i riferimenti nel cinema di Leos Carax sono tutti molto emotivi. Si tratta più di dialoghi con degli amici scomparsi che di gesti schematici di riferimento.

Per quanto riguarda l'organizzazione del set della limousine, Carax ha scelto un dispositivo alla Méliès piuttosto di scegliere un fondo verde moderno. La direttrice della fotografia Caroline Champetier racconta che, seguendo un'idea sognata da Leos Carax, hanno circondato la limousine con cinque schermi, ognuno sovrastato da un proiettore. I cinque proiettori proiettavano quindi delle immagini di autostrada, del Ponte di Sant-Cloud o delle strade di Parigi, di notte come di giorno. Caroline Champetier specifica che questo sistema artigianale ha permesso di «*rester dans le poétique, alors que tout le monde nous conseillait le fond vert*»¹⁹⁶.

Un altro riferimento alla storia del cinema particolarmente evidente è l'omaggio di Leos Carax al film di Georges Franju, *Les yeux sans visage* (*Occhi senza volto*, 1960). Nel film di Franju, l'attrice Edith Scob interpreta il ruolo di Christiane, una giovane donna che è rimasta mutilata al viso in un incidente stradale per colpa del padre e per questa ragione porta una maschera bianca quando si trova in presenza di altre persone. Il padre, un famoso chirurgo, rapisce delle giovani donne con l'aiuto della sua assistente per poter prelevare della pelle dal loro viso e trapiantarla su quello di sua figlia. Ogni volta, però, l'operazione fallisce. Alla fine di *Holy Motors*, Edith Scob, che interpreta il ruolo dell'autista del signor Oscar, indossa la stessa maschera del film di Franju [vedere allegato 11, fig. 5]; parcheggia la limousine nell'autorimessa a fine giornata e, prima di uscirne, si scioglie i capelli e indossa la maschera. Scende dalla macchina ed esce dall'autorimessa. Tramite l'attrice e il suo personaggio, Céline, che conduce il signor Oscar da un appuntamento all'altro e, quindi, da un'esperienza di vita all'altra, *Holy Motors* riprende certi temi del film di Franju. In entrambi i film ritorna il tema del cambiamento d'identità: sia il signor Oscar sia la giovane Christiane indossano delle maschere e, grazie a queste, prendono in prestito delle nuove identità. Il signor Oscar lo fa per lavoro, Christiane invece perché non ha più un viso proprio. Per entrambi, però, è una trasformazione stancante: alla fine della giornata il signor Oscar è esausto, invece Christiane interrompe il processo. Paolo Campana vede

¹⁹⁵ Trad. it. «tutti gli elementi visuali, letterari o filmici, Leos li ha fatti suoi, non si trattava più di riferimenti culturali», Caroline Champetier e Erwan Kerzanet intervistati da GARSON Charlotte, *Les onze nuits d'un rêveur*, "Cahiers du Cinéma", n. 680, luglio-agosto 2012, pp. 91.

¹⁹⁶ Trad. it. «rimanere nel poetico quando tutti ci consigliavano lo schermo verde», *Ibidem*.

nell'immagine di Edith Scob con la maschera «una sorta d'icona-simbolo in cui è racchiuso il senso della complessa e variegata “masquerade” intrapresa da M. Oscar»¹⁹⁷, la quale “masquerade” mirerebbe al compimento di un'«angosciata *quête de soi*»¹⁹⁸.

Tredici anni dopo *Occhi senza volto*, nel 1973, Georges Franju realizza un serial di otto puntate intitolato *L'Homme sans visage (L'uomo senza viso)*. L'uomo senza viso è un criminale mascherato con un passamontagna rosso che cambia continuamente identità e moltiplica i delitti allo scopo di ritrovare il tesoro dei Templari. Anche il signor Oscar in *Holy Motors*, indossa un passamontagna rosso per uccidere sui Champs-Élysées il banchiere - suo primo avatar [vedere allegato 11, fig. 6] – e, ovviamente, anche il signor Oscar cambia continuamente identità. In generale, quando si parla di *Holy Motors*, viene sempre evocato il film di Franju *Occhi senza volto* ma quasi mai il serial *L'uomo senza viso*, dal quale è anche stato fatto un film intitolato *Nuits Rouges (Notti Rosse)*, sempre nel 1973. Stéphane de Menisldot, in un articolo dei «Cahiers du Cinéma», ricorda che il serial di Franju s'interessava, in fin dei conti, soprattutto ai cambiamenti sociali e urbanistici della Parigi degli anni Settanta, periodo in cui la manodopera immigrata veniva sfruttata e molti quartieri popolari distrutti, in parte per costruire dei grandi complessi immobiliari. Per questo, secondo Stéphane de Menisldot:

Carax a retenu du personnage son essence poétique pour le transformer en vengeur, abattant ses avatars modernes, bien plus vulgaires et dénués de toute beauté du geste. Ce sont eux sans doute qui sont les promoteurs du quartier résidentiel final, nouvelle Cité du bonheur, anonyme et glacée.¹⁹⁹

Il personaggio del signor Merde, oltre ad ispirarsi a Charlie Chaplin, è stato anche influenzato dal Mister Hyde nel film *Le Testament du docteur Cordelier (Il Testamento del Mostro, 1959)* di Jean Renoir. Nel film di Renoir «*le sévère Jean-Louis Barrault devient Monsieur Opale, satyre poilu, étrangleur d'enfants, joueur de cannes. Cinquante ans plus tard, Denis Lavant devient Monsieur Merde, bouffeur de fleurs, prince des égouts, fumeur*

¹⁹⁷ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 253.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ Trad. it. «Carax ha tenuto del personaggio la sua essenza poetica per trasformarlo in un vendicatore che uccide i suoi avatar moderni, molto più volgari e privi di ogni bellezza del gesto. Sono senza dubbio loro i promotori della zona residenziale visibile alla fine, nuova *Cité du bonheur*, anonima e gelida», DU MENISLDOT Stéphane, *L'homme sans visage* (in) *11 stations pour une histoire poétique du cinéma français*, «Les Cahiers du Cinéma», ottobre 2012, p. 90.

brutal»²⁰⁰. In un'intervista l'attore Denis Lavant racconta che Leos Carax, prima della partenza per Tokyo, gli aveva consigliato di guardare il film di Renoir per preparare il suo personaggio. Secondo Denis Lavant, Jean-Louis Barrault, «avec son art consommé de la pantomime, joue un Mister Hyde vraiment méchant»²⁰¹. Anche il signor Merde, comunque, non è proprio gentile: in *Merde* e in *Holy Motors* malmena le persone che incrocia mentre cammina per strada, anche i disabili; in *Merde* fa una carneficina lanciando delle granate nel centro di Tokyo solo perché non gli piacciono i giapponesi.

Lungo *Holy Motors* ci sono altri probabili riferimenti alla storia del cinema. Per esempio, molti hanno visto nel personaggio interpretato da Kylie Minogue, Jean, un riferimento a Jean Seberg in *Fino all'ultimo respiro* di Godard. Sia il nome sia il taglio di capelli del personaggio sembrano dare ragione a questa ipotesi, la quale viene anche rafforzata se si rammenta l'ammirazione di Carax per il cinema di Godard.

Altri hanno visto nel personaggio di Léa, la nipote del signor Vogan, un richiamo a *Tristana* (1970) di Luis Buñuel. Il film di Buñuel racconta la storia di Tristana (Catherine Deneuve), una giovane orfana che viene affidata a un notevole sessantenne, Don Lope (Fernando Rey). Egli diventa prima il suo tutore e poi il suo amante. Tristana, però, s'innamora di un giovane pittore con il quale scappa a Madrid, ma per colpa di un tumore a una gamba e la seguente amputazione, si trova costretta a tornare da Don Lope, il quale, nel frattempo, ha ereditato dei soldi. Alla fine, Tristana lascia morire Don Lope nel suo letto, una sera che egli le ha chiesto di chiamare il medico. Sia la scarpa correttiva che porta Léa in *Holy Motors* sia la sensualità che risulta quando si denuda, fanno eco al film di Buñuel. Secondo Paolo Campana:

[...] la scarpa correttiva, indossata da Léa, va in questa direzione, omaggio al surrealismo passando per il film di Luis Buñuel *Tristana*, da cui il rapporto morboso tra i personaggi impersonati da Catherine Deneuve e Fernando Rey proietta la sua ombra sulla relazione tra la nipote Léa e lo zio, M. Vogan.²⁰²

²⁰⁰ Trad.it. «Il rigido Jean-Louis Barrault diventa il Signor Opale, satiro peloso, strangolatore di bambini, giocatore di bastoni. Cinquant'anni dopo, Denis Lavant si trasforma nel signor Merde, il divoratore di fiori, principe delle fogne, fumatore brutale), TESSÉ Jean-Philippe, *Le Testament du Docteur Cordelier* (in) *11 stations pour une histoire poétique du cinéma français*, cit., p. 90

²⁰¹ Trad. it. «con la sua arte consumata della pantomima, interpreta un Mister Hyde davvero cattivo», CHAUVIN Jean-Sébastien, *Les visages d'Alex, entretien avec Denis Lavant*, "Cahiers du cinéma" n. 678, maggio 2012, pp. 30-32.

²⁰² CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 233.

Il dialogo tra la nipote Léa e suo zio il signor Vogan non proviene però dal cinema ma dalla letteratura. In un'intervista²⁰³ data ai *Cahiers du Cinéma*, Leos Carax spiega che la sequenza si basa su un capitolo di *Ritratto di Signora* di Henry James, che il regista considera uno dei più bei dialoghi mai scritti. Si tratta di una conversazione tra Isabel, la protagonista, e un suo cugino, tanto amato, che sta morendo. Come al solito, Carax usa dei pezzi del dialogo originale che taglia e riordina a piacimento. Sempre nella stessa intervista dei *Cahiers du Cinéma*, spiega:

Ce dialogue, je l'ai retraduit, coupé, trituré. Un des enjeux de la séquence était sa vitesse : on entre tout à trac dans la plus grande intimité des deux personnes dont on ne sait rien. Rien de leur passé, de leurs histoires d'argent, d'amour, de souffrance et de joie. Le cinéma aura-t-il la force, en si peu de temps, de nous les rendre vivants ?²⁰⁴

Per quanto riguarda i riferimenti letterari, non si può non menzionare Céline, l'autista del signor Oscar che, in fin dei conti, si rivela essere più una manager che una semplice autista. Porta il signor Oscar da un appuntamento all'altro, gli trasmette le direttive e, quando è necessario, si prende anche cura di lui. Che sia un'autista, una manager, una sceneggiatrice o magari anche l'angelo Heurtebise di Cocteau - «*veillant avec une nuance sarcastique sur les humains*»²⁰⁵ - comunque difficilmente sarà per caso che Carax le abbia attribuito il nome di uno dei suoi scrittori prediletti, infatti è lei che manda avanti l'esperienza.

In un articolo dei *Cahiers du Cinéma* intitolato *Sacrés coeurs* Leos Carax fa un commento per ciascuno dei personaggi interpretati dal signor Oscar e, quindi, da Denis Lavant. Quest'articolo ci permette di accorgersi che *Holy Motors* non è privo d'ispirazioni pittoriche. Ritroviamo, come in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, l'influenza del pittore Bram Van Velde e di Edvard Munch. Un quadro in particolare di Munch, *Vampyr II* (1895) - prima intitolato *Love and Pain*, ossia «Amore e dolore» - sembra aver partecipato all'ideazione della sequenza tra Léa e il signor Vogan: infatti, la nipote assume una posizione che rispecchia quella della donna sul dipinto. Inoltre, il titolo iniziale del quadro,

²⁰³ Leos Carax intervistato, *Sacré Cœurs*, "Cahiers du Cinéma" n. 680, luglio-agosto 2012, p. 101.

²⁰⁴ Trad. it. «Questo dialogo, l'ho ritradotto, tagliato, triturato. Una delle sfide della sequenza era la sua velocità: si entra subito nella più stretta intimità dei due personaggi dei quali non sappiamo nulla. Nulla del loro passato, delle loro storie di soldi, d'amore, di sofferenza e di gioia. Il cinema avrebbe la forza, in così poco tempo, di renderceli vivi?», *Ibidem*.

²⁰⁵ Trad. it. «vegliando con un lieve sarcasmo agli umani», LALANNE JEAN-MARC, *Edith Scob* attrice dans *Holy Motors* de Leos Carax, «Les Inrockuptibles», 30 mai 2012.

Love and Pain, sembra descrivere proprio bene il tema della sequenza [vedere allegato 12, fig. 1 e 2]. Per quanto riguarda le creature digitali della sequenza di *Motion Capture*, sembra che la giovane pittrice Diane Sorin sia stata ispirata, almeno in parte, da una stampa di Odilon Redon: *La sirène sortit des flots, vêtue de dards* (1883) [vedere allegato 12, fig. 3 e 4].

A livello musicale, Carax sceglie dei brani di vari generi: ritroviamo la sua passione per il rock con un brano degli Sparks, il suo gusto di cinefilo con la canzone che egli stesso ha scritto per Kylie Minogue - nella tradizione della commedia musicale hollywoodiana²⁰⁶ - e l'inclinazione dalla sua gioventù per i cantautori francesi con la canzone *Revivre* di Gérard Manset, il quale viene definito dal critico Jacques Morice: «[...] frère d'âme de ces mythes noirs français (Barbara, Léo Ferré) que Carax affectionne»²⁰⁷. C'è anche dell'altro: musica classica, con un quartetto d'archi di Chostakovitch; blues e fisarmonica.

