

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL
CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di Laurea Triennale in:

Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo

Il Cinema dell'Eccesso in Gaspar Noé

Relatrice

Farah Polato

Laureanda

Margherita Giolo

Anno Accademico

2022/23

A Conchita.

Grazie per tutto quello che ho ricevuto.

INDICE

INTRODUZIONE	6
CAPITOLO PRIMO: GASPAR NOÉ	8
<i>1.1 Biografia</i>	8
1.1.1 <i>La giovinezza e i primi lavori</i>	8
1.1.2 <i>L'esordio e i primi progetti</i>	10
1.1.3 <i>Alla ricerca di uno stile proprio</i>	13
1.1.4 <i>La svolta di Irréversible (2002)</i>	14
1.1.5 <i>Lavori collettivi</i>	15
1.1.6 <i>Progetti rischiosi</i>	16
1.1.7 <i>I progetti recenti</i>	18
<i>1.2 Mediometraggi e Lungometraggi</i>	21
1.2.1 <i>Carne</i>	21
1.2.2 <i>Seul contre tous</i>	22
1.2.3 <i>Irréversible</i>	24
1.2.4 <i>Enter The Void</i>	26
1.2.5 <i>Love</i>	29
1.2.6 <i>Climax</i>	31
1.2.7 <i>Lux Æterna</i>	33
1.2.8 <i>Vortex</i>	35
CAPITOLO SECONDO: NEW FRENCH EXTREMITY	38
2.1 <i>Coordinate</i>	38
2.2 <i>Temi</i>	43
2.2.1 <i>La quotidianità e l'inaspettato</i>	43
2.2.2 <i>La violenza</i>	43
2.2.3 <i>La sessualità</i>	44
2.2.4 <i>Lo spettatore</i>	45
2.3 <i>Similitudini e Divergenze</i>	47
2.3.1 <i>La quotidianità e l'inaspettato</i>	47
2.3.2 <i>La violenza</i>	49
2.3.3 <i>La sessualità</i>	53
2.3.4 <i>Lo spettatore</i>	63
CAPITOLO TERZO: REGIA DELL'ECCESSO	68
3.1 <i>Tecniche registiche</i>	68
3.1.1 <i>Aerial Shot</i>	68
3.1.2 <i>Pianosequenza</i>	70
3.1.3 <i>Semisoggettiva</i>	71
3.1.4 <i>Immagini frammentate</i>	73

<i>1.3.5 Sonoro</i>	74
<i>3.1.6 Luci</i>	75
<i>3.1.7 Palette cromatica</i>	76
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	78
FILMOGRAFIA	86

INTRODUZIONE

Il seguente elaborato affronta la figura di Gaspar Noé, regista, sceneggiatore, montatore e produttore cinematografico francese con origini argentine, ancora misconosciuto nel panorama italiano forse a causa di un cinema attraversato da immagini esplicite di sesso e violenza. Nella prospettiva analitica, specifica attenzione sarà data proprio al motivo dell'eccesso, su cui la critica si è soffermata, e che sarà sviluppato sia a livello narrativo sia a livello registico. Come si vedrà, questa poetica dell'eccesso, che aggredisce il pubblico con emozioni forti e marche stilistiche manifeste, si coniuga, anche nelle situazioni più eccessive, a contesti di realtà quotidiane. La crudezza della vita tra amore e violenza diventa soggetto delle pellicole.

A livello bibliografico, i materiali di riferimento sono stati principalmente contributi saggistici di lingua inglese, francese e spagnolo. Di grande aiuto sono state le interviste fatte al regista durante i vari festivals, in particolare quello di Cannes dove l'autore ha ricevuto una certa attenzione.

L'elaborato è diviso in tre capitoli. Nel primo viene presentata la figura di Gaspar Noé attraverso la sua biografia formativa e professionale con riferimenti alle prime opere di cortometraggio. Nel medesimo capitolo trova spazio anche una sezione dedicata alla realizzazione, produzione e accoglienza dei mediometraggi e lungometraggi. Il secondo capitolo descrive la tendenza cinematografica di *The New French Extremity* nella quale i critici hanno collocato la produzione del cineasta in un'ottica di analisi critico/comparativa con particolare attenzione ai temi. Infine, il terzo capitolo si sofferma sulle tecniche registiche, divenute marchio del regista.

CAPITOLO PRIMO: GASPAR NOÉ

1.1 Biografia

In questa sezione si delinea il percorso del regista, dagli anni di formazione fino all'ingresso nel mercato come professionista. Si parlerà delle sue esperienze con l'industria cinematografica nelle diverse fasi della sua attività, cercando di ricostruire quali elementi hanno concorso alla sua affermazione. Un'attenzione particolare viene dapprima riservata ai cortometraggi che, a partire dal 1984 costellano tutta la sua carriera, per passare poi ai mediometraggi e lungometraggi.

1.1.1 La giovinezza e i primi lavori

Gaspar Noé nasce il 27 Dicembre 1963 a Buenos Aires, in Argentina. Suo padre, Luis Felipe Noé, è un famoso artista e scrittore argentino, appartenente alla corrente espressionista *Nueva Figuración*. Le sue opere, per lo più dipinti, occupano spazi molto ampi e trattano spesso il tema del caos come una forza sempre in movimento di cui gli esseri umani fanno parte. Nel 2009 Luis Felipe Noé è stato invitato a rappresentare l'Argentina nel suo padiglione per la 53° esposizione della Biennale d'Arte di Venezia con il suo progetto *Red*¹. La madre è un'assistente sociale attivista. Data l'occupazione del padre, Gaspar Noé passa la sua infanzia tra Buenos Aires e New York.

Si dice avesse 3 anni quando, negli Stati Uniti d'America, vede il suo primo film, *Gli Argonauti* (*Jason and the Argonauts*, Nick Willing, 1963) che lo entusiasma². All'età di 6 anni è colpito molto profondamente da un'altra pellicola, pietra miliare nella storia del cinema, *2001: Odissea nello Spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) di Stanley Kubrick, che vede a Buenos Aires, su grande schermo. L'opera è considerata da Noé il punto di riferimento per tutto il proprio cinema. La passione per il settore è in parte promossa da un suo compagno di scuola la cui famiglia gestiva i cinema della città;

¹ Voce *Luis Felipe Noé*, in *Wikipedia*, https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Felipe_No%C3%A9, ultimo accesso 05/06/2023. Quando non diversamente indicato, la data di ultimo accesso si intende la presente.

² F. Polizine, A. Veille, Biografia nel sito dedicato al regista *Les Temps Détruit Tout*, <https://www.letempsdetruitout.net/biographie>.

ogni pomeriggio Noé ne approfittava per vedere qualsiasi tipo di film, anche quelli vietati ai minori³. Nel 1976 l'intera famiglia emigra in Francia, a Parigi per evitare il processo di riorganizzazione nazionale della giunta militare del dittatore Jorge Rafael Videla. A 16 anni il padre regala al figlio la sua prima videocamera, una Super 8 comprata in Brasile. Entusiasta, il ragazzo decide di filmare un suo amico mentre finge di gettarsi da un ponte⁴. L'interesse per temi delicati e proibiti prosegue anche nell'età adulta.

Un anno dopo, comincia a frequentare il liceo *Louis Lumière*, dove rimane per tre anni con lo scopo di terminare la sua prova finale: il cortometraggio *Tintarella di Luna* (Id, 1984)⁵, dedicato alla madre⁶. Il primo lavoro inizia con l'apparizione di una descrizione a lettere bianche su sfondo nero che spiega il contesto della vicenda. Quest'ultima è ambientata in un villaggio senza via d'uscita dove i pochi sopravvissuti a un'epidemia di peste soffrono la fame. La macchina da presa scende veloce sulla piccola cittadina, poi attraverso due dissolvenze ci mostra il volto rassegnato di una donna, Charlotte (Cécile Ricard), quindi un altoparlante, che per tutta la durata trasmette una voce. In seguito, si sviluppa la storia di Charlotte che, insoddisfatta dal marito Mario (Antoine Mosin) e bisognosa di qualche pezzo di pane, decide di andare dal fornaio della città, Pepino (André Dupon). I due passano la sera assieme, finché l'uomo non viene chiamato dalla moglie per mangiare. Charlotte è costretta a tornare a casa da sola e mentre attraversa il ponte, viene uccisa da un maniaco (Luis Felipe Noé). Attraverso un movimento di macchina ascendente, viene inquadrato un uomo (Carlos Kusnir) che guarda dall'alto con interesse le vicende che si svolgono nel villaggio. Sembra essere quasi un dio che controlla le vite degli abitanti. La figura scende dalla scala, apre questa struttura che contiene il villaggio, prende il corpo di Charlotte e se ne va, dopo aver messo la canzone *Tintarella di Luna* (Mina, 1959). Il cortometraggio finisce con uno scalatore (Olivier Achard) che riesce ad arrivare in cima alle montagne e vede il macchinista andarsene. Subito dopo, su uno sfondo nero compaiono delle scritte bianche che informano lo spettatore sulla fine che farà il villaggio. La regia è molto classica e 'teatrale': l'inquadratura è quasi sempre fissa e i cambi avvengono spesso tramite raccordi. Pochi sono i movimenti di camera, soprattutto usati per seguire i personaggi nei loro spostamenti. A volte, per cambiare scena Noé muove velocemente la macchina da presa verso sinistra senza utilizzare

³ S.A., *Gaspar Noé talks about his career, including his new film Vortex | BFI Q&A*, Youtube, caricato da BFI, 18 maggio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Cli5F3rCy4&list=PLOVvcW3WFAIFU0lN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=5&t=411s>.

⁴ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Le Temps Détruit Tout*, cit.

⁵ Il film è visionabile alla pagina https://www.youtube.com/watch?v=oLBMU-XpP_8&t=986s.

⁶ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Le Temps Détruit Tout*, cit.

alcuno stacco. Oltre alla voce radiofonica trasmessa dall'altoparlante – che potrebbe venire dal ricevitore dell'osservatore –, il resto della banda-suono ripropone i vari rumori dei luoghi dove si svolge la scena con riprese audio dal vivo. Essendo il primo lavoro del regista, molte cifre stilistiche che ritroveremo nelle opere più mature non si sono ancora sviluppate del tutto.

Continua gli studi alla facoltà di Filosofia di Tolbiac dell'Università della Sorbona⁷. Diventa assistente di Fernando Solanas⁸ per il film *Tangos - L'esilio di Gardel* (*Tangos. El exilio de Gardel*, 1985) che racconta le storie di un gruppo di artisti argentini emigrati a Parigi negli anni Settanta. Lo ritroveremo assistente alla regia di Solanas anche nel 1988, per *Sur* (Id, 1988). Nel 1986 dirige la fotografia del film *La première mort de Nono* (t. 1. *La prima morte di Nono*, 1986) di Lucile Hadzihalilovic, con cui fonderà *Les Cinémas de la Zone*, una casa di produzione cinematografica⁹; successivamente si sposteranno.

1.1.2 *L'esordio e i primi progetti*

La carriera professionale inizia con il mediometraggio *Carne* (Id, 1991), prodotto dalla sua società fondata nel 1991, che racconta la storia disturbata di un macellaio equino (Philippe Nahon) e di sua figlia, Cynthia (Blandine Lenoir). Le riprese durano due anni, tempo ripagate dal Premio della Settimana Internazionale della Critica al Festival di Cannes e dal grande successo anche a livello di pubblico, tanto che viene più volte suggerito l'allungamento della pellicola per portarla allo standard di un lungometraggio, più favorevole nella distribuzione. A causa degli scarsi finanziamenti, questa operazione viene portata a termine solo molto tempo più tardi, nel 1996. Nel frattempo, grazie ad Agnès B (Agnès Andrée Marguerite Troublé) – una importante stilista francese che ha parlato favorevolmente del film – viene trovato un distributore giapponese e il mediometraggio ha l'occasione di una grande *première* nell'isola nipponica dove otterrà una buona accoglienza di pubblico e critica. Di qui forse il rapporto particolare con il paese – «I got addicted to Japan»¹⁰ dichiara Noé – e la scelta di Tokyo come set di uno dei film più conosciuti.

Nel 1995 un programma televisivo, diretto dal regista, intitolato *Une expérience d'hypnose télévisuelle* (t. 1. *Un'esperienza d'ipnosi televisiva*, 1995)¹¹ è diffuso dalla trasmissione *L'Oeil du*

⁷ N. Barison, *Gaspar Noé. Il tempo distrugge tutto*, Milano, Santelli, 2021, p. 19.

⁸ Fernando Solanas all'epoca aveva realizzato per il suo film *L'ora dei forni* (*La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia e la liberación*, 1968), un documentario che segue l'esperienza rivoluzionaria nel Sud America alla fine degli Anni Sessanta.

⁹ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Le Temps Détruit Tout*, cit.

¹⁰ S.A., *Gaspar Noé talks about his career*, [...], Youtube, cit.

¹¹ G. Noé, *Une expérience d'hypnose télévisuelle*, 1995, https://vimeo.com/111398094?embedded=true&source=video_title&owner=7810627.

Cyclone su Canal+. Si tratta di una parodia di una sessione di ipnosi in cui l'ipnotizzatore si prefigge di operare sugli spettatori, "bucando" dunque lo schermo televisivo. La macchina da presa inquadra il Dottore Pierre Carnac (Alain Ganas) e rimane fissa per tutta la durata della seduta. Man mano che il programma continua: stacchi repentini mostrano immagini subliminali che possono essere parti del corpo, numeri oppure intere frasi in sovraimpressione sullo schermo. L'immagine viene anche disturbata da effetti visivi a intermittenza e cambiamenti di luci, come succede nel momento in cui la voce e la presenza del dottore vengono sostituite dall'assistente Marie-France Garcia che interpreta se stessa. All'inquadratura a mezza figura si alterna il primo piano, sempre mantenendo la figura al centro rivolta direttamente verso lo spettatore. La musica in sottofondo cambia spesso a seconda dell'obiettivo che vogliono conseguire le parole degli ipnotizzatori. Noé sperimenta molto con effetti visivi particolari, utili per i suoi lavori successivi.

Sempre dello stesso anno è la realizzazione, per necessità economiche, di uno spot pubblicitario contro la caccia *Le lâcher d'animaux d'élevage/domestiques* (t. 1. *La liberazione degli animali d'allevamento/domestici*, 1995), non motivato da un particolare attivismo in questo campo¹². Seguono altri lavori su commissione che mettono in pausa progetti propri, tra cui due progetti che sarebbero stati poi essenziali nella sua filmografia. Il primo riguarda *Soudain le vide* che, in seguito, sarebbe diventato *Enter the Void* (Id, 2009). Si tratta di un progetto molto elaborato e dispendioso che ha richiesto anni di sviluppo e ricerca di finanziamenti adeguati. Il secondo è l'adattamento del romanzo erotico *Storia dell'occhio* (*Histoire de l'oeil*, 1928) di Georges Bataille. Il contenuto troppo esplicito rende difficoltoso trovare i finanziamenti, di qui la rielaborazione in un melodramma sessuale, stemperato nei tratti socialmente più problematici. Intitolato temporaneamente *Danger*, sarà conosciuto dal pubblico come *Love* (Id, 2015).

Fino al 1997 si succedono diversi piccoli incarichi. Accetta un ruolo come attore nel film sperimentale di Gérard Courant *Cinématon* (Id, 1984) della durata di 207 ore, considerato allora come il più lungo realizzato. Firma il suo primo video musicale per la canzone *Je n'ai pas* (Id, 1996)¹³ e un annuncio pubblicitario per l'uscita dell'album omonimo della band *Les Frères Misères*. Anche queste occasioni sono utili per sperimentare il linguaggio, in particolare il rapporto tra visivo e sonoro. Il video mantiene un'inquadratura fissa e frontale per tutta la sua durata dove si vedono i componenti del gruppo seduti attorno ad un tavolo. Ognuno è impegnato nelle proprie azioni quando improvvisamente comincia la canzone. La musica sembra essere extradiegetica tanto che inizialmente la band non sembra sentirla. Ad un certo punto, il tastierista François Matuszewski, batte a tempo il

¹² F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

¹³ G. Noé, *Je n'ai pas* - Les Frères Misères, 1996, [FRERES MISERES je n'ai pas - YouTube](#).

pie, unico legame che collega al sonoro. Infine, la canzone finisce com'è iniziata e i componenti del gruppo, impassibili, si alzano ed escono dall'inquadratura.

Troviamo citato il nome di Noé anche nei ringraziamenti e nei titoli di coda del film *Assassin(s)* (Id, 1995), diretto da Matthieu Kassovitz. Altre piccole esperienze come interprete sono la voce di Jean-Marc in *Le rocher d'Acapulco* (t. I. *La roccia di Acapulco*, 1996), diretto da Laurent Tuel, un'apparizione nel cortometraggio di Guillaume Brénaud, *Je suis ton châtime* (t. I. *Io sono la tua punizione*, 1996) e il ruolo di un venditore di kebab nel film *Dobermann* (Id, 1997) di Jan Kounen¹⁴. Durante questo periodo caratterizzato da un certo nomadismo professionale, Noé conoscerà diversi attori che diventeranno protagonisti dei suoi film successivi, come Vincent Cassel, Albert DuPontel e Monica Bellucci.

Nel 1998 il Ministero della Sanità francese commissiona a diversi registi, tra cui Gaspar Noé e Lucile Hadzihalilovic, la creazione di un cortometraggio che incoraggi l'utilizzo del preservativo. «I don't know who was at the top of the agency that had that idea, but they wanted young directors to do pornographic shorts to promote condoms. I was the first one to say yes, of course»¹⁵, dichiara Noé che coglie l'occasione per girare un film pornografico di 7 minuti intitolato *Sodomites* (t. I. *Sodomiti*, 1998), dove mette in scena un'esperienza di sesso anale. L'opera inizia con un montaggio scandito da un gong che mostra dei fermo immagine e si sofferma sull'inquadratura di un pene che sta venendo masturbato. Grazie ai diversi cambi di punto di vista, si scopre che l'uomo (Philippe Nahon) sta guardando con avidità una donna nuda, Sodoma (Coralie Trinh Thi), al centro della stanza circondata da persone tra cui un re (Mano Solo) e delle amazzoni vestite di pelle, tutti in attesa di qualcosa. Il battito del bastone del padrone seduto su un trono dà il via all'azione: entra la Bestia Rettale (Marc Barrow), un uomo a petto nudo con una maschera da lupo. Il silenzio viene interrotto dai suoi versi animaleschi e dagli incitamenti dei presenti. L'azione viene documentata da diverse angolazioni e prospettive grazie al montaggio. L'uomo-bestia vuole penetrare il sedere di Sodoma, ma viene subito fermato e gli vengono dati un preservativo e un lubrificante. La regia filma in *close-up* questi due oggetti, in considerazione della committenza, e riprese ravvicinate restituiscono il loro utilizzo. Una volta che la Bestia Rettale si è messa il preservativo e che ha lubrificato sia il suo pene sia il sedere della donna, comincia a penetrarla. La stanza si riempie di grida di incitamento e il montaggio diventa frenetico cambiando inquadratura velocemente aggiungendo allusioni sessuali e animalesche. Appena l'uomo-bestia eiacula, gli viene tolto il preservativo e viene verificato che abbia raggiunto

¹⁴ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

¹⁵ S.A., *Gaspar Noé talks about his career, [...]*, Youtube, cit.

l'orgasmo. Un'amazzone tira fuori lo sperma dal profilattico e tutti i presenti gioiscono. La telecamera si capovolge e si dissolve nel nero, quindi iniziano i titoli di coda. Viene trasmesso su Canal+ in ottobre insieme al cortometraggio di Lucile Hadzihalilovic, *Good boys use condoms* (t. 1. *I bravi ragazzi usano i preservativi*, 1998), filmato con l'aiuto dello stesso Noé in veste di operatore.

1.1.3 Alla ricerca di uno stile proprio

Dopo 5 anni, finalmente esce nelle sale *Seul contre tous* (Id, 1998), *sequel* del mediometraggio *Carne*, riprende le vicende dell'ormai ex-macellaio equino (Philippe Nahon) appena uscito di prigione. Rifiutato da diverse reti televisive, Noé lo realizza e distribuisce in forma indipendente attraverso la sua società *Les Cinémas de la Zone*. Un supporto economico gli viene dalla stilista francese Agnès B, che era rimasta particolarmente colpita dal cortometraggio precedente.

I progetti non-fiction sono un ottimo campo di sperimentazione per il regista, come succede nel 1998 con il video musicale *Insanely cheerful*¹⁶ del gruppo Bone Fiction. La videocamera segue con un piano sequenza di 4 minuti una ragazza ed esplora le stanze di un appartamento dove è appena terminata una festa. Noé gioca con le luci utilizzando led ed effetti stroboscopici, ricorrenti nei suoi lavori più maturi. Un'opera inusuale per il regista, girata negli stessi anni del film *Irréversible* (Id, 2002), è il cortometraggio documentario *Intoxication* (Id, 2002)¹⁷: in assenza di movimenti di macchina, per 5 minuti l'inquadratura rimane fissa sull'artista Stéphane Drouot che parla della sua vita condivisa con l'AIDS e delle sue peripezie nel filmare *Star Suburb* (*Star suburb: la banlieue des étoiles*, 1983). Il regista franco-argentino affianca ancora la moglie Lucile Hadzihalilovic come direttore della fotografia nel suo mediometraggio *La bouche de Jean-Pierre* (t. 1. *La bocca di Jean-Pierre*, 1996). Nel frattempo, la collaborazione con Agnès B. continua con 12 cortometraggi per la presentazione della collezione estiva della casa di moda della stilista. Importante è anche il video musicale *Si Mince*¹⁸ girato nel 1999 per la cantante Arielle, dove la videocamera si rende più evidente con movimenti di macchina squilibranti e impervi che legano fra di loro prospettive diverse della stessa situazione. Il regista comincia a essere fonte di ispirazione per altri colleghi: compare nei titoli di testa e nei ringraziamenti del film *Baise moi - Scopami* (*Baise moi*, 2000), diretto da Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, e nei ringraziamenti del documentario *Qui êtes-vous, Bernard Tapie?* (t. 1. *Chi è, Bernard Tapie?*, 2001) della regista Marine Zenovich¹⁹.

¹⁶ G. Noé, *Insanely Cheerful* - Bone Fiction, 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=jpCTHlhymQs>.

¹⁷ G. Noé, *Intoxication*, 2002, <https://www.youtube.com/watch?v=Hvs98EQn3eM>.

¹⁸ G. Noé, *Si Mince* - Arielle, 1999, <https://www.youtube.com/watch?v=pzTus7KV5yA>.

¹⁹ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

1.1.4 La svolta di *Irréversible* (2002)

Dopo aver utilizzato l'estate del 2001 per le riprese, esce il nuovo lungometraggio di Gaspar Noé *Irréversible*, presentato al 55° Festival di Cannes. Ha un successo inaspettato, sebbene non manchino le critiche per la rappresentazione *tabù* della violenza, anche sessuale. Il film narra a ritroso la storia d'amore tra Alex (Monica Bellucci) e Marcus (Vincent Cassel) che, ignari di cosa il destino abbia in serbo per loro, si recano ad una festa insieme a Pierre (Albert Dupontel), l'ex fidanzato di Alex. In questa pellicola, Gaspar Noé fa uno dei suoi primi cameo, che si vedranno anche in altre sue opere. Interpreta un cliente del locale gay *Rectum*, dove si svolge la prima parte della vicenda. In attesa degli investimenti per il lungometraggio successivo, il regista dirige due spot pubblicitari contro l'AIDS finanziati da una campagna dell'INPS. Ne era previsto un terzo che però rifiuta di girare a causa della rappresentazione, secondo lui, razzista della popolazione africana. Così, rompe il contratto e firma con lo pseudonimo Roberto Keller²⁰.

Un anno dopo, nel 2005, dirige tre corti intitolati *Eva* (Id, 2005) girati durante il Festival di Cannes nel 2005. Il primo²¹ mostra una donna (Eva Herzigova) in una camera di hotel che si sposta dal salotto alla camera da letto. La luce che illumina la scena è a intermittenza, quindi le immagini sono spezzate da inquadrature nere che durano anche interi secondi. La macchina da presa torna su quei movimenti vaganti che seguono la donna e indagano i suoi gesti e il suo corpo. Attraverso un montaggio alternato viene inquadrata anche un'altra donna impegnata nelle stesse azioni. L'intero cortometraggio allude in modo abbastanza esplicito a sesso, autoerotismo e masturbazione. È riscontrabile nella sequenza in cui le due donne baciano il loro corrispettivo riflesso sullo specchio oppure quando alla fine l'inquadratura si sofferma prima sul reggiseno e poi sulle mutandine della donna. Anche il sonoro è alquanto particolare: sembra essere un'unione tra una musica classica suonata da un violino, le urla dei fan dall'esterno e un rumore di interferenza.

