



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

*J'Entends plus la guitare, La Jalousie, Le Sel des Larmes: Il tema della solitudine nell'amore.  
Il cinema di Philippe Garrel.*

Relatore: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda: Francesca Camilla Zambonin

Matri: 1242291

Anno Accademico: 2021/2022



*Vale più l'amore mediocre di una grande amicizia: perché l'amore è ricco di segni e si nutre di una interpretazione silenziosa. Vale più un'opera d'arte di un'opera filosofica; perché ciò che è implicato nel segno più profondo di tutti i significati espliciti. Quello che ci fa violenza è più ricco di tutti i frutti della buona volontà e del lavoro scrupoloso, più importante del pensiero.*



## INDICE

Introduzione .....	8
--------------------	---

### Capitolo 1

#### TEORIE E FORME NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL

Paragrafo 1.1 Primo periodo: Il Corpo e il Gesto. ....	15
Paragrafo 1.2 Secondo Periodo: L'origine e la perdita .....	20
Paragrafo 1.3 Terzo Periodo: Visibile e Invisibile .....	27

### Capitolo 2

#### L'AMORE NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL: *J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE*

Paragrafo 2.1: L'evento amoroso. ....	32
Paragrafo 2.2: La solitudine nell'amore.....	39
Paragrafo 2.3: <i>J'entends plus la guitarre</i> , Analisi del film.....	43
Paragrafo 2.4: <i>J'entends plus la guitarre</i> , Sequenze significative .....	49

### Capitolo 3

#### LA GELOSIA NELLA SOLITUDINE DELL'AMORE: *LA JALOUSIE*

Paragrafo 3.1: La Gelosia nella solitudine dell'amore.....	56
Paragrafo 3.2: <i>La Jalousie</i> , Analisi del film.....	63
Paragrafo 3.3: <i>La Jalousie</i> , Sequenze Significative.....	70

## Capitolo 4

### LA MODERNITÀ NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL: *LE SEL DES LARMES*

Paragrafo 4.1: La Modernità nel cinema di Philippe Garrel .....	75
Paragrafo 4.2: <i>Le Sel des Larmes</i> , Analisi del Film .....	80
Paragrafo 4.3: <i>Le Sel des Larmes</i> , Sequenze Significative .....	89
Bibliografia .....	95
Filmografia.....	102
Ringraziamenti.....	109



## INTRODUZIONE

Alla fine del mio percorso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale ho deciso di affrontare come argomento della mia tesi un tema molto importante, ovvero il tema della Solitudine nell'Amore. Un regista che ha affrontato questo argomento con modalità espressive raffinate e toccanti è Philippe Garrel, regista francese che nasce a Boulogne-Billancourt nel 1948. Nei suoi film, non di rado, mette in scena profondi legami che lo uniscono alla sua famiglia, e che in parte riguardano il tema dell'amore.

Per affrontare tale tema, ho utilizzato diverse monografie. Tra gli altri, ho preso in considerazione *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes che mi ha aiutato a capire l'amore e come questo sentimento possa essere visto nelle sue diverse sfaccettature, ovvero la conoscenza all'interno della coppia, la fedeltà, il litigio, la catastrofe, le lacrime e il naufragio che si deve affrontare quando finisce una storia d'amore. Successivamente ho letto *Elogio dell'amore* del filosofo Alain Badiou dove si parla della coppia dal primissimo incontro e delle varie fasi fino alla funzione e al valore della affermazione Ti amo e anche la differenza tra amore, passione e relazione affettiva.

Tutti questi elementi mi hanno aiutato ad analizzare e ad avvicinarmi alle opere del regista.

Nel primo capitolo mi sono concentrata principalmente sulla figura di Philippe Garrel nel periodo del post sessantotto, anni in cui il cineasta inizia una serie di collaborazioni con Andy Warhol, con il gruppo del Velvet Underground e con la cantante Nico; quest'ultima diventerà una figura molto significativa nella vita del regista. Successivamente ho analizzato la sua filmografia suddividendola in diversi periodi.



Nel primo periodo ho esaminato la funzione della rappresentazione del corpo e del gesto dove il corpo in questi primi lavori assume un valore essenziale e così importante che viene sottoposto, durante le riprese, ad una vera e propria liturgia, così come affermato più volte dal regista. Le inquadrature evidenziano il suo valore e il suo ruolo come espressione di sentimenti e di sensazioni.

Nel secondo periodo ho approfondito come il cineasta si sia concentrato sull'importanza del tema dell'origine e della perdita. Garrel cerca, attraverso i suoi attori, di far scorrere e fluire il tempo grazie alla durata prolungata delle inquadrature. In questi anni conoscerà Nico e questo legame avrà un ruolo fondamentale nella sua vita affettiva e anche nei suoi film.