1.2. Riferimenti alla propria filmografia

Con *Holy Motors* non è la prima volta che l'attrice Edith Scob (Céline) partecipa a un film di Leos Carax. Anche se si vedono solo le sue mani, è lei la passeggera della macchina che colpisce il senzatetto Alex all'inizio di *Gli Amanti del Pont-Neuf*. Nel pressbook di *Holy Motors*, Leos Carax spiega: «avevo già filmato Edith in *Gli Amanti del Pont-Neuf*, ma al momento del montaggio ne restavano solo i capelli e le mani. Le dovevo dunque una vera parte»²⁰⁸. Offre questa parte in *Holy Motors*, con il ruolo di Céline, un'autista di limousine – o manager ? - che percorre Parigi in lungo e in largo. In un momento vediamo la limousine uscire da un lungo tunnel sotterraneo che non manca di ricordare quello attraversato a tutta velocità all'inizio di *Gli Amanti del Pont-Neuf*.

In *Holy Motors*, Edith Scob non è l'unico fantasma che torna dai film passati di Carax: altri attori, personaggi e motivi li ricordano con certezza. A cominciare con il personaggio del signor Merde, che arriva direttamente dal mediometraggio *Merde*; con lui torna anche Denis Lavant, l'attore prediletto di Leos Carax. Forse è anche stato il personaggio di Merde, insieme al modo in cui si sono svolte le riprese a Tokyo, ad aver ispirato l'idea base di *Holy Motors* al regista. Secondo l'affermazione di Denis Lavant, era

²⁰⁶ MORICE Jacques, *Holy Motors*, "Télérama", 4 juillet 2012.

²⁰⁷ Trad. it. «[...] compagno d'anima di questi miti neri francesi (Barbara, Léo Ferré) ai quali Carax è affezionato», *Ibidem*.

²⁰⁸ Pressbook di *Holy Motors*, <http://www.mymovies.it/filmclub/2011/10/253/mymovies.pdf>, (consultato il 19/08/2016).

abbastanza complesso ottenere dei permessi per riprendere in città a Tokyo, soprattutto per quanto riguarda la scena in cui il signor Merde lancia delle granate sulla gente nel centro. In un'intervista agli *Inrockuptibles* Denis Lavant racconta:

Nous ne pouvions faire qu'une prise. Je devais traverser un jardin, passer sur une passerelle au-dessus de l'eau, balancer des grenades au passage puis continuer à marcher avec mes postiches roux et mon regard de fou comme si de rien n'était. J'étais dans la voiture de la production avec deux assistants japonais. On m'a dit d'y aller, je suis sorti, tout le monde me regardait, j'ai fait ma scène. Caroline Champetier (chef opératrice – ndlr) me filmer à reculons. De l'autre côté du jardin, je suis remonté dans une voiture et on est repartis.²⁰⁹

Come fa notare Jean-Baptiste Morain, un giornalista degli *Inrockuptibles*, sembra proprio che Denis Lavant stia raccontando una scena di *Holy Motors*: «Un homme grimé qui sort d'une voiture et qui doit remplir une mission»²¹⁰. Anche se si trattasse soltanto di un aneddoto, è comunque stato il mediometraggio *Merde* a rimettere in moto Leos Carax e a spingerlo a intraprendere *Holy Motors*. Come lo racconta Leos Carax stesso:

Ma participation au film *Tokyo !* m'a libéré. Il s'agissait d'une commande, quarante minutes dans un film à trois cinéastes, loin de France. Il m'a fallu l'imaginer et le tourner très vite. J'ai compris que j'en étais capable, que cette vitesse de trait ouvrait même mon cinéma vers d'autres dimensions. Mais aussi que cela avait un prix : l'abandon de la pellicule pour le numérique.²¹¹

Oltre al personaggio del signor Merde, inizialmente Leos Carax voleva rievocare altri due personaggi dei suoi film precedenti: Alex di *Rosso Sangue* e Alex di *Gli Amanti del Pont-Neuf*. Il primo doveva ricomparire durante la sequenza di *Entracte* in cui Denis

²⁰⁹ Trad. it. «Non potevamo fare più di una ripresa. Dovevo attraversare un giardino, passare su una passerella sopra l'acqua, lanciare delle granate passando e poi continuare con il mio parrucchino rosso e il mio sguardo da pazzo come se niente fosse. Ero nella macchina della produzione con due assistenti giapponesi. Mi hanno detto di andare, sono uscito, tutti mi guardavano, ho fatto la mia scena. Caroline Champetier (direttrice della fotografia – ndr) mi riprendeva da dietro. Dall'altro lato del giardino, sono risalito in una macchina e siamo andati via». Denis Lavant intervistato da MORAIN Jean-Baptiste, *Denis Lavant/Leos Carax: 30 ans d'une relation hors norme*, "Les Inrocks", 4 juillet 2012, <http://www.lesinrocks.com/2012/07/04/cinema/denis-lavant-leos-carax-30-ans-dune-relation-hors-norme-11275857/>, (consultato il 28/07/2016).

²¹⁰ Trad. it. «Un uomo truccato che esce da una macchina e che deve portare a termine una missione», *Ibidem*.

²¹¹ Trad. it. «La mia partecipazione al film *Tokyo !* mi ha liberato. Si trattava di una richiesta, quaranta minuti in un film di tre registi, lontano dalla Francia. Ho dovuto immaginarlo e girare in fretta. Ho capito che ne ero capace, che questa velocità apriva il mio cinema ad altre dimensioni. Ma anche che questo aveva un prezzo: l'abbandono della pellicola per il digitale», Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «le cinéma est une belle île»*, cit.

Lavant – o piuttosto il signor Oscar – interpreta un fisarmonicista che guida un’orchestra in una chiesa. Leos Carax voleva far indossare a Denis Lavant una parrucca e una giacca di fantino, simile a quella che indossava Alex in *Rosso Sangue* e truccarlo per ringiovanirlo. In un’intervista²¹² Denis Lavant spiega che Carax ha finalmente abbandonato l’idea trovandola troppo connotata. Alla fine, Denis Lavant è rimasto vestito com’era durante le ripetizioni, ovvero pronto per esser trasformato, con i capelli rasati e senza costume. Forse per questo, l’attore considera che il personaggio del fisarmonicista sia quello che gli assomigli di più.

La sequenza in cui Leos Carax desiderava rievocare l’Alex di *Gli Amanti del Pont-Neuf*, ma forse anche più generalmente i tre Alex dei suoi primi film, è quella che si svolge tra il signor Oscar e Jean (Kylie Minogue) nei magazzini della Samaritaine. Inizialmente era Juliette Binoche a dover interpretare il ruolo di Jean. Sembra che l’idea di Carax fosse quella di mettere in scena un ritrovo tra i due amanti del Pont-Neuf, ritrovo che avrebbe anche permesso al regista di ricordarsi della sua propria storia con l’attrice Juliette Binoche:

Le rôle était écrit pour Juliette Binoche, qui avait donné son accord oral. La séquence était un écho à l’histoire personnelle du cinéaste et de la comédienne: quelques dizaines de mètres au-dessus de l’édifice se retrouveraient les amants du Pont-Neuf, et Denis Lavant porterait son blouson de «Mauvais Sang»²¹³.

Tuttavia, Juliette Binoche, che in un primo tempo aveva dato il suo accordo, cambia idea e decide di non recitare nel film. Secondo Martine Marignac²¹⁴, la produttrice del film, si è passato da un momento abbastanza felice, in cui Juliette Binoche doveva cantare una canzone di Claude François, ad un momento molto più grave, che finisce con un suicidio. La sequenza della Samaritaine è, infatti, una tra le sequenze più tristi e nostalgiche del film. Passeggiando nel vecchio edificio, a quest’epoca pronto alla demolizione, i due vecchi amanti evocano al volo certi elementi del loro passato comune. L’ex grande magazzino lasciato in abbandono - con il pavimento pieno di rottami e manichini disarticolati e la terrazza invasa da erbaccia – fa eco alla storia dei due personaggi: una

²¹² Intervista con Denis Lavant. CHAUVIN Jean-Sébastien, *Les visages d’Alex, entretien avec Denis Lavant*, cit., pp. 30-32.

²¹³ Trad. it. «Il ruolo era scritto per Juliette Binoche, che aveva dato il suo accordo di viva voce. La sequenza era un’eco alla storia personale del regista e dell’attrice: una decina di metri sopra l’edificio si ritrovavano gli amanti del Pont-Neuf, e Denis Lavant doveva portare la sua giacca di “Rosso Sangue”», MÉRIGEAU Pascal, *La folle histoire de «Holy Motors»*, «Le Nouvel Observateur», 28 juin 2012.

²¹⁴ BLONDEAU Romain, *Holy Motors, Leos Carax*, «Les Inrockuptibles», 10 febbraio 2016, p. 58.

storia passata che intravediamo grazie alla canzone dalla triste melodia che canta Jean [vedere allegato 13, fig. 1 e 2]. A quanto si capisce dalle parole (scritte da Leos Carax stesso), i due amanti hanno avuto un passato difficile in cui sembra che sia successo qualcosa di brutto ad una figlia che hanno avuto, o volevano avere, insieme. Nella canzone, Jean si chiede che ne sarebbe stato di loro se fossero rimasti insieme. Non ci sono, però, seconde possibilità – o almeno così canta - e forse per questo, alla fine della sequenza, si butta dall'ultimo piano.

C'è in *Holy Motors* un'altra sequenza che non può non ricordare *Rosso Sangue*: si tratta della scena della corsa durante l'appuntamento di *Motion Capture*²¹⁵ del signor Oscar [vedere allegato 13, fig. 3, 4 e 5]. In questo caso, però, non sembra che Carax abbia soltanto voluto rievocare nostalgicamente uno dei suoi film passati; la ripetizione della corsa gli permette anche di alimentare il suo discorso sul digitale – discorso sviluppato nell'intero film – e, più generalmente, riguardo la virtualizzazione globale del mondo attuale. Qui, il personaggio interpretato da Denis Lavant può anche ricordare il Charlie Chaplin di *Modern Times* (*Tempi Moderni*, 1936), spinto al limite delle sue forze per colpa delle macchine. Infatti, in un'intervista, Leos Carax spiega che vede questo personaggio «un peu comme le Chaplin des Temps Modernes, ouvrier spécialisé coincé dans les rouages des grandes machines industrielles. Sauf que machines et moteurs ont disparu»²¹⁶.

Nella sequenza è chiesto al signor Oscar di correre su un nastro trasportatore, sparando con una mitragliatrice e accelerando sempre di più la sua velocità di corsa. Il signor Oscar finisce per cadere e dice allora di aver avuto una vertigine. La sua corsa ricorda molto quella di Alex in *Rosso Sangue* soprattutto perché, poco a poco, al posto del fondo verde, compaiono delle strisce bianche, rosse e nere che ricordano la staccionata davanti alla quale correva proprio Alex. Il signor Oscar, però, sta correndo davanti ad uno schermo che priva la sua corsa di emotività, sentimento che era proprio il punto centrale della corsa di Alex. La corsa del Signor Oscar invece non ha un significato particolare per lui, gli è semplicemente stato chiesto di correre e basta. Inoltre, il nastro trasportatore annienta il movimento in avanti della corsa: il signor Oscar sta correndo con tutte le sue

²¹⁵ Come lo spiega Leos Carax in un'intervista data ai "Cahiers du Cinéma", la *Motion Picture* è «une technique permettant d'enregistrer des mouvements humains, via des capteurs disposés sur un corps, et de les transposer dans un univers virtuel – en 3D par exemple» (una tecnica che permette di registrare i movimenti umani tramite dei sensori posti sul corpo e di trasporli in un universo virtuale – in 3D per esempio). Leos Carax intervistato, *Sacré Cœurs*, cit., p. 95.

²¹⁶ Trad. it. «Un po' come il Chaplin di *Tempi Moderni*, operaio specializzato intrappolato negli ingranaggi delle grandi macchine. Solo che le macchine e i motori sono scomparsi», *Ibidem*.

forze ma non avanza, rimane nello stesso esatto posto, come immobilizzato. Il movimento stesso, quindi, è annichilito dalla meccanizzazione.

Abbiamo visto quanto il movimento sia legato all'esprimere emozioni nel cinema di Carax; e lo stesso vale per la musica, che viene a mancare nella corsa del signor Oscar. Quindi la sua corsa è molto diversa di quella di Alex proprio perché priva di emozioni: la corsa di Alex in *Rosso Sangue* libera il protagonista dalle sue sofferenze, invece la corsa del signor Oscar le aumenta fino a farlo cadere. Il signor Oscar esercita il suo mestiere allo scopo di raggiungere una bellezza del gesto. Tuttavia nella sua corsa non n'è nessun bellezza in quanto il gesto è troncato, privandolo di ogni emozione.

Infatti sembra che una gran parte dei personaggi e dei momenti messi in scena in *Holy Motors* abbiano qualcosa a che fare con i ricordi di Leos Carax, che siano dei ricordi cinematografici, letterari, pittorici, musicali o anche personali. Questa sensazione viene confermata anche da Denis Lavant quando in un'intervista²¹⁷ afferma che i diversi personaggi interpretati dal signor Oscar raccontano il suo passato e quello di Leos Carax. Secondo il critico dei *Cahier du Cinéma* Jacque Morice:

La nostalgie est souvent un piège: chez Carax, elle est féconde, riches d'échos cinéphiles (*Tristana* de Luis Buñuel, *Orphée* de Jean Cocteau, *Les Yeux sans visages* de Georges Franju...) de variations créatives (y compris autour des *Amants du Pont-Neuf*!). *Holy Motors* est un voyage qui nous transporte dans l'espace – la limo est un vaisseau blanc qui glisse dans la nuit – comme dans le temps. Carax revisite l'histoire du cinéma et jongle avec les correspondances : dans une séquence cocasse de *motion capture*, il moque subtilement le numérique pour mieux retrouver le fil du cinéma muet de jadis...²¹⁸

In *Holy Motors*, infatti, Leos Carax non si limita a rievocare con nostalgia i suoi propri ricordi, propone anche un discorso abbastanza disincantato sulla scomparsa delle macchine da prese analogiche.