Il secondo cortometraggio²² è un piano sequenza "capovolto". Inizialmente viene inquadrato il cielo illuminato da luci bizzarre, poi la telecamera si rovescia e si muove collegando tre donne tutte bionde che sembrano essere una la copia dell'altra. La prima si tuffa in acqua e nuota fino a raggiungere la seconda che è distesa sul bordo della piscina, mentre la terza è seduta poco più distante. La scena si svolge al rallentatore rendendo i movimenti delle donne in bikini molto più sinuosi e sensuali. Le

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Noé, *Eva* (cortometraggio 1), 2005, <https://www.dailymotion.com/video/x5a4a>.

²² G. Noé, *Eva* (cortometraggio 2), 2005, <https://www.dailymotion.com/video/x4s17>.

immagini sono accompagnate da un sonoro misto tra cui si riesce a riconoscere una ninna nanna e delle grida entusiaste.

Infine, il terzo²³ mostra una donna bionda distesa sul pavimento del corridoio di un hotel intenta a giocare con un gattino. L'allusione alla masturbazione è data dalla metafora che collega il gatto all'organo sessuale femminile (esplicite in lingua inglese con il termine *kitty/pussy*) e dalla posizione dell'animale tra le gambe della donna. I gesti che la protagonista riserva al cucciolo sono intimi e carezzevoli. La regia utilizza la dissolvenza per cambiare inquadratura oppure solo per interrompere l'azione, mentre in sottofondo si ripete il miagolio distorto di un gatto. Noé riesce con questi tre cortometraggi a veicolare allo spettatore un'atmosfera inquietante, dovuta alle diverse tecniche registiche che destabilizzano, al sonoro e ai colori scuri e freddi, ma allo stesso tempo erotica.

1.1.5 Lavori collettivi

Continua la lotta contro le malattie veneree: nel 2006 il regista si trasferisce per 10 giorni a Burkina Faso per girare un cortometraggio documentario intitolato *AIDS (SIDA, 2006)*²⁴, parte del film 8 (Id, 2008) finanziato da LDM Production e United Nations Development Program che vede la collaborazione tra vari registi. Il corto di Noé narra attraverso la voce fuori campo del protagonista, Ilboudo Dieudonné, la sua vita e la sua esperienza con l'HIV. La macchina da presa, per la maggior parte del tempo fissa, suggerisce l'intimità di una confessione, come già nel precedente *Intoxication*. In questo caso, però, le inquadrature si susseguono attraverso raccordi sull'asse, mostrando particolari del volto e del corpo dell'uomo, anche in relazione al significato delle parole ascoltate. Gli unici movimenti di macchina sono l'utilizzo di una videocamera a mano per accompagnare lo spostamento del burkinabé fuori dell'ospedale verso una porta aperta sul buio e lo spostamento dell'inquadratura verso l'alto prima di diventare nera, entrambi collegati a momenti in cui Ilboudo Dieudonné parla del rischio mortale della malattia. Nel secondo caso, lo scatto verso l'alto si sovrappone alla preghiera recitata dalla voce fuori campo. Oltre a questa cantilena, si sente in sottofondo il battito di un cuore ancora vivo che pulsa. Il cortometraggio finisce con il titolo a caratteri cubitali su sfondo nero, similmente all'inizio della pellicola per introdurre il nome del protagonista.

Sempre nello stesso anno, Noé gira un cortometraggio pornografico intitolato *We fuck alone* (Id, 2006)²⁵, parte del film a episodi *Destriated* (Id, 2006) firmato da diversi registi, che esplora il labile limite tra arte e pornografia. Il corto inizia con luci stroboscopiche a intermittenza che illuminano una

²³ G. Noé, *Eva* (cortometraggio 3), 2005, <https://www.dailymotion.com/video/x4rxl>.

²⁴ G. Noé, *AIDS*, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=2x5kjJi4LY>.

²⁵ G. Noé, *We fuck alone*, 2006, https://vk.com/video-72544805_171035146?list=0245eebaecbafb9171.

televisione accesa su un video porno. L'inquadratura sembra essere una soggettiva fino a che la macchina da presa non comincia a vagare per la stanza. I movimenti fluidi ed erranti documentano una ragazzina (Shirin Barthel) che si masturba usando un orsacchiotto di peluche. Nel frattempo, attraverso uno stacco impercettibile, si scopre che lo stesso video è visto da un ragazzo (Richard Blondel) anche lui nell'atto di masturbarsi nella sua camera da letto con l'aiuto di una bambola gonfiabile. La rappresentazione dell'autoerotismo, esplicita anche nella scelta del titolo mostrato a caratteri cubitali al termine del cortometraggio, veicola una profonda insoddisfazione dell'atto compiuto in solitudine rispetto al rapporto sessuale condiviso con un'altra persona.

1.1.6 Progetti rischiosi

La realizzazione del nuovo film *Enter the Void* è un'odissea anche in relazione all'ambizione progettuale. Le riprese sono annunciate e annullate a più riprese a causa di problemi finanziari e di casting. Durante il Festival di Cannes del 2006, Wild Bunch, il nuovo produttore di Noé, annuncia la produzione del film, che tuttavia sarà nuovamente ritardato; le riprese inizieranno solamente il 19 Ottobre 2007²⁶. Il lungometraggio viene selezionato per il Festival di Cannes del 2009 a partire da versione ancora provvisoria, senza titoli di coda e con effetti sonori manchevoli, che Noé dovrà sistemare in pochi giorni; uscirà nelle sale francesi solo il 5 Maggio 2010. In questo periodo le carriere del regista e dell'attore Vincent Cassel tornano a incontrarsi per lo spot pubblicitario dedicato al nuovo profumo di Yves Saint Laurent, *La Nuit de l'Homme*²⁷ nel Novembre del 2008. La frequentazione approderà poi in *Irreversible*, tra i film più sintomatici dello stile di Noé.

Alla copiosa collezione di cortometraggi, si aggiunge anche *Ritual (Viernes - Ritual, 2011)*, diretto per il film collettivo *7 days in Havana (7 días en La Habana, 2011)*²⁸ che vede impegnati 7 registi per ogni giorno della settimana e che dovrebbe mostrare e "vivere" la capitale cubana nell'epoca contemporanea. Il cortometraggio del regista franco-argentino si sviluppa tra il giovedì e il venerdì. La prima scena presenta una normale festa tra adolescenti all'aperto attraverso inquadrature frammentate e divise da quadri neri, tecnica utilizzata per tutta la durata del corto. La macchina da presa si sofferma su una coppia di ragazze (Cristela de la Caridad Herrera e Dunia Matos) che ballano e si scambiano qualche bacio. Dopo la comparsa della scritta tipografica «Viernes - Ritual» su sfondo

²⁶ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

²⁷ G. Noé, *La Nuit de l'Homme. Profumo di Yves Saint Laurent*, 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=9ceb50rDtDY>.

²⁸ B. del Toro, G. Noé, P. Trapero, J. Medem, E. Suleiman, J. C. Tabío, L. Cantet, *7 days in Havana*, 2011.

nero, un'altra sequenza di inquadrature fisse lascia intendere cosa sia successo quella notte tra le due giovani. Le inquadrature diventano soggettive nel momento in cui la macchina da presa ci mostra i genitori della ragazza di colore (Cristela de la Caridad Herrera) osservare la scena increduli e avviliti. Il suono ritmico dei tamburi accompagna ogni stacco di montaggio fino a trasferire la scena al rituale grazie al raccordo sonoro. Nel documentare questo rito al centro dell'inquadratura è lasciata quasi sempre la protagonista, spaventata e confusa, con cui lo spettatore è portato a simpatizzare. Il montaggio è usato spesso in funzione evocativa: lo si nota al termine del cortometraggio quando la macchina da presa mostra la ragazza, sconvolta, che viene vestita con un abito bianco dalla madre e subito dopo il bacino di un uomo, lasciando presagire una possibile violenza sessuale.

Seguono altri tre video musicali. *Love in Motion* (2012)²⁹ del cantante SebastiAn inizia con i movimenti di camera tipici del regista, senza stacchi, che ruotano e si capovolgono, e presentano una cameretta e due bambini. Il maschio sta filmando la ragazzina (Lente Tresor) che balla a ritmo di musica. L'introduzione termina con una scritta in sovraimpressione che informa lo spettatore sul titolo, il cantante e il regista. Poi sembra che l'inquadratura si sovrapponga alla soggettiva della telecamera del bambino che segue la presunta sorella mentre balla per tutta la stanza. *We No Who UR* (2013)³⁰ del gruppo Nick Cave & The Bad Seeds è costituito da un piano sequenza molto semplice che segue un'ombra accecata da una luce intrufolarsi all'interno di un bosco durante la notte. Infine, gira *Applesauce* (2013)³¹ del gruppo Animal Collective vede un'inquadratura fissa sul particolare di una bocca intenta a mangiare un frutto. Lo sfondo illumina la scena tramite luci a intermittenza gialle, rosse, rosa, blu e verdi. Del 2013 è anche la realizzazione della prima copertina dell'album, *Night Time, My Time*, che mostra la cantante Sky Ferreira in doccia, con il seno in mostra.

L'anno successivo con il cortometraggio *Shoot* (Id, 2014)³² partecipa al progetto collettivo *Short Plays* (Id, 2014). Il progetto intende mostrare il rapporto con uno sport popolare come il calcio attraverso gli occhi di registi provenienti da diversi paesi. Nel caso di Noé, una bandiera della Francia presentata all'inizio del film ambienta la storia nel paese. Di seguito, in una successione di inquadrature, viene prima inquadrato in primo piano un ragazzo intento a fissare una palla, in fuori campo, poi lo stesso ragazzo a figura intera. A quest'ultima inquadratura si aggiunge la scritta *SHOOT* a caratteri cubitali dove l'uomo sostituisce una O. Introdotto da un suono profondo, compare il titolo del cortometraggio in rosso su sfondo nero. I movimenti di macchina, che cominciano nel momento

²⁹ G. Noé, *Love in Motion* - SebastiAn, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=spzGGnS0zt0>.

³⁰ G. Noé, *We No Who UR* - Nick Cave & The Bad Seeds, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=tjF57zEbxpI>.

³¹ G. Noé, *Applesauce* - Animal Collective, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=NIbtYzjLuMo>.

³² G. Noé, *Shoot*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=-vul70kTZqw>.

in cui il protagonista calcia la palla, sono realizzati tramite 6 GoPro attaccate al pallone, annunciano quelli che diventeranno tipici dello stile di Noé. Unitamente al sonoro, ovvero un fischio acuto e rumori attutiti, personificano l'oggetto sferico, umanizzandolo.

1.1.7 I progetti recenti

Qualche settimana più tardi, le riprese di un nuovo lungometraggio vengono annunciate dal produttore Wild Bunch. Saranno girate a Parigi nel giugno del 2014. Primo progetto digitale e in 3D diretto da Noé, sarà intitolato *Love* (2015). La trama indaga la storia d'amore e sessuale di una coppia, Electra (Aomi Muyock) e Murphy (Karl Glusman). Avidi di testare i limiti della loro relazione, invitano la loro vicina di casa, Omi (Klara Kristin), a unirsi per una notte. Nel maggio del 2015, il lungometraggio verrà selezionato per il Festival di Cannes non senza polemiche, tra cui quelle sull'età più consona per la distribuzione nelle sale³³. Il film ottiene più successo di *Enter the Void*.

In soli 15 giorni e mantenendo tutto segreto, Noé gira *Climax* (Id, 2018). I protagonisti sono un gruppo di ballerini che si riuniscono in una scuola abbandonata in montagna durante l'inverno per allenarsi in vista di uno spettacolo, assieme alla loro istruttrice (Claude-Emmanuelle Gajan-Maull) e suo figlio piccolo (Vince Galliot Cumant). La serata non va come previsto: la sangría, che quasi tutti avevano bevuto, era stata corretta con LSD.

Nel 2019, Noé gira in pochissimi giorni il mediometraggio *Lux Aeterna*, opera metacinematografica che vede le due attrici Béatrice Dalle e Charlotte Gainsbourg, che interpretano se stesse, impegnate nelle riprese di un'altra pellicola che racconta una storia di streghe. Sempre con la stessa troupe, il regista filma anche il video musicale del musicista SebastiAN, con il quale aveva già collaborato in precedenza, per la canzone *THIRST* (2019)³⁴. Il video inizia con la solita scritta a caratteri cubitali che indica il cantante, il titolo del brano e il regista. Luci stroboscopiche verdi, rosse e blu illuminano la scritta e verranno riprese anche per l'interno del club, set e luogo di ambientazione del cortometraggio. Un piano sequenza inquadra inizialmente un uomo (Luka Arbay) che tenta di importunare una ragazza, azione che sfocia in una rissa. La cinepresa segue i movimenti del protagonista come uno spettatore, utilizzando i tipici movimenti di macchina rotanti e rovesciati. Interessante come il climax sonoro della canzone corrisponda quasi sempre a un climax "cinetico", rappresentato narrativamente da un pugno o una spinta. Il video termina con un movimento di macchina che inquadra il musicista.

³³ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

³⁴ G. Noé, THIRST - SebastiAn, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-kyAucCCiRI>.

Nel 2020, il Festival di Cannes viene annullato a causa della pandemia causata dal virus COVID-19. Il nuovo progetto di Noé salta il passaggio festivaliero ed esce nelle sale il 26 Agosto³⁵. Versione montata in maniera cronologica del precedente *Irréversible*, è titolato ora *Irréversible - Inversion Intégrale* (*Irréversible - Inversion Intégrale*, 2019). Sempre nello stesso anno, il mediometraggio *Lux Aeterna* (2019) viene presentato in anteprima all'Étrange Festival di Parigi, insieme alla proiezione inedita del cortometraggio sperimentale *The Art of Filmmaking* (t. I. *L'arte del fare cinema*)³⁶. Sullo schermo appare una citazione di Fyodor Dostoevsky su uno sfondo illuminato da luci stroboscopiche bianche e nere che introduce il cortometraggio prodotto da *Les Cinéma de la Zone*. In aggiunta alla musica ipnotica, si sente una voce maschile fuori campo che sembra stia guidando lo spettatore verso uno stato di ipnosi come nella trasmissione radiofonica *Une expérience d'hypnose télévisuelle*. Le immagini in bianco e nero, sempre disturbate da queste luci a intermittenza, provengono dalla pellicola della regista Cecile B. DeMille *Il re dei re* (*The Kings of the Kings*, 1927), un film muto che raccontava la vita di Maddalena intrecciata a quella di Gesù. Non vi è nessun movimento di macchina; il dinamismo è affidato alle luci e al lento cambio di formato dell'inquadratura da un 4:3 a un 2,39:1 e viceversa. Al termine del cortometraggio la musica arriva quasi a sovrastare la voce coincidendo con la messa in scena della crocifissione di Gesù Cristo, sequenza che ricorda il rogo delle streghe in *Lux Aeterna*. Nel finale, l'inquadratura diventa a intervalli bianca e nera; poi all'improvviso tutto si oscura e compare solo la scritta «The End»³⁷ per pochi secondi che si staglia sullo sfondo nero in corrispondenza dell'interruzione del suono di sottofondo.

Ancora una volta in collaborazione con la casa di moda francese Yves Saint Laurent, Noé gira un cortometraggio pubblicitario intitolato *Summer of '21* (2020)³⁸ dedicato alla collezione estiva del brand. Il video inizia con delle inquadrature esterne fisse. Alle ombre degli alberi che ruotano vorticosamente è affidato il compito di provocare la percezione di movimento, finché la macchina da presa, a sua volta, non si mette ad inseguire frontalmente e posteriormente una ragazza che sta cercando di scappare dal bosco al buio. Un brano di musica disco accompagna tutta la storia in un mix di inquietudine ed eccitazione. Ad un certo punto, l'inquadratura si allarga e si allontana mostrando il rifugio della donna: una grande villa in cui entra trafelata. La scena cambia e sullo schermo appare una donna matura (Charlotte Rampling) in stanza completamente rossa. Un montaggio per stacchi introduce il personaggio misterioso. Segue un piano sequenza sulla donna che

³⁵ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

³⁶ G. Noé, *The Art of Filmmaking*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=nWsBE3d68A>.

³⁷ Ibidem.

³⁸ G. Noé, *Summer of '21. Collezione estiva Yves Saint Laurent*, 2020.

si muove in uno stretto corridoio; contestualmente il formato dell'immagine si restringe, da 2,39:1 a 4:3. Il soggetto cambia di nuovo e ritorna al centro dello schermo la ragazza in fuga. Inizia così una sequenza che ha come scopo quello di presentare gli abiti e le modelle che li indossano attraverso l'utilizzo dello split screen. La cinepresa vaga per le stanze della casa a volte collegando i due schermi mediante la ripresa della stessa situazione, ma da due punti di vista differenti. Un trillo del telefono, che si sovrappone alla musica, sembra richiamare tutte le modelle all'interno di una sala teatrale. Torna ad esserci un solo schermo che inquadra la ragazza di fronte intenta a osservare il palco. Nel momento in cui le tende del sipario si alzano, l'inquadratura ripristina il formato originale. Varie inquadrature mostrano le modelle applaudire e la donna anziana ricevere gli applausi dal palcoscenico. Il cortometraggio termina con due immagini del soffitto con le scritte «Saint Laurent» e «Summer of '21» in sovraimpressione.

L'ultimo lungometraggio, uscito nel 2021 con il titolo *Vortex*, è stato selezionato dal Festival di Cannes per la nuova categoria *Cannes Premières*³⁹. La storia gira attorno a tre personaggi: un marito (Dario Argento) e una moglie (Françoise Lebrun), ormai negli ultimi anni della loro vita, e il figlio (Alex Lutz) che cerca di aiutarli. Questo film appare come un'opera di svolta per il cinema di Noé che da qui in poi fa mostra di volersi dedicare a progetti più improntati verso il documentario

³⁹ F. Polizine, A. Veille, Biografia, *Les Temps Détruit Tout*, cit.

1.2 Mediometraggi e Lungometraggi

In questo paragrafo, come anticipato, ci concentreremo sui sei lungometraggi realizzati a partire dal 1998, che affermano il nome di Noè, oltre ai due mediometraggi prodotti nel 1991 e nel 2019 in quanto a loro volta decisivi nella carriera del regista.

1.2.1 *Carne*

Il primo mediometraggio è *Carne*. L'idea risale a un compito assegnato quando il regista frequentava l'*École Louis-Lumière* e sviluppato solo qualche anno dopo durante la frequentazione del corso di studi in Filosofia all'Università di Tolbiac. Il film è stato finanziato dalla società *Les Cinémas de la Zone* fondata insieme alla moglie Lucile Hadzihalilovic, aiutati anche dal produttore Eric Mistler con il contributo dell'emittente televisiva *Canal+*. Malgrado le riprese durano poco tempo, il denaro non basta per coprire i costi della pellicola e delle ore passate in laboratorio di montaggio. Per farvi fronte Noé si impegna in alcuni lavori come assistente operatore. Dopo la visione di un piccolo pezzo del cortometraggio, *Canal+* decide di aumentare la somma inizialmente data, cui si aggiunge il contributo del CNC (Centre National du Cinéma). Il progetto prevedeva una durata di 20 minuti. Con il primo montaggio si raggiungono i 55 minuti poi ridotti a 40 dimostrando la propensione del regista a prendere le decisioni in corso d'opera senza l'osservazione di una scaletta precisa. *Carne* ha un eccezionale successo nei festival come quello di Toronto. Al Festival di Cannes vince il premio della Settimana Internazionale della critica. Distribuito dall'imprenditore Jean-Max Causse esce in sala il 17 giugno 1992, in Francia.

Il protagonista è un macellaio (Philippe Nahon) che vende esclusivamente carne di cavallo molto rinomata in Francia. Un giorno, la moglie (Marie Berto) rimane incinta di una bambina. Dopo la nascita la madre se ne va, perché non aveva mai voluto una figlia abbandonandola nelle mani del padre. La bambina (Blandine Lenoir) cresce; con la pubertà, le forme che cominciano a delineare un corpo adulto, provocano nel macellaio pensieri incestuosi. Tuttavia, continua a prendersene cura come se fosse ancora una bambina. Quando la figlia arriva al negozio con la gonna sporca di sangue e l'uomo che l'accompagna dice di averla vista con un operaio, la tensione interiore del padre si scatena in modi rabbiosi. Il macellaio, furioso, pensa che sia stata violentata, quando in realtà il sangue è dovuto al menarca. Accecato dalla rabbia, l'uomo uccide un operaio innocente e viene rinchiuso in prigione. Una volta uscito, il suo principale obiettivo è riavere sua figlia. Durante la prigionia la macelleria è acquistata da un mussulmano; l'unico modo per guadagnare qualche soldo è lavorare nel

bar dove ogni mattina prendeva il caffè. Qui l'ex-macellaio instaura una relazione con la proprietaria del bar (Frankie Pain) che rimane incinta. I due allora decidono di trasferirsi.

Il titolo è tratto da un film erotico argentino *Carne* (t. I. *Carne*, 1968) del regista Armando Bó che racconta la storia di una donna (Isabel Carli), vittima di uno stupro avvenuto in un camion frigorifero da parte di alcuni lavoratori nell'industria della carne. Noé ha scelto questo preciso titolo, perché «en espagnol, *carne* signifie à la fois viande et chair.»⁴⁰ Questi due significati si mescolano anche nel termine italiano, dove non vi è alcuna differenza tra carne da mangiare e carne per indicare la materia di cui sono fatti i corpi umani. Altro riferimento è *I killers della luna di miele* (*The Honeymoon Killers*, Leonard Kastle, 1970) la cui trama si basa su avvenimenti realmente accaduti. Qui Martha Beck (Shirley Stoler) e Raymond Fernandez (Tony Lo Bianco) si incontrano grazie a una rubrica per cuori solitari e insieme diventano una coppia di assassini. Gaspar Noé recupera dal film quella particolare combinazione di narrazione di un fatto di cronaca e un umorismo sarcastico che distanzia dai personaggi⁴¹. Tratto caratterizzante è quel «plaisir du texte et de la voix off»⁴² che sono stati sperimentati nel secondo cortometraggio *Pulpe Amère* (t. I. Polpa Amara, 1986). La voce fuori-campo, un flusso di coscienza del macellaio, rende lo spettatore al corrente di ogni suo più semplice pensiero mentre testi a caratteri cubitali bianchi su sfondo nero dialogano con lo spettatore informandolo su luogo, data e momento della giornata.

1.2.2 *Seul contre tous*

Dato il grande successo del cortometraggio precedente, Noé decide di trasformarlo in un lungometraggio, incoraggiato nell'impresa da diversi distributori che tuttavia al momento della ricerca dei finanziatori nessuno si fece avanti.

I couldn't get any money from France because they said "Well. No. You did this short. Now we know you can be subversive. Now why don't you calm down and do a normal movie with a normal producers and normal actors."⁴³

Per arrivare al prodotto finale, *Seul contre tous*, servono quattro anni interi. Il progetto viene rifiutato anche da *Canal+*. Quindi, il regista si fa prestare dei soldi da alcuni amici, che risultano insufficienti

⁴⁰ P. Rouyer, *Gaspar Noé: une mise en scène ludique*, in «Positif», n. 457, Marzo 1999, p. 29.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

⁴³ M. Davis, *Living is a selfish act: an interview with Gaspar Noé*, in «Post Script», Vol. 21 (3), 2022, p. 121.

per finire le riprese. Infine, è la designer francese Agnès B. che decide di finanziare il progetto dopo aver visto il cortometraggio. Indebitato, Noé vende *Carne* al Giappone. Con il ricavo pensava di riuscire a montare tutto il film ma poi decide di utilizzarlo per il lungometraggio in corso della moglie, *La Bouche de Jean-Pierre*, di cui è produttore⁴⁴. Inizialmente il progetto prevede di aggiungere trenta minuti a *Carne* e di venderlo come lungometraggio, perché in questo modo avrebbe trovato più mercato. Tuttavia, una volta iniziate le riprese, Noé comincia a filmare le stesse scene una seconda volta e a inserirne di nuove. Alla fine, il prodotto risulta di novanta minuti, quindi vi aggiunge una scena iniziale che lo collega al cortometraggio così da trasformare *Seul contre tous* in un sequel⁴⁵.

Il regista riesce a portare a termine un progetto giudicato da diversi finanziatori fallimentare, prendendosi una sorta di rivincita⁴⁶. Al contrario, il film, presentato nella sezione Settimana internazionale della critica del 51° Festival di Cannes, vince il Premio Mercedes-Benz; riconoscimenti giungono da altri festival come quello di Sarajevo e di Stoccolma. Anche le recensioni sono molto positive⁴⁷.