Nel terzo periodo, invece, ho esaminato come il regista si concentri sul tema del visibile e dell'invisibile utilizzando come componente espressiva il bianco e il nero, gli effetti luministici ed esaltando e valorizzando l'importanza della luce.

Nel secondo capitolo ho posto attenzione la nascita dell'evento amoroso in una coppia, i suoi punti di forza e di debolezza anche nel momento in cui la coppia diventa più vulnerabile. Poi inoltre posto attenzione alla solitudine nell'amore e all'esclusione dall'altro. Ogni legame e aspirazione dell'essere umano viene compresa senza avere il bisogno di utilizzare le parole, sembra ricordarci Garrel. Pertanto alla fine del capitolo ho iniziato ad analizzare il primo film, ovvero *J'entends plus la guitare*, dedicato alla cantante Nico, realizzato dopo la sua morte riprendendo il tema della perdita e del dolore.

Nel terzo capitolo ho approfondito un altro tema riguardante la solitudine nell'amore la Gelosia che si può manifestare in diverse forme tramite la fedeltà, che è importante all'interno di una coppia. A

questa si aggiungono le varie forme del rapporto: la Scenata, la Catastrofe e le Lacrime. In questo contesto il regista sembra suggerire che la gelosia non si può rifiutare perché chi è geloso all'interno di una coppia soffre maggiormente, e soprattutto ha anche paura di far soffrire l'altro. Ho trattato questa forma di solitudine nell'amore perché nel film *La Jalousie* dove l'importanza della gelosia riguarda più personaggi, soprattutto la ex moglie del protagonista Louis che soffre del fatto che sua figlia sia più felice a passare del tempo con lui piuttosto che con la madre.

Infine nell'ultimo capitolo ho sottolineato la modernità della produzione di Philippe Garrel che è stata riscontrata in quello che viene definito cinema puro e di poesia.

La poeticità si ritrova fin da subito nei suoi lungometraggi dove il conflitto, la separazione e il dolore della condizione esistenziale dell'uomo è in bilico tra il desiderio e la possibilità di governare ogni sentimento e di comprendere quindi la realtà nella sua concretezza e nella sua esistenza. Inoltre in questo capitolo ho analizzato uno dei film più recenti del regista: *Le Sel des Larmes*. In questa ultima opera, Garrel si concentra sul fluire naturale delle sorti dei personaggi e dei loro sentimenti, rappresentando pienamente la solitudine nell'amore.



## CAPITOLO 1

### TEORIE E FORME NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL

<<Il cinema cominciò ad affascinarmi quando mio padre iniziò a fare l'attore anche se già da giovane mi ero interessato alla pittura<sup>1</sup>>>

Philippe Garrel, è nato a Boulogne Billancourt nel 1948. Il padre, Maurice Garrel, era un attore ma nel dopo guerra, impossibilitato ad esercitare la propria professione, decise di dedicarsi ad altre attività; fu comunque lui ad influenzare e ad esercitare un ruolo molto importante all'interno della vita artistica e professionale del figlio.

Il percorso artistico di Garrel parte dalla prima metà degli anni '60 e '70 come espressione di un cinema degli esordi, radicalmente sperimentale, fino alla rappresentazione e manifestazione di un cinema più narrativo la cui originalità è data dalla compresenza di elementi sia classici che moderni<sup>2</sup>.

Il regista debutta ed esordisce nel 1964, anno in cui gira poco più che sedicenne il suo primo cortometraggio, spinto da una passione nata osservando il lavoro del padre. Quest'ultimo è spesso presente come attore nei suoi film. Infatti, la presentazione in scena è la seguente: Padre, Madre, Figlio. È un padre severo, che mette in discussione il sogno del figlio. Anche le donne del regista

---

1 C.f.r. R. Salvatore, *Traiettorie dello sguardo. Il cinema di Philippe Garrel*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

2 C.f.r. V. Domenici, *Il corpo e l'immagine, il primo cinema di Philippe Garrel*, Roma, Armando Editori, 2008.

hanno avuto un ruolo centrale nella sua produzione cinematografica, come vedremo successivamente.

Possiamo dire che l'aspetto autobiografico nelle sue opere è molto importante perché permette di creare diversi parallelismi e incroci fra vita e cinema che si manifestano anche a livello della costruzione delle storie e delle situazioni che si alternano sullo sfondo. Quindi è evidente che nel cinema del regista sia centrale la presenza degli attori.