²¹⁷ CHAUVIN Jean-Sébastien, *Les visages d'Alex, entretien avec Denis Lavant, cit.*, pp. 30-32.

²¹⁸ Trad. it. «La nostalgia è spesso una trappola: nel cinema di Carax, è feconda, ricca di eco cinefili (*Tristana* di Luis Buñuel, *Orphée* di Jean Cocteau, *Les Yeux sans visages* di Georges Franju...), di variazioni creative (anche attorno a *Gli Amanti del Pont-Neuf*). *Holy Motors* è un viaggio che ci trasporta nello spazio – la limo è una navicella bianca che scivola nella notte – come nel tempo. Carax ripercorre la storia del cinema e si destreggia con le corrispondenze: in una sequenza buffa di *motion capture*, prende sottilmente in giro il digitale per meglio riprendere il filo del cinema muto di una volta...», MORICE Jacques, *Holy Motors, cit.*

2. Per una nostalgia dei motori sacri del cinema

2.1. Fine di un tempo.

Leos Carax afferma che quando inizia a pensare a un nuovo progetto cinematografico non ha mai nessun'idea o intenzioni precise, «*mais deux trois images, plus deux trois sentiments*»²¹⁹ – e se queste immagini e sentimenti hanno qualche corrispondenza tra di loro, allora Carax inizia a metterli insieme. Per quanto riguarda *Holy Motors*, inizialmente c'era l'immagine delle Limousine:

Pour *Holy Motors*, il y avait l'image de ces extra-longues limousines qu'on voit depuis quelques années. Je les ai croisées pour la première fois en Amérique, et maintenant à Paris dans mon quartier chaque dimanche, lors des mariages chinois. Elles sont bien de leur époque. A la fois *bling bling* et tocs. Belles vues de l'extérieur, mais à l'intérieur on ressent une sorte de tristesse, comme, j'imagine, dans le salon d'une boîte échangeuse au matin. Quand même elles me touchent. Elles sont désuètes, un peu comme de vieux jouets futuristes du passé. Elles marquent je crois la fin d'une époque, celle des grandes machines visibles.²²⁰

Queste grandi macchine visibili a cui Carax allude non sono soltanto le limousine o anche, ad esempio, i dirigibili - da cui vediamo un'immagine appesa alla parete dell'albergo nel prologo del film - ma sono soprattutto le macchine da prese analogiche. Come riassume bene Paolo Campana: in *Holy Motors* Leos Carax «evoca la magia stessa di un cinema che sta morendo e in cui la limousine stessa è la metafora della macchina stessa del cinema»²²¹, grande scatola meccanica che apre al mondo. La limousine, infatti, è fatta proprio per esser appariscente pur permettendo di osservare senza esser visti grazie ai suoi grandi vetri scuri. Nascosto al suo interno, il signor Oscar viaggia di appuntamenti in appuntamenti, i quali potrebbero anche esser considerati delle sequenze filmiche.

²¹⁹ Trad. it. «ma due tre immagini, più due tre sentimenti», Leos Carax intervistato da FRODON Jean-Michel, *Leos Carax: «Jamais aucune idée au départ de mes projets, aucune intention»*, "Slate", 24 maggio 2012, <http://www.slate.fr/story/56643/carax#retour1>, (consultato il 28/07/2016).

²²⁰ Trad. it. «Per *Holy Motors*, c'era l'immagine di queste extra-lunghe limousine che si vedono da qualche anno. Le ho incrociate per la prima volta in America, e adesso a Parigi nel mio quartiere ogni domenica, quando ci sono matrimoni cinesi. Sono proprio dalla loro epoca. Allo stesso tempo *bling bling* e false. Belle dall'esterno, ma all'interno si prova una specie di tristezza, come, immagino, nel salotto di una festa per scambisti il mattino. Comunque mi commuovono. Sono antique, un po' come dei vecchi giocattoli futuristici del passato. Segnano, credo, la fine di un'epoca, quella delle grandi macchine visibili». *Ibidem*.

²²¹ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 234.

Leos Carax stesso afferma di non essere un gran patito del digitale. Ha dovuto ricorrere al digitale per *Holy Motors* e *Merde* per motivi finanziari e di produzione ma ciò che gli piace davvero sono le grandi cineprese, che chiama macchine da presa a motori. In molte interviste racconta della cinepresa con cui ha realizzato il suo primo cortometraggio, una *Mitchell*: «*qui est une caméra extrêmement lourde, qui demande plusieurs personnes pour la porter*»²²²:

... Moi j'ai commencé il y avait encore les caméras à pellicules, les caméras à moteurs. Quand j'avais 17 ans j'ai tourné avec une Mitchell qui était la plus grosse caméra, et la plus belle d'ailleurs. Mes derniers films je les ai tournés avec des objets grands comme ça. C'est sûr qu'on se sent moins puissant avec ses objets. C'est ce que dit Monsieur Oscar dans le film. Il a du mal à y croire parfois. Voilà... je crois que pour faire du cinéma il faut de la croyance, alors si l'objet de sa foi est tout petit, on a du mal. On y arrive tout de même [...].²²³

Due cose piacciono particolarmente a Carax nelle vecchie ed imponenti cineprese. Innanzitutto, il loro motore. Infatti, il regista afferma che la sua passione per il cinema è «*terriblement liée au défilement de la pellicule, au moteur dans la caméra*»²²⁴. Per questo definisce *Holy Motors* un film «bizzarro»²²⁵, ovvero una celebrazione dei motori e dell'azione ripresa senza macchine da presa – visto che non considera le videocamere digitali delle macchina da presa, ma dei computer. L'altro elemento che apprezza particolarmente Carax delle macchine da presa analogiche è la loro pesantezza, la quale crea, secondo lui, una sensazione molto particolare nell'immagine:

Je pense que quand on voit un travelling par exemple du début du cinéma, de Murnau ou quelque chose, on a vraiment le sentiment de la lourdeur de la machinerie. Si une caméra suit un homme, par exemple, à l'aube, on a vraiment l'impression que c'est Dieu qui le regarde. Aujourd'hui c'est vrai que si vous

²²² Trad. it. «che è una macchina da presa molto pesante, che richiede più persone per portarla», BOUTANG Pierre-André, *Interview Fnac. Entretien avec Leos Carax*, cit.

²²³ Trad. it. «Io ho iniziato che c'erano ancora le macchine da presa a pellicola, le macchine da presa a motori. Quando avevo 17 anni ho ripreso con una Mitchell che era la più grossa macchina da presa, e la più bella anche. I miei ultimi film li ho ripresi con degli oggetti grandi così. È ovvio che ci si sente meno potente con questi oggetti. E quello che dice il signor Oscar nel film. Fa fatica a crederci a volte. Ecco... credo che per fare del cinema bisogna avere fede, e se l'oggetto della fede è così piccolo, è difficile. Ci si può comunque riuscire [...].», Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, cit.

²²⁴ Trad. it. «tremendamente legato allo scorrimento della pellicola, al motore nella macchina da presa», Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «le cinéma est une belle île»*, cit.

²²⁵ *Ibidem*.

regardez le même type qui est suivi par une caméra sur YouTube vous n'avez pas ce sentiment-là du tout.²²⁶

Leos Carax, con le videocamere digitali, fa fatica a ritrovare questa sensazione di pesantezza che gli sta così a cuore.

Tuttavia il motore e il peso delle machine non sono le sole cose che il regista rimpiange. A quanto dice, gli manca anche l'esperienza che procurava la pellicola, ovvero l'impossibilità di ripetere all'infinito le riprese. Ormai, con il digitale, le riprese si possono rifare più o meno a piacimento proprio perché non costano niente. Invece al tempo delle macchine da presa analogiche bisognava esser molto più premuroso dato il prezzo della pellicola. Può sembrare strano che Carax rimpianga proprio questa caratteristica della pellicola dato che ha sempre detto che gli piaceva riprendere tante volte le sue scene e che ha anche avuto abbastanza problemi con i produttori e la stampa per questo motivo. Carax aggiunge che gli manca il rischio intrinseco del non poter riprendere indefinitamente una stessa sequenza. Rimpiange anche di non poter più lavorare artigianalmente sull'immagine, o comunque, meno rispetto al passato:

C'est vrai que les caméras numériques que je déteste tant elles m'ont bien aidée parce que j'ai pu tourner moins cher et plus vite. Mais en même temps j'ai abandonné plein de choses. À partir de *Merde* j'ai plus regardé les rushes par exemple. C'est-à-dire que ce que vous voyez sur l'écran ce n'est plus totalement mon travail ou le travail du chef opérateur. C'est un aléatoire entre toutes ces machines et l'écran de la salle que vous avez choisi. Donc il est très difficile de s'intéresser aujourd'hui à l'image, par exemple.²²⁷

Anche per quanto riguarda la sceneggiatura, Leos Carax vuole continuare a lavorare artigianalmente. Caroline Champetier, la direttrice della fotografia, racconta che «*Le scénario de Holy Motors est un vrai outils de travail "à l'ancienne" que Leos Carax*

²²⁶ Trad. it. «Penso che quando vediamo una carrellata, ad esempio dell'inizio del cinema, di Murnau o qualcosa, abbiamo davvero il sentimento della pesantezza del macchinario. Se una macchina da presa segue un uomo, per esempio, all'alba, abbiamo proprio l'impressione che sia Dio che lo sta guardando. Oggi se guardate lo stesso tipo che è seguito da una videocamera su YouTube, non avete per niente questo sentimento», Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, *cit.*

²²⁷ Trad. it. «E vero che le videocamere digitale che odio tanto mi hanno proprio aiutato perché ho potuto girare a meno prezzo e più velocemente. Ma nello stesso tempo ho abbandonato molte cose. Da *Merde* in poi non ho più guardato i giornalieri per esempio. Il che significa che ciò che vedete sullo schermo non è più completamente il mio lavoro o il lavoro del direttore della fotografia. È un aleatorio tra tutte queste macchine e lo schermo della sala che avete scelto. Quindi è molto difficile interessarsi oggi all'immagine, ad esempio», *Ibidem.*

nourrit au fur et à mesure de la préparation en intégrant des photos prises sur place, avec les intentions de cadrage et d'ambiance»²²⁸.

In *Holy Motors* ci sono diverse sequenze in cui si può percepire la nostalgia di un modo di fare cinema ormai in via di estinzione. Già nei titoli di testa e nel prologo, il discorso di Carax inizia a svilupparsi. Abbiamo già detto che nei titoli di testa Leos Carax si riferisce all'«infanzia dell'arte», ossia ai primi passi dell'arte cinematografica, e ciò grazie a degli inserti di cronofotografie di Etienne Jules Marey. Il prologo che segue è anch'esso abbastanza rilevante.

Il film si apre su una sala di cinema, ripresa di fronte, in un campo lungo. La macchina da presa si trova al posto dello schermo e riprende gli spettatori. Tutti hanno gli occhi chiusi e sono immobili, come se fossero addormentati. Fuori campo si sentono dei rumori che sembrano provenire dal film proiettato sullo schermo. Appare allora il titolo del film: *Holy Motors*, scritto in verde [vedere allegato 14, fig. 1]. La scrittura scompare e si sente, sempre fuori campo, il rumore di un uomo che cammina e si ferma. Risuona un'esplosione che assomiglia a un colpo di pistola, accompagnata da un lampo di luce che si proietta sugli spettatori, sempre immobili. Dopo un breve silenzio, si sente il rumore della sirena di una nave che continua nell'inquadratura successiva.

Ci troviamo adesso in una stanza d'albergo in cui ci sono due letti singoli. Su uno è sdraiato un uomo e ai suoi piedi dorme un cane. L'uomo si raddrizza, accende una sigaretta e la luce, poi si alza. Scopriamo che l'uomo è Leos Carax stesso, accompagnato dal suo cane. Dopo aver attraversato la stanza, il regista (o dormiente - come lo chiama Carax) si trova davanti ad una parete sulla quale sono disegnati degli alberi. Sembra che ci sia una foresta nella camera. Compare una chiave al posto di un dito del regista, la quale gli permette di aprire una porta nascosta. Con fatica e quasi rompendosi, la porta si apre, dando su un piccolo corridoio buio. Nel fondo del corridoio una luce lampeggia sopra una porta di uscita che porta a una sala di cinema.

Mentre Leos Carax entra nella sala, scopriamo che si tratta della stessa sala di cinema che abbiamo intravisto prima, quella degli spettatori addormentati. Il regista, che si

²²⁸ Trad. it. «La sceneggiatura di *Holy Motors* costituisce un vero prezioso strumento di lavoro “all’antica” che Leos Carax alimenta man mano che procede la preparazione, integrando delle foto scattate in loco, con le intenzioni di ripresa e di atmosfera», Caroline Champetier intervistata da REUMONT François, *La directrice de la photographie Caroline Champetier, AFC, parle de son travail sur «Holy Motors» de Léos Carax, “AFC”, 23 maggio 2012, <http://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Caroline-Champetier-AFC-parle-de-son-travail-sur-Holy-Motors-de-Leos-Carax-7729.html>, (consultato il 26/08/2012).*

trova in alto sulla balconata della sala, guarda il pubblico. Tra gli spettatori, in una fila della sala, passa un bambino biondo, nudo, che assomiglia al bambino della cronofotografia di Etienne Jules Marey [vedere allegato 14, fig. 2]. Nell'inquadratura successiva, ripresa a rasoterra, vediamo che il bambino è seguito da un cane colossale, un tipo di cerbero minaccioso [vedere allegato 14, fig. 3]. Nell'ultima inquadratura del prologo, il regista viene ripreso dal basso verso l'alto, tale un demiurgo: l'unico capace di vedere cosa sta succedendo nella sala e forse, più generalmente, nel mondo del cinema [vedere allegato 14, fig. 4].