Seul contre tous riprende da dove *Carne* ha lasciato. Ne mantiene la *voice-off* e si concentra sul trattamento del personaggio. Dopo il periodo passato in prigione, l'ex-macellaio si è trasferito nel Nord della Francia con la sua compagna incinta (Frankie Pain) a casa della madre (Martine Audrain). L'acquisto di una nuova macelleria non ha buon esito, quindi si ritrova costretto a cercare lavoro. Successivamente a una serie di fallimenti, viene assunto come guardiano notturno in un ospedale. Tutto il suo disagio, la sua rabbia e la sua insoddisfazione sfociano quando una sera torna a casa e la sua compagna lo accusa di tradimento: picchia la donna cercando di causarle un aborto e minaccia la suocera perché gli consegni una pistola. L'ex-macellaio torna a Parigi per cominciare una nuova vita. Vaga inutilmente per la città alla ricerca di un lavoro o di qualche vecchio amico che gli possa prestare dei soldi. Non avendo più nulla da perdere, l'ex-macellaio si reca all'istituto dove vive sua figlia e la porta con sé all'hotel dove alloggia. Il suo piano è quello di uccidere la ragazza e poi se stesso. In seguito, l'uomo spara alla figlia che cade per terra agonizzante. In realtà, si viene a scoprire che la scena violenta era solo frutto dell'immaginazione dell'ex-macellaio. Il protagonista si rende conto che l'unica ragione per sopravvivere è l'amore per la figlia. Rifugiatosi nell'abbraccio di lei, finalmente consuma quell'atto considerato da molti immorale.

⁴⁴ Ivi, p. 122.

⁴⁵ Ivi, p. 123.

⁴⁶ Cfr. dichiarazioni del regista in R. Shlockoff, N. Djabali, *Dossier de Presse*, in «Les Archives LTDT», 1998, p. 9, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruitout.net/>.

⁴⁷ N. James, *Cannes Magnificent misanthropes*, in «Sight and Sound», vol. 8 (7), 1998, pp. 12-15.

Seul contre tous (1998) mantiene la *voice-off* che esprime ogni intimo pensiero del protagonista e aggiunge una sequenza iniziale che serve al pubblico per familiarizzare di più con il personaggio. Il film non condanna né elogia il comportamento dell'ex-macellaio, che viene considerato da Noé come non particolarmente intelligente. La prossimità con i suoi pensieri è piuttosto motivata dal regista ai fini di sollecitare una reazione del pubblico⁴⁸. Ancora una volta, il regista afferma di non aver mai scritto una sceneggiatura e neanche uno *storyboard* per questo film ma di aver filmato tutto sul momento, improvvisando.

I said “well, I don’t want to give any lines to anybody because otherwise they come out like bricks from their mouths. The important thing is the meaning of the scene, not the words you use, and I prefer that you find your own words to express the scene”.⁴⁹

In questo sbilanciamento sulla fase di ripresa, Noé ci tiene a utilizzare personalmente la macchina da presa per scegliere l'estetica delle inquadrature da filmare.⁵⁰

1.2.3 *Irréversible*

Secondo le dichiarazioni dell'autore, il secondo lungometraggio, quello per cui è maggiormente conosciuto, è nato durante una serata frenetica in una discoteca dove Noé incontra l'attore Vincent Cassel e si accordano per girare un film quell'estate insieme a Monica Bellucci. Trovati facilmente i produttori grazie alla rilevanza dei personaggi presenti nel cast, Noé propone alla coppia il progetto di *Danger*, un film erotico. Purtroppo le 5 pagine di sceneggiatura non convincono. Noé suggerisce allora un «rape revenge movie told backwards»⁵¹, presentato da un copione di 12 pagine. Vincent Cassel e Monica Bellucci accettano e cominciano le riprese la settimana dopo, nel Giugno 2001. Le scene sono filmate seguendo l'ordine cronologico e si concludono solo 6 settimane più tardi. Noé lo definirà come «my first happy experience with commercial cinema».⁵²

⁴⁸ P. Duane, *Sang des Bêtes*, in «Film Ireland», vol. 70, aprile/maggio 1999, p. 35.

⁴⁹ M. Davis, *Living is a selfish act: an interview with Gaspar Noé*, cit., p. 125.

⁵⁰ P. Duane, *Sang des Bêtes*, cit., p. 35.

⁵¹ S.A., *Gaspar Noé talks about his career, including his new film Vortex*, Youtube, cit.

⁵² *Ibidem*.

Al 55° Festival di Cannes il 24 maggio 2002 il comitato del festival decide di proiettarlo a mezzanotte per i contenuti violenti e traumatici⁵³. Il pubblico è costretto ad assistere a scene violente a livello fisico e cognitivo senza consenso⁵⁴. Sequenza scandalo, circa a metà del film è la scena dello stupro che dura circa nove minuti senza stacchi o movimenti di camera. Già nella prima metà della pellicola, l’inserimento a livello sonoro di una frequenza di 27 Herz – utilizzata durante le sommosse pubbliche per disperdere le persone⁵⁵ – provoca un malessere fisico negli spettatori. In effetti, tra i 2400 spettatori presenti in sala, 250 soffrono di svenimenti oppure escono dal cinema durante la proiezione⁵⁶. Lo stesso anno *Noé* è candidato alla Palma D’Oro.

Irréversible narra una giornata nelle vite di Alex (Monica Bellucci), Marcus (Vincent Cassel) e Pierre (Albert Dupontel), però in ordine inverso a quello cronologico. Ci troviamo di fronte a una storia di stupro: viene mostrata prima la rabbia di Marcus che tenta di vendicare il sopruso sofferto dalla fidanzata, poi l’evento principale e, infine, la situazione idillica della coppia prima della catastrofe. La storia è divisa in 13 piani sequenza che sono collegati impercettibilmente grazie a inquadrature nere oppure sfocate.

In una delle sequenze finali del film si assiste ad una scena molto intima e dolce tra Alex e Marcus. Il pensiero dello spettatore non può fare a meno di collegare questa scena con quella brutale dello stupro. Infatti, ci sono molti «signs and omens of what is to come».⁵⁷ Marcus non si sente più un braccio in riferimento a una scena iniziale in cui gli verrà rotto. Alex racconta che, in un sogno che ha fatto, lei era in un tunnel interamente rosso che si divideva in due. Probabilmente era un sogno premonitore della violenza di cui sarebbe stata vittima. Inoltre, la frase pronunciata da Marcus «Je crois que j’ai envie de t’enculer» rimanda immediatamente allo stupro anale subito da Alex⁵⁸.

Storia e narrazione delle vicende non coincidono: se la narrazione prosegue in avanti offrendo allo spettatore informazioni ed indizi, la storia torna indietro perché viene raccontato un passato che è già successo. In questo modo, spetta al pubblico decidere e capire quali siano i legami tra i vari segmenti

⁵³ H. Magill, *Interview to Gaspar Noé, Monica Bellucci and Vincent Cassel*, in «BFI», 2002, <https://web.archive.org/web/20101012074758/http://www.bfi.org.uk/features/interviews/noe.html#backwards>.

⁵⁴ R. B. H. Goh, *Myths of reversal: backwards narratives, normative schizophrenia and the culture of casual agnosticism*, in «Social Semiotics», vol. 18 (1), marzo 2008, p. 71.

⁵⁵ H. Magill, *Interview to Gaspar Noé, Monica Bellucci and Vincent Cassel*, cit.

⁵⁶ M. Brottman, D. Sterrit, *Irréversible*, in «Film Quarterly», vol. 57 (2), inverno 2003/2004, p. 37.

⁵⁷ Ivi, p. 39.

⁵⁸ Ivi, p. 40.

della narrazione. Il film infatti richiede un osservatore attivo⁵⁹ sebbene quello che viene rappresentato sia una tragedia⁶⁰ ineluttabile dove lo spettatore sa cosa succederà e tutto è già scritto. L'utilizzo dei piani sequenza per quasi ogni segmento e le transizioni impercettibili tra gli stessi evidenziano il flusso ininterrotto del tempo che scorre in un continuo presente. Noé tenta di legare tutti i segmenti in unico momento, dove passato, presente e futuro non esistono, ma coincidono, dandosi come «an unveiling of a state of affairs that has been present all along».⁶¹ *An Experiment with Time* (J. W. Dunne, 1927), il libro che Alex sta leggendo nella sequenza finale, potrebbe essere una chiave di interpretazione: vi si ritrova un tempo diviso in due dimensioni. Il Tempo 1 è quello che ogni persona sperimenta nella vita di tutti i giorni. Il Tempo 2 non è lineare e unisce passato, presente e futuro e si dice che possa essere accessibile solo quando le facoltà cognitive non sono concentrate, per esempio durante i sogni⁶². Al riguardo, la stessa Alex ha un sogno premonitore.

Circa venti anni più tardi, per l'uscita di *Irréversible* in Blu-ray, Noé rimonta il film in ordine cronologico. Stupefatto dal prodotto finale decide di farlo uscire autonomamente nelle sale. Sono tagliate alcune sequenze che risultano superflue, così questa nuova versione dura cinque minuti in meno dell'originale. La vicenda è sempre la stessa, tuttavia attraverso questa piccola modifica il film mostra l'altra faccia della medaglia: le *performance* degli attori possono essere più apprezzate, la comprensione e l'identificazione sono facilitate. «Cette inversion transforme complètement l'histoire»⁶³. *Irréversible - Inversion Intégrale* è proiettato alla 76° Mostra del Cinema di Venezia.

1.2.4. Enter The Void

L'ispirazione per *Enter The Void* è fatta risalire alla giovinezza, all'età di 23 anni, durante la visione di *Una donna nel lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946) sotto l'influenza di funghi allucinogeni⁶⁴. Si tratta di un film noir che segue la ricerca da parte dell'investigatore privato Philip Marlowe (Robert Montgomery) della signora Kingsby (Leon Ames). La particolarità che ha incuriosito il regista è che è stato girato interamente in soggettiva per favorire, senza successo,

⁵⁹ C. D. de Sena Caires, *The interactive potential of post-modern film narrative. Frequency, Order and Simultaneity*, in «Research Centre for Science and Technology of the Arts», Universidade Católica Portuguesa, p. 19.

⁶⁰ H. Magill, *Interview to Gaspar Noé, Monica Bellucci and Vincent Cassel*, cit.

⁶¹ Ivi, p. 41.

⁶² M. Brottman, D. Sterrit, *Irréversible*, cit., p. 39.

⁶³ S.A., *Dossier de Presse Irréversible - Inversion Intégrale*, in «Les Archives LTDT», 2020, p. 3, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruitout.net/>.

⁶⁴ S.A., *Dossier de Presse Enter the Void*, in «Les Archives LTDT», 2010, p. 4, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruitout.net/>.

l'immedesimazione del pubblico: «Je me suis dit que filmer à travers les yeux d'un personnage était le plus bel artifice cinématographique».⁶⁵ Trova altri spunti nella sequenza iniziale del film *Strange Days* (Id., K. Bigelow, 1995) anch'essa girata in soggettiva.

Il soggetto, invece, è di qualche anno prima: le questioni esistenziali, come la possibilità di una vita dopo la morte e la reincarnazione, diventano argomento delle riflessioni di Noé⁶⁶, nonostante la sua educazione atea. Di qui l'incentivo a girare un film sul tema per esplorare le diverse ipotesi in campo; gli anni seguenti sono quindi impegnati a elaborare la sceneggiatura per quello che diventerà il suo progetto più ambizioso. Sicuramente nella scrittura del film ha aiutato molto la lettura del libro *Tibetan book of the dead* (Walter Yeeling Evans-Wentz, 1957)⁶⁷, che spiega cosa accade dopo la morte secondo la visione del popolo tibetano molto simile a ciò che viene rappresentato sullo schermo.

La sceneggiatura, che impegna 15 anni, è modificata diverse volte. La versione finale è un copione di circa 120 pagine, perché «il fallait détailler tous les trucages ou les images à venir et c'est très dur de faire un film pictural que tu décris avec des mots.»⁶⁸ A causa della portata di questo progetto, stimato in un budget di 10 milioni di euro anche per l'utilizzo di macchinari molto dispendiosi per i movimenti di macchina pensati dal regista, è stato molto difficile trovare finanziamenti.⁶⁹ Allora Noé decide di cimentarsi in un progetto che gli permette di raccogliere qualche soldo, da cui nasce *Irréversible*. «Hopefully, Irréversible happened. Whether it's a very violent movie or not, it was a commercial success and that made this movie possible.»⁷⁰ La notorietà ottenuta da questo aiuta il regista a trovare produttori e finanziatori, come Wild Bunch, Fidélité e Pierre Buffin.

Le riprese durano 3 mesi a Tokyo e 4 settimane a Montréal. Alcune tecniche di ripresa sono molto elaborate, richiedendo gru per muovere la macchina da presa e addirittura degli elicotteri. Altre volte, le scene vengono girate in ambienti reali, malgrado richiedessero poi di ricostruirle in 3D in post

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ W. Y. Evans-Weltz, *Tibetan book of the dead*, London, Oxford University Press, 1957.

⁶⁸ S.A., *Drogue, sexe et cinéma: la leçon de réalisation de Gaspar Noé | Movie Master | Konbini*, Youtube, caricato da Konbini, 17 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KvGt5phoWNE&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=8&t=158s>.

⁶⁹ S.A., *Enter The Void with Gaspar Noé, Excerpt from Conversation*, Youtube, caricato da Sarajevo Film Festival, 28 marzo 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=CW9tedAvirU&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=9>.

⁷⁰ Ibidem.

produzione.⁷¹ Noé si impegna personalmente alla cinepresa in ogni occasione. Determinati movimenti vengono ripresi da *Irréversible*, ad esempio le sequenze a volo d'uccello sulla città. «Irréversible était déjà une espèce de banc d'essai pour ce projet.»⁷² Sebbene la sceneggiatura descriva ogni singola azione della macchina da presa, i dialoghi sono invece lasciati agli attori, alcuni non professionisti, cui si dà la libertà di creare il loro personaggio per renderlo il più naturale possibile. Il regista sceglie Paz de la Huerta per il ruolo di Linda: dato che aveva bisogno di qualcuno che sapesse “piangere a comando”, opta per un'attrice professionista anche se poco conosciuta. La scelta di Nathaniel Brown e Cyril Roy, un francese che abita a Tokyo, avviene per casualità. Quest'ultimo si presenta ai casting per accompagnare un amico e conoscere così Noé, ottiene così la parte⁷³. Nel 2009, il film è scelto da Thierry Frémaux per essere proiettato al Festival di Cannes di quell'anno. Noé si trova a lavorare assiduamente al montaggio e alla post produzione per un mese consecutivo fino ad arrivare ad una copia presentabile al pubblico. Alla fine, *Enter The Void* è presentato in sala al Festival senza titoli di testa e di coda⁷⁴. Successivamente, il film è sistemato e modificato, migliorando anche gli effetti visivi per uscire nelle sale francesi un anno dopo.

Il lungometraggio può essere diviso in tre parti. I primi 30 minuti sono girati seguendo le azioni di Oscar (Nathaniel Brown), un ragazzo che, per guadagnarsi da vivere, lavora come spacciatore. La macchina da presa diventa il personaggio fino a quando in un bar chiamato *The Void* questi non incontra Victor (Olly Alexander) per consegnargli della droga. Inconsapevole, Oscar si ritrova in una trappola: i poliziotti lo minacciano e lui si nasconde nel bagno per sbarazzarsi delle pasticche. La situazione si conclude con uno sparo che uccide il ragazzo. La seconda parte vede la cinepresa scollegarsi dal corpo morto di Oscar e salire in alto verso una luce. Successivamente, l'inquadratura fluttua per la città di Tokyo nel tentativo di mostrare le conseguenze della morte. Durante il viaggio “spiritico”, la cinepresa sposta la vicenda all'interno dei ricordi di Oscar visti dal suo punto di vista contrassegnando la terza parte. Grazie a ciò, i vari personaggi cominciano ad acquisire forma e caratteristiche che spiegano la situazione iniziale.

Noé dichiara di non credere nella reincarnazione o nella vita dopo la morte ma di voler mostrare un ragazzo che muore sotto l'influenza di droghe che gli provocano delle allucinazioni.⁷⁵ L'intero film

⁷¹ S.A., *Dossier de Presse Enter The Void*, cit., p. 7.

⁷² Ivi, p. 4.

⁷³ Ivi, p. 7.

⁷⁴ R. Fernández, *Enter The Void by Gaspar Noé (review)*, in «Diálogo», Vol. 16 (1), primavera 2013, p. 106.

⁷⁵ S.A., *Enter The Void with Gaspar Noé, Excerpt from Conversation*, cit.

viene spiegato molto bene da Alex, mentre sta accompagnando il protagonista al bar. I due stanno parlando del libro *Tibetan book of the dead* che Alex aveva prestato e consigliato a Oscar:

It's really hard to explain. So, basically, when you die your spirit leaves your body. Actually, at first, you can see all your life like reflected in a magic mirror. Then you start floating like a ghost and you can see anything happening around you, you can hear everything but you can't communicate with the world of the living. Then you see these lights, all these different lights of all different colors. These lights are the doors that pull you into other planes of existence, but most people actually like this world so much that they don't want to be taken away. So the whole thing turns into a bad trip and the only way out is to get reincarnated.⁷⁶

Tutto il sottotesto religioso è una lettura che danno i personaggi all'interno del film.

Il regista definisce *Enter The Void* un «mélodrame psychédélique»⁷⁷ che sembra essere un unico piano sequenza della durata di 2 ore e 40 minuti. In verità, il montaggio nasconde i cambi di inquadratura attraverso effetti visivi oppure immagini confuse e poco illuminate⁷⁸. In questo modo, la vicenda sembra svolgersi in un continuo flusso temporale. Questo stratagemma fa sì che la presenza di Oscar sia percepita dal pubblico. Si afferma dunque la predilezione del regista per riprese che combaciano con il tempo reale delle azioni, senza ellissi. Quello che viene filmato corrisponde al tempo reale impiegato per farlo.

1.2.5. Love

Noè dichiara di aver sempre desiderato mettere in scena un melodramma psicosessuale, dove il sesso e l'amore fossero due facce della stessa medaglia. Il progetto si realizza nel quarto film *Love* (2015), «un film qui raconte un peu ce que c'est l'état amoureux du côté sexuel».⁷⁹ La trama segue la relazione di Murphy (Karl Glusman) e Electra (Aomi Muyock), tra alti e bassi. Entrambi desiderosi di testare i limiti del loro amore, decidono di coinvolgere la vicina di casa, Omi (Klara Kristin), in un *ménage à trois*. Da quel momento, il rapporto tra i due protagonisti si andrà deteriorando. Ovviamente, il film si basa su scene molto esplicite sessualmente. La narrazione e i sentimenti dei vari personaggi vengono indagati soprattutto attraverso questa prospettiva, considerata da Noè come una parte così

⁷⁶ G. Noé, *Enter The Void*, 2009.

⁷⁷ S.A., *Dossier de Presse Enter The Void*, cit., p. 4.

⁷⁸ M. Balderston, "You'll Get Your Big Trip": *Acousmatic Music, The Voice, and the Mirror Stage in Enter The Void*, in «The Cine-files», Vol. 4, primavera 2013, p. 1.

⁷⁹ S.A., *LOVE -conférence- (vf) Cannes 2015*, Youtube, caricato da Festival de Cannes (Officiel), 21 maggio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=WHhmSCUBJ8Q>.

fondamentale di una relazione e della vita di un essere umano da non essere removibile. Solo accogliendola, ritiene di riuscire a rendere la vicenda verosimile e condivisibile con il pubblico, perché si tratta di esperienze provate a livello universale.⁸⁰

In generale Noè non si avvale di nessuna agenzia per il casting. In questo caso specifico, l'unico attore professionale è lo statunitense Karl Glusman. Si riferisce che questi, durante una serata abbia cominciato a parlare di cinema con una donna accennando al suo film preferito, *Enter The Void*, senza sapere che l'interlocutrice era un'amica stretta del regista. Segue un incontro da cui l'offerta del ruolo di Murphy idoneo anche per la volontà del regista di cimentarsi in un film in lingua inglese, con *voice over* che esprimesse i pensieri del personaggio principale.⁸¹ Inevitabile, pertanto, scegliere un attore madrelingua. Aomi Muyock e Klara Kristin, attrici non-professioniste, sono incontrate in occasioni mondane.

La propensione di Noè rispetto ai profili attoriali e la consuetudine di sceneggiature-canovaccio richiede un supporto; nel caso di Muyock e Kristin, interviene Karl Glusman a livello recitativo a fronte di una sceneggiatura che conta solo 7 pagine senza nessuna traccia di dialogo. Le scene, comprese quelle di sesso, sono tutte improvvisate. Durante la conferenza stampa del Festival di Cannes nel 2015, i tre attori concordano sul disagio iniziale e l'imbarazzo provato durante le riprese delle scene più esplicite, per altro, le prime ad essere girate. Dopo poco, la situazione si è normalizzata grazie all'atteggiamento di supporto dell'intera *troupe*.⁸²

Il film è girato in 3D attraverso un sistema a due camere. Noè è molto curioso di provare questa tecnica, «c'est un jeu auquel je n'avais pas joué avant»⁸³ dichiara il regista. È un campo sul quale è intenzionato a sperimentare. Si concentra sull'impiego di un sistema a doppia camera digitale e meno sui consueti movimenti della cinepresa. Il regista opta per inquadrature fisse caratterizzate da poca profondità di campo, la cui ristretta tridimensionalità viene data grazie all'effetto della luce.⁸⁴ La luce è utilizzata anche con modalità drammatiche: quando prevalgono i colori caldi e ambrati, l'intimità tra i due personaggi affiora, mentre, se l'ambiente si tinge di verde e scarlatto, la coppia è in un momento di allontanamento.⁸⁵

⁸⁰ S.A., *Gaspar Noé Love Interview*, Youtube, caricato da GeekWorldRadio, 4 novembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=McORCYiFksU&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=4>.

⁸¹ Ibidem.

⁸² S.A., *LOVE -interview- (en) Cannes 2015*, cit.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ A. Zoppo, *Love: 10 cose che non sapevi sul film scandalo di Gaspar Noé*, in «No Spoiler», 27 maggio 2020, <https://nospoiler.it/posts/love-10-cose-che-non-sapevi-sul-film-gaspar-noe>.

⁸⁵ R. Gilbey, *Things left dangling*, in «The Critics», 20-26 novembre 2015, p. 58.

La colonna sonora scelta per *Love* include qualsiasi genere, dal classico al rock, inserita in post-produzione, perché Noè non ha nessuna idea su che musica utilizzare durante le riprese.⁸⁶ La scena iniziale viene girata durante i primi giorni dei lavori. Riprende con un'inquadratura fissa Electra e Murphy masturbarsi a vicenda cullati in sottofondo da un brano di Erik Satie. Inizialmente, Noè prevede di inserirla all'interno del film, tuttavia si rende conto che ne avrebbe distrutto il ritmo.⁸⁷ Per questo, la fa diventare sequenza iniziale annunciatrice senza enigmi del contenuto esplicito dell'opera.

Le riprese del lungometraggio iniziano con un budget modesto. I finanziamenti più cospicui vengono offerti dal Brasile, coinvolto nella produzione del progetto, e dallo stato per sostenere la sperimentazione di nuove pratiche come l'utilizzo della tecnica 3D.⁸⁸ Ancora una volta si prospetta un rischio d'impresa legato alle problematiche di distribuzione in alcuni paesi a causa della presenza di scene esplicite di sesso e violenza per cui, *Love* viene vietato, nella maggior parte degli stati, ai minori di 18 anni. Il divieto incontra la contrarietà di Noè, che con questo film intendeva fornire una rappresentazione della sessualità libera da sovrastrutture e non una spettacolarizzazione di carattere pornografico.⁸⁹ Scelto per il Festival di Cannes, vi approda ancora incompiuto. Questa volta, il film era fuori concorso ma viene proiettato comunque in tarda serata, sollevando le consuete critiche ricevute sull'inappropriatezza delle immagini. Internet assume vitale importanza per la distribuzione⁹⁰ e la conoscenza del film anche in paesi nei quali non viene distribuito.

1.2.6. *Climax*

«French cinema's *enfant terrible*»⁹¹ presenta in anteprima al Festival di Cannes nel 2018 *Climax*, nella sezione *Quinzaines des Réalisateurs*. Il film si basa su una storia avvenuta realmente nell'inverno del 1996⁹². Un gruppo di ballerini celebra l'ultima sera di prove prima dello spettacolo. La notte finisce in tragedia a causa della sangria corretta con LSD bevuta da quasi tutti i presenti.

⁸⁶ S.A., *LOVE -conférence- (vf) Cannes 2015*, cit.

⁸⁷ S.A., *Gaspar Noé Love Interview*, Youtube, cit.

⁸⁸ S.A., *LOVE -conférence- (vf) Cannes 2015*, Youtube, cit.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ C. Wheatley, *Climax*, in «Sight&Sound», Ottobre 2018, p. 58.