Carax sembra dirci che il cinema, o almeno «l'infanzia dell'arte» - ovvero il cinema nella sua purezza originale - è in pericolo, minacciato dal grande cane nero. Il bambino nudo che cammina tra le file della sala assomiglia al bambino della cronofotografia di Marey che, come detto prima, rappresenta il cinema dei primi tempi. Quest'infanzia è messa in pericolo dal cerbero così come dall'apatia del pubblico. Il regista, che abbiamo visto svegliarsi col suono della sirena, al contrario degli spettatori, è l'unico ad accorgersi del pericolo: è il solo ad aver gli occhi aperti e quindi ad essere consapevole di ciò che sta succedendo nella sala. Ed è proprio questo che il regista sta per mostrarci tramite il suo film: il pericolo al quale è esposto il cinema, ma anche, più generalmente, il mondo attuale, e, da quanto si capisce dal seguente film, il pericolo potrebbe esser proprio il digitale, o piuttosto, la digitalizzazione (o virtualizzazione) generalizzata del mondo.

A poco più della metà del film, una sequenza che si svolge nella limousine tra il signor Oscar e ciò che sembra essere uno dei suoi capi - lo chiameremo l'uomo dalla voglia rossa - ci conferma che, secondo Leos Carax, i due maggiori pericoli ai quali è esposto il cinema sono proprio il digitale e l'apatia del pubblico. L'uomo dalla voglia rossa rimprove il signor Oscar di non credere più nel suo mestiere e quest'ultimo ribatte:

Je regrette les caméras, quand j'étais jeune elles étaient plus lourdes que nous, ensuite elles sont devenues plus petites que nos têtes. Aujourd'hui on les voit plus du tout, alors oui, moi aussi j'ai du mal à y croire parfois.²²⁹

Dopo quest'affermazione del signor Oscar, l'uomo dalla voglia rossa chiede se tutta questa nostalgia non sia un po' troppo sentimentale - domanda che ci fa pensare che forse Leos Carax stia auto-criticando il proprio atteggiamento verso il digitale. Più volte il regista ha

²²⁹ Trad. it. «Rimpiango le macchine da presa, quando ero piccolo erano più pesanti di noi, poi sono diventate più piccole delle nostre teste. Oggi non si vedono più, quindi sì, anch'io a volte faccio fatica a crederci», *Holy Motors*.

ammesso che le tecniche digitali possono essere utili e che, infatti, lo sono state per lui poiché gli hanno permesso di realizzare *Merde e Holy Motors*. Nonostante tutto, Carax non può risolversi ad apprezzare così tanto le piccole videocamere digitali: gli piacciono le imponenti cineprese degli anni passati, così come gli piace la tradizione cinematografica:

J'aime beaucoup les mots «moteur» et «action». Mais on ne devrait plus dire «moteur!» sur les tournages numériques d'aujourd'hui. Il faudrait plutôt dire «power!»; ce n'est plus une machine qu'on met en branle lorsqu'on on fait un plan, c'est un ordinateur qu'on allume. Et ce power est un faux pouvoir. On ne «tourne» plus des films, on ne les «shoot» plus, on les programme. Les films sont des calculs (et on peut les recalculer presque entièrement après tournage, en post-production)²³⁰.

In tutta questa sequenza con l'uomo dalla voglia rossa sembra che il signor Oscar, ovvero Denis Lavant, stia proprio parlando al posto di Leos Carax, e spesso è capitato tra il regista e il suo attore prediletto. Anche nella trilogia degli Alex l'attore era in qualche modo un doppio del regista. In *Holy Motors*, quando il signor Oscar non interpreta un ruolo, cioè quando si trova nella sua limousine e non a uno dei suoi particolari appuntamenti, egli può più facilmente parlare per conto di Carax.

Sempre nella stessa sequenza, l'uomo dalla voglia rossa chiede al signor Oscar che cosa lo spinga a continuare a lavorare. Il signor Oscar risponde che lo fa per l'ideale di sempre, ossia per la bellezza del gesto. L'uomo dalla voglia rossa precisa che la bellezza si trova nell'occhio di chi guarda, dichiarazione che preoccupa il signor Oscar. Per questo egli domanda: «Allora se nessuno guarda più?»²³¹. In effetti è ciò che succedeva nel prologo: gli spettatori addormentati non guardavano il film.

La disattenzione da parte degli spettatori, così come la scomparsa progressiva delle macchine da presa, sembrano essere delle cose che preoccupano molto Leos Carax, altrimenti non le avrebbe messe nel suo prologo, né evocate in un momento rilevante come quello della discussione tra il signor Oscar e l'uomo dalla voglia rossa. Questa discussione, anche se breve, sembra molto importante: da una parte perché non è uno dei soliti

²³⁰ Trad. it. «Adoro le parole “motore” e “azione”. Ma non bisognerebbe più dire “motore!” sui set digitali di oggi. Bisognerebbe piuttosto dire “power!”; non è più una macchina che mettiamo in movimento quando si gira un'inquadratura, ma è un computer che accendiamo. E questo power è un falso potere. Non si “girano” più dei film - non ci sono più degli “shoot” – ma si programmano. I film sono dei calcoli (e si possono ricalcolare quasi interamente dopo le riprese, in post-produzione)», Leos Carax intervistato da FRODON Jean-Michel, *Leos Carax: «Jamais aucune idée au départ de mes projets, aucune intention»*, cit.

²³¹ *Holy Motors*.

appuntamenti del signor Oscar – si tratta di un intermezzo –, dall'altra parte perché la sequenza è ripresa in un modo particolare. All'inizio i due personaggi sono ripresi in campi medi, seduti nella limousine, poi, piano piano, la videocamera si avvicina ad entrambi grazie a delle discrete ma continue carrellate in avanti. Infine il signor Oscar si ritrova inquadrato in un piano medio e l'uomo dalla voglia rossa in un primo piano. Questi movimenti in avanti sembrano confermare che in questa sequenza vengono dette delle cose importanti che stanno a cuore a Leos Carax.

Un altro dettaglio importante è il fatto che questa sequenza si svolga di notte. Durante la sua Masterclass al Festival di Locarno, Leos Carax affermava odiare parlare di cinema in pieno giorno: «*parler de cinéma pour moi c'est un peu un cauchemar. Parler de cinéma en plein jour, en pleine lumière, c'est un gros cauchemar. Je pense que le cinéma est une chose de la nuit*»²³². Probabilmente per questo motivo, la sequenza con l'uomo dalla voglia rossa e quella del prologo si svolgono entrambe di notte. La sequenza di *Motion Capture* – che evoca il tema delle tecniche cinematografiche digitali - anche se accade di giorno, è ambientata interamente in una stanza buia.

2.2. Uno sguardo disincantato ma curioso sul digitale

Come accennato prima, Leos Carax non è totalmente opposto alle nuove tecniche cinematografiche digitali, come dimostra il fatto che abbia girato i suoi due ultimi film con delle telecamere digitali. È solo che il regista ama profondamente le macchine da presa analogiche. Il suo attaccamento è in gran parte razionale: gli piace proprio la meccanica delle cineprese analogiche e la loro resa visiva, gli piace anche il fatto che la cura dell'immagine venga fatta sul set e non interamente in post-produzione. Infine, Carax apprezza anche il rischio che comporta la pellicola, ossia che non si possa riprendere due mila volta la stessa scena senza doverci rimettere dei soldi, a differenza del digitale. Tuttavia, il legame del regista per le grandi macchine da presa a motori è anche molto emotivo - «sentimentale» come dice Carax stesso: si basa su una nostalgia per tempi cinematografici ormai passati, tempi che corrispondevano anche in parte alla gioventù di Carax.

²³² Trad. it. «Parlare di cinema, per me, è un po' un incubo. Parlare di cinema in pieno giorno, in piena luce, è un grande incubo. Penso che il cinema sia una cosa della notte», Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, *cit.*

Comunque, per Leos Carax, il digitale: «*Ce n'est pas la mort du cinéma, c'est la fin de l'enfance de l'art*»²³³. Con l'avanzare delle tecniche cinematografiche il cinema sta cambiando irrimediabilmente e ciò non piace a Carax, così come gli garba che al giorno d'oggi sia diventato quasi obbligatorio girare un film in digitale. Ammette, però, che le tecniche di riprese digitali possono essere utili e a volte, se si cerca di innovarsi, anche interessanti. Secondo il regista, non si può girare un film in digitale come si girava un film con la pellicola: bisogna trovare un modo di fare cinema che sia adatto al digitale, proprio come il modo di fare cinema fino a poco tempo fa era adatto all'analogico. In aggiunta considera che oggi i registi devono porsi delle nuove domande per quanto riguarda la messa in scena. Bisogna innovare, reinventare, altrimenti si rifano delle copie e fotocopie delle cose²³⁴. A Carax non sono mai piaciute molto le ripetizioni; anche quando si tratta d'innovazioni cinematografiche sembra che il regista faccia il tifo per le prime volte.

Anche se Carax realizza con *Holy Motors* un inno nostalgico dedicato alle grandi macchine da presa analogiche, il regista lascia comunque intravedere un suo possibile interesse per l'innovazione digitale, come si può percepire nella sequenza di *Motion Capture*. Qui il signor Oscar si reca in una sala buia, vestito con una tuta fatta di sensori: sono delle palline luminose che si vedono particolarmente bene sulla sua tuta nera e nella sala buia. Prima il signor Oscar esegue dei movimenti acrobatici, poi corre su un nastro trasportatore, sparando con una mitra e, infine, mima una scena di coito con una contorsionista. Nel confronto tra la corsa del signor Oscar sul nastro trasportatore e quella di Alex in *Rosso Sangue*, indubbiamente Carax condanna l'evoluzione digitale in quanto, a suo parere, priva il cinema dell'emotività e dell'azione. Tuttavia, gli altri due momenti della sequenza sono più ambigui: da una parte perché il signor Oscar ritrova il movimento - esso è anche messo in valore grazie a dei rallentamenti dell'immagine quando il protagonista esegue acrobazie - e, dall'altra parte, perché questo movimento è abbellito da strane luci e costumi necessari al *Motion Capture* [vedere allegato 15, fig. 1 e 2]. Quindi, in questi due momenti, la tecnologia digitale partecipa a rendere poetica ed emotiva una sequenza che altrimenti non lo sarebbe stata o che non sarebbe neanche esistita.

Per la sequenza di cyber-sesso, mimata dalla contorsionista e dal signor Oscar, Leos Carax ha lavorato con una giovane pittrice, Diane Sorin, immaginando insieme le cyber-

²³³ Trad. it. «non è la morte del cinema, è la fine dell'infanzia dell'arte», Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «Le cinéma est une belle île», cit.*

²³⁴ Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, *cit.*

creature. Per farlo, si sono ispirati, come detto prima, a una stampa di Odilon Redon e forse anche ad altri artisti senza però precisarlo. Il fatto che Carax abbia lavorato con un'artista e che si sia ispirato alla storia dell'arte per creare qualcosa di virtuale potrebbe significare che il regista considera che le tecnologie digitali possano avere un lato artistico, il quale, però, bisogna esplorare se si vuole riuscire ad utilizzare con intelligenza questi nuovi attrezzi. In un'intervista, Carax racconta anche che tutta la troupe si era affezionata alle cyber-creature, egli compreso:

Elles ont été inventées avec la jeune peintre Diane Sorin. Puis, avec les spécialistes 3D du laboratoire Éclair nous leurs avons donné âmes et mouvements. Et tous, nous nous sommes terriblement attachés à elles.²³⁵

Leos Carax porta quindi uno sguardo particolarmente disincantato sulle nuove tecnologie e sul futuro cinematografico. Tuttavia, questo sguardo a volte si fa curioso. Ciò che interessa Carax è l'innovazione: considera necessario inventare dei nuovi modi di fare cinema che siano adatti ai nuovi sistemi digitali, proprio per ritrovare l'esperienza e il rischio necessari alla realizzazione di un film:

Alors je dis simplement que pour retrouver l'expérience et le risque, le risque de faire - que ça ne soit pas simplement on appuie sur un bouton et on peut refaire deux mille fois - il faut réinventer de nouveaux risques, des films, de par le récit, de par la relation avec l'équipe, de par l'écriture, l'imagination. Dans ce cas-là c'est intéressant le passage d'une technique à l'autre et l'évolution des techniques, mais à ce prix-là.²³⁶

²³⁵ Trad. it. «Sono state immaginate con la giovane pittrice Diane Sorin. Poi, con gli specialisti 3D del laboratorio Éclair, abbiamo dato a loro anime e movimenti. E tutti, ci siamo molto affezionati ad esse». Traduzione in italiano da chi scrive. Leos Carax intervistato, *Sacré Cœurs*, cit.

²³⁶ Trad. it. «Dico soltanto che per ritrovare l'esperienza e il rischio, il rischio di fare - che non sia semplicemente schiacciare un bottone e poter rifare tutto due mila volte - bisogna reinventare dei nuovi rischi, dei film, e questo tramite il racconto, la relazione con la troupe, la scrittura, l'immaginazione. In questo caso è interessante il passaggio da una tecnica all'altra e l'evoluzione delle tecniche, ma solo a questo prezzo». Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, cit.

3. « L’herbe est devenue noire ou c’est mes yeux ? »²³⁷

Leos Carax non si limita a rimpiangere i tempi cinematografici passati e le cineprese analogiche; rimpiange anche la progressiva scomparsa dell’esperienza. *Holy Motors* non è soltanto un film sul cinema, ma è anche un film in cui il regista dà il suo punto di vista sul mondo attuale, un punto di vista, tra l’altro, poco entusiasta. Anche Paolo Campana nel suo saggio su Leos Carax sembra pensare che in *Holy Motors* il regista stia dando un suo punto di vista personale. Infatti, egli specifica:

Leos Carax [...] usa la sua chiave che vediamo all’inizio del film, oltre che per entrare nella sala di un cinema anche per aprirci la sua esclusiva visione sul mondo e sulle cose portandoci attraverso il bosco dipinto sulla tappezzeria che oltre a rappresentare l’oscura foresta di simboli che lo spettatore dovrà percorrere rimanda alla foresta dantesca chiara allegoria di un percorso iniziatico personale.²³⁸

3.1. *Holy Motors*: una fantascienza sociologica distopica?

Quando al Festival di Locarno un giornalista chiede a Leos Carax perché abbia intitolato il suo film *Holy Motors*, egli, dopo aver detto di non ricordarsi più il motivo, ci ripensa e risponde:

[...] il m’est apparatus, mais ça, ça apparaît après, que le film pouvait être vu comme un film d’anticipation, un film futuriste ou de science-fiction, où les hommes, les bêtes et les machines se liguèrent en solidarité contre ce monde virtuel dont on parlait toute à l’heure. Et que donc ces êtres là – moi j’aime bien les machines – avaient un cœur et que j’ai appelé ce cœur «Moteurs sacrés», voilà²³⁹.

Forse, più che un film di fantascienza *Holy Motors* potrebbe esser definito una fantascienza sociologica (o *film d’anticipation*²⁴⁰), ovvero un film che propone un’ipotesi di quello che potrebbe diventare il mondo in un futuro più o meno vicino e più o meno alternativo. Questa ipotesi di società può essere a tendenza utopistica (società ideale) o

²³⁷ Trad.it «L’erba è diventata nera o sono i miei occhi», AZOURY Philippe, “Tokyo!”. *Le trop rare Leos Carax explique son sketch rageur: “Merde”*, cit.

²³⁸ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 233.

²³⁹ Trad. it. «Mi sono reso conto, ma questo appare solo dopo, che il film poteva essere visto come una fantascienza sociologica, un film futuristico o di fantascienza, in cui gli uomini, gli animali e le macchine si coalizzavano contro questo mondo virtuale di cui parlavamo prima. E che quindi questi esseri – io voglio bene alle macchine – avevano un cuore e che avevo chiamato questo cuore “motori sacri”, ecco». Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, cit.

²⁴⁰ Informazioni sul *film d’anticipation* tratte dal sito web: <https://gatacproduction.wordpress.com/apropos/>, (consultato il 08/09/2016).

distopica (società gestita da un potere totalitario, o perlomeno dannoso²⁴¹). In generale, le fantascienze sociologiche s'incentrano più su dei temi politici e sociali che tecnologici – come farebbe un film di fantascienza. Questi tipi di film si basano anche su degli elementi provenienti dalla realtà, ad esempio dei fatti reali o di attualità, per poi proporre un'ipotesi immaginaria della loro evoluzione nella società. Questa ipotesi di società, anche se si svolge necessariamente nel futuro - a differenza della fantascienza – parla comunque sempre del presente. Tra le fantascienze sociologiche più famose c'è *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury e *1984* di George Orwell, due romanzi entrambi adattati al cinema: il primo da François Truffaut nel 1966, il secondo da Michael Radford nel 1984.

Holy Motors può esser considerato un film su un attore – un attore che passa da un ruolo all'altro e interpreta un'ampia gamma di ruoli – così come può esser considerato un film che si svolge in un futuro prossimo, in cui un uomo passa da un'esperienza di vita all'altra. In questo futuro ipotizzato, certi uomini e donne eserciterebbero un mestiere ben particolare, il quale consisterebbe nel passare da una vita all'altra, o piuttosto da un'esperienza all'altra. In quest'impresa, sarebbero aiutati da macchine – le limousine – e a volte anche da animali - come nella penultima sequenza con le scimmie. Il loro lavoro verrebbe controllato da capi, come l'uomo dalla voglia rossa. Lo scopo di questi uomini, animali e macchine sarebbe quello di salvare l'esperienza, e, così facendo, di salvarsi loro stessi.

Questa possibile sceneggiatura di fantascienza sociologica si baserebbe anche su dei dettagli o personaggi provenienti dalla nostra società. Ad esempio, Leos Carax racconta di essersi ispirato al politico francese Dominique Strauss-Kahn (prima dell'affare di giustizia in cui è stato coinvolto) per il primo personaggio interpretato dal signor Oscar, ossia il banchiere. Lo ha fatto per «*son physique, son costume, et le charme discret de la haute finance*»²⁴². Anche la mendicante, il secondo personaggio interpretato dal signor Oscar, è ispirata a una persona reale - o piuttosto a delle persone reali: Carax racconta²⁴³ che ogni giorno sul *Pont au Change*, a Parigi, si può incrociare una simile mendicante. In realtà sono molte, solo che sono simile: hanno gli stessi vestiti, le stesse stampelle e, soprattutto, la stessa posizione con la schiena curva.

²⁴¹ Definizione del dizionario francese Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699>, (consultato il 01/09/2016).

²⁴² Trad. it. «suo fisico, il suo completo, e il fascino discreto dell'alta finanza», CARAX Leos, *Sacré Cœurs*, cit., p. 93.

²⁴³ *Ibidem*.

Paolo Campana considera che in *Holy Motors* Leos Carax fa «incarnare ai suoi personaggi le contraddizioni stesse della nostra epoca vestite da parodia»²⁴⁴:

Il regista così non resiste a vestire M. Oscar da ricco faccendiere dell'alta finanza ispirandosi a Dominique Strauss-Kahn, l'ex direttore del Fondo Monetario Internazionale [...] e a contrapporgli un terrorista mascherato che sa di «no global», o mettere in scena il travagliato conflitto generazionale padre-figlia [...], o a rappresentare con i due avatar demoniaci proiettati sullo schermo nella scena di cyber-sesso una sessualità svuotata dominata dalla virtualità dei rapporti.²⁴⁵

Inoltre, in questa ipotesi di società, in cui uomini, macchine e animali lottano insieme per salvare l'esperienza, sembra che essi si stanno fondendo l'uno nell'altro, o meglio: gli uomini si stanno meccanizzando e le macchine e gli animali umanizzando.

A più riprese, gli uomini sembrano diventare parte delle macchine, o almeno agire come loro. Ad esempio, nella sequenza di *Motion Capture*, il signor Oscar obbedisce meccanicamente e ciecamente agli ordini dati da una voce artificiale e così facendo diventa parte integrante dell'ingranaggio digitale. Anche il modo in cui è vestito lo avvicina alla macchina: infatti sta luccicando, come se il suo corpo stesse alimentando le lampadine del suo vestito, un po' come farebbe una batteria. Inoltre, la voce che dà gli ordini – che abbiamo descritta come «artificiale» - galleggia nell'aria come se fosse sconnessa da un corpo umano. Ormai, quindi, sono le macchine a comandare agli uomini di agire meccanicamente. Come fa notare Paolo Campana nel suo libro, anche il corpo del regista-dormiente (interpretato da Leos Carax nel prologo) si meccanizza o piuttosto si trasforma: uno delle sue dite diventa una chiave. Infine, anche Céline perde in parte la sua umanità quando indossa la maschera alla fine del film. Nell'autorimessa, diventa una tra le tante macchine e come loro, anche lei se ne torna a casa.

Nell'autorimessa, una volta che gli autisti sono andati via e che la luce è stata spenta, tocca alle macchine trasformarsi. Le limousine iniziano a parlare tra di loro, scambiando opinioni, dubbi e paure. Certe hanno delle voci femminili, altre maschili e parlano in inglese o in francese. Uno si arrabbia, l'altra scherza e una terza usa una metafora, ossia dei comportamenti tutti tipici della specie umana. Anche gli animali si comportano da uomini, come dimostra la sequenza precedente in cui il signor Oscar si reca

²⁴⁴ CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, cit., p. 232.

²⁴⁵ *Ivi*, pp. 232-233.

al suo ultimo appuntamento. Il signor Oscar interpreta allora la parte di un padre di famiglia che torna a casa di sera, dopo il lavoro. Lì lo aspettano sua moglie e sua figlia che, in realtà, sono due scimmie, anche se però si comportano come persone. La moglie accoglie suo marito alla porta, poi vanno insieme a dare il bacio della buonanotte a una delle loro figlie. Infine, li vediamo guardare assieme dalla finestra.

Per quanto riguarda le limousine, esse affrontano degli argomenti anche seri nell'autorimessa. Dopo aver velocemente evocato le loro giornate, parlano della possibilità che gli uomini non vogliano più usarle. Secondo una vecchia limousine – una voce maschile che balbetta – gli uomini vogliono portarle allo sfasciacarrozze. Afferma che stanno diventando obsolete perché gli uomini non vogliono più motori né azione. Un'altra limousine aggiunge che gli uomini non vogliono più delle macchine visibili. Evidentemente, in questa sequenza Leos Carax torna a evocare uno dei soggetti che gli sta più a cuore, ossia la scomparsa delle grandi cineprese analogiche, ma non solo: Carax sta anche sollevando il tema delle esperienze visibili, tangibili e concrete, ovvero il tema del virtuale.

3.2. Holy Motors: un'elegia delle esperienze vissute

Secondo il nuovo dizionario italiano Garzanti, è virtuale ciò «che esiste in potenza, che è semplicemente possibile»²⁴⁶, ossia, come precisa il dizionario *online* del Corriere della Sera, ciò «che non è o non è stato ancora posto in atto»²⁴⁷. Per esempio, si può parlare di un virtuale vincitore ad un campionato (in questo caso la sua vittoria è possibile, ma non sicura), o della libertà virtuale di cui gode qualcuno incarcerato, ossia qualcuno che non è fisicamente libero. Secondo Maria Maïlat, antropologa e scrittrice, sono virtuali gli esseri o le cose che non hanno un'esistenza attuale, che non sono né tangibili né concreti²⁴⁸. Tuttavia, come nota la scrittrice, nel linguaggio odierno il virtuale è spesso diventato sinonimo di digitale e immateriale. Il virtuale si riferisce allora a un simulato: «ricostruito al computer, che appare come se fosse reale»²⁴⁹.

²⁴⁶ *Il Nuovo dizionario italiano Garzanti, cit.*, p. 996.

²⁴⁷ Definizione del dizionario *online* del “Corriere della Sera”, http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/virtuale.shtml, (consultato il 01/09/2016).

²⁴⁸ MAILAT Maria, *Rubrique - Le virtuel, le réel et l'actuel*, “*Informations sociales*”, n. 147, 3/2008, p. 90-91, www.cairn.info/revue-informations-sociales-2008-3-page-90.htm, (consultato il 01/09/2016).

²⁴⁹ Definizione del dizionario *online* del “Corriere della Sera”, http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/V/virtuale.shtml, (consultato il 01/09/2016).

In *Holy Motors*, Carax non s'interessa unicamente all'impatto del virtuale nella sfera cinematografica, ma anche al suo impatto nel mondo attuale. Il regista si oppone al virtuale in quanto lo considera privo di esperienza e, di conseguenza, anche privo di responsabilità. Al festival di Locarno, il regista spiegava:

Le virtuel est proposé comme un monde qu'on habiterait qui est un monde sans expériences [...]. On peut voir ça dans les guerres virtuelles ou la notion de zéro morts ou les drones qu'on commande à distance. Il n'y a plus de responsabilités.²⁵⁰

Per Carax, quest'assenza di responsabilità sembra andare di pari passo con un'assenza di coraggio, ovvero un'assenza di impegno civico e poetico:

Ce qui m'inquiète c'est le courage, j'ai l'impression que le courage baisse, je ne parle pas uniquement du cinéma. Je pense le courage physique, le courage civique, le courage poétique... et qu'il faudrait mettre des cours de courage dans les écoles. Je pense que le virtuel n'aide pas au courage, ça c'est sûr. Ça n'aide pas ce que l'on appelle les réseaux. Ce ne sont pas des réseaux de résistance mais plutôt des réseaux, au contraire, de connivences. On se sent grand ou bien, en étant finalement tout petit, caché.²⁵¹

Leos Carax, quindi, considera che le reti virtuali nuocciano al coraggio poiché, al loro interno, le persone non prendono più il rischio di sperimentare le cose di persona. In *Holy Motors*, gli uomini tentano pure di sfuggire alla morte - ultima esperienza per eccellenza – tramite le reti virtuali. Infatti, mentre il Signor Merde cammina nel cimitero del Père-Lachaise, intravediamo delle lapidi sulle quali i nomi dei defunti sono stati rimpiazzati da indirizzi web²⁵². Su ogni lapide si può leggere: «visitez mon site»²⁵³, seguito da un URL. La paura della morte, quindi, spingerebbe le persone a fare di tutto per

²⁵⁰ Trad. it. «Il virtuale è proposto come un mondo in cui vivremo che è un mondo senza esperienza. Vi si può vedere nelle guerre virtuali, con il concetto di zero morti o i droni che si controllano a distanza. Non c'è più responsabilità», Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, *cit.*

²⁵¹ Trad. it. «Ciò che mi preoccupa è il coraggio, ho l'impressione che il coraggio diminuisce, non parlo solo di cinema, mi riferisco al coraggio fisico, al coraggio civico, al coraggio poetico... e che bisognerebbe fare delle lezioni di coraggio nelle scuole. Penso che il virtuale non migliora affatto il coraggio, questo è sicuro. Non migliora neanche ciò che chiamiamo le reti. Non sono delle reti di resistenza ma piuttosto delle reti di connivenza. Ci si sente forti e bene, essendo in definitiva molto piccoli, nascosti», *Ibidem.*

²⁵² Tramite questi indirizzi web, Leos Carax si riferisce ironicamente al proprio universo cinematografico. Nomina sia il signor Vogan, uno dei personaggi interpretati dal Signor Oscar in *Holy Motors* (www.vogan.fr), che Céline (www.destouche.com) e Shakespeare (www.toboornottobe.com), due dei suoi scrittori preferiti, nonché se stesso (www.lapeausurleos.com). Un particolare interessante: l'indirizzo web del Signor Vogan è un vero link che rimanda ad una pagina internet. La pagina è composta di un'immagine di *Holy Motors* (in cui Jean e il Signor Oscar si tengono per mano) e di una citazione del film («*On a vingt minutes pour rattraper vingt ans*»). Sembra che la pagina web sia stata creata da un privato.