⁹² S.A., *Dossier de Presse Climax*, in «Les Archives LTDT», 2010, p. 2, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

Noè lascia che questo fatto di cronaca sia la sola sceneggiatura del film. Niente deve essere preparato, le situazioni si devono creare di fronte a lui lasciando alla macchina da presa il ruolo di documentare⁹³. Il progetto iniziale prevede una rapida fase di riprese⁹⁴ e un basso budget. I produttori Edouard Weil e Vincent Maraval accettano la proposta e, solo dopo un mese di raccolta finanziamenti, le riprese cominciano seguendo l'ordine cronologico della vicenda. Il set è una scuola abbandonata a Vitry, nella periferia di Parigi; le riprese durarono 15 giorni e dopo solo 2 mesi *Climax* è pronto⁹⁵.

Il cast non si avvale né di attori né di ballerini professionisti. Durante la visita in una sala da ballo Noè conosce il dj Kiddy Smile e ha la possibilità di assistere alle sfide di danza tra ballerini di strada, invaghendosi dei loro movimenti. I ragazzi che ha visto esibirsi vengono ingaggiati per il cast, che si configura molto vario⁹⁶. I due ruoli più drammatici sono tuttavia assegnati a due attrici professioniste: a Sofia Boutella venne proposto il ruolo di Selva, la coreografa del gruppo, mentre per Lou, una ragazza incinta che finisce per autolesionarsi, è scelta Souheila Yacoub⁹⁷.

Tra i membri del cast, l'atmosfera è piena di fiducia e supporto reciproco. Ognuno è spronato a esprimersi nel proprio modo e a condividere le proprie idee con il regista «because we wanna be writing the movie together»⁹⁸; come dichiara Noè in un'intervista, «actually, thi is probably the happiest shoot I've ever done, because there were no offscreen tensions at all. All the tensions are on screen.»⁹⁹ Tutti i dialoghi sono improvvisati. Per quanto riguarda la danza, il regista fa vedere un video di 2 ore che mostra i comportamenti di persone ubriache o sotto l'effetto di droghe e invita i ballerini a esserne ispirati. La performance richiesta era impegnativa, eppure, grazie al clima di sicurezza e sostegno durante le riprese, il cast si trova a proprio agio anche nelle scene più ardue¹⁰⁰. La vicenda rispetta l'unità di luogo: tutte le scene sono girate all'interno dello stesso edificio¹⁰¹. *Climax* può essere diviso in due atti: uno rappresenta la gioia della vita e l'altro la discesa verso l'inferno man mano che la droga fa il suo effetto. Al riguardo Noé dichiara di essersi ispirato a *2001*:

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ A. Bogutskaya, *Disco Inferno*, in «Sight&Sound», Ottobre 2018, p. 34.

⁹⁵ S.A., *Dossier de Presse Climax*, cit.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ S.A., *Gaspar Noé about Climax*, Youtube, caricato da vpro cinema, 5 febbraio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=rYLY0brgq3Q&list=PLOVvcW3WFAIFU0lN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=14>.

⁹⁸ S.A., *Gaspar Noé about Climax*, cit.

⁹⁹ A. Bogutskaya, *Disco Inferno*, cit., p. 35.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ P. M. Bocchi, *Climax di Gaspar Noé*, in «Cineforum», n. 575, Festival di Cannes, p. 66.

Odissea nello spazio. Se Kubrick presenta le scimmie che diventano esseri umani, in *Climax* il percorso torna indietro trasformando gli esseri umani in scimmie come a sbloccare delle forze primordiali¹⁰². Il prologo del film si dimostra essere importante. La macchina da presa inquadra un televisore sul quale vengono trasmesse delle interviste che presentano i personaggi. Tutto attorno gli scaffali sono colmi di libri e VHS, quasi rappresentativo di un harem delle figure importanti e formative per Noé.

«I always knew I wanted to start the movie with one big master shot»¹⁰³ e così inizia il film. La macchina da presa segue l'esibizione dei ballerini con movimenti fluidi e angolazioni dall'alto in continuità di ripresa. Questa danza è l'unica parte dell'intera pellicola coreografata da Nina McNeely, assunta dietro consiglio di Sofia Boutella. Sono disponibili esclusivamente due giorni per provare la coreografia su una musica scelta di comune accordo con i ballerini¹⁰⁴; McNeely decide però di rimanere sul set per tutto il tempo delle riprese in modo da fornire il proprio aiuto. Noé, che non partecipa alle esercitazioni, improvvisa al momento i movimenti di macchina. La colonna sonora è quasi interamente composta da *electronic dance music* francese degli anni 90 che impegna la maggior parte del budget per l'acquisizione dei diritti delle diverse canzoni¹⁰⁵.

1.2.7. *Lux Aeterna*

Noé riceve da Anthony Vaccarello, il direttore creativo di Saint Laurent la proposta di collaborare a un progetto, SELF, portato avanti dalla casa di moda. Si tratta di dare la possibilità a diversi artisti di creare un'opera facendo pubblicità al marchio. Tra le persone già coinvolte il fotografo Daido Moriyama, l'artista concettuale Vanessa Beecroft e lo scrittore Bret Easton Ellis. Vaccarello propone a Noé di filmare un cortometraggio completamente finanziato da Saint Laurent a tre condizioni. La maggior parte degli attori doveva essere scelta tra i principali volti del marchio. I vestiti indossati dovevano fare parte di collezioni precedenti della casa di moda. Il cortometraggio sarebbe dovuto essere terminato entro il Festival di Cannes. Per il resto, il regista aveva carta bianca¹⁰⁶. Noé scrive

¹⁰²A. Lanfranchi, *Climax - Gaspar Noé. Le forme del dionisiaco*, in «Cineforum», n. 586, p. 29.

¹⁰³ A. Bogutskaya, *Disco Inferno*, cit., p. 34.

¹⁰⁴ S.A., *Gaspar Noé racconta una scena di Climax*, Youtube, caricato da Internazionale, 17 giugno 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NFCB5dMsTpA&list=PLOVvcW3WFAIFU0lN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=13>.

¹⁰⁵ A. Bogutskaya, *Disco Inferno*, cit., p. 35.

¹⁰⁶ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, in «Dossier de Presse Lux Aeterna», in «Les Archives LTDT», 2020, p. 3, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

un soggetto di tre righe e promette che il film sarebbe stato terminato in tempo, di lì a due mesi e mezzo. Tutto accade molto velocemente.

La scelta per il cast ricade su Béatrice Dalle e Charlotte Gainsbourg, due attrici molto ammirate da Noé che, mantenendo i propri nomi, devono interpretare rispettivamente una regista e un'attrice impegnate nelle riprese disastrose e confusionarie di un film: un soggetto dunque metacinematografico¹⁰⁷. L'azione è focalizzata maggiormente su queste due figure principali, anche se si intrecciano altre piccole parti interpretate da amici di Noé, tra cui Karl Glusman.

Le riprese sono molto rapide. Noé preferisce lavorare di notte in modo tale che gli attori raggiungano uno stato specifico di stanchezza e vulnerabilità che avrebbe favorito la performance richiesta¹⁰⁸. Come al solito, nessun dialogo viene scritto e tutto è improvvisato previo uno scambio paritario di idee tra le persone coinvolte. Il regista decide di sperimentare con lo *split screen*, nonostante la troupe non fosse preparata in maniera adeguata¹⁰⁹. Fu necessario filmare con tre macchine da presa contemporaneamente. In seguito, l'ultimo giorno, Noé insistette per girare una seconda volta la sequenza iniziale. Béatrice Dalle e Charlotte Gainsbourg si sedettero su un divano e il regista chiese loro di parlare della produzione di un film e del cinema in generale senza citare nomi conosciuti. Subito dopo, accese le cineprese e lasciò che la conversazione fluisse naturalmente. Dodici di quei venti minuti diventarono la sequenza iniziale del film¹¹⁰. Considerato un film horror, *Lux Aeterna* ha anche un lato comico nella rappresentazione delle caotiche riprese e nella caricatura di certi atteggiamenti che si possono trovare in un set cinematografico¹¹¹. Il prodotto finale risulta lungo una cinquantina di minuti, quindi viene proposto a Cannes come un mediometraggio. Il film è in concorso per il Festival del 2019 e gli viene dedicata una proiezione speciale a mezzanotte durante il primo weekend¹¹².

Oltre alla sperimentazione attraverso lo *split screen*, Noé inserisce all'interno di *Lux Aeterna* diverse novità tecniche. La colonna sonora è completamente composta da musica classica. Il regista gioca con il formato delle inquadrature passando da un 1.33, a quello panoramico 1.85 fino al cinémascope

¹⁰⁷ S.A., *LUX AETERNA - Press Conference - Cannes 2019 - EV*, Youtube, caricato da Festival de Cannes (Officiel), 19 maggio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Q8L9-h1BeLw&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=17>.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 4.

¹¹¹ Ivi, p. 5.

¹¹² S.A., *Lux Aeterna - Dossier de Presse Cannes 2019*, in «Les Archives LTDT», 2019, p. 2, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

2.35. Nei titoli di coda, vengono citati diversi registi fondamentali per la storia del cinema solo attraverso il loro nome. Questo omaggio è giustificato dal fatto che Noé inserisce alcune scene di grandi film. Inoltre, vuole ringraziare tutti quei geni che hanno affrontato lo stesso tipo di situazioni che si vedono in *Lux Aeterna* con la stessa difficoltà arrivando a dei risultati degni di essere ricordati¹¹³.

1.2.8 Vortex

L'ultimo film di Noé ritorna alle origini. Il regista afferma di essere stanco di fare «des films sur des ados pour des ados»¹¹⁴. Aveva l'intenzione di cambiare età dei personaggi e trattare il tema della senilità, rappresentato poco nel cinema¹¹⁵. *Vortex* (2021) segue gli ultimi giorni di una coppia di anziani sull'ottantina. La moglie (Françoise Lebrun) era una psichiatra e soffre di Alzheimer, mentre il marito (Dario Argento) ha una malattia cardiaca e continua il suo lavoro di critico cinematografico scrivendo un libro intitolato *Psyche*. Ogni tanto a prendersi cura di loro, arriva il figlio, Stéphane (Alex Lutz), un ex-tossicodipendente. A Noé piace l'idea di portare di nuovo sullo schermo un alter ego più vecchio di lui, come aveva precedentemente fatto con Philippe Nahon in *Carne* (1991) e *Seul contre tous* (1998)¹¹⁶. In più, il soggetto del film è ispirato a fatti recenti accaduti nella sua vita. Il regista stesso vive in prima persona la perdita e la sofferenza causata dall'Alzheimer dato che sua madre ne soffriva e causò la morte¹¹⁷. Qualche anno più tardi, a Noé è diagnosticata un'emorragia al cervello ed deve essere operato. Questo evento lo costringe a pensare alla sua morte e alle conseguenze¹¹⁸. «The closer you are to death the less you believe there's anything after that»¹¹⁹ afferma il regista, motto che viene esemplificato in molti dei suoi film. Durante il periodo di

¹¹³ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 6.

¹¹⁴ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 5.

¹¹⁵ S.A., *Gaspar Noé on Vortex | NYFF59*, Youtube, caricato da Film at Lincoln Center, 1 ottobre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=zXtkuWMe1Tw&list=PLOVvcW3WFAIFU0lN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=20>.

¹¹⁶ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, in «Dossier de Presse Vortex», n «Les Archives LTDT», 2021, p. 4, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

¹¹⁷ S.A., *Gaspar Noé interview on Vortex, personal inspiration, Dario Argento, Françoise Lebrun, Alex Lutz*, Youtube, caricato da The Upcoming, 12 maggio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Wk5N1TxdAQ&list=PLOVvcW3WFAIFU0lN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=19>.

¹¹⁸ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 4.

¹¹⁹ S.A., *Gaspar Noé on Vortex | NYFF59*, Youtube, cit.

convalescenza che coincide con quello di quarantena a causa del virus Covid-19, il regista approfitta per guardare alcuni film di Mizoguchi, che sicuramente lo ispirano¹²⁰.

L'idea per *Vortex* (2021) viene a Noé mentre festeggia il Capodanno con suo padre in Argentina a Buenos Aires. Torna immediatamente a Parigi per iniziare il progetto¹²¹. Fortunatamente si sposa benissimo con le restrizioni imposte durante la pandemia: pochi personaggi e un solo luogo. La difficoltà risiede nel trovare gli attori. Sono poche le persone di una certa età a poter recitare in un film senza la mascherina. Allora, Noé, Argento e Lebrun si fanno il vaccino anti-Covid e le riprese possono iniziare¹²². Per garantire la massima sicurezza, un ispettore sanitario è presente sul set a controllare che tutti rispettassero le norme¹²³. Le riprese durano cinque settimane.

Il copione conta solo dieci pagine senza dialoghi. Poi viene portato a quattordici per presentarlo alla CNC. Per la prima volta, Canal+ concede a Noé un anticipo sugli incassi¹²⁴. Françoise Lebrun decide di non leggere la sceneggiatura, rimanere all'oscuro e affidarsi totalmente al regista. Quest'ultimo la conosce grazie al ruolo di Veronika in *La maman et la putain* (*La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973) e la contatta personalmente perché prenda parte al suo film. In preparazione al ruolo della moglie, l'attrice guarda molti documentari che trattano il tema dell'Alzheimer. Inoltre, le indicazioni che le dà Noé sono di parlare il meno possibile e borbottare ogni sillaba. Quindi, Lebrun deve sperimentare con la comunicazione non verbale per stabilire un rapporto con il pubblico¹²⁵. Per quanto riguarda Dario Argento, lui e Noé sono amici da circa vent'anni. Il regista contatta la figlia per proporre a lui il ruolo. Sarebbe stata la sua prima esperienza come attore. Con il senno di poi, Argento è molto grato di aver accettato, perché la grande libertà data da Noé nel costruire il personaggio e il grande spazio dato all'improvvisazione aiutano molto il regista italiano a sentirsi a suo agio davanti alla telecamera, piuttosto che dietro. Tuttavia, ammette che questa sarà la sua prima e ultima esperienza come attore. I ruoli sono frutto della collaborazione tra attori e regista. È proprio

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ S.A., *Gaspar Noé interview on Vortex*, [...], Youtube, cit.

¹²⁴ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 4.

¹²⁵ S.A., *Entretien avec Françoise Lebrun*, in «Dossier de Presse Vortex», in «Les Archives LTDT», 2021, p. 6, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

Argento a scegliere la professione di critico cinematografico per il suo personaggio riesumando gli inizi della sua carriera¹²⁶.

Presente nel set, vi è una sala di montaggio, quindi Noé può tranquillamente iniziare la post produzione durante le riprese siccome non occupano troppo tempo¹²⁷. Il Festival di Cannes, prospettato a fine anno a causa della pandemia, viene fissato a Luglio del 2021. Il regista deve accelerare i ritmi per avere il film pronto¹²⁸. *Vortex* partecipa al Festival all'interno della selezione ufficiale. La critica è risultata per la maggior parte positiva rispetto ai film precedenti. È il suo primo film aperto a qualsiasi tipo di pubblico, eppure «still many people told me this is your most violent movie in terms of what it shows of the human experience»¹²⁹, perché tratta un tema universale e comune nell'esperienza di molte persone.

Il film è interamente girato in *split screen* eccetto la scena iniziale. Non è previsto nel progetto del regista. Noé vuole girare solo alcune scene con questa tecnica. Successivamente, riguardando sul set le riprese appena svolte, si rende conto di avere «vraiment envie de continuer à voir ce qu'il faisait en parallèle»¹³⁰. Allora, decide di seguire i due personaggi con una cinepresa ciascuno fuoriuscendo ancora una volta dalle tradizioni del cinema commerciale, come l'utilizzo del campo-controcampo¹³¹.

¹²⁶ S.A., *Entretien avec Dario Argento*, in «Dossier de Presse Vortex», in «Les Archives LTDT», 2021, p. 7, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>.

¹²⁷ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 4.

¹²⁸ S.A., *Gaspar Noé on Vortex | NYFF59*, Youtube, cit.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, cit., p. 4.

¹³¹ M. R. Schwartz, “On Looking Away”: *Vortex*, a film by Gaspar Noé, in «Journal of the American Geriatrics Society», 3 gennaio 2023, p. 1.

CAPITOLO SECONDO: NEW FRENCH EXTREMITY

In questo secondo capitolo verrà analizzata la corrente cinematografica *New French Extremity* con specifica attenzione agli elementi che la mettono in relazione all'opera di Noé.

2.1 Coordinate

La definizione di *The New French Extremity* fa riferimento a una tendenza cinematografica teorizzata dai critici a posteriori. I registi raggruppati all'interno dell'etichetta non sempre ne riconoscono l'appartenenza. Lo stesso Noé in un'intervista afferma scherzosamente di non credere in questo filone cinematografico definendolo «a British concept»¹³². Inoltre, i registi, con l'avanzare delle loro carriere, spesso si sono distaccati dai moduli caratterizzanti la tendenza e hanno intrapreso altre vie¹³³. Per quanto storicamente la definizione faccia riferimento a una serie di film di produzione francese a cavallo tra il XX e XXI secolo; nel tempo l'etichetta è stata applicata anche oltre il perimetro francese a indicare la presenza di elementi comuni improntati all'eccesso e allo scandalo.

La definizione è coniata dal critico statunitense James Quandt in un articolo del 2004 per *ArtForum*¹³⁴, in cui viene espressa indignazione verso un cinema francese, sinonimo di arte di qualità, sempre più incline a contaminarsi con generi commerciali come l'horror o addirittura il porno.

Images and subjects once the provenance of splatter films, exploitation flicks, and porn [...] proliferate in the high-art environs of a national cinema whose provocations have historically been formal, political, or philosophical (Godard, Clouzot, Debord) or, at their most immoderate (Franju, Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Zulawski), at least assimilable as emanations of an artistic movement (Surrealism mostly).¹³⁵

Il giudizio categorico di Quandt ha sollecitato altri critici a interessarsi a questo orientamento e a interrogarsi rispetto a questa esibita propensione per l'eccesso e l'esplicito.

¹³² S.A., *Gaspar Noé talks about his career, including his new film Vortex | BFI Q&A*, Youtube, cit.

¹³³ E. Varmazi, S. F. Erensoy, G. E. O. Tahan, *Reflecting anxieties during the first twenty years of the twenty-first century: Three European cinematic waves*, in «International Journal of Media and Cultural Politics», n. 1 (17), febbraio 2021, pp. 36-37.

¹³⁴ J. Quandt, *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, in «ARTFORUM», n. 6 (42), febbraio 2004.

¹³⁵ *Ibidem*.

Una delle prime pellicole a consacrare il NFE è *Baise Moi - Scopami (Baise moi)* del 2000, di Virginie Despentes con la collaborazione di Coralie Trinh Thi, un'attrice pornografica di origini vietnamite. Il film è l'adattamento del primo romanzo omonimo della regista¹³⁶ con qualche influenza autobiografica. Racconta le vicende delle due giovani protagoniste, Nadine (Karen Lancaume) e Manu (Raffaëla Anderson), tutte e due provenienti da contesti poveri e caratterizzati da violenza. Si incontrano all'uscita della metropolitana e decidono di imbarcarsi in un viaggio assieme costellato da sesso e omicidi. È stato presentato al 53° Film Festival di Locarno nel 2000. La pellicola è stata acquistata dal distributore italiano Beppe Attene, capo della casa Lantia, al mercato del Festival di Cannes dalla casa di produzione *Wild Bunch*.¹³⁷

L'anno successivo, nel 2001, *Cannibal Love - Mangiata viva (Trouble Every Day)* diretto da Claire Denis è presentato fuori concorso al Festival di Cannes provocando shock negli spettatori che abbandonano numerosi la sala. Girato per la maggior parte in inglese, segue il viaggio a Parigi per la luna di miele di una coppia, Shane (Vincent Gallo) e June (Tricia Vessey). In realtà, il marito vuole trovare il ricercatore Léo Semenau (Alex Descas) per vendicarsi delle conseguenze che gli avevano provocato gli esperimenti a cui si era sottoposto. Questi, oltre ad aumentare la libido nell'essere umano, facevano sorgere la necessità di cannibalismo durante l'atto sessuale. In Italia, il film è uscito direttamente in DVD nel 2005.

L'anno dopo, nel 2002, *Dans ma peau* scritto, diretto e recitato da Marina de Van, tratta la storia di Esther (Marina de Van), donna affermata sia lavorativamente sia socialmente, che compie atti di cannibalismo su se stessa.

Al Festival di Cannes del 2003 viene presentato *Twentynine Palms* di Bruno Dumont. Katia (Yekaterina Golubeva), una donna russa, e David (David Wissiak), un fotografo statunitense, viaggiano fino a Twentynine Palms. Qui vivono una storia d'amore fino all'arrivo di una minaccia che metterà fine alle loro vite.

Nello stesso anno esce nelle sale francesi *Alta Tensione (Haute Tension)* diretto da Alexandre Aja. Le due protagoniste, Marie (Cécile de France) e Aléx (Maïwenn Le Besco), decidono di andare nella casa di campagna di quest'ultima, dove vive tutta la sua famiglia, per studiare. La sera stessa, un assassino uccide tutti i presenti e rapisce Aléx. Marie cerca di salvare l'amica, ma solo alla fine si scoprirà un'informazione sconvolgente.

¹³⁶ V. Despentes, *Scopami*, Einaudi, 1999.

¹³⁷ G. Grassi, «Baise-moi», *il film scandalo arriva in Italia a Settembre. Ritirato per ora in Francia*, Milano, Corriere della Sera, 7 luglio 2000, p. 37.

Una pellicola fondamentale del NFE è *Martyrs* di Pascal Laugier mostrato in anteprima al Festival di Cannes del 2008. In Italia ha partecipato al Festival Internazionale del film di Roma. Il film segue la storia di Lucie (Mylène Jampanoï) che dopo essere stata rapita e torturata, riesce a scappare e viene accolta in un orfanotrofio. Lì incontra Anna (Morjana Alaoui) con la quale stringe amicizia. Lucie vuole vendetta per quello che ha sofferto, quindi uccide un'intera famiglia che riteneva responsabile per poi essere a propria volta uccisa con la gola tagliata. Anna, sconvolta, non sa cosa fare, finché non arriva una donna (Sonia Scotti) che la rapisce e la rinchiude in un seminterrato. Viene torturata fino a raggiungere l'estasi.

Più recentemente, *Raw - Una cruda verità (Grave)* di Julia Ducournau vince il premio della Federazione Internazionale della stampa cinematografica nella sezione Settimana internazionale della critica al Festival di Cannes del 2016. La pellicola viene classificata come appartenente al NFE, perché narra il percorso di Justine (Garance Marillier) da figlia perfetta che segue diligentemente il vegetarianesimo impostole dalla madre, a ragazza ribelle che, dopo aver scoperto il gusto della carne, non riesce a fare a meno di quella umana.

Come successe anche per altre correnti cinematografiche, l'evoluzione dell'industria tecnologica favorì lo sviluppo del NFE. L'avvento nel 1970 del Super 16mm, un formato scelto dalla maggior parte dei registi, consente di girare film a basso prezzo e in qualsiasi circostanza. Le riprese diventano meno macchinose e più immediate. Inoltre, nel 1995 un nuovo formato di video digitale è introdotto nel mercato. Il *Digital Video* permette di lavorare sul film sia in formato magnetico sia analogico. Questo favorisce l'accelerazione della post produzione e la riduzione dei costi. Ai registi viene presentata la possibilità di produrre indipendentemente le proprie opere. Di conseguenza, la scelta di intraprendere progetti rischiosi non è più ostacolata dalla ricerca di finanziamenti¹³⁸. *Baise-moi - Scopami* è stato girato con *Digital Video* in 6 settimane all'aperto e senza l'utilizzo di luci artificiali¹³⁹. I primi film ascritti al *New French Extremity* sono girati a *low budget* e fatti circolare grazie ai film festivals. Fondamentale è il Toronto International Film Festival. Nel 2003 Colin Geddes programma *Alta Tensione*, uno dei film cardine del movimento, molti altri seguono¹⁴⁰. Nonostante i film fossero un rischio commerciale per la carica trasgressiva, la loro inclusione nel programma dei festivals internazionali ha permesso una certa visibilità e l'interesse della critica sia pur divisa tra opinioni

¹³⁸ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011, pp. 62-63.

¹³⁹ S. F. Erensoy, *Rethinking Pornography within the Context of the New French Extremity: The Case of Baise-moi*, in «Cinej Cinema Journal», vol. 8.1, 2020, p. 67.