²⁵³ Trad. it. «visita il mio sito», *Holy Motors*.

sopravviverci, anche virtualmente. Ma questo non è proprio esistenza, lo dimostra l'assenza dei nomi sulle tombe.

Un po' più avanti nel film, un'altra sequenza si svolge nello stesso cimitero, con la differenza che ormai è notte e fa buio. Molto probabilmente, si tratta di una sequenza di un sogno visto che il Signor Oscar si è addormentato nella limousine. Intanto, ci sembra che la macchina (o forse si tratta di una presenza?) stia scivolando nei viali stretti del cimitero, anche se non dovrebbe essere possibile date le dimensioni della limousine e dei viali. Prima, si fanno sentire degli strani lamenti, poi, per un breve momento, l'immagine viene danneggiata, o piuttosto distorta, dalla tecnica del *datamoshing*²⁵⁴ [allegato 15, fig. 3 e 4]. Sembra che diverse immagini si stiano sovrapponendo in una stessa inquadratura, oppure che vi siano diverse realtà coesistenti. Forse, i defunti delle lapidi senza nome sono ormai dei fantasmi e abitano il cimitero, bloccati in una realtà parallela, quella del virtuale. O forse, questo rappresenta proprio l'incubo del Signor Oscar, ovvero l'esser bloccato in una realtà in cui il virtuale ha preso il sopravvento sulla realtà.

I dubbi di Carax nei confronti del virtuale si ritrovano e si rafforzano quando il regista parla di cinema e ciò perché Carax ama il cinema proprio perché è un'esperienza. Infatti, parla di esso come di un'invenzione straordinaria, una rivoluzione nel campo delle esperienze umane²⁵⁵. Leos Carax definisce l'esperienza: «*un voyage au bout du possible de l'homme*», ovvero: «un viaggio all'estremo possibile dell'uomo»²⁵⁶ - parole del filosofo Georges Bataille.

Holy Motors, come lo dice Carax stesso, è un'elegia²⁵⁷ delle esperienze vissute, cioè un film che evoca con tristezza e nostalgia il tema delle esperienze umane:

Expériences qui font de plus en plus peur, car nous manquons de plus en plus de courage, du courage de vivre et de toutes les formes essentielles de courage. Comme un Américain l'a écrit il y a plusieurs siècles [l'intellectuel Thomas Paine, NDLR], «*il est en notre pouvoir de recommencer le monde*»²⁵⁸.

²⁵⁴ Tecnica digitale che consiste nel ricreare volontariamente degli errori di compressione video per ragioni estetiche.

²⁵⁵ Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «le cinéma est une belle île»*, cit.

²⁵⁶ Definizione dell'esperienza data dallo scrittore George Bataille.

²⁵⁷ Elegia: «presso i greci e romani, componimento poetico in distici di tono per lo più mesto e nostalgico». *Il Nuovo dizionario italiano Garzanti*, cit., p. 314

²⁵⁸ Trad. it. «Esperienze che fanno sempre più paura, perché siamo sempre più a corto di coraggio, di coraggio di vivere e di tutte le forme essenziali di coraggio. Come un americano l'ha scritto secoli fa

Per lottare contro questo nuovo mondo in cui il virtuale e il digitale stanno poco a poco assumendo il potere – tralasciando la possibilità di sperimentare – Leos Carax propone di riiniziare le cose, ovvero di «rivivere», proprio come canta Gérard Manset alla fine del film. Ed è esattamente quello che sta provando a fare il signor Oscar durante la sua giornata di lavoro: sta cercando di sperimentare sempre delle nuove cose o situazioni - delle prime volte - per salvare l'esperienza della sua prossima scomparsa. Il lavoro del signor Oscar, e quindi le sue giornate, sono fatte soltanto di prime volte, ciò che sembrerebbe l'ideale per Leos Carax. Il signor Oscar è riuscito a compiere quello che Alex in *Boy Meets Girl* e anche (in parte) Pierre in *Pola x* sognavano: una vita fatta di prime volte. Purtroppo, come notava Mireille in *Boy Meets Girl*, non è possibile vivere soltanto di prime volte. Infatti, più va avanti la giornata del signor Oscar, più egli sembra affaticato e malinconico. Sta provando a compiere qualcosa d'impossibile per la bellezza del gesto, ovvero per far sopravvivere ancora per qualche istante un mondo che sta andando in rovina: il mondo delle esperienze e del tangibile. In un'intervista del 1991, Leos Carax affermava ciò che Cocteau aveva enunciato prima di lui, ovvero che «à l'impossible on est tenu»²⁵⁹. E giustamente, il signor Oscar è tenuto all'impossibile: deve in continuazione vivere delle esperienze per la prima volta, senza soste. Non può neanche riposare alla fine della giornata visto che anche di notte deve interpretare un ruolo.

Ricapitolando, *Holy Motors* è un'opera intrisa di nostalgia. Da una parte, ci sono i numerosi e sensibili ricordi di Leos Carax – cinematografici, letterari, pittorici, musicali e personali – che conferiscono al film un'atmosfera di commemorazione malinconica. Dall'altra parte, ci sono tre particolari elementi che Carax rimpiange: innanzitutto, abbiamo visto, Carax è nostalgico del cinema del passato, un cinema fatto di grandi macchine, motori e pellicole; in secondo luogo, il regista è preoccupato dal progressivo allontanamento della realtà tangibile - e, così, del fatto di sperimentare delle cose -, provocato dallo sviluppo del digitale e del virtuale. Come si nota nel saggio *Trame Digitali*:

Il digitale porta con sé un carattere di perdita dell'esperienza diretta dell'uomo. L'esperienza non è più qualcosa che si prova in prima persona, fisicamente, bensì qualcosa che in maggior parte si apprende in modo «virtuale», mediato attraverso

[l'intellettuale Thomas Paine, NdR], «*abbiamo il potere di ricominciare il mondo*». Leos Carax intervistato da FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «le cinéma est une belle île», cit.*, (consultato il 28/07/2016).

²⁵⁹ Trad. it. «si è tenuto all'impossibile», Leos Carax, intervistato da BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu, cit.*

l'interfaccia dei computer, le nuove tecnologie, l'interazione con archivi e database *on-line*, e dove le stesse relazioni sociali vengono ora delegate ai *social networks*. L'esperienza diventa *user-experience* e l'intervento dell'essere umano è ora limitato, filtrato, mediato²⁶⁰.

Infine, Leos Carax sembra temere la scomparsa della bellezza stessa. In parte perché il regista considera che la bellezza risiede nel gesto – infatti, il signor Oscar dice di continuare a esercitare il suo mestiere per la bellezza del gesto stesso - e se scompaiono l'esperienza e l'azione di conseguenza sparisce anche il gesto. Dall'altra parte, il regista confida - tramite l'attore Denis Lavant e quindi il personaggio del signor Oscar - che secondo lui la bellezza si trova negli occhi di chi guarda. Nel film non c'è più nessuno che guarda: tutti gli spettatori sono addormentati davanti allo schermo. Come commentava la *voice-over* del documentario *Les Statues meurent aussi* (1953) di Alain Resnais e Chris Marker: «*Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu*» (un oggetto è morto quando sparisce lo sguardo vivente che si poneva su di lui)²⁶¹.

²⁶⁰ BROTTTO Denis, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 140.

²⁶¹ *Les Statues meurent aussi* (1953), documentario di Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet sull'arte Africano.

Allegati

Allegato 1

Diverse modalità di riprese: l'imitazione - Conversazione tra Marc e Charlie in Rosso Sangu



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Allegato 2

L'influenza del cinema muto – La lotta tra Alex e Marc in Rosso Sangu



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Allegato 3

L'influenza del cinema muto – Il corpo dell'attore Denis Lavant



Fig. 1 - *Rosso Sangue*



Fig. 2 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 3 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 4 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 5 - *Merde (in) Tokyo !*

Allegato 4

L'influenza del cinema muto – I visi delle attrici



Fig. 1 - Boy Meets Girl



Fig. 2 - Boy Meets Girl



Fig. 3 - Rosso Sangue

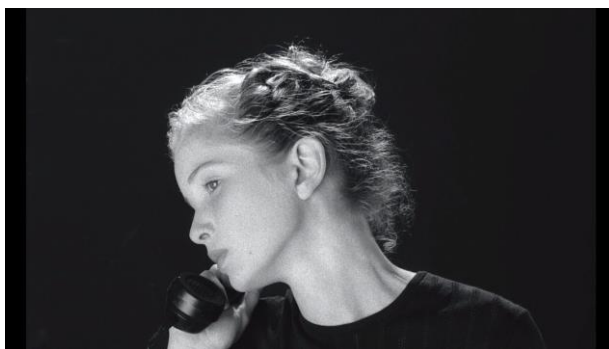


Fig. 4 - Rosso Sangue

Allegato 5

L'influenza del cinema muto – La sequenza muta di Rosso Sangue

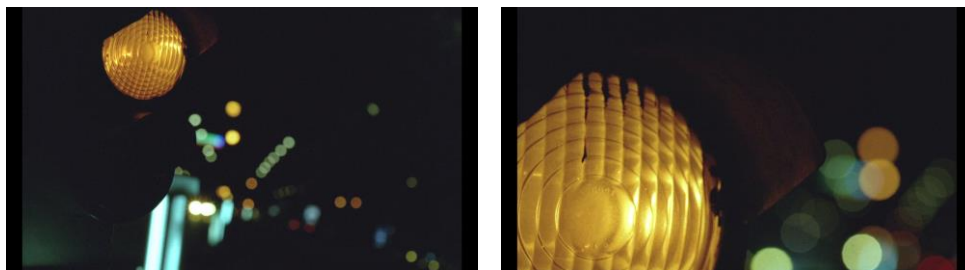


Fig. 1 - *Rosso Sangue* - Fig. 2 - *Rosso Sangue*

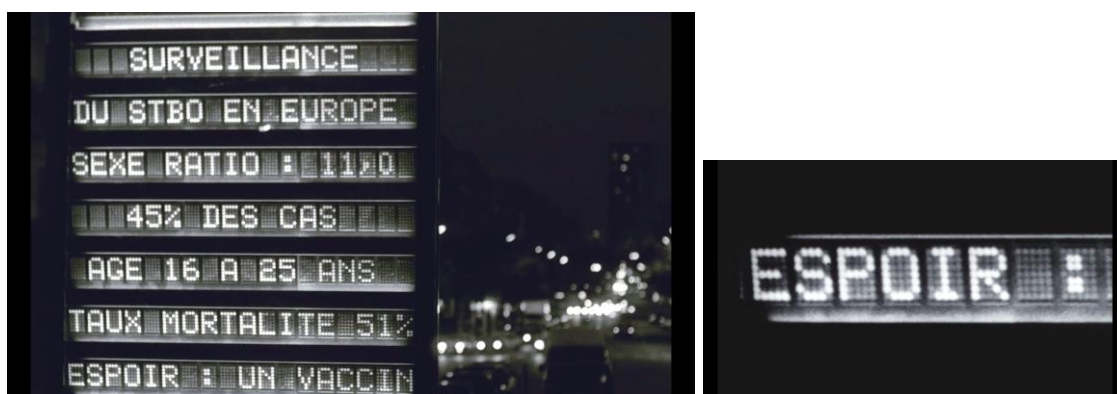


Fig. 3 - *Rosso Sangue* - Fig. 4 - *Rosso Sangue*



Fig. 5 - *Rosso Sangue*



Fig. 6 - *Rosso Sangue*

Allegato 5

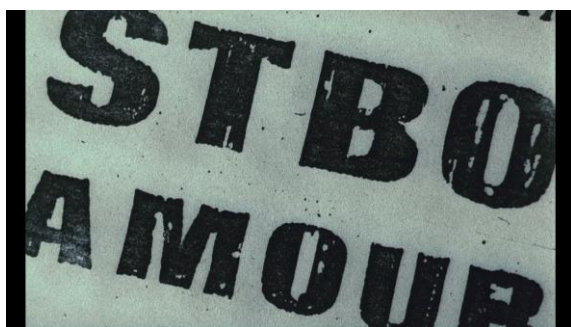


Fig. 7 - *Rosso Sangue* – Fig. 8 - *Rosso Sangue*

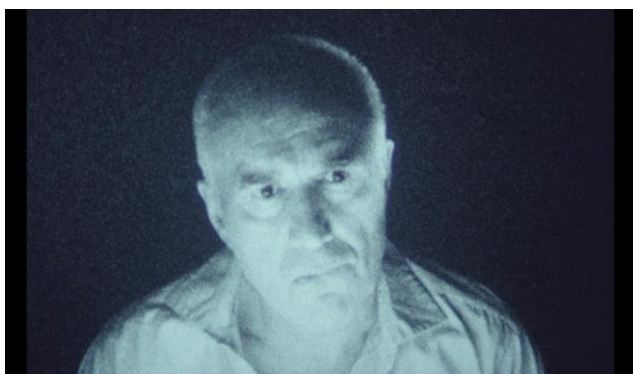


Fig. 9 - *Rosso Sangue*

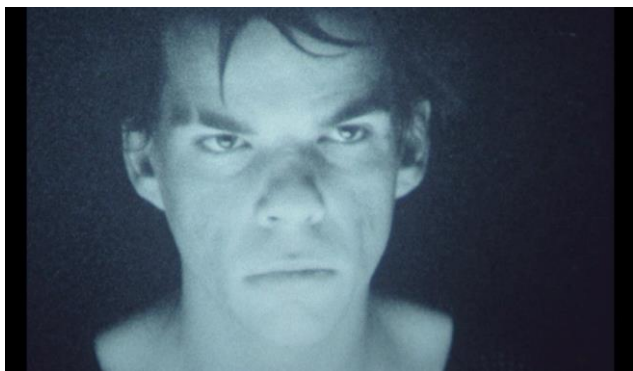


Fig. 10 - *Rosso Sangue*



Fig. 11 - *Rosso Sangue*



Fig. 12 - *Rosso Sangue*

Allegato 6

L'influenza del cinema muto – Il burlesque: irruzione dell'assurdo o dell'irrazionale



Fig. 1 - *Rosso Sangue* - Fig. 2 - *Rosso Sangue*



Fig. 3 - *Rosso Sangue* - Fig. 4 - *Rosso Sangue*



Fig. 5 - *Rosso Sangue* - Fig. 6 - *Rosso Sangue*



Fig. 7 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*

Allegato 7

Richiami alla Scuola Francese: il movimento e il sentimento



Fig.1 - *Boy Meets Girl*



Fig. 2 - *Rosso Sangue*



Fig. 3 - *Rosso Sangue*



Fig. 4 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 5 - *Pola x*

Allegato 8

Richiami alla Scuola Francese: Effetti visivi



Fig. 1 - *Boy Meets Girl*



Fig. 2 - *Boy Meets Girl*



Fig. 3 - *Boy Meets Girl*

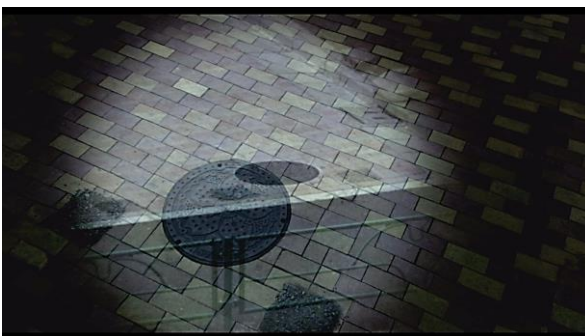


Fig. 4 - *Merde in Tokyo !*

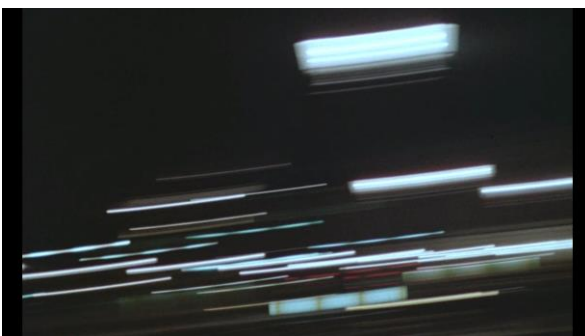


Fig. 5 - *Rosso Sangue*

Allegato 9

Oltre la cinefilia: riferimenti pittorici



Fig. 1 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 2 - *Gli Amanti del Pont-Neuf* - Fig. 3 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*



Fig. 4 - *Pola x* - Fig. 5 - *Pola x*



Fig. 6 - *Pola x* - Fig. 7 - *Pola x*

Allegato 10

Ritorni e ripetizioni nell'immaginario Caraxiano: «l'assenza sognata»



Fig. 1 - *Rosso Sangue*



Fig. 2 - *Rosso Sangue* - Fig. 3 - *Pola x*

L'occhio ferito:



Fig. 4 - *Rosso Sangue* - Fig. 5 - *Gli Amanti del Pont-Neuf*

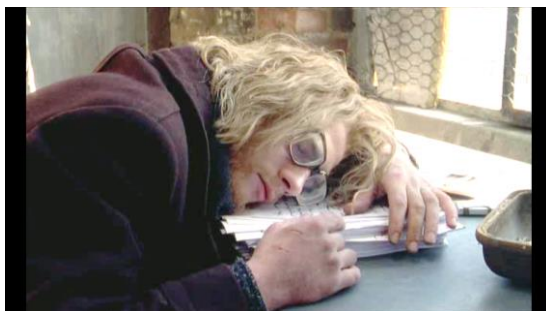


Fig. 6 - *Pola x* - Fig. 7 - *Merde (in Tokyo !)*

Allegato 11

I Santi Morty di Holy Motors: riferimenti al precinema e al cinema muto in Holy Motors



Fig. 1

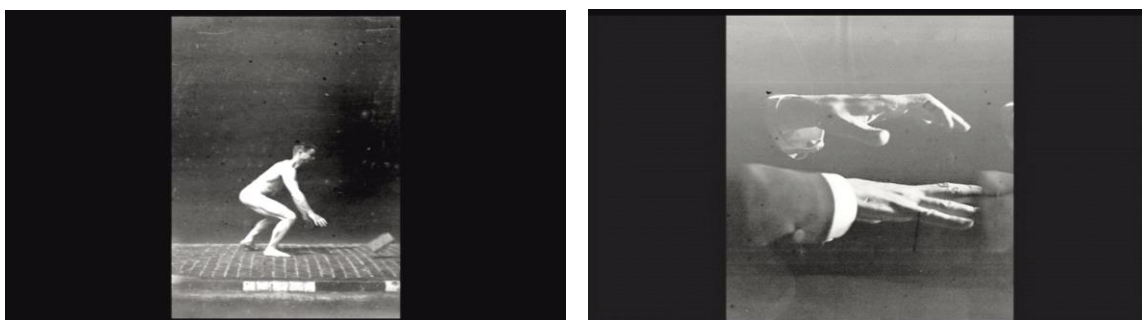


Fig. 2 - Fig. 3

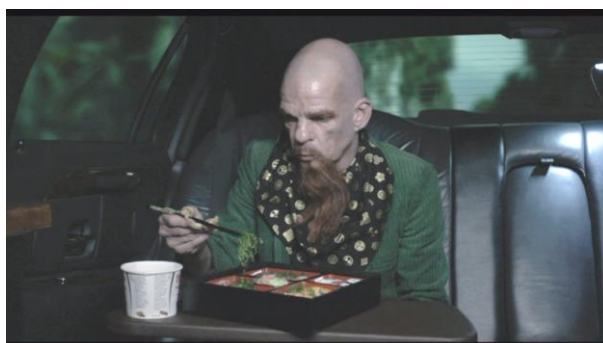


Fig. 4



Fig. 5 - Fig. 6

Allegato 12

I Santi Morty di Holy Motors: riferimenti pittorici



Fig. 1 - *Vampyr II* – Edvard Munch (1895)



Fig. 2 - *Holy Motors*

Fig. 3 - *La sirène sortit des flots, vêtue de dards*, Odilon Redon (1883)

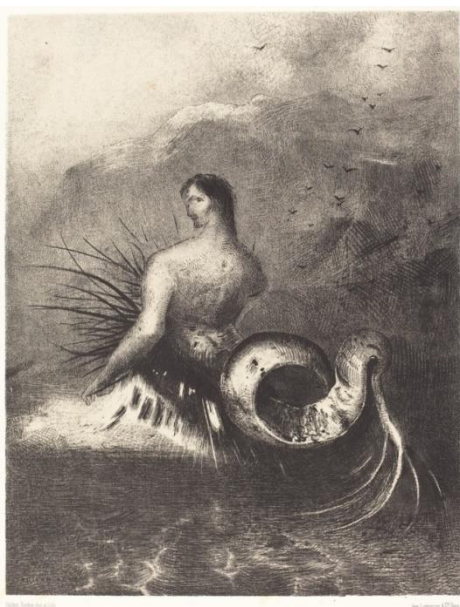


Fig. 4 - *Holy Motors*

Allegato 13

Riferimenti alla propria cinematografia



Fig. 1 - *Holy Motors*

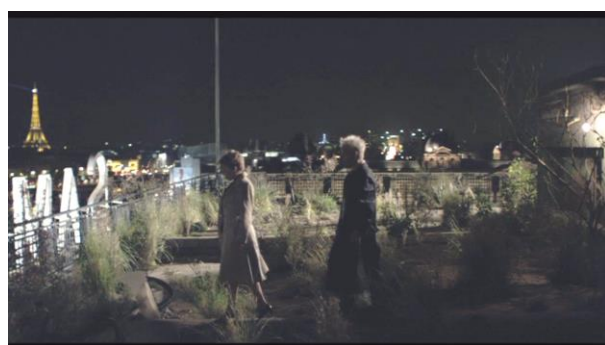


Fig. 2 - *Holy Motors*

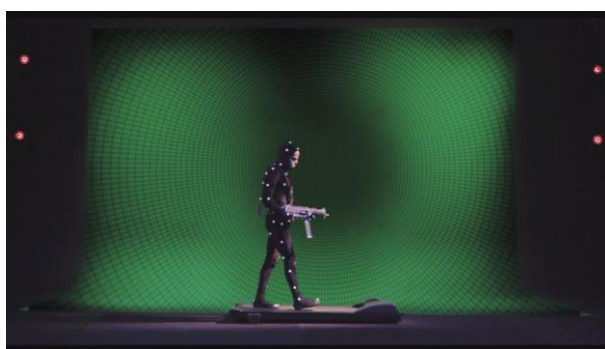


Fig. 3 - *Holy Motors*



Fig. 4 - *Holy Motors* – Fig. 5 - *Rosso Sanguie*

Allegato 14

Fine di un tempo: nostalgia di un cinema passato in Holy Motors



Fig. 1

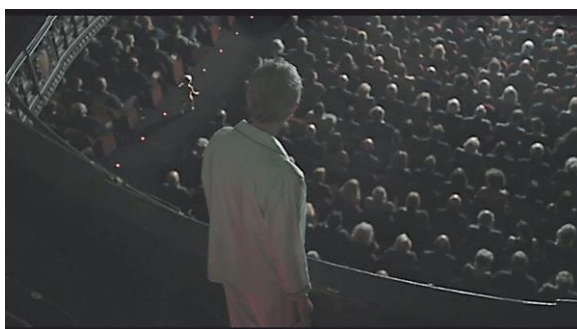


Fig. 2 - Fig. 3

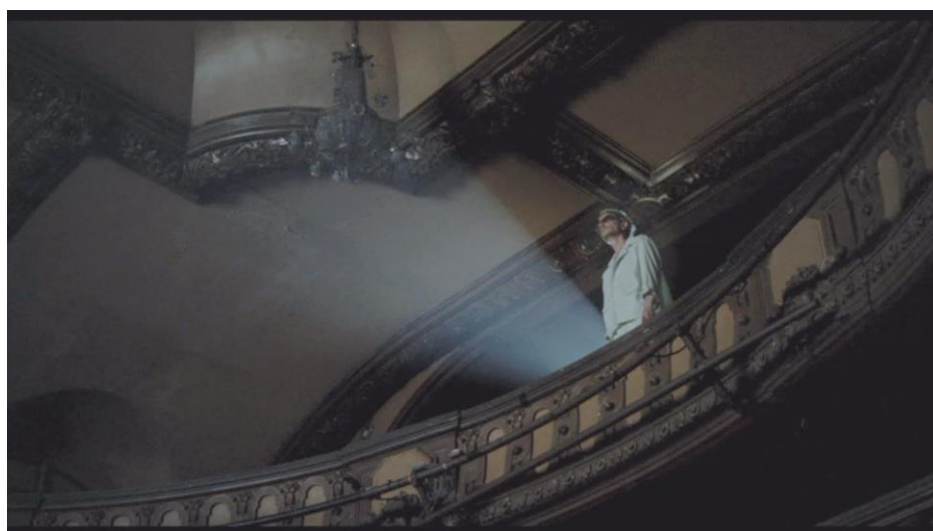


Fig. 4

Allegato 15

Sequenza di *Motion Capture* in *Holy Motors*

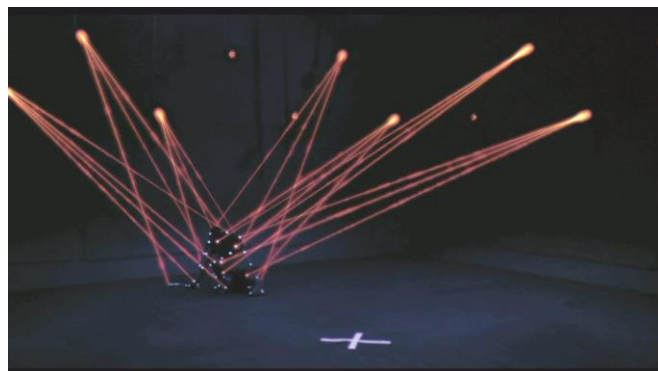


Fig. 1



Fig. 2

Sequenza di *datamoshing* in *Holy Motors*



Fig. 3

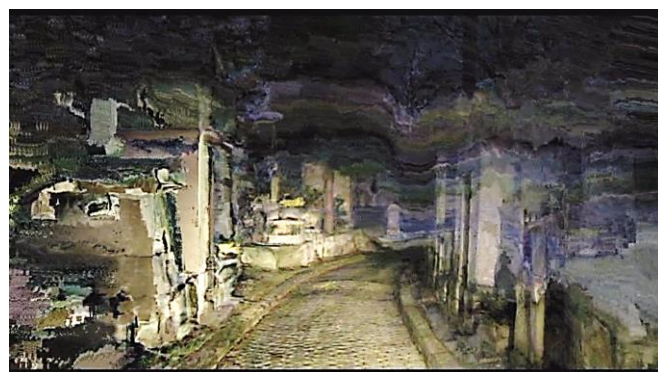


Fig. 4

Bibliografia – Sitografia

Volumi su Leos Carax:

CAMPANA Paolo, *Leos Carax. Lo schermo e il doppio*, Piombino, Il Foglio letterario, 2014.