¹⁴⁰ A. West, *Films of the New French Extremity. Visceral Horror and National Identity*, Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers, 2016, pp.10-11.

negative e positive. Tra i punti sollevati nel dibattito, i più discussi sono se l'autonomia espressiva permetta di oltrepassare qualsiasi limite, la funzione o meno di una rappresentazione della violenza e del sesso troppo esplicita, l'idoneità di immagini senza filtri presenti in film facilmente reperibili¹⁴¹. Da considerare che molti film sono censurati in alcuni paesi. Inizialmente, *Baise-moi - Scopami* esce nelle sale francesi con un divieto per i minori di sedici anni. Dopo proteste da parte di un gruppo religioso, il film venne classificato come pornografico dal Governo. Le registe e il produttore rimuovono la pellicola dal mercato rifiutando la decisione. Grazie a una petizione lanciata da Catherine Breillat, regista francese, e firmata da figure importanti, *Baise-moi - Scopami* viene rivalutato vietato ai minori di diciotto anni ed esce di nuovo in sala nell'agosto del 2001¹⁴². Un altro esempio, negli Stati Uniti, per evitare il divieto ai minori di diciotto anni, Lionsgate, che distribuisce *Alta Tensione* nel Nord America, taglia diverse scene esplicite di violenza. *Raw - Una Cruda Verità* è vietato ai minori di diciotto in tutti i paesi con l'eccezione di Francia e Italia, che rispettivamente l'hanno classificato vietato ai minori di sedici e di quattordici anni.

Non è la prima volta che rappresentazioni così esplicite vengono portate sullo schermo. Il *New French Extremity* è stato assimilato a un certo cinema d'autore europeo tra gli anni cinquanta e settanta del '900 come *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (P. Pasolini, 1975)¹⁴³. Come ogni tendenza, il NFE è «a hybrid of the new and the already established»¹⁴⁴. Il cinema oltre a essere espressione del genio artistico è anche un'industria, dunque i film devono avere un pubblico. I film festivals internazionali, che sono il trampolino di lancio per il cinema, compreso il NFE, non sono assolutamente esenti dalle logiche di mercato¹⁴⁵. La trasgressione diventa un marchio di fabbrica e un elemento trainante per l'impatto che causa¹⁴⁶. Secondo Mauro Resmini, lo shock dato dall'aggressività delle immagini dovrebbe risvegliare la coscienza del pubblico che riconoscerebbe il lato oscuro della realtà in cui è immerso e la sua carica di abusi¹⁴⁷. Per i registi del NFE, film che hanno dato scandalo quando sono

¹⁴¹ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, cit., p. 66.

¹⁴² S. F. Erensoy, *Rethinking Pornography within the Context of the New French Extremity: The Case of Baise-moi*, cit., p. 67.

¹⁴³ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, cit., p. 70.

¹⁴⁴ M. Resmini, *Reframing The New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation*, in «Camera Obscura», n. 3 (30), 2015, p. 166.

¹⁴⁵ Ivi, p. 167.

¹⁴⁶ Ivi, p. 168.

¹⁴⁷ Ibidem.

stati presentati a un festival costituiscono una buona base per la popolarità cinematografica¹⁴⁸. È il caso di Virginie Despentes, Marina de Van e Julia Ducournau.

Se la maggior parte dei lungometraggi di Noé possono essere collocati all'interno del filone del NFE, quello che ha suscitato più scalpore e per il quale verrà maggiormente ricordato è *Irréversible*.

¹⁴⁸ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, cit. p. 61.

2.2 Temi

2.2.1 La quotidianità e l'inaspettato

La caratteristica che accomuna la maggior parte dei film appartenenti al NFE è l'ambientazione. La vicenda spesso si svolge in luoghi ordinari e comuni che lo spettatore è portato a riconoscere come parte della sua vita quotidiana. Si immedesima nella storia e nei personaggi, perché mostrano una vita reale che sperimenta tutti i giorni. In questo modo, la rappresentazione inaspettata dell'eccesso è «more destabilizing to the viewer»¹⁴⁹. La trasgressione fa parte dell'ordinario¹⁵⁰ e i film di questa corrente tentano di renderlo presente. La brutalità è insita nell'uomo e nella società. Nessuna norma o convenzione è in grado di eliminarla, anzi la soffoca per poi esplodere inavvertitamente. Molti film di Noé mostrano esseri umani liberi dalle loro inibizioni grazie anche all'utilizzo di droghe, rivelando così la vera natura dell'uomo al di fuori dalle regole sociali che porta all'esplosione dei suoi istinti animaleschi. La maggior parte dei film del NFE è ambientata in Francia e presenta uno spaccato della società del XX secolo. L'aggressione viene spesso perpetrata verso personaggi appartenenti al ceto medio che dimostrano una stabile situazione economica¹⁵¹. La violenza arriva gratuita e inattesa sconvolgendo le loro vite e cambiandole per sempre. Non è previsto nessun lieto fine che giustifichi i traumi sofferti o attuati dal personaggio.

La scena iniziale di *Dans ma peau* ambienta il film in un contesto alto borghese. La protagonista si trova ad una festa di inaugurazione per una nuova casa. I vestiti, i dialoghi e l'arredamento collocano i personaggi in uno stato economico benestante. Esther si diverte con i suoi amici, fino a che non scopre andando in bagno di essersi ferita gravemente la gamba nella caduta in giardino. L'inaspettato si inserisce nell'ordinario. La pellicola termina con la protagonista incapace di trattenere il suo istinto cannibale; il suo corpo tagliato e lacerato viene inquadrato. Non è stata trovata alcuna soluzione.

2.2.2 La violenza

Come era già stato accennato, la violenza è comune nei film NFE, utilizzata dai registi per risvegliare la coscienza dello spettatore e far guardare con altri occhi la realtà di tutti i giorni. La rappresentazione

¹⁴⁹ R. Chareyron, *Scratching the Surface: For a Reappraisal of Violence in Contemporary French Cinema*, in S. Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Londra, Palgrave Macmillan, 2022, p. 231.

¹⁵⁰ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, cit., p. 73.

¹⁵¹ E. Varmazi, S. F. Erensoy, G. E. O. Tahan, *Reflecting anxieties during the first twenty years of the twenty-first century: Three European cinematic waves*, cit., p. 39.

esplicita e inaspettata della violenza trasforma l'atteggiamento del pubblico da passivo ad attivo. Lo spettatore non prova piacere alla visione¹⁵². L'atrocità non viene spettacolarizzata anzi viene semplicemente documentata. Il dolore del personaggio rende l'immedesimazione ancora più profonda e questo dovrebbe attivare la consapevolezza del pubblico.¹⁵³ Molto spesso la brutalità viene legata all'utilizzo di droghe, alcol o a un'esplosione di rabbia. Queste situazioni sono conosciute per eliminare i freni inibitori della coscienza e lasciare libero spazio a quegli istinti nascosti. I film del NFE oltrepassano gli ostacoli che frenano l'essere umano in quanto animale sociale senza dare alcun giudizio morale¹⁵⁴. La brutalità è parte dell'uomo ed è presente anche nella realtà in cui viviamo.

Martyrs fa della violenza il tema principale. Anna, con la quale lo spettatore ha potuto empatizzare grazie a gesti di compassione e gentilezza, viene rinchiusa in un seminterrato da un gruppo di fanatici il cui obiettivo è farle raggiungere l'estasi. Ogni giorno scende nello scantinato un uomo che picchia la donna fino al suo svenimento. Le inquadrature si focalizzano sul volto dolorante della ragazza, sulla sua debolezza e impotenza, in questo modo il pubblico si immedesima in lei e prova la sua sofferenza.

2.2.3 La sessualità

Il NFE mette in dubbio il sesso e la sua rappresentazione cinematografica. Nella società contemporanea l'argomento viene considerato tabù. Non viene discusso molto e soprattutto viene raffigurato in maniera limitante. Spesso il cinema non include scene esplicite di intimità per allontanarsi dalla pornografia, quindi preferisce narrare il nobile sentimento lasciando da parte la materialità dell'amore. Al contrario, il genere porno è l'opposto. Il sesso viene filmato come un'esibizione e le emozioni vengono completamente tagliate fuori dalla rappresentazione. I film del NFE vogliono dare un'immagine meno edulcorata, più quotidiana e sfaccettata della sessualità senza ridurla a stereotipi¹⁵⁵. Vedendo il sesso normalizzato sullo schermo, il pubblico di qualsiasi età impara a riconoscerlo come parte della vita quotidiana e a non esorcizzarlo. Spesso il NFE lega il rapporto sessuale alla violenza. Serve come metafora delle dinamiche di potere presenti nella società ed è un ottimo mezzo per risvegliare la coscienza assopita dello spettatore.

¹⁵² R. Chareyron, *Scratching the Surface: For a Reappraisal of Violence in Contemporary French Cinema*, cit., pp. 232-233.

¹⁵³ C. Yu, *Violence Corporeality in Cinema*, in S. Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Londra, Palgrave Macmillan, 2022, p. 54.

¹⁵⁴ T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, cit., pp. 67.

¹⁵⁵ M. del Pino Santana Quintana, *Disidencia porno en Love (2015) de Gaspar Noé*, cit., p.143.

Baise-moi - Scopami gioca con la sottile linea che divide cinema e pornografia dando una nuova visione dell'atto sessuale. Il genere porno si basa su una gerarchia di potere. La concentrazione è rivolta al piacere maschile, quindi la figura femminile viene limitata al ruolo di corpo e oggetto. La donna è il mezzo per soddisfare l'uomo¹⁵⁶. La pellicola è spesso associata alla pornografia in quanto sia le due attrici protagoniste Karen Lancaume e Raffaëla Anderson sia la co-regista Coralie Trinh Thi lavorano nel campo. Tuttavia, *Baise-moi - Scopami* sfida le convenzioni del genere. I personaggi femminili non sono oggetto del desiderio maschile, bensì viene reso esplicito il loro volere sessuale¹⁵⁷. Le due amiche decidono cosa vogliono dagli uomini che incontrano e non si lasciano imporre altre scelte. Inoltre, le scene sessualmente esplicite non mettono in secondo piano la trama del film e nemmeno la caratterizzazione dei personaggi da un punto di vista psicologico¹⁵⁸. Come dice la regista Virginie Despentes, il film non è fatto per masturbarsi¹⁵⁹.

2.2.4 Lo spettatore

Come già accennato, il rapporto con lo spettatore è un fattore molto importante per il NFE. Le scene violente e sessualmente esplicite attaccano il corpo e i sensi. Le forti emozioni provate non permettono alla mente di assopirsi e disattivarsi, al contrario quest'ultima viene coinvolta ulteriormente. Il turbamento improvviso non deconcentra lo spettatore, anzi gli permette di assumere un nuovo punto di vista sulle immagini proposte, mettendo in discussione il vecchio¹⁶⁰. Questo effetto viene raggiunto anche attraverso l'utilizzo di tecniche cinematografiche violente per il pubblico che infrangono la quarta parete¹⁶¹.

In *Alta Tensione*, Aléx sta scappando dall'assassino che la insegue con una sega elettrica. Arrivata alla strada, ferma una macchina chiedendo aiuto. L'auto fatica ad andare in moto e l'omicida li raggiunge. Il conducente viene ucciso dalla sega elettrica e il sangue schizza sul viso di Aléx ricoprendo anche l'obiettivo della cinepresa.

¹⁵⁶ S. F. Erensoy, *Rethinking Pornography within the Context of the New French Extremity: The Case of Baise-moi*, cit., p. 70.

¹⁵⁷ Ivi, p. 76.

¹⁵⁸ Ivi, p. 72.

¹⁵⁹ Ivi, p. 71.

¹⁶⁰ C. Yu, *Violence Corporeality in Cinema*, cit., p. 39.

¹⁶¹ Ivi, p. 49.



Figura 1. A. Aja, *Alta Tensione*, 2003, 1.23.13

2.3 Similitudini e Divergenze

Nel seguente paragrafo, verranno presi in considerazione i temi dei film appartenenti alla tendenza del NFE, trattati nelle pagine precedenti, e messi a confronto con la produzione cinematografica di Noé.

2.3.1 La quotidianità e l'inaspettato

«C'est l'histoire d'un homme comme tant d'autres. C'est une histoire banale»¹⁶²: in questo modo inizia il monologo interiore del macellaio, protagonista del film *Seul Contre Tous* (1998), che presenta se stesso. I personaggi e le storie delle pellicole di Noé hanno in comune la mediocrità. Non raccontano eventi straordinari, bensì esperienze ordinarie come tante altre. Nel film citato il protagonista non è un eroe, si limita a essere umano e vivere una vita semplice con difficoltà che chiunque potrebbe incontrare. Nel cinema di Noé risiede la rappresentazione di due opposti: la quotidianità e l'inaspettato. Spesso l'ambientazione dei film è la Francia, in particolare la capitale Parigi. Le inquadrature collocano la scena in un quartiere periferico dove si svolge la vita tranquilla e domestica dei paesani. Lo spettatore è portato a riconoscere i luoghi e trovarli familiari. In *Carne* (1996), il quartiere francese viene descritto con immagini fisse di posti riconoscibili e importanti per la narrazione. La macelleria dove lavora il protagonista, la strada del condominio in cui abita e il bar dove prende il caffè sono posti visitati quotidianamente. Lo spettatore può riconoscersi facilmente nello stile di vita mostrato. Anche Parigi è una città utilizzata spesso per i set cinematografici del regista senza che il concetto cambi: le storie rappresentate sono sempre le più semplici. *Love* (2015) segue la vita di una coppia di giovani ragazzi pieni di sogni e speranza nella città dell'amore. I luoghi sono fondamentali, significativi e molto conosciuti dallo spettatore. Electra e Murphy discutono delle loro esperienze, mentre passeggiano attraverso Boulevard de la Chapelle. In più, il Parco des Buttes-Chaumont è dove è sbocciato l'amore fra i due personaggi. Parigi viene riconosciuta dagli occhi del pubblico donando un senso di familiarità.

Noé riesce ad alternare la quotidianità del racconto con scene inaspettate che rappresentano situazioni disturbanti. Il senso di familiarità viene interrotto e bloccato da sangue, stupri ed esplosioni di rabbia. Lo spettatore rimane turbato dal cambiamento. Nella prima parte dei film presi in esame è collocata una scena esplicita di violenza o sesso. È il caso di *Irréversible*. Come già anticipato, la pellicola è

¹⁶² G. Noé, *Seul Contre Tous*, 1998, 1:34.

stata montata seguendo l'ordine inverso a quello cronologico, dunque la scena, che avrebbe dovuto essere il culmine della tensione della narrazione, si trova all'inizio del film. Marcus vaga alla ricerca dello stupratore di Alex in un locale chiamato *Le Rectum*, minaccia chiunque per avere delle informazioni. Pierre lo segue per cercare di calmarlo. Marcus accusa un uomo di essere il colpevole, *Le Ténia*, provocando una rissa, ad un certo punto Pierre interviene spaccando la testa dell'uomo con un estintore. La violenza reca disturbo e contrasta con le scene successive che rappresentano la normale vita di una coppia borghese che si gode i piaceri del mondo. Succede anche una seconda volta in *Irréversible*. Tra una festa piena di musica, amici e divertimento e una chiacchierata in metropolitana, Alex si ritrova la vittima di uno stupro in un sottopasso che le sarebbe servito solo per raggiungere l'altro lato della strada e prendere un taxi che l'avrebbe portata a casa. Similmente *Enter The Void* conclude i primi venti minuti di film con la morte del protagonista. Oscar sta svolgendo il suo lavoro da spacciatore e arriva in un bar per vendere della droga a un amico. Risulta essere una trappola, perciò il personaggio si nasconde in bagno minacciando i poliziotti di usare la sua pistola. Senza esitazione, questi ultimi gli sparano al petto. Se, invece, si prende in considerazione *Love*, la prima scena che viene presentata allo spettatore è la coppia protagonista, Electra e Murphy, che si masturba a vicenda.

Per quanto riguarda gli ultimi lavori, la rappresentazione di storie comuni intervallate da scene disturbanti diventa meno frequente. La narrazione costruisce la tensione durante tutto il film per farla esplodere nel finale. Analizzando *Climax*, la sensazione di familiarità provata dal pubblico rimane in relazione alle storie di vita dei ballerini, protagonisti del film. Infatti, la scena iniziale inquadra una televisione circondata da film e libri che trasmette le interviste fatte ai personaggi.



Figura 2. G. Noé, *Climax*, 2018, 03.40

Inoltre, durante la festa per celebrare il termine delle prove, Noé filma i ballerini discutere fra di loro. Gli argomenti e gli atteggiamenti ricordano il comportamento dei giovani. Oltre a Omar che viene chiuso fuori a morire per ipotermia, Dome che brutalmente calcia la pancia di Lou incinta e quest'ultima che si taglia le braccia, il "perturbante" arriva soprattutto alla fine quando il gruppo, ormai completamente sotto l'effetto della droga, dà sfogo ai suoi istinti violenti. Una costruzione analoga risiede alla base di *Lux Aeterna* (2019). La tensione e lo stress provati dalla regista e dalle attrici sul set cinematografico viene coltivata finché non erompe con un attacco diretto allo spettatore sia visivo sia uditivo. Problemi tecnici provocano l'intermittenza delle luci e un fischio acuto che disturba i personaggi e lo spettatore, nel frattempo l'operatore di macchina incita aggressivamente a continuare le riprese.

Fa eccezione l'ultimo film girato da Noé: *Vortex*. Mette in scena la vita quotidiana di una coppia di anziani caratterizzata dalla tranquillità e normalità finché non si capisce che la moglie soffre di Alzheimer. Il quartiere e la loro casa sono l'ambientazione principale della storia, ovvero luoghi riconosciuti nei quali hanno vissuto tutta la loro vita. Il "disturbante" è rappresentato dalla malattia che agisce sottilmente, perché trasforma tutto ciò che era familiare in un incubo. In una scena, la donna esce di casa e comincia la sua solita passeggiata per la cittadina in cerca della farmacia. A un tratto, il luogo le risulta anomalo, estraneo. La confusione le si legge negli occhi. La quotidianità si crepa senza azioni violente o sessualmente esplicite, poiché è la malattia che brutalizza il familiare.

2.3.2 La violenza

Nei primi lavori, la violenza diventa un marchio caratteristico del regista. Proseguendo, il tema si trasforma, viene declinato e sviluppato sotto diverse sfaccettature risultando mai banale e sempre innovativo. Che il protagonista sia la vittima o il carnefice, le scene esplicite di violenza rimangono uno strumento per indagare e sviluppare la psicologia del personaggio. Tuttavia, se l'immedesimazione dello spettatore viene incoraggiata verso l'oppressore, risulta problematica per il pubblico, perché Noé riesce a creare personaggi talmente complessi che non possono essere giudicati buoni o cattivi a seconda delle loro azioni.

Nei primi due lavori, il personaggio principale di cui viene raccontata la storia è il responsabile della violenza. Il mediometraggio *Carne* inizia con una sequenza di inquadrature che documentano la macellazione di un cavallo. È una rappresentazione cruda di un processo abituale per ogni macellaio. Tuttavia, lo spettatore lo percepisce come una violenza verso l'animale, poiché Noé sceglie di rendere protagonista delle inquadrature proprio il cavallo lasciando fuori campo il macellaio che poi diventerà il protagonista del film.



Figura 3. G. Noé, *Carne*, 1991, 1.45

Lo *shock* viene protratto fino alla fine del film dove il personaggio principale perde il controllo a causa della rabbia che prova. Accecato, prende un coltello e pugnala alla bocca un operaio. Si scopre che non era lui il colpevole del potenziale stupro della figlia e l'uomo va in prigione. Le azioni brutte sono conseguenza dell'esplosione di una rabbia tenuta repressa.

Per quanto riguarda il sequel *Seul Contre Tous* la violenza è pressoché verbale. Il flusso di coscienza della voce fuori campo che accompagna le immagini è scurrile e aggressivo e riempie il silenzio del film. La rabbia e la frustrazione causate dai tentativi inutili di trovare un lavoro e ricongiungersi con la figlia vengono imbottigliate all'interno finché non esplodono in atti violenti. All'inizio del film, l'ex-macellaio soggiorna con la proprietaria del bar e sua madre. La compagna incinta sprona l'uomo a crearsi una nuova vita. Ogni sforzo sembra inutile. Infine, trova un lavoro come sorvegliante notturno di un ospedale. Dopo un turno, la donna lo accusa di tradimento con un'infermiera. L'ex-macellaio perde il controllo e prende a calci la pancia della donna con lo scopo di provocarle un aborto. Inoltre, nella scena finale di *Seul Contre Tous* (1998), il protagonista recupera la figlia dall'orfanotrofio e la porta nella camera di un motel. La disperazione lo porta a compiere il gesto estremo. Spara alla gola e alle tempie della figlia. Il sangue che sgorga e dipinge tutto di rosso ricorda la scena della macellazione nel prequel. Il monologo interiore diventa caotico e assillante. Prima di spararsi, tutto tace. La violenza grafica sottolinea l'abbattimento del protagonista che concepisce la morte come l'unico modo per ricongiungersi felicemente con la figlia. Gli atti del carnefice vengono sempre giustificati, in questo modo il giudizio morale dello spettatore viene sollevato.

Con *Irréversible* l'identificazione cambia. Inizia con una delle scene più violente del film. Lo spettatore entra nella vicenda *in media res* senza sapere nulla di quello che sta succedendo. Marcus mantiene fin dall'inizio un atteggiamento aggressivo per vendicare un precedente sopruso. D'altro

canto, Pierre è molto più coscienzioso e cerca di calmare l'amico nel tentativo di farlo ragionare. Sicuramente è di disturbo la visione del personaggio razionale che prende in mano un estintore e lo cala con prepotenza sulla testa dell'uomo che stava per violentare Marcus turba il pubblico. Dalle informazioni date allo spettatore i due personaggi hanno subito una violenza, quindi da vittime si trasformano in carnefici, visto che Marcus cerca impetuosamente una vendetta e Pierre uccide un uomo. Ancora una volta, Noé crea personaggi complessi e non determinabili solamente dalle loro azioni. Diversa risulta la situazione per la scena più brutale, precisamente a metà del film. Alex è vittima di violenza sessuale da parte di *Le Ténia*. Dopo lo stupro, l'uomo prende a calci la donna. L'inquadratura lascia nel fuori campo il viso del violentatore, mentre il dolore di Alex espresso da gemiti e lacrime è in primo piano. La regia favorisce empatia verso la ragazza, cosicché lo spettatore parteggi per la vittima. L'usurpatore è conosciuto dal pubblico per l'atto ignobile, perciò il suo giudizio verrà ridotto a questo.



Figura 4. G. Noé, *Irréversible*, 2001, 52.52

L'identificazione con l'oggetto della violenza prosegue. Essendo la prima parte di *Enter The Void* filmata in soggettiva, lo spettatore diventa il personaggio principale, Oscar. È naturale che vivendo le stesse esperienze condividano anche i sentimenti provati. Il pubblico empatizza ancora una volta con la vittima. Dopo venti minuti di film, Oscar si trova in un bar per spacciare della droga a Victor, un suo amico, quando la polizia entra nel locale. Il protagonista si nasconde in bagno, viene inseguito e sparato al petto. Lo spettatore vive in prima persona la morte del personaggio, ciò lo riscuote dalla passività del suo ruolo. La seconda parte del film esplora i ricordi di Oscar. Uno in particolare si ripete diverse volte in maniera improvvisa. Linda e suo fratello hanno perso entrambi i genitori in un incidente stradale quando erano molto piccoli. La scena della catastrofe è molto importante per capire

la psicologia dei personaggi e la relazione tra i due fratelli. La violenza è un mezzo per sviluppare la trama e per empatizzare con Oscar.

In *Love* vittime e carnefici coincidono: Murphy ed Electra svolgono a vicenda uno dei due ruoli. Il ragazzo bussa alla porta della fidanzata per farsi perdonare dopo il tradimento con Omi, ma Electra apre la porta solo per gridargli in faccia «Piece of shit»¹⁶³. Qualche momento dopo, ad una festa, Murphy va in bagno con una ragazza e tradisce nuovamente Electra. Mentre discutono, la fidanzata ammette di averlo tradito anche lei con il suo ex. La scena dopo, i due personaggi sono in taxi e litigano pesantemente. Murphy chiama Electra «Venomous cunt»¹⁶⁴. Da segnalare è che si tratta di un film in cui la violenza viene espressa maggiormente a livello emotivo e psicologico attraverso le parole e i comportamenti. Murphy ed Electra non si feriscono mai fisicamente, anche se le loro azioni hanno delle conseguenze distruttive sulla coppia. Si tradiscono a vicenda e soffrono, cosicché il dolore si trasforma in rabbia. La relazione si frantuma piano piano tra litigi, gelosia e tradimenti. La violenza emotiva risveglia nello spettatore ricordi simili di amori tossici.