PICHON Alban, *Le cinéma de Leos Carax. L'expérience du déjà-vu*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2009.

Articoli e Saggi su Leos Carax:

BLONDEAU Romain, *Holy Motors, Leos Carax*, “Les Inrockuptibles”, 10 febbraio 2016, pp. 54-60.

CHAUVIN Jean-Sébastien, *Rire avant minuit*, “Cahiers du Cinéma” n. 680, luglio-agosto 2012, pp. 84-87.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

CHEVRIE Marc, *Boy meets girl, de Leos Carax*, “Cahiers du Cinéma”, n. 360-361, estate 1994, p.73.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

DELORME Stéphane, *Dernière station: Tokyo*, “Cahiers du Cinéma”, n. 687, marzo 2013, pp. 66-67.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

GUERIN Marie-Anne, JOUSSE Thierry, NINEY François, OSTRIA Vincent et STRAUSS Frédéric, *L'alphabet des amants*, “Cahiers du Cinéma”, n. 448, ottobre 1991, pp. 22-25.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

GUÉZENGAR Florent, PAÏNI Dominique, BRENEZ Nicole, TESSÉ Jean-Philippe, AZOURY Philippe, LEPASTIER Joachim, Du MENISLOT Stéphane, CHARLIN Sophie, BOZON Serge, DELORME Stéphane, BEGHIN Cyril, *11 stations pour une histoire poétique du cinéma français*, “Cahiers du Cinéma” n. 682, ottobre 2012, pp. 80-95.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

LALANNE JEAN-MARC, *Edith Scob actrice dans Holy Motors de Leos Carax*, “Les Inrockuptibles”, 30 mai 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

LALANNE Jean-Marc, *Holy Motors de Leos Carax*, “Les Inrockuptibles”, 4 juillet 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

LEPASTIER Joachim, *Carax le phénix*, “Cahiers du Cinéma”, n. 684, dicembre 2012, pp. 8-9. Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

LEPASTIER Joachim, *Moments de Jeu – Le monstre Dandy*, “Cahiers du Cinéma”, n. 691, luglio-agosto 2013, pp. 36-37.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

MALAUSA Vincent, *Limos*, “Cahiers du Cinéma”, n. 679, Giugno 2012, p. 25.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

MELINARD Michael, *Holy Motors. Leos a mis du sens dans son moteur*, “L’Humanité Dimanche”, 5 juillet 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

MÉRIGEAU Pascal, *La folle histoire de «Holy Motors»*, “Le Nouvel Observateur”, 28 juin 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

MORICE Jacques, *Holy Motors*, “Télérama”, 4 juillet 2012:
<http://www.telerama.fr/cinema/films/holy-motors,434014.php>

PHILIPPON Alain, *Sur la terre comme au ciel*, “Cahiers du Cinéma”, n. 389, novembre 1986. Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

«*Holy Motors*», *conquérant et inventif, un film géniale*, “Les inrocks”, 3 juillet 2012:

<http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/holy-motors/>

SAFFAR Patrick, *Holy Motors*, “Jeune Cinéma”, n. 346, juillet 2012.

SOTINEL Thomas, *“Holy Motors”, un beau et étrange requiem pour le cinéma*, “Le Monde”, 3 juillet 2012:

http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/07/03/holy-motors-un-beau-et-etrange-requiem-pour-le-cinema_1728421_3476.html

SOTINEL Thomas, *En deux heures, il y a là plus de films que nombre de cinéastes n'en font en toute une vie*, “Le Monde”, 4 juillet 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

Articoli di Leos Carax:

CARAX Leos, *Les Amants du Pont-Neuf, par Leos Carax*, supplemento al n. 448, Numéro Special, “Cahiers du cinéma”, 1991.

CARAX Leos, *De qui sommes-nous la somme, présentation des films de Sarunas Bartas*, Festival de Tours 1995:

<http://www.patoche.org/carax/bartas.htm>

CARAX Leos, *Sacré Cœurs*, “Cahiers du Cinéma”, n. 680, luglio-agosto 2012, pp. 92-103. Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

Interviste di Leos Carax e dei suoi collaboratori:

AZOURY Philippe, *"Tokyo!"*. *Le trop rare Leos Carax explique son sketch rageur: "Merde"*, Auteur, "Libération", 15 octobre 2008:

http://next.liberation.fr/cinema/2008/10/15/le-film-appartient-a-un-tres-vieux-genre-la-farce_115236

BERTIN Pascal, *Leos Carax: à l'impossible on est tenu*, "Les Inrocks", 28 novembre 1991:

<http://www.lesinrocks.com/1991/11/28/cinema/actualite-cinema/a-limpossible-on-est-tenu-11223353/>

BOUTANG Pierre-André, *Interview Fnac. Entretien avec Leos Carax*, 15 maggio 1999:

<http://www.patoche.org/carax/interviews/fnac.htm>

BOUTANG Pierre-André, *Metropolis Interview*, diffusa sul canale Arte il 22 maggio 1999: <http://www.patoche.org/carax/interviews/metropolis.htm>

CHAUVIN Jean-Sébastien, *Les visages d'Alex, entretien avec Denis Lavant*, "Cahiers du cinéma", n. 678, maggio 2012, pp. 30-32.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

CHEVRIE Marc, PHILIPPON Alain, TOUBIANA Serge, *La beauté en révolte, entretien avec Leos Carax*, "Cahiers du Cinéma", n. 390, dicembre 1986.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

FARGEAU Jean-Pol, *A propos de Pola X, par Leos Carax*, intervista con Leos Carax presente nel dossier stampa di Pola. "Les Inrockuptibles", n. 198, 12 Maggio 1999:

<http://www.lesinrocks.com/1999/05/12/cinema/actualite-cinema/leos-carax-pola-x-11118896/>

FERENCZI Aurélien, *Conversation cannoise #8: Caroline Champetier, chef-op. godardo-caraxienne*, Cinécure, Le Blog d'Aurélien Ferenczi, "Télérama", 23 maggio 2012:

<http://www.telerama.fr/cinema/conversations-cannoises-8-caroline-champetier-chef-op-godardo-caraxienne,82008.php>

FERENCZI Aurélien, *Leos Carax: «Le cinéma est une belle île»*, *Entretien avec Leos Carax*, "Télérama", n. 3259, 30 giugno 2012:

<http://www.telerama.fr/cinema/leos-carax-le-cinema-est-une-belle-ile,83602.php>

FRODON Jean-Michel, *Leos Carax: «Jamais aucune idée au départ de mes projets, aucune intention»*, "Slate", 24 maggio 2012:

<http://www.slate.fr/story/56643/carax#retour1>

GARREL Philippe, *Dialogue en apesanteur, Philippe Garrel rencontre Leos Carax*, "Cahiers du Cinéma", n. 674, gennaio 2012.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

GARSON Charlotte, *Les onze nuits d'un rêveur*, "Cahiers du Cinéma", n. 680, luglio-agosto 2012, pp. 88-91.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

Leos Carax intervistato da "France culture", *Leos Carax*, novembre 1984:
<http://www.patoche.org/carax/interviews/frculture.htm>

Leos Carax intervistato in una Masterclass al festival di Locarno, agosto 2012:
<http://cinema.arte.tv/fr/masterclass-leos-carax>

Leos Carax intervistato al Mumbai Film Festival, ottobre 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=KmPO7uaQ02c>

MORAIN Jean-Baptiste, *Denis Lavant- Leos Carax: 30 ans d'une relation hors norme*, "Les Inrocks", 4 juillet 2012:

<http://www.lesinrocks.com/2012/07/04/cinema/denis-lavant-leos-carax-30-ans-dune-relation-hors-norme-11275857/>

MORICE Jacques, *Entretien avec Leos Carax, à propos de la version télé de « Pola X »*, "Télérama", settembre 2001:

<http://www.telerama.fr/cinema/entretien-avec-leos-carax-a-propos-de-la-version-tele-de-pola-x,83483.php>

OSTRIA Vincent, *Entretien avec Denis Lavant*, "Cahiers du Cinéma", n. 448, ottobre 1991. Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

PHILIPPON Alain, *Le musicien funambule e La cérémonie du plan, entretien avec Jean-Yves Escoffier*, "Cahiers du Cinéma", n. 389, novembre 1986.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

REUMONT François, *La directrice de la photographie Caroline Champetier, AFC, parle de son travail sur «Holy Motors» de Leos Carax*, "AFC", 23 maggio 2012:

<http://www.afcinema.com/La-directrice-de-la-photographie-Caroline-Champetier-AFC-parle-de-son-travail-sur-Holy-Motors-de-Leos-Carax-7729.html>

RIGOULET Laurent, *(Re)voir "Holy Motors" avec sa chef op'Caroline Champetier*, "Télérama", 18 gennaio 2013:

<http://www.telerama.fr/cinema/re-voir-holy-motors-avec-sa-chef-op-caroline-champetier,92231.php>

TOUBIANA Serge, *A comme Anna*, "Cahiers du Cinéma", n. 389, novembre 1986, pp. 20-24. Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

TOUBIANA Serge, *La croix et la foi*, "Cahiers du Cinéma", n. 443-444, maggio 1991, pp. 36-40.

Documento digitalizzato dalla cineteca francese.

Volumi sul cinema

AMIEL Vincent, *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 2006 (*Esthétique du montage*, 2002).

AUMONT Jacques, MICHEL Marie, *Dizionario Teorico e Critico del Cinema*, Torino, Lindau, 2007 (*Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*, 2001).

AUMONT Jacques, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Edizioni Kaplan, 2008 [*Moderne ? (Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts)*, 2007].

BROTTO Denis, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Marsilio, Venezia, 2012.

BUCCHERI Vincenzo, *Sguardi sul post-moderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, EDUCatt Università Cattolica, 2000.

DI GIAMMATTEO Fernaldo, *Storia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2002.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma Français, de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2010.

JEANCOLAS Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2015 [1. ed., 1995].

JOURNOT Marie-Thérèse, *L'esthétique publicitaire dans le cinéma français des années 80 : La modernité en crise. Beinex, Besson, Carax*, Paris, L'Harmattan, 2004.

JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne : Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris L'Harmattan, 1997.

MORREALE Emiliano, *L'invenzione della nostalgia, il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, collana Saggi. Arti e lettere, 2009.

PRÉDAL RENÉ, *Histoire du cinéma français*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013.

TINAZZI Giorgio, *Il cinema francese attraverso i film*, Roma, Carocci, 2011.

VASSE David, *Le nouvel âge du cinéma d'auteurs français*, Paris, Klincksieck, 2008

Articoli e Saggi sul cinema:

DAGNEAU Georges, *Perspectives: le post-modernisme: post-moderne ou intello-néon?*, "ciné-Bulles", vol.11, n. 2, 1991-1992, p. 42:
<http://www.erudit.org/culture/cb1068900/cb1127500/34079ac.pdf>

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric presente ALEXANDRE ASTRUC, «Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo», conferenza su Alexandre Astruc organizzata a Parigi dal *Forum des Images* l'otto gennaio 2010 - disponibile in rete:
<http://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/alexandre-astruc-naissance-dune-nouvelle-avant-garde-la-camera-stylo>.

LEVANTESI KEZICH Alessandra, critica del film *Midnight in Paris* pubblicata su “La Stampa” e riprodotta sul sito di critica cinematografica di «La Repubblica»:

<http://trovacinema.repubblica.it/film/critica/midnight-in-paris/393074>

MAÏLAT Maria, *Rubrique - Le virtuel, le réel et l'actuel*, “*Informations sociales*”, n. 147, 3/2008, pp. 90-91:

www.cairn.info/revue-informations-sociales-2008-3-page-90.htm

Altri volumi:

PRETE Antonio, *Nostalgia, storia di un sentimento*, Milano, Raffaello Cortina, 1992.

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis, VIALA Alain (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Filmografia di Leos Carax

Cortometraggi:

Strangulation Blues (1980)

Sans Titre (1997)

My Last Minute (2006)

Naked eyes (2009)

Gradiva (2014)

Mediometraggio:

Merde – episodio in *Tokyo!* (2008)

Lungometraggi:

Boy meets girl (1984)

Mauvais Sang (1986)

Les Amants du Pont-Neuf (1991)

Pola X (1999)

[*Pierre ou les ambiguïtés* (2001) – versione televisiva composta da 3 episodi]

Holy Motors (2012)

Clip video:

Crystal, New Order

Tout le monde, Carla Bruni

Ringraziamenti

Ringrazio l'Università di Padova, in particolar modo il mio relatore Denis Brotto, tutti i professori che ho incontrato durante il corso di studi e il personale della segreteria didattica e studenti. Ringrazio Federico, per il suo apoggio e le sue riletture, e Sara, per le sue correzioni in lingua italiana. Infine, ringrazio Margot, per la sua vicinanza e il suo sostegno nello studio.