I film successivi si concentrano sempre più sulla vittima, invece il carnefice rimane nell'ombra o addirittura sconosciuto. *Climax* è una discesa verso l'inferno. La droga con cui era contaminata la sangría porta i personaggi a perdere il controllo delle proprie azioni. La vicenda segue individualmente ogni componente del gruppo di ballerini con una particolare attenzione per Selva. Essendo il racconto corale, lo spettatore ha una maggiore scelta con chi empatizzare. La violenza non turba particolarmente il pubblico, perché è anticipata e creata dal caos che regna. Spesso è l'intero gruppo che si scontra e accerchia un personaggio. Viene mostrato quando tutti i ballerini cominciano a chiedersi chi sia stato ad aver corretto la sangría con l'LSD. Incolpano Omar, perché non ha bevuto l'alcol essendo mussulmano. Lo prendono e lo trascinano fuori dall'edificio chiudendosi la porta alle spalle¹⁶⁵. Alla fine del film, un'inquadratura rivela il corpo del ragazzo morto di ipotermia. Un'altra vittima del gruppo è Lou. Ha scelto di non bere la bevanda alcolica, perché è incinta. Dome convince i ballerini della sua colpevolezza. La ragazza viene accerchiata e minaccia con un coltello gli altri personaggi. Nel frattempo, il gruppo la incita a uccidersi per mettere fine anche alla vita del bambino che tiene in grembo. Lou, disperata, si tira pugni sulla pancia e si taglia le braccia e il viso. La violenza non ha uno specifico colpevole, bensì solamente vittime.

Lux Aeterna utilizza la tensione tra i personaggi come strumento per risvegliare lo spettatore. Il malessere cresce durante il mediometraggio alimentato dal caos che regna sul set e dai comportamenti

¹⁶³ G. Noé, *Love*, 2015, 18.40.

¹⁶⁴ G. Noé, *Love*, 2015, 1.21.03.

¹⁶⁵ G. Noé, *Climax*, 2018, 52.47.

insistenti e sgradevoli dei colleghi. La cinepresa insegue Béatrice Dalle e Charlotte Gainsbourg che cercano di fare il proprio lavoro in mezzo alla confusione. La violenza presente non è fisica, piuttosto psicologica e riscontrabile nelle relazioni lavorative. In diverse scene, l'attrice viene pedinata e importunata da un ragazzo giovane alla prime armi nell'industria del cinema. Mentre la regista viene sabotata dai suoi colleghi, perché non sono d'accordo con alcune decisioni da lei prese. L'ambiente si carica di nervosismo trasmesso anche allo spettatore che sfocia nella scena finale del film con la violenza dello schermo. I problemi tecnici delle luci vengono vissuti anche dal pubblico.

In *Vortex*, Noé trova un altro modo di rappresentare la brutalità attraverso la crudezza. Le vite dei due anziani vengono documentate giorno per giorno senza nascondere nessuna delle difficoltà a cui vanno incontro. In particolare, la narrazione si sofferma sulla malattia di cui soffre la donna. L'Alzheimer rende irriconoscibile quello che è sempre stato familiare. La violenza della situazione rende tutti i personaggi vittime senza il ritrovamento di un colpevole. Lo spettatore soffre assieme a questa famiglia nonostante non ci sia nessuna scena esplicitamente violenta. Il dolore risveglia la coscienza del pubblico. Il marito e il figlio discutono della situazione della madre. La speranza di una soluzione svanisce e l'unica cosa da fare è aspettare.

2.3.3 La sessualità

Noé vuole rappresentare ogni aspetto della vita in maniera veritiera, soprattutto nel trattare un tema così delicato come la sessualità. Innanzitutto, l'immagine che i suoi film donano del sesso deve essere il più fedele possibile alla realtà. Il regista disdegna sia i film romantici sia il genere pornografico, perché tutte e due le categorie eccedono nella raffigurazione dell'intimità. Da una parte, il sentimento rimane platonico e non viene mostrata la consumazione carnale; dall'altra, il rapporto sessuale viene proposto come una pura esibizione a causa delle inquadrature che favoriscono la visione dei genitali. Noé cerca di proporre una terza rappresentazione della sessualità riunendo sia l'aspetto carnale sia quello sentimentale. Nei suoi film molto spesso è presente la contrapposizione dei due tipi di amore. Proseguendo con la sua carriera, il tema sessuale viene traslato in secondo piano. Ad esempio, in *Climax*, *Lux Æterna* e *Vortex* le scene esplicite di sesso sono pressoché inesistenti.

Il primo lungometraggio di Noé, *Carne*, è piuttosto provocatorio a livello sessuale. Il macellaio protagonista desidera una relazione incestuosa con la figlia, anche se inizialmente il padre la tratta ancora come se fosse una bambina: la veste, la lava e la nutre. Proseguendo, grazie a una sequenza del film si capisce che l'amore che prova verso la ragazzina non è solo platonico. La macchina da presa segue il movimento dell'uomo dalla sedia al bordo del letto della figlia. Viene inquadrata la parte inferiore del suo corpo, dalla pancia in giù. Dopodiché, il quadro rimane fisso. La fisionomia

possente del padre incombe sulla ragazza che dorme enfatizzata anche dall'ombra che si staglia sul letto e sul muro di fronte. Il monologo interiore del personaggio principale comincia a vertere sul cambiamento che la pubertà ha portato al corpo della figlia. L'inquadratura cambia e diventa quasi una soggettiva che mostra le gambe scoperte e il sedere della ragazza. Nel frattempo l'ombra del padre, ancora in campo, sembra si stia togliendo la maglietta. La voce fuori campo e il taglio delle inquadrature lasciano intendere il desiderio sessuale del padre verso il corpo da donna della figlia.



Figura 5. G. Noé, *Carne*, 1991, 16.35

Giustamente il sentimento incestuoso del padre viene condannato dalla morale dello spettatore, però Noé non è in cerca di ciò. Il protagonista è un uomo complicato e sfaccettato che commette errori, eppure è in grado di provare uno dei sentimenti più puri: l'amore, nonostante sia rivolto verso la figlia. Il macellaio è attratto dalla sua purezza e vuole proteggerla ad ogni costo. Non vi è violenza o voglia di ferire l'altra persona. Al contrario, l'altra faccia si manifesta nel rapporto che si instaura tra il macellaio e la «grassona del bar». Il nome rimane sconosciuto e la donna diviene identificabile solo attraverso questo soprannome dispregiativo ripetuto più volte durante il monologo interiore. La relazione comincia quando l'ex-macellaio, dopo aver perso il suo lavoro ed essere uscito di prigione per aver ucciso un operaio, viene assunto dalla donna a lavorare nel suo bar. Una sera, terminato il suo turno, l'uomo si ferma in uno stanzino a bere. La proprietaria entra nell'inquadratura: lei a destra e lui a sinistra, uno di fronte all'altro. La voce interiore si chiede: «Cosa vuole ancora la grassona?». La donna prende la bottiglia dalle mani dell'ex-macellaio e ne beve un sorso. L'inquadratura scende mostra la mano della proprietaria masturbare il pene dell'uomo attraverso i pantaloni. Il monologo continua: «Sì, è il mio cazzo che vuole. Toccalo, toccalo...». La macchina da presa torna sui loro

volti e la coppia si bacia appassionatamente, mentre l'ex macellaio si ripete mentalmente di pensare a sua figlia. Il protagonista non prova lo stesso sentimento d'amore che sente per Cynthia. Quello che spinge l'uomo in questa relazione è il desiderio sessuale, oltre alla volontà di rivedere la ragazzina. La pulsione è rivolta verso una persona che lo disgusta tanto da darle un soprannome offensivo senza mai chiamarla con il suo vero nome. Non pensa che la donna meriti rispetto a differenza di sua figlia. Questo è rappresentato ancora meglio in una scena successiva. L'amante scopre di essere incinta. I pensieri del protagonista offendono la compagna perché è egoista ad aver scelto di tenere il bambino con il solo scopo di avere qualcuno che si prenda cura di lei quando diventerà vecchia. La macchina da presa inquadra la donna mentre pela le carote per la cena. L'ex-macellaio si posiziona dietro di lei, le tira i capelli e con violenza inizia un rapporto anale. La donna geme di dolore, nel frattempo la mente del protagonista la insulta e immagina di procurarle un aborto spontaneo. Il disprezzo e l'odio dell'uomo si sfogano sul corpo della donna attraverso l'atto, utilizzato anche per affermare la sua posizione di potere all'interno della relazione.



Figura 6. G. Noé, *Carne*, 1991, 33.04

Il sentimento provato è diverso dall'emozione che gli dava la figlia. Da una parte il sesso viene usato come arma per infliggere dolore o come manipolazione, dall'altra il rapporto sessuale viene visto come atto di unione, amore e portatore di felicità. Nonostante il film non preveda scene esplicite di sesso - non vengono mostrati genitali maschili e femminili -, il tema non viene romanticizzato. È presente il sentimento platonico verso la figlia, ma l'illusione viene infranta dai rapporti, a volte violenti, con la compagna. Il sesso non è glorioso e le persone coinvolte non sono i classici stereotipi. Viene mostrata anche la faccia miserabile e spregevole dell'attività sessuale.

Il sequel, *Seul Contre Tous*, si concentra sulla ricerca della figlia da parte dell'ex-macellaio e, quindi, dell'amore che prova per lei. Il rapporto sessuale è il compimento di un desiderio tenuto represso. L'uomo si è trasferito con la compagna incinta, ma decide di andarsene, tornare a Parigi e ottenere la custodia di sua figlia. Diversi personaggi che incontra gli ricordano la sua bambina e prova automaticamente attrazione sessuale verso di loro. Trova un lavoro come guardiano notturno in un ospedale. Una notte, muore una paziente di un'infermiera. Lei cerca conforto nel protagonista. La giovane dottoressa appoggia la testa sul petto dell'ex-macellaio. Con affetto, lui le accarezza il viso e poi si stringono la mano. La accompagna a casa ancora scossa. Il monologo interiore del protagonista riempie queste inquadrature se no totalmente silenziose. Pensa a come la ragazza che ha tra le braccia gli ricordi molto sua figlia, data la sua fragilità, la sua pelle bianca e la sua purezza. Il padre è sessualmente attratto da lei. Il climax del film coincide con la realizzazione dell'unico obiettivo che il protagonista aveva fin dal prequel. L'ex-macellaio non riesce a trovare un lavoro, quindi decide che se non riuscirà a vivere insieme alla figlia, c'è solo un'altra soluzione. La va a prendere all'orfanotrofio e la porta all'hotel dove alloggia che è lo stesso in cui è stata concepita. Il padre vuole uccidere la ragazzina e se stesso per mettere fine a tutto. Prima sceglie di dare sfogo ai suoi desideri sessuali. La macchina da presa fissa inquadra la mano dell'ex-macellaio che sposta il cappotto e tira su la gonna alla figlia per accarezzare il sedere. Il rapporto sessuale viene insinuato da questa inquadratura e dalle seguenti che mostrano i due personaggi semivestiti. La sequenza frenetica della morte e dell'incesto con la figlia è stata tutta immaginata dalla mente del protagonista. Allora, ripone nascosta la pistola e si lascia andare tra le braccia del suo unico amore dicendo «Je t'aime plus que tous». I due personaggi condividono un momento molto intimo tra lacrime e abbracci. L'ex-macellaio ha finalmente trovato quello che da tempo stava cercando. Nei suoi gesti è esplicito il desiderio e il bisogno di avere accanto sua figlia. Come aveva immaginato precedentemente, anche nella vita reale sazia il suo appetito sessuale. Nell'inquadratura successiva, le gambe della figlia sono in primo piano e la mano del padre le accarezza fino a farsi strada sotto la gonna. Anche in *Seul Contre Tous* (1998), il sesso non è mai reso esplicito. Le inquadrature o il monologo interiore del personaggio lo lasciano intendere allo spettatore. La ricerca dell'amore porta l'ex-macellaio a trovarlo nella figlia. Il sesso che ha con la ragazzina è la concretizzazione ed è il sentimento più bello mai provato. Evitando di dare un giudizio morale, l'unione tra aspetto carnale e emotivo viene compiuta con quest'atto.



Figura 7. G. Noé, *Seul Contre Tous*, 1998, 01.21.31

Nel film *Irréversible*, Noé rappresenta due concezioni diverse di sesso. Da una parte, l'atto sessuale esplicito sullo schermo viene caratterizzato come violento, dove una delle due parti coinvolte non ha dato il proprio consenso. La scena diventa una dimostrazione di dominanza. I personaggi utilizzano la violenza sessuale per mostrare chi detiene il potere. All'interno del locale *Le Rectum*, dopo una lunga ricerca, Marcus sceglie l'uomo sbagliato e comincia una colluttazione con lo scagnozzo di *Le Ténia*. Dopo che l'uomo atterra il protagonista, gli tira giù i pantaloni e si sbottona i suoi per violentarlo sessualmente. Nel frattempo, sul fondo dell'inquadratura si è creata una folla di clienti del club che gioisce e incita lo stupratore. Tra questi, un uomo si masturba avido di assistere alla scena. L'atto sessuale principale non viene del tutto rappresentato, perché Pierre difende Marcus colpendo al cranio l'aggressore con un estintore. L'autorità dell'uomo è stata minacciata dalla rabbia del protagonista, quindi attraverso l'aggressione di tipo sessuale si sarebbe chiarito chi possiede il potere. Nell'inquadratura, si nota a livello compositivo come lo stupratore sovrasta il corpo di Marcus e, in seguito, sarà Pierre a ergersi sopra all'uomo.



Figura 8. G. Noé, *Irréversible*, 2001, 22.29

Non si può evitare di parlare anche della scena centrale e più conosciuta. Alex sta tranquillamente attraversando il sottopassaggio, dove incontra *Le Ténia*. La macchina da presa rimane immobile a documentare lo stupro di cui è vittima la donna. Anche in questo caso, il sesso si mischia alla violenza. Alex è impotente contro l'aggressore, l'unica cosa che è in grado di fare è urlare e implorare aiuto. Un' inquadratura è rappresentativa del potere e della dominazione che vuole affermare *Le Ténia*. All'interno del tunnel, Alex è raggomitolata sofferente e in lacrime dopo essere stata stuprata, mentre il suo aggressore si erge in piedi sopra di lei minaccioso. La violenza sessuale è rappresentata in maniera esplicita e non allusiva, attraverso azioni e non parole. Dall'altra parte, però, Noé vuole presentare anche l'altra faccia della medaglia. Il sesso non è solo distruttivo, ma può essere anche costruttivo. In una delle ultime scene, la macchina da presa inquadra un telefono da cui proviene uno squillo insistente. Sul letto a fianco, dormono Marcus e Alex entrambi nudi. Lo spettatore entra nella loro intimità prima che la terribile serata si svolga. Scherzano, si coccolano, si baciano. L'atto sessuale non viene mostrato, anche se Noé lo avrebbe previsto. Viene solo fatto intendere che tutto questo avvenga dopo l'amplesso. Non è presente nessun gioco di potere o dimostrazione di dominanza. I due personaggi si scambiano le posizioni continuamente, nessuno sovrasta l'altro. Inoltre, la totale nudità, prima volta che viene rappresentata nel film, è normale per la coppia, si sentono a proprio agio anche nella loro vulnerabilità.



Figura 9. G. Noé, *Irréversible*, 2001, 1.18.55

Qui il sesso è simbolo di un amore carnale e platonico. In *Irréversible* la sessualità non è rappresentata come tabù. Viene mostrata esplicitamente sullo schermo, per di più un'intera scena viene dedicata a questo tema. Marcus e Alex incontrano Pierre in metro e l'argomento di discussione è proprio il sesso. I personaggi ne parlano tranquillamente e animatamente in un luogo pubblico senza utilizzare un linguaggio volgare, anzi Pierre è disposto a imparare e migliorarsi in quel campo. Sullo schermo, la sessualità viene normalizzata.

Simile è il caso di *Enter The Void*. Dopo la morte Oscar rivive tutti gli avvenimenti della sua vita. Il sesso ne è una parte fondamentale soprattutto per un ragazzo adolescente. La sessualità viene inserita all'interno del quotidiano. Tuttavia, Oscar e sua sorella trovano difficoltà nel dimostrare il loro amore sia a livello fraterno sia a livello relazionale. Sono rimasti orfani a causa di un incidente stradale e, dalla memoria di Oscar, il ricordo dell'affetto materno è molto marcato. Il personaggio ricerca lo stesso sentimento nelle sue relazioni quotidiane. Significativa è la scena in cui la madre di Victor inizia un rapporto sessuale con Oscar. La donna si scopre il seno e il ragazzo lo tocca e se lo mette in bocca. Immediatamente, l'inquadratura cambia con un semplice stacco e riprende un bambino che dà le spalle alla macchina da presa mentre gioca e viene allattato dal seno della madre. L'amore che riconosce è sempre collegato all'unico tipo di amore che lui abbia mai provato: quello materno. Per questo motivo, il rapporto con la sorella può risultare a tratti incestuoso. Dopo l'arrivo di Linda in aeroporto, si susseguono una serie di inquadrature che mantengono la stessa composizione, dove la sorella bacia in maniera sensuale il collo e l'orecchio di Oscar. Anche da parte del fratello vi è questo desiderio, infatti in una scena dove il ragazzo è a casa da solo, prende le mutande della sorella e le annusa. In questo film, il sesso assume un significato primordiale. A differenza di *Irréversible* (2002), l'attività sessuale crea e non distrugge. La scena finale prevede la macchina da presa vagare per il

modellino della città di Tokyo costruito dal coinquilino di Alex. La città è piena di luci e l'inquadratura si sofferma su un edificio chiamato *Love Hotel*. La cinepresa oltrepassa i muri ed entra all'interno delle stanze. Si susseguono diverse coppie avere rapporti sessuali. Dai genitali si sprigiona una luce calda che allude alla possibilità di creazione insita nell'atto.



Figura 10. G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 2.26.45

Secondo il racconto di Alex sull'aldilà basato sulla lettura di *Tibetan book of the dead* (W. Y. Evans-Weltz, 1957)¹⁶⁶, la macchina da presa dovrebbe essere l'impersonificazione di Oscar che, dopo la morte, è alla ricerca di una nuova nascita in cui reincarnarsi. In una stanza trova sua sorella Linda e Alex impegnati nella consumazione di un rapporto sessuale. La macchina da presa si avvicina alla testa dell'uomo fino a diventare la sua soggettiva. I due personaggi stanno per raggiungere l'orgasmo e una transizione svela il futuro della vita che verrà concepita. La macchina da presa torna nella stanza e si avvicina alla pancia di Linda entrandoci dentro. L'inquadratura mostra il pene di Alex all'interno della vagina che raggiunge l'orgasmo. La rappresentazione del sesso è molto esplicita e veritiera, non lascia niente all'immaginazione. L'immagine data glorifica l'atto dandogli un scopo finale, ovvero la creazione di vita. Nonostante ciò, l'aspetto carnale non viene nascosto. È a tutti gli effetti un atto d'amore.

Una relazione per essere tale deve essere composta da sesso e amore. *Love* lo dimostra perfettamente. La vita di Murphy ed Electra è un continuo susseguirsi di momenti intimi tra i quali Noé insiste per inserire anche scene esplicite di sesso. È inutile continuare a nascondere un bisogno naturale che tutti hanno e tutti consumano. Invece, è giusto utilizzarlo per empatizzare con lo spettatore. L'attività

¹⁶⁶ W. Y. Evans-Weltz, *Tibetan book of the dead*, cit.

sessuale è un'importante parte della vita di ogni individuo, quindi è necessario includerla nelle rappresentazioni dell'esistenza. Il film inizia con una dissolvenza che inquadra Murphy ed Electra masturbarsi su un letto. La prima scena indirizza già le aspettative dello spettatore.



Figura 11. G. Noé, *Love*, 2015, 0.34

La raffigurazione del sesso non deve nemmeno cadere nel pornografico, un'altra falsa immagine di intimità. In questo film, le inquadrature non ricercano l'angolatura perfetta per riprendere il contatto tra i genitali, anzi sono spesso scure o frammentate. Un primo piano degli organi riproduttivi è molto raro eccetto per quando non vengono utilizzati per scopi sessuali. I corpi degli attori non rispettano i modelli pornografici: le donne non sono completamente depilate. Noé ha tentato di separarsi il più possibile dal genere pornografico. Ci è riuscito soprattutto nello sviluppo psicologico dei personaggi. La maggior parte delle scene di sesso infittiscono la trama e hanno un valore emotivo. Murphy ed Electra hanno il desiderio di provare qualsiasi esperienza a livello sessuale. Non porsi limiti sarà la causa della loro rottura. Una delle fantasie che realizzano è avere un rapporto sessuale a tre. Convincono Omi, la vicina di casa ad unirsi a loro per una notte di passione. Le conseguenze saranno distruttive per la coppia, visto che in seguito Murphy andrà a letto nuovamente con Omi e la metterà incinta. In un'altra scena, la macchina da presa segue Murphy esplorare con Electra un locale dove gli ospiti sono liberi di dare sfogo agli istinti sessuali più reconditi. La coppia si inserisce perfettamente nell'ambiente. Sia Murphy sia Electra hanno rapporti sessuali con altre persone. Le conseguenze non tardano ad arrivare. Nella scena successiva il ragazzo accusa la compagna di essersi divertita troppo. Il desiderio di possesso e la gelosia si fanno sempre più presenti. Ogni azione fatta dai personaggi ha dirette ripercussioni sulla dinamica di coppia. Il sesso non è un compartimento a sé stante, ma influenza ogni parte del vissuto. La loro voglia di provare sensazioni nuove porta alla distruzione del legame presente tra Murphy ed Electra. La ragazza propone di avere un rapporto

sessuale con una persona transessuale, così possa soddisfare i desideri di entrambi i personaggi. L'inquadratura mostra il ragazzo completamente a disagio davanti alla prostituta *transgender* mentre Electra lo esorta e incita a provare. Murphy si lascia andare, tuttavia nella ripresa successiva il ragazzo ammette «I wish I could erase that thing from my mind»¹⁶⁷. La fidanzata lo liquida insistendo sul fatto che non dovrebbe vergognarsi di quello che ha fatto. Il rapporto di fiducia tra i due personaggi comincia a sgretolarsi. Oltre ad avere conseguenze negative, il sesso rappresentato è anche sede di un' intimità profonda. La relazione si irrobustisce grazie alla condivisione dei corpi in uno stato di vulnerabilità. La sessualità in *Love* è libera da ogni giudizio e limite.

Il concetto di sesso in *Climax* è molto ampio. Le scene che raffigurano atti sessuali espliciti sono limitate, bensì l'argomento principale di discussione tra i ballerini è il sesso. La rappresentazione della sessualità sullo schermo è molto variegata. I personaggi vivono il loro orientamento sessuale in maniera fluida senza darsi etichette. Psyche e Ivana sono una coppia lesbica, mentre Daddy e Riley possono essere identificati come omosessuali. Durante la prima parte del film si susseguono una serie di inquadrature fisse frontali che documentano le relazioni tra i ballerini. Il tema più discusso è il sesso. Omar e David sono seduti e parlano della relazione di quest'ultimo con Gazelle. I due ragazzi hanno due visioni opposte dell'amore. David è il tipico donnaiolo. Vuole avere un rapporto sessuale con ogni ragazza del gruppo, anche se è legato soprattutto a Selva. Il sesso è visto come un atto senza significato, carnale e senza emozione. Un bisogno fisico da saziare. Dall'altra parte, Omar prova sia amore sia desiderio sessuale verso Gazelle. L'atto è conseguenza delle emozioni che condividono. Le conversazioni tra altri personaggi sostengono uno dei due punti di vista. Cyborg e Rocco si scambiano opinioni con chi e come vorrebbero fare sesso non escludendo nessuno. A volte risultano essere troppo violenti nell'esplicitare a parole le loro fantasie. Mentre Serpent dichiara a Lou di essere ancora totalmente innamorato solo che la ragazza in questione è incinta di un altro uomo. Grazie alle conversazioni iniziali Noé riesce a rappresentare diverse concezioni di amore e sesso che riflettono in maniera molto veritiera l'atteggiamento dei giovani.

Nel mediometraggio *Lux Aeterna* la sessualità non rientra tra i temi trattati. Alcune inquadrature filmano le attrici cambiarsi nel set. La nudità in scena non viene né spettacolarizzata né sessualizzata. I due anziani protagonisti di *Vortex* vedono l'amore e l'intimità scomparire piano piano insieme alla memoria di lei. Il sesso non viene inserito nella loro vita quotidiana, anche se il personaggio interpretato da Dario Argento prova attrazione sessuale e desiderio verso una donna con cui lavora. Anche il sentimento più forte è messo a dura prova e lo spettatore non può applicare un giudizio morale a ciò che vede.

¹⁶⁷ G. Noé, *Love*, 2015, 1.43.56.

2.3.4 Lo spettatore

Il rapporto con il pubblico è nelle dichiarazioni di Noé, vincolante e reciprocamente impegnativo: se una sua pellicola non provoca alcuna reazione, né positiva né negativa, non va bene; di converso al pubblico chiede un impegno, non un semplice assistere distratto: «It's not a film for people who want to be entertained and distracted. It's asking a lot from the viewer»¹⁶⁸, perciò i suoi lavori cercano sempre di sconvolgere sperimentando diverse tecniche.

Carne e Seul Contre Tous utilizzano tecniche simili per dialogare con lo spettatore. Nel primo mediometraggio Noé sceglie di collocare cronologicamente e spazialmente la scena con una scritta tipografica bianca su sfondo nero per dare informazioni chiare al pubblico. Inoltre, il monologo interiore del protagonista che riempie l'intero film coinvolge lo spettatore trascinandolo inavvertitamente all'interno dei suoi pensieri, quasi il personaggio non si stia riferendo solo a sé stesso, ma anche alle persone in sala. Il flusso di coscienza viene ripreso nel sequel per abbassare la quarta parete. Vengono mantenute anche le scritte indirizzate agli spettatori con luogo e data. In aggiunta, le inquadrature nere vengono utilizzate anche per veicolare al pubblico parole chiave come «MORAL»¹⁶⁹ o intere frasi che commentano la vicenda. Prima che l'ex-macellaio uccida la figlia, compare sullo schermo nero in bianco «VOUS AVEZ 30 SECONDES POUR ABBANDONER LA PROJECTION DE CE FILM»¹⁷⁰ e inizia il conto alla rovescia. È un vero e proprio avvertimento che rompe la quarta parete, si rivolge allo spettatore e lo incoraggia a prendere una scelta che cambierà la sua visione del film.

¹⁶⁸ S.A., *Gaspar Noé talks about his career, including his new film Vortex | BFI Q&A*, Youtube, cit.

¹⁶⁹ G. Noé, *Seul Contre Tous*, 1991, 0.14.

¹⁷⁰ G. Noé, *Seul Contre Tous*, 1998, 1.09.17.

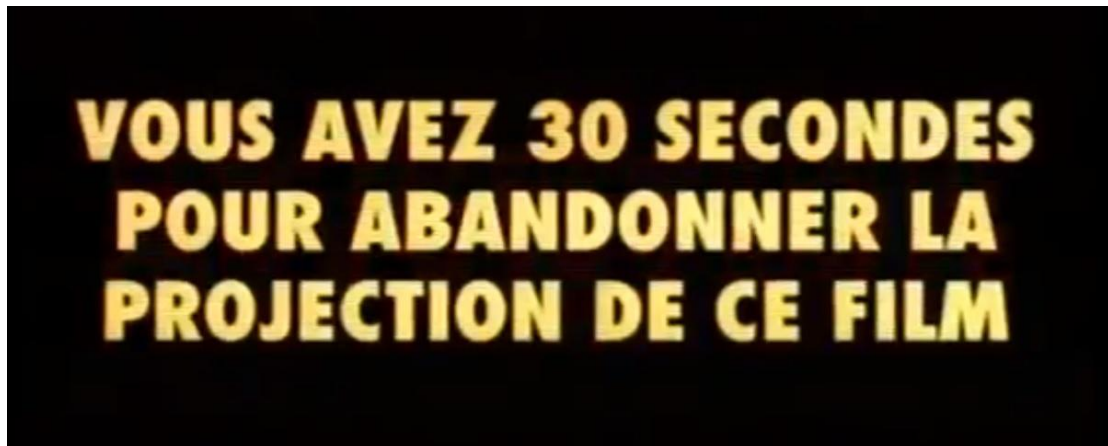


Figura 12. G. Noé, *Seul Contre Tous*, 1998, 1.09.17

Nella pellicola *Irréversible* il coinvolgimento del pubblico avviene durante la scena dello stupro di Alex. *Le Ténia* sta violentando la ragazza che chiede aiuto. Le sue urla non sono efficaci. In un tentativo disperato il personaggio femminile allunga il braccio verso la cinepresa appoggiata a livello del pavimento¹⁷¹. Il gesto sembra riconoscere la presenza dello spettatore e in qualche modo esortarlo ad aiutarla. Tuttavia, il pubblico rimane solo testimone del sopruso. Per sottolineare ulteriormente l'impotenza dello spettatore, Noé inserisce la figura di una persona entrare nel tunnel¹⁷². Il personaggio sarebbe potuto intervenire ed evitare lo stupro, però sceglie di ignorare la scena violenta davanti a sé e tornare indietro. La decisione aumenta la tragicità della situazione lasciando il pubblico testimone e impossibilitato a rimediare.



Figura 13. G. Noé, *Irréversible*, 2001, 46.00

¹⁷¹ G. Noé, *Irréversible*, 2001, 47.05.

¹⁷² G. Noé, *Irréversible*, 2001, 46.00.

Enter The Void coinvolge lo spettatore attraverso due tecniche principali. I primi venti minuti del film sono girati in soggettiva. Il pubblico diventa Oscar in grado anche di sentire i suoi pensieri. Lo schermo apre una finestra sulla vita del personaggio con il quale lo spettatore è forzato a identificarsi. Successivamente il protagonista rivive in prima persona tutti gli avvenimenti della sua vita. Le riprese sono semi soggettive. La conoscenza del passato di Oscar intensifica l'empatia verso il personaggio.



Figura 14. G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 1.01.31

Ancora una volta Noé entra nella mente del protagonista. In *Love* lo spettatore condivide le emozioni forti di Murphy, perché riesce a sentire i suoi pensieri e viene spostato da un ricordo all'altro senza sosta. Solo attraverso la memoria del personaggio il pubblico può ricostruire la vicenda. Essendo Murphy il narratore, ciò che viene raccontato riflette il suo punto di vista e sarà l'unica verità accessibile allo spettatore. Far combaciare l'esperienza del personaggio con quella delle persone in sala crea il legame con il film.

Nella prima parte di *Climax* i personaggi vengono presentati attraverso delle interviste. L'inquadratura prevede una televisione che trasmette i video circondata da film e libri che sono fonti di ispirazione del regista. Queste riprese parlano direttamente allo spettatore. Lo sguardo del pubblico comincia a conoscere i personaggi, poi costruiti a tutto tondo grazie anche ai dialoghi tra di loro. Inoltre, i ballerini guardano l'obiettivo della cinepresa bucando la quarta parete. Lo spettatore viene interpellato come interlocutore.

Lux Aeterna ipotizza fin da subito la presenza di un pubblico. Compagno durante tutta la proiezione del mediometraggio frasi tratte da citazioni di personaggi e registi famosi come Fiodor Dostoïevski¹⁷³.

¹⁷³ G. Noé, *Lux Aeterna*, 2019, 0.13.

In più, segue un corto documentario che tratta il fenomeno delle streghe nel Medioevo per contestualizzare e capire il tema del film in corso di ripresa. La voce narrante si rivolge allo spettatore che viene sollecitato ad avere attenzione. Nella scena finale del film la tensione esplode con un problema tecnico. Le luci blu, rosse e verdi lampeggiano e in sottofondo è presente un forte fischio. L'inquadratura è divisa in tre parti per riprendere la reazione delle tre attrici sul set. Al centro Charlotte Gainsbourg si contorce, mentre le altre due chiedono insistentemente di risolvere l'inconveniente. L'operatore di macchina le ignora e continua a filmare per riprendere una reazione veritiera di dolore¹⁷⁴. Lo spettatore viene coinvolto in questa sofferenza. Le luci stroboscopiche e il rumore fastidioso sono sperimentati in prima persona anche dal pubblico. La violenza a cui sono soggette le attrici si estende oltre lo schermo. È chiamata «brutality of the screen»¹⁷⁵. La trasparenza dello schermo non è più garantita, bensì si manifesta il filtro che divide spettatore e film. La quarta parete viene superata e la coscienza del pubblico risvegliata.

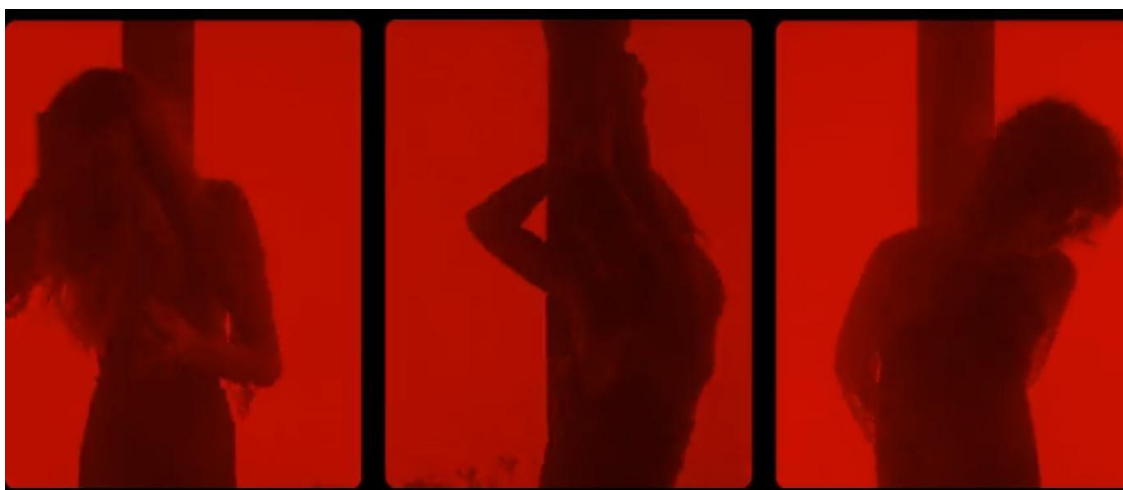


Figura 15. G. Noé, *Lux Æterna*, 2019, 44.16

Vortex coinvolge lo spettatore attraverso la documentazione vessatoria della vita dei due anziani e di loro figlio. Ogni momento è filmato senza lasciare alcuna privacy ai personaggi. La cinepresa, e di conseguenza il pubblico, diventano il quarto componente invisibile della famiglia, un testimone.

¹⁷⁴ G. Noé, *Lux Æterna*, 2019, 44.00.

¹⁷⁵ C. Yu, *Violence Corporeality in Cinema*, cit., p. 49.

CAPITOLO TERZO: REGIA DELL'ECCESSO

L'eccesso nel cinema di Noé non si limita alle scelte narrative ma riguarda anche la regia. In questo capitolo verranno selezionati dei momenti esemplari di tale approccio. Ad esempio, l'utilizzo estensivo dell'*aerial shot* e del piano sequenza che pedina i personaggi; la scelta della semi soggettiva che esplora il punto di vista del protagonista; la frammentazione delle immagini per sottolineare determinati momenti e, per finire, la sperimentazione in campo sonoro e visivo.

3.1 Tecniche registiche

3.1.1 Aerial Shot

Noé sperimenta molto con i movimenti della cinepresa riproponendoli nei film successivi per esplorare le varie possibilità di regia. È il caso dell'*aerial shot*, ripresa in movimento realizzata dall'alto che troviamo sin da *Irréversible*. La tecnica viene enfatizzata grazie alla sua estensione temporale e i movimenti rotatori della macchina da presa. «The camera never stops shaking, bobbing, weaving, bouncing off walls, turning upside down, moving in and out of focus - simultaneously showing us nothing and showing us everything.»¹⁷⁶. La maggior parte delle volte viene effettuata all'esterno per enfatizzare le caratteristiche del paesaggio. Succede in *Enter The Void*: dopo che la macchina da presa ha attraversato i muri ed è entrata in ogni stanza del *Love Hotel*, esce dalla finestra per presentare la città di Tokyo illuminata da luci al neon di diversi colori per poi rientrare nell'edificio¹⁷⁷. Oltre a svolgere tale funzione mostrativa, in Noé la ripresa ha anche il compito di esibire lo sguardo registico. Durante le perlustrazioni, la cinepresa si impegna in movimenti rotatori che manifestano la presenza di un *deus ex machina*, per così dire. La presenza del regista non è celata, bensì viene esplicitata dalla artificiosità dei movimenti. Se usualmente gli *aerial shots* vengono utilizzati al posto di un montaggio per stacco, in *Irréversible* (2001) la tecnica mostra piuttosto la sua efficacia nel sostenere la continuità dell'azione. All'inizio del film – che coincide con la fine della vicenda – Pierre è in una macchina della polizia con altri agenti. Dopo averli inquadrati velocemente,

¹⁷⁶ M. Brotzman, D. Sterrit, *Irréversible*, cit., p. 38.

¹⁷⁷ G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 2.30.28.

la cinepresa esce dal veicolo, e attraverso una ripresa rapida e zoomata della strada e dei lampioni, mostra Marcus svenuto su una barella dentro l'ambulanza¹⁷⁸.

Un simile trattamento è sviluppato in *Enter The Void*: Linda è nello spogliatoio con il suo compagno e datore di lavoro in atteggiamenti intimi quando improvvisamente le squilla il telefonino. È Alex che la chiama per informarla della morte di suo fratello, Oscar. Il partner le impedisce di rispondere togliendole il cellulare dalle mani e appoggiandolo sulla scrivania. Successivamente la macchina da presa viaggia velocemente per le strade di Tokyo fino ad arrivare ad Alex che, preso dal panico, lascia un messaggio vocale sulla segreteria telefonica di Linda. Il movimento posiziona le due situazioni in consequenzialità legandole tra di loro senza cesure. A prevalere non è la funzione di descrizione del paesaggio dal momento che la velocità è talmente elevata che lo sguardo dello spettatore non può soffermarsi su nessun particolare. Gli *aerial shots* vengono spesso utilizzati da Noé per collegare due scene e creare un flusso di tempo continuo che sembra inarrestabile; ogni azione appare così connessa alla successiva e alla precedente.

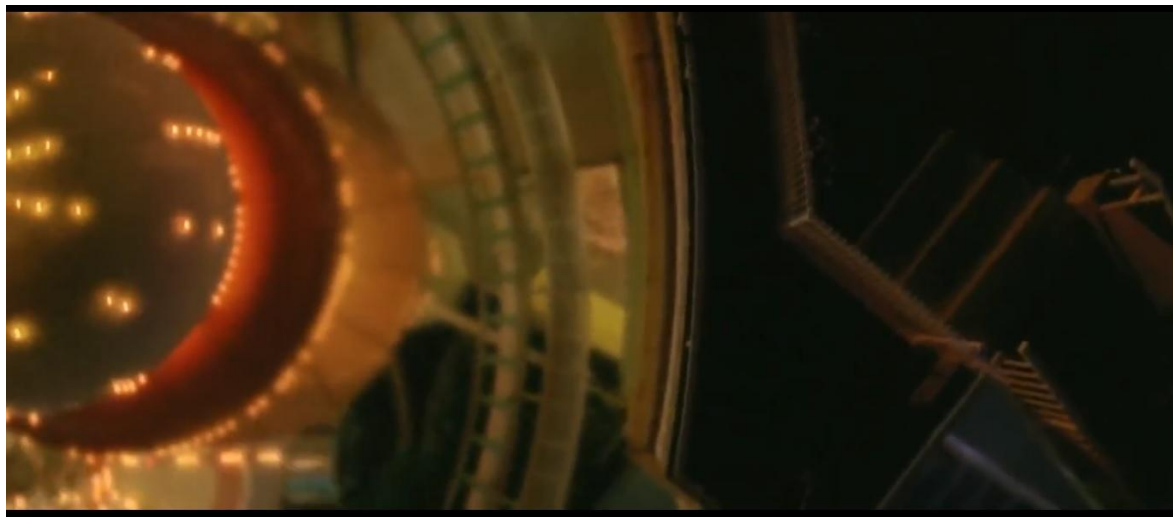


Figura 16. G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 2.00.05

Noé propone questa tecnica anche in interni. Caso esemplare è *Climax* dove la tecnica è insistentemente utilizzata. Ad esempio, durante le prove di ballo per lo spettacolo che i protagonisti dovranno performare, la cinepresa è frontale, poi si alza per girare la danza dall'alto con l'aggiunta di rotazione¹⁷⁹. Ciò permette una visione migliore della coreografia di gruppo.

¹⁷⁸ G. Noé, *Irréversible*, 2001, 10.20.

¹⁷⁹ G. Noé, *Climax*, 2018, 13.00.

3.1.2 Pianosequenza

Il piano sequenza prevede un'unica inquadratura senza stacchi che risolve un'unità di significato narrativo. Noé ne fa un utilizzo estensivo, in particolare per indagare il contesto e i personaggi in una visione di insieme. In *Climax* uno dei tanti piani sequenza inizia con l'inquadratura dall'alto di un bicchiere di sangría corretto con LSD, causa del malore accusato dai ballerini. In seguito, la macchina da presa si sposta da un personaggio all'altro inseguendone i movimenti per mostrare le varie reazioni alla droga assunta inconsapevolmente¹⁸⁰. Il piano sequenza continua fino alla fine del film.

L'assenza di stacchi rende la cinepresa uno *stalker* che pedina i personaggi, che spesso vengono inquadrati di spalle e inseguiti ovunque si muovano. La stessa sensazione la si avverte in *Vortex*. La coppia di anziani viene seguita dalla cinepresa per documentare la loro mattinata¹⁸¹. In questo caso, il piano sequenza è sdoppiato grazie all'utilizzo dello *split screen* che aiuta a pedinare tutti e due i personaggi contemporaneamente.



Figura 17. G. Noé, *Vortex*, 2021, 12.55

Se il piano sequenza ha la caratteristica di far coincidere il tempo della storia con il tempo reale che sta vivendo lo spettatore e, quindi, avvicinare l'esperienza cinematografica alla realtà sensibile, lo *split screen* manipola quella stessa realtà dividendo lo schermo a metà. Di conseguenza, il tentativo di Noé di favorire la rappresentazione veritiera della vita è corrotto. Inoltre, il piano sequenza è conseguenza del tipo di regia che conduce. Noé non dà delle indicazioni chiare agli attori in scena,

¹⁸⁰ G. Noé, *Climax*, 2018, 47.19.

¹⁸¹ G. Noé, *Vortex*, 2021, 06.48.

perché preferisce che siano naturali essendo per la maggior parte non professionisti. L'utilizzo della tecnica non disturba l'azione degli interpreti, poiché non vi sono strutture rigide da seguire. In *Irréversible*, durante uno degli ultimi piani sequenza, la cinepresa assiste a un momento intimo tra Alex e Marcus¹⁸². Noé non era intervenuto con nessuna indicazione specifica. Monica Bellucci e Vincent Cassel hanno portato sullo schermo quello che vivevano ogni giorno nella loro riservatezza. La continuità delle riprese ha aiutato gli attori a sentirsi a proprio agio. Simile al piano sequenza, Noé utilizza spesso un'alta tecnica: il *long take*. Si tratta di una sola inquadratura di lunga durata. Il montaggio scompare, perciò la naturalezza delle immagini colpisce nettamente lo spettatore. Le scene di sesso non simulato in *Love* approfittano di questo sistema per lasciare un po' di privacy agli attori. La camera fissa non prevede più di un operatore, quindi le persone sul set erano ridotte. L'utilizzo del *long take* riconduce ai primi lavori del regista. *Carne* è un *collage* di inquadrature estremamente dilatate nel tempo. I movimenti della macchina da presa sono minimi eccetto in casi particolari. Noé utilizza spesso una tecnica registica particolare che probabilmente è il germe della seguente ricerca e sperimentazione con il piano sequenza. L'inquadratura dall'alto mostra della carne di cavallo¹⁸³. All'improvviso un suono simile a uno sparo accompagna la cinepresa in uno zoom all'indietro velocizzato della durata di qualche secondo. Il macellaio e la figlia sono inquadrati mangiare in salotto. Un simile meccanismo può sostituire uno stacco di montaggio e rendere più fluida la ripresa; tuttavia, il movimento sorprende e spezza la tranquillità del *long take*. La stessa tecnica viene ripresa anche nel sequel *Seul Contre Tous* per sottolineare momenti importanti nello sviluppo della vicenda.

3.1.3 Semisoggettiva

La semisoggettiva è una variante della soggettiva. La cinepresa mostra ciò che vede il personaggio e il personaggio stesso nella medesima inquadratura. Spesso Noé posiziona la macchina da presa alle spalle dell'attore filtrando così la scena rappresentata. La cinepresa adotta la visione del personaggio, eppure non totalmente, perché viene lasciato dello spazio impercettibile tra lo spettatore e l'immagine sullo schermo. L'inquadratura diventa una presenza che indaga e vigila alle spalle del personaggio. È una tecnica usata di frequente nel film *Enter The Void* quando Oscar rivive tutta la sua vita dopo essere morto¹⁸⁴. La regia di Noé si spinge oltre durante i primi venti minuti del film, dato che sono girati completamente in soggettiva. La macchina da presa è l'impersonificazione di Oscar, perciò lo

¹⁸² G. Noé, *Irréversible*, 2001, 1.15.30.

¹⁸³ G. Noé, *Carne*, 1991, 11.25.

¹⁸⁴ G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 46.49.

spettatore si identifica con la visione del personaggio. Il «first person mode of narration»¹⁸⁵ utilizzato nella prima parte del film viene reso più efficace grazie a delle particolarità aggiunte dal regista. L'attore Nathaniel Brown che interpreta Oscar adopera un elmetto con una telecamera in modo da permettere una gamma di movimenti maggiore. Un'attenzione particolare è stata donata alla messa a fuoco e alla creazione fedele dei movimenti dello sguardo che avvengono durante una reale conversazione. La soggettiva è resa ancora più convincente grazie alla rappresentazione dello sbattere delle palpebre, ottenuta inserendo delle inquadrature nere di durata minima. «During these subjective sequences, Oscar constitutes the 'out-of-field', but it is worth stressing that he is not absent from the frame»¹⁸⁶. Il filtro tra presenza filmica e reale scompare, dunque combaciano. Per aumentare la somiglianza alla realtà, l'intera prima parte del film è un piano sequenza.



Figura 18. G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 07.16

A volte questa tecnica viene associata allo *split screen*. Lo schermo viene diviso in genere a metà mostrando così due prospettive diverse e contemporanee. In *Vortex*, quando l'uomo anziano rimprovera la donna per averlo fatto preoccupare, lo schermo a sinistra mostra il punto di vista del personaggio maschile angolato dall'alto, perché è in piedi. Invece, l'inquadratura di destra è angolata dal basso imitando lo sguardo della donna¹⁸⁷. La divisione impone allo spettatore di scegliere dove porre la propria attenzione.

¹⁸⁵ W. Brown, D. H. Fleming, *Voiding Cinema: Subjectivity Beside Itself, or Unbecoming Cinema in Enter The Void*, in «Film-Philosophy», Vol. 19, 2015, p. 127.

¹⁸⁶ Ivi, p. 128.

¹⁸⁷ G. Noé, *Vortex*, 2021, 26.07.

3.1.4 Immagini frammentate

Noé spezza il flusso della narrazione inserendo delle inquadrature nere di pochi secondi che compiono diverse funzioni. Nei film *Love* ed *Enter The Void* l'utilizzo di questa tecnica è simile. Tutte e due le storie indagano i ricordi del personaggio principale, perciò le inquadrature nere potrebbero mimare la connessione inconscia che avviene tra due situazioni. In *Love* Electra e Murphy sono distesi sul letto parlando delle loro fantasie sessuali. La coppia concorda sulla realizzazione di un rapporto sessuale a tre con un'altra donna bionda. L'inquadratura diventa nera, dopodiché si staglia il volto di Omi. I due momenti sono lontani a livello temporale, bensì la mente di Murphy li associa. In maniera analoga, in *Enter The Void* Oscar e Linda sono in un parco a ricordare il patto di sangue che avevano stipulato quando erano bambini. La mente del fratello ritorna attraverso uno stacco a quel momento. Le inquadrature nere rappresentano un ellissi temporale data dall'azione del ricordare. Nello stesso modo anche *Vortex* è intervallato da immagini nere. Vengono usate per far passare inosservato il cambio di prospettiva. È il caso della scena in cui la madre anziana chiede aiuto, mentre nell'altra stanza padre e figlio allarmati escono dalla cucina per raggiungerla. Lo stacco cambia inquadratura dal viso allarmato del figlio alle spalle del padre¹⁸⁸. La maggior parte del tempo la tecnica viene adoperata senza un motivo apparente. Nel film *Love* i due amanti si trovano in un cimitero a passeggiare, nel frattempo parlano della loro relazione e di come sia meglio per entrambi mettervi una fine. Electra e Murphy si fermano davanti a un muro di mattoni faccia a faccia, mentre la cinepresa li inquadra di profilo¹⁸⁹. Dopo le parole della ragazza «Let's try to protect each other», l'inquadratura si fa nera per qualche millisecondo per poi tornare al punto in cui si era fermata la narrazione.

¹⁸⁸ G. Noé, *Vortex*, 2021, 45.08.

¹⁸⁹ G. Noé, *Love*, 2015, 1.45.21.



Figura 19. G. Noé, *Love*, 2015, 1.45.21

Similmente in *Lux Aeterna* durante il dialogo iniziale tra Charlotte Gainsbourg e Béatrice Dalle avviene che siano interrotte da un'inquadratura nera¹⁹⁰. Così la narrazione dei film risulta frammentata e non scorrevole.

1.3.5 Sonoro

Noé sperimenta molto con il sonoro nei suoi lavori. Non solo gioca spesso alternando musica e silenzio, ma utilizza anche suoni e rumori per stabilire una connessione con il pubblico in sala. La musica ha un ruolo molto importante in *Love* e *Climax*. Noé ha scelto con molta parsimonia le canzoni da inserire nei due film. Nel psicodramma sessuale il sonoro sottolinea e si allinea alle emozioni provate dai personaggi. È il caso della scena iniziale che riprende Murphy ed Electra masturbarsi a vicenda accompagnati da una musica dolce che identifica la situazione come un sogno del protagonista¹⁹¹. Invece, in *Climax* il ritmo è fondamentale dato che i protagonisti sono ballerini e la maggior parte delle scene si tratta di coreografie. La musica è sempre presente finché non diventa assordante. Il silenzio che si desta dopo il cortocircuito dell'interruttore sembra surreale¹⁹². Determinati suoni vengono appositamente inseriti per disturbare la visione dello spettatore. Nella prima scena di *Irréversible*¹⁹³ quando la cinepresa vaga all'interno del club *Le Réctum* in sottofondo si propaga una frequenza di 27 Herz non diegetica usata nelle sommosse per provocare malessere alle

¹⁹⁰ G. Noé, *Lux Aeterna*, 2019, 12.50.

¹⁹¹ G. Noé, *Love*, 2015, 0.08.

¹⁹² G. Noé, *Climax*, 2018, 1.16.05.

¹⁹³ G. Noé, *Irréversible*, 2001, 12.24.

persone coinvolte. Diversamente il rumore presente in *Lux Aeterna* è giustificato diegeticamente. Durante le riprese del film la troupe incorre in qualche problema tecnico. Lo sfondo comincia a lampeggiare e un fischio fastidioso disturba il set compreso il pubblico fino alla fine della pellicola¹⁹⁴. Rumori molesti si trovano anche in *Carne e Seul Contre Tous*. Il ritmo viene scandito da un suono grave che accompagna i cambi di inquadratura e sottolinea i momenti più importanti prendendo alla sprovvista lo spettatore. Inoltre, in alcuni casi, il silenzio viene riempito dalla voce interiore del protagonista. Nei primi due lavori di Noé il monologo interiore del macellaio è costante e insistente. Il flusso di coscienza viene utilizzato anche in *Enter The Void* e *Love*. Sono sempre i personaggi protagonisti a dare voce ai propri pensieri, così il pubblico si trova al corrente di qualsiasi riflessione in qualunque momento involontariamente. Scegliendo di privilegiare la sovrastimolazione sonora del pubblico i momenti di quiete e silenzio diventano molto rari.

3.1.6 Luci

L'uso delle luci nel cinema di Noé risulta eccessivo, perché il regista si diletta a inserire effetti stroboscopici che infastidiscono lo spettatore. Sia *Irréversible* (2001) sia *Lux Aeterna* (2019) si concludono con luci lampeggianti che invadono l'inquadratura e nascondono la scena che si stava svolgendo¹⁹⁵. Nella maggior parte dei casi l'utilizzo della tecnica vuole riflettere lo stato d'animo dei personaggi, soprattutto in *Enter The Void*. Oltre ai particolari effetti psichedelici che compaiono sullo schermo quando Oscar si droga, le luci diventano un mezzo di comunicazione e di spostamento per la cinepresa durante la terza parte del film. Il protagonista è morto e la macchina da presa sembra aver preso le sembianze del suo fantasma. Dopo che Linda viene a conoscenza del decesso del fratello, si siede sul divano rosso e piange. In quel preciso momento, le luci della stanza rifulgono finché la cinepresa non si immerge nel chiarore della lampada del comodino per trasportare la scena nei ricordi di Oscar¹⁹⁶. Questo tipo di transizione funge da salto temporale, perciò verrà utilizzata diverse volte nel corso del film.

¹⁹⁴ G. Noé, *Lux Aeterna*, 2019, 39.26.

¹⁹⁵ G. Noé, *Irréversible*, 2001, 1.31.48 e G. Noé, *Lux Aeterna*, 2019, 39.26.

¹⁹⁶ G. Noé, *Enter The Void*, 44.03.



Figura 20. G. Noé, *Enter The Void*, 2009, 1.34.57

3.1.7 Palette cromatica

In tutti i suoi lavori il colore prevalente nella scenografia e nelle luci è il rosso accostato spesso al verde e al blu. Lo si nota soprattutto nelle locandine dei film. I colori vengono enfatizzati nella scena, perché vogliono sottolineare qualche precisa emozione dei personaggi. Nel farlo, Noé crea delle rappresentazioni quasi irrealistiche del luogo e degli attori coinvolti. Nella scena di *Irréversible* dove Marcus e Pierre sono all'interno di *Le Réctum* per cercare *Le Ténia*, la scenografia è illuminata completamente da luci rosse a simbolo della rabbia e dell'aggressività mostrate¹⁹⁷. In *Love* la presenza del rosso simboleggia l'amore e la lussuria. È evidente, perché il colore appare in un momento di intimità tra Murphy ed Electra, come le lenzuola del loro letto¹⁹⁸. Non si esime dal rappresentare anche la gelosia e la rabbia degli amanti. Particolare è l'utilizzo in una specifica scena. Omi chiede a Murphy chi era la donna che l'ha chiamato al telefono. La cinepresa li segue frontali, mentre escono dalla stanza. Per qualche secondo appare sullo schermo la scritta «Murphy's Law. If anything can go wrong, it will» e la scena si dipinge di un rosso acceso¹⁹⁹. Il cambiamento sembra essere immotivato oppure un semplice stratagemma per attirare l'attenzione dello spettatore.

¹⁹⁷ G. Noé, *Irréversible*, 2001, 17.37.

¹⁹⁸ G. Noé, *Love*, 2015, 25.05.

¹⁹⁹ G. Noé, *Love*, 2015, 12.38.

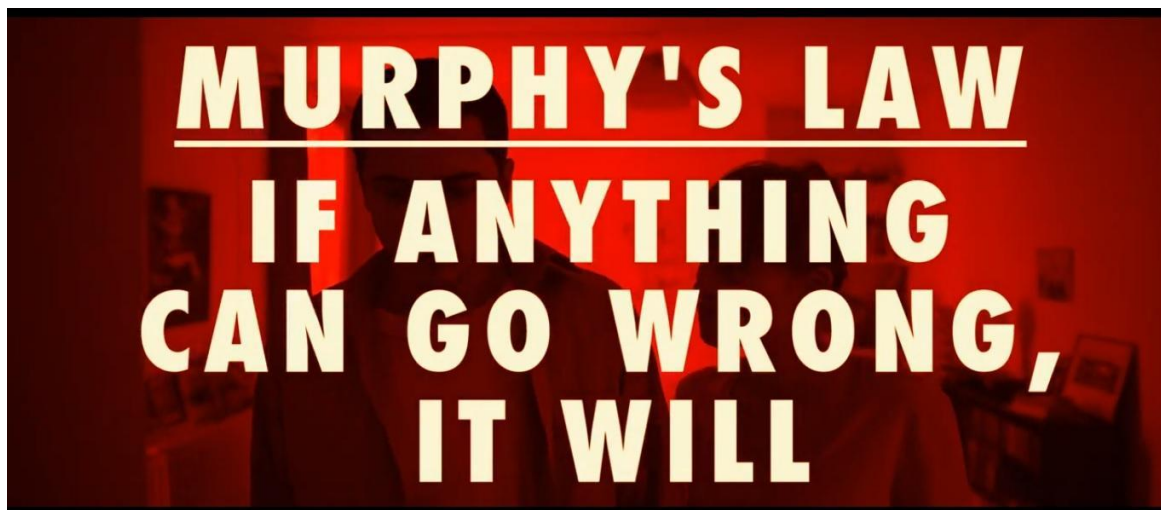


Figura 21. G. Noé, *Love*, 2015, 12.38

Una scelta simile, ma più efficace, avviene in *Climax*. David scopre in bagno Gazelle e Taylor impegnati in un rapporto sessuale incestuoso. Li separa, la macchina da presa segue la ragazza che scappa verso il salone principale. Le luci sono improvvisamente tutte rosse e illuminano una scena che sembra tratta dall'inferno. La cinepresa si capovolge mostrando i ballerini occupati in movimenti inquietanti. L'immersione nel rosso della scenografia dona ancora più impatto all'intera scena²⁰⁰.

²⁰⁰ G. Noé, *Climax*, 2018, 1.21.54.

BIBLIOGRAFIA

SU GASPAR NOÉ

N. Barison, *Gaspar Noé. Il tempo distrugge tutto*, Milano, Santelli, 2021.

M. Gervasini, *La politica degli autori: Gaspar Noé*, in «Mymovies.it», 7 dicembre 2011, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2011/77914/>, ultimo accesso 5/06/23.

K. Kovacs, *Gaspar Noé - Envers et contre tout/tous*, in «Cinema Skandal», n. 65, 2020.

F. Mastroserio, *Tempo e Corpo. Il cinema di Gaspar Noé*, in «L'Indiependente», 25 maggio 2020, <https://www.lindiependente.it/gaspar-noe-filmografia/>, ultimo accesso 5/06/23.

F. Secchi Frau, *L'estremo*, in «Mymovies.it», 7 giugno 2019, <https://www.mymovies.it/persone/gaspar-noe/49363/>, ultimo accesso 5/06/23.

S. A., *Drogue, sexe et cinéma: la leçon de réalisation de Gaspar Noé | Movie Master | Konbini*, Youtube, caricato da Konbini, 17 maggio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=KvGt5phoWNE&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=8>, ultimo accesso 5/06/23.

S. A., *Gaspar Noé talks about his career, including his new film Vortex | BFI Q&A*, Youtube, caricato da BFI, 18 maggio 2022, https://www.youtube.com/watch?v=_Cli5f3rCy4&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=6, ultimo accesso 5/06/23.

S. A., *Nicolas Winding Refn in conversation with Gaspar noé*, Youtube, caricato da Space Rocket Nation, 18 gennaio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=u2aZdzB8TnE&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=2&t=1137s>, ultimo accesso 5/06/23.

SU THE NEW FRENCH EXTREMITY

R. Chareyron, *Scratching the Surface: For a Reappraisal of Violence in Contemporary French Cinema*, in S. Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Londra, Palgrave Macmillan, 2022.

S. F. Erensoy, *Rethinking Pornography within the Context of the New French Extremity: The Case of Baise-moi*, in «Cinej Cinema Journal», vol. 8.1, 2020.

G. Grassi, «*Baise-moi*», *il film scandalo arriva in Italia a Settembre. Ritirato per ora in Francia*, Milano, Corriere della Sera, 7 luglio 2000.

T. Palmer, *Brutal Intimacy. Analyzing Contemporary French Cinema*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011.

J. Quandt, *Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*, in «ARTFORUM», n. 6 (42), Febbraio 2004.

M. Resmini, *Reframing The New French Extremity: Cinema, Theory, Mediation*, in «Camera Obscura», n. 3 (30), 2015.

E. Varmazi, S. F. Erensoy, G. E. O. Tahan, *Reflecting anxieties during the first twenty years of the twenty-first century: Three European cinematic waves*, in «International Journal of Media and Cultural Politics», n. 1 (17), Febbraio 2021.

A. West, *Films of the New French Extremity. Visceral Horror and National Identity*, Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers, 2016.

C. Yu, *Violence Corporeality in Cinema*, in S. Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Londra, Palgrave Macmillan, 2022.

SUI SINGOLI FILM

CARNE (1991)

A. Cavalier, *Alain Cavalier: Carne*, in «Positif», n. 400, Giugno 1994.

P. Powrie, *The W/whole and the Abject*, in «Paragraph», vol. 26, 2003.

J. Romney, *A year in Pretence*, in «New Statesmen & Society», vol. 5, n. 228, Novembre 1992.

P. Rouyer, *Carne*, in «Positif», n. 365/366, Giugno/Agosto 1991.

P. Rouyer, *Festival of Festivals*, in «Positif», n. 375/376, Maggio 1992.

P. Rouyer, *Gaspar Noé: une mise en scène ludique*, in «Positif», n. 457, Marzo 1999.

S.A., *Dossier de Presse - Carne*, in «Les Archives LTDT», 1991, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

SEUL CONTRE TOUS (1998)

V. Broda, *Un cuchillo en el corazón. Gaspar Noé: ¿cineasta de un social contemporáneo? La tragedia de un hombre (solo) en la tragedia del siglo*, in «Ética & Cine», Marzo-Giugno 2020.

M. Davis, *Living is a selfish act: an interview with Gaspar Noé*, in «Post Script», Vol. 21 (3), 2022.

P. Duane, *Sang des Bêtes*, in «Film Ireland», vol. 70, aprile/maggio 1999.

N. James, *Cannes Magnificent misanthropes*, in «Sight and Sound», vol. 8 (7), 1998.

G. Smith, *Live Flesh*, in «Film Comment», vol. 34, n. 4, Giugno/Luglio 1998.

S. A., *Dossier de Presse - Seul Contre Tous*, in «Les Archives LTDT», 1998, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

D. Tubrett, *Love Hurts*, in «Cineaction», vol. 62, 2003.

IRRÉVERSIBLE (2001)

A. Cameron, *Contingency, Order, and the Modular Narrative: 21 Grams and Irréversible*, in «The Velvet Light Trap», n. 58, autunno 2006.

T. R. Britt, *Lower depths and higher aims: death, excess and discontinuity in Irréversible and Visitor Q*, in «Cinephile», vol. 5, n. 1, primavera 2009.

M. Brottman, D. Sterrit, *Irréversible*, in «Film Quarterly», vol. 57 (2), inverno 2003/2004.

R. de los Rios, R. Davis, *Digital Frames and Visible Grain: Spatial and Material Reintegration in Irréversible*, in «Film Criticism», vol. 32, n. 1, autunno 2007.

- C. D. de Sena Caires, *The interactive potential of post-modern film narrative. Frequency, Order and Simultaneity*, in «Research Centre for Science and Technology of the Arts», Universidade Católica Portuguesa, s.d..
- Y. Eyny, A. Zubatov, *In the Garden of Earthly Delights: Irréversible*, vol. 31, aprile 2004.
- L. Felperin, *Irréversible*, in «Sight and Sound», vol. 13, n. 3, marzo 2003.
- R. B. H. Goh, *Myths of reversal: backwards narratives, normative schizophrenia and the culture of casual agnosticism*, in «Social Semiotics», vol. 18 (1), marzo 2008.
- M. Kermodé, N. James, *Horror Movie*, in «Sight and Sound», vol. 13, n. 2, febbraio 2003.
- G. Krautheim, *Aspiring to the void: the collapse of genre and erasure of body in Gaspar Noé's Irréversible*, in «Cinephile», vol. 4, estate 2008.
- H. Magill, *Interview to Gaspar Noé, Monica Bellucci and Vincent Cassel*, in «BFI», 2002, <https://web.archive.org/web/20101012074758/http://www.bfi.org.uk/features/interviews/noe.html#backwards>, ultimo accesso 5/06/23.
- S. A., *Dossier de Presse Irréversible - Inversion Intégrale*, in «Les Archives LTDT», 2020, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

ENTER THE VOID (2009)

- M. Balderston, *"You'll Get Your Big Trip": Acousmatic Music, The Voice, and the Mirror Stage in Enter The Void*, in «The Cine-files», Vol. 4, primavera 2013.
- W. Brown, D. H. Fleming, *Voiding Cinema: Subjectivity Beside Itself, or Unbecoming Cinema in Enter The Void*, in «Film Philosophy», n. 19, 2015.
- P. B. Donnelly, *Liberation through Seeing: Screening The Tibetan Book of the Dead*, in «Religions», vol. 9, n. 8, Agosto 2018.
- W. Y. Evans-Weltz, *Tibetan book of the dead*, London, Oxford University Press, 1957.
- R. Fernández, *Enter The Void by Gaspar Noé (review)*, in «Diálogo», Vol. 16 (1), primavera 2013.
- J. Gazi, *Blinking and Thinking: The Embodied Perceptions of Presence and Remembrance in Gaspar Noé's 'Enter The Void'*, in «Film Criticism», vol. 41, n. 1, Febbraio 2017.
- C. Norris, *The Origin of the World*, in «Film Comment», Vol 46 (5), settembre/ottobre 2010.

J. Romney, *Enter The Void*, in «Sight and Sound», vol. 20, n. 10, Ottobre 2010.

S.A., *Dossier de Presse Enter the Void*, in «Les Archives LTDT», 2010, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S. A., *Enter The Void Press Conference - Cannes 2009*, Youtube, caricato da DefenceSpeech, 25 Agosto 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=sM4DH2R0kF0&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=10>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Enter The Void with Gaspar Noé, Excerpt from Conversation*, Youtube, caricato da Sarajevo Film Festival, 28 marzo 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=CW9tedAvirU&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=9>, ultimo accesso 5/06/23.

S. Townsend, *Jameson Dublin International Film Festival*, in «Film Ireland», vol. 132, primavera 2010.

J. Villers, *Exclusive Interview: Gaspar Noé*, in «Prospect», Settembre 2020, <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/exclusive-interview-gaspar-noe>, ultimo accesso 5/06/23.

LOVE (2015)

M. Del Pino Santana Quintana, *Disidencia porno en Love (2015) de Gaspar Noé*, in «Moderna språk», Giugno 2021.

R. Gilbey, *Things left dangling*, in «The Critics», 20-26 novembre 2015.

T. Johnston, *Love*, in «Sight and Sound», vol. 25, n. 12, Dicembre 2015.

S.A., *Gaspar Noé Love Interview*, Youtube, caricato da GeekWorldRadio, 4 novembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=McORCYiFksU&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=4>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *LOVE -conférence- (vf) Cannes 2015*, Youtube, caricato da Festival de Cannes (Officiel), 21 maggio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=WHhmSCUBJ8Q>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *LOVE -interview- (en) Cannes 2015*, Youtube, caricato da Festival de Cannes (officiel), 21 maggio 2015,

<https://www.youtube.com/watch?v=2s64Qz8wmgI&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=7>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Press Kit - Love*, in «Les Archives LTDT», 2015, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

A. Zoppo, *Love: 10 cose che non sapevi sul film scandalo di Gaspar Noé*, in «No Spoiler», 27 maggio 2020, <https://nospoiler.it/posts/love-10-cose-che-non-sapevi-sul-film-gaspar-noe>, ultimo accesso 5/06/23.

CLIMAX (2018)

P. M. Bocchi, *Climax di Gaspar Noé*, in «Cineforum», n. 575, Festival di Cannes.

A. Bogutskaya, *Disco Inferno*, in «Sight&Sound», Ottobre 2018.

A. Lanfranchi, *Climax - Gaspar Noé. Le forme del dionisiaco*, in «Cineforum», n. 586.

P. P. López, *Francia en una secuencia: acerca de Climax, de Gaspar Noé*, in «Economía Creativa», vol. 11, 2019.

S.A., *Gaspar Noé racconta una scena di Climax*, Youtube, caricato da Internazionale, 17 giugno 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=NFCB5dMsTpA&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=13>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Dossier de Presse Climax*, in «Les Archives LTDT», 2010, consultabile nel sito <https://www.letempsdetruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Gaspar Noé about Climax*, Youtube, caricato da vpro cinema, 5 febbraio 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=rYLY0brgq3Q&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=14>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Interview med Gaspar Noé*, Youtube, caricato da Blockbuster, 10 novembre 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=MVmxpDonguk&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjd7zDPjsBv3SLoz&index=18>, ultimo accesso 5/06/23.

C. Wheatley, *Climax*, in «Sight & Sound», Ottobre 2018.

LUX ÆTERNA (2019)

S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, in «Dossier de Presse Lux Æterna», in «Les Archives LTDT», 2020, consultabile nel sito <https://www.letempsdegruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Lux Æterna - Dossier de Presse Cannes 2019*, in «Les Archives LTDT», 2019, consultabile nel sito <https://www.letempsdegruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *LUX ÆTERNA - Press Conference - Cannes 2019 - EV*, Youtube, caricato da Festival de Cannes (Officiel), 19 maggio 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Q8L9-h1BeLw&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=17>, ultimo accesso 5/06/23.

VORTEX (2021)

S.A., *Conversation avec Gaspar Noé | ARTE Cinéma*, Youtube, caricato da ARTE Cinema, 22 ottobre 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=L9545MFbzZY&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=16>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Entretien avec Dario Argento*, in «Dossier de Presse Vortex», in «Les Archives LTDT», 2021, consultabile nel sito <https://www.letempsdegruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Entretien avec Françoise Lebrun*, in «Dossier de Presse Vortex», in «Les Archives LTDT», 2021, consultabile nel sito <https://www.letempsdegruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Entretien avec Gaspar Noé*, in «Dossier de Presse Vortex», in «Les Archives LTDT», 2021, consultabile nel sito <https://www.letempsdegruittout.net/>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *FFQ&A mit Gaspar Noé: "People are more afraid of losing their mind than of dying"*, Youtube, caricato da FFCGN, 26 Aprile 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=unf3NZ9FimE&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=6>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Gaspar Noé interview on Vortex, personal inspiration, Dario Argento, Françoise Lebrun, Alex Lutz*, Youtube, caricato da The Upcoming, 12 maggio 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=Wk5N1TxrdAQ&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=19>, ultimo accesso 5/06/23.

S.A., *Gaspar Noé on Vortex* | NYFF59, Youtube, caricato da Film at Lincoln Center, 1 ottobre 2021,

<https://www.youtube.com/watch?v=zXtkuWMe1Tw&list=PLOVvcW3WFAIFU0IN9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=20>, ultimo accesso 5/06/23.

M. R. Schwartz, “*On Looking Away*”: *Vortex*, a film by Gaspar Noé, in «Journal of the American Geriatrics Society», 3 gennaio 2023.

SITOGRAFIA

Gaspar Noé, in «IMDb», <https://www.imdb.com/name/nm0637615/>.

Gaspar Noé, in «Wikipedia», https://it.wikipedia.org/wiki/Gaspar_No%C3%A9.

Luis Felipe Noé, in «Wikipedia», https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Felipe_No%C3%A9.

<https://www.letempsdetruittout.net/>.

FILMOGRAFIA

OPERE DI GASPAR NOÉ

1985, *Tintarella di Luna*, https://www.youtube.com/watch?v=oLBMU-XpP_8&t=986s.

1991, *Carne*,

https://www.youtube.com/watch?v=9tN9LI_GW9c&list=PLOVvcW3WFAIFU01N9mjD7zDPjsBv3SLoz&index=3.

1995, *Une expérience d'hypnose télévisuelle*,

https://vimeo.com/111398094?embedded=true&source=video_title&owner=7810627.

1996, *Je n'ai pas* - Frères Misères, <https://www.youtube.com/watch?v=Ex4HbWBPiEw>.

1998, *Seul Contre Tous*.

1999, *Si Mince* - Arielle, <https://www.youtube.com/watch?v=pzTus7KV5yA>.

1998, *Insanely Cheerful* - Bone Fiction, <https://www.youtube.com/watch?v=jpCTHlhymQs>.

2001, *Irréversible*.

2002, *Intoxication*, <https://www.youtube.com/watch?v=Hvs98EQn3eM>.

2005, *Eva*, (1), <https://www.dailymotion.com/video/x5a4a>.

2005, *Eva*, (2), <https://www.dailymotion.com/video/x4s17>.

2005, *Eva*, (3), <https://www.dailymotion.com/video/x4rxl>.

2006, *AIDS*, <https://www.youtube.com/watch?v=2x5kjJi4LY>.

2006, *We fuck alone*, https://vk.com/video-72544805_171035146?list=0245eebaecbafb9171.

2008, *La Nuit de l'Homme* - Yves Saint Laurent,

<https://www.youtube.com/watch?v=9ceb50rDtDY>.

2009, *Enter The Void*.

2011, *Ritual*.

2012, *Love in Motion* - SebastiAn, <https://www.youtube.com/watch?v=spzGGnS0zt0>.

2013, *Applesauce* - Animal Collective, <https://www.youtube.com/watch?v=NIbtYzjLuMo>.

2013, *We No Who UR* - Nick Cave & The Bad Seeds,

<https://www.youtube.com/watch?v=tjF57zEbxpI>.

2014, *SHOOT*, <https://www.youtube.com/watch?v=-vul70kTZqw>.

2015, *Love*.

2018, *Climax*.

2019, *The Art of Filmmaking*, <https://www.youtube.com/watch?v=nWsBEd3d68A>.

2019, *Thirst* - SebastiAn, <https://www.youtube.com/watch?v=-kyAucCCiRI>.

2019, *Lux Aeterna*.

2020, *Summer of '21* - Yves Saint Laurent, <https://www.youtube.com/watch?v=Dd5vHr-RJPg>.

2021, *Vortex*.

ALTRI FILM CITATI

2000, V. Desportes, C. Trinh Thi, *Baise-moi – Scopami*.

2002, M. de Van, *Dans Ma Peau*.

2003, A. Aja, *Alta Tensione*.

2008, P. Laugier, *Martyrs*.