I primi film rispecchiano bene più o meno direttamente il clima del contesto culturale politico e sociale del periodo post-sessantotto. Gli anni '70 avviano un periodo definito dalla critica underground, caratterizzato dalla collaborazione di Garrel con l'attrice e cantante Nico, che proveniva dalla Factory di Andy Warhol e con la quale il regista inizia anche una lunga relazione sentimentale e lavorativa. Infatti, l'autore si avvicina ai film di Warhol, la cui filmografia è caratterizzata da opere completamente svincolate da finalità puramente narrative e realizzate in modalità di produzione autonome rispetto all'industria cinematografica. Inoltre siamo nel maggio del '68 periodo in cui c'è stata l'abolizione delle gerarchie all'interno delle professioni in ambito cinematografico. Una parola d'ordine molto diffusa rivendica con grande serenità che le macchine da presa vengono date ai contadini perché tutti possono girare. Nel maggio del '68 si moltiplicano le riprese: documenti, cinegiornali rivoluzionari, ma pochissimi dei quali si trasformeranno in prodotti finiti. *Garrel*, in questo periodo difende con i suoi film l'atteggiamento che è alla base della storia del cinema, e che si potrebbe definire come la scelta della rarità. Il cinema è raro, difficile e opaco, in questo modo la sua produzione si fa carico di tutte le scelte più estreme di non riconciliazione venendone fortemente

---

3 C.f.r. R. Turigliatto e S. della Casa (a cura di), *Philippe Garrel*, Torino, Lindau, 1994.

condizionata. Il punto di partenza per l'analisi di queste prime opere di Garrel è stato suggerito soprattutto dall'apparato teorico e critico dato da Gilles Deleuze<sup>4</sup>, il quale ha analizzato le opere giovanili dell'autore francese in relazione a una precisa riflessione che mette al primo posto il ruolo del corpo dell'attore. "Dateci un corpo", significa che per prima cosa bisogna montare la cinepresa su un corpo quotidiano. Il corpo non è mai al presente ma contiene il prima e il dopo, la stanchezza e l'attesa. L'atteggiamento di un corpo mette in pensiero il rapporto con il tempo.

Pertanto, il primo cinema, si contraddistingue secondo Deleuze, per la valorizzazione estrema dalla dimensione del corpo concepito non come ostacolo per arrivare al pensiero e alla riflessione ma, al contrario, come luogo per accedervi. Il corpo assume in queste prime opere una funzione di primaria importanza, tanto da essere sottoposto a quello che Deleuze definisce come una vera e propria liturgia, una cerimonia che non ha a che vedere con la religione, quanto piuttosto al mito e che vede come protagonisti ricorrenti un uomo, una donna e un bambino. L'assenza del sonoro e dei dialoghi che caratterizza i principali film di questo periodo, accentua ulteriormente il valore del gesto che si trasforma e si manifesta come parola. Autore sempre estraneo a scelte commerciali, Garrel si è distinto per aver ricondotto il cinema a una dimensione puramente visiva e sensoriale, restituendo valore e senso profondo al corpo e al gesto. In questo modo ha scandagliato ed esplorato l'immagine nelle sue componenti fondamentali e originarie, anche nei suoi aspetti più opachi e indecifrabili.

Da ciò deriva necessariamente un interesse particolare da parte del cineasta per gli elementi formali che costruiscono visivamente l'immagine cinematografica, la cui composizione plastica presenta

---

<sup>4</sup> C.f.r. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1998, pp. 220-224.

delle caratteristiche costanti<sup>5</sup>. Il discorso deleunziano, punto di riferimento impiegato come chiave di lettura dell'opera di Garrel, esprime fortemente il concetto di modernità cinematografica, inserendolo, quindi, nel contesto generale delle ricerche del cinema moderno. Tutto ci fa pensare che il cinema di Garrel sia un cinema molto nuovo<sup>6</sup> e che senta l'influenza estetica di un altro cineasta francese a lui antecedente, di cui parleremo successivamente, ovvero Robert Bresson. In questo contesto possiamo di seguito suddividere il suo cinema in quattro periodi.

### **PARAGRAFO 1.1: PRIMO PERIODO: IL CORPO E IL GESTO**

Gli anni '60 del '900, segnano l'esordio di Philippe Garrel, alla regia e di conseguenza inaugurano quello che può essere definito il primo periodo di produzione. Rispetto ai periodi successivi, questo si contraddistingue per una particolare originalità dei modi di espressione e per una maggiore sperimentazione del mezzo cinematografico. L'elemento visivo relativo alla composizione plastica dell'immagine diventa quindi essenziale e fondamentale nell'esperienza di fruizione dello spettatore, ancora prima della definizione del delinearsi di una storia. Gli anni delle contestazioni giovanili, vissuti in prima persona dal regista, emergono in maniera indiretta, nascosti dietro alle storie<sup>7</sup>.

<< Le Révèlateur, è un film deliberatamente onirico che gira attorno a ciò che la psicanalisi definisce la scena primaria: come nasce un film , come si fabbrica un bambino la prima volta che un bambino vede i suoi genitori fare l'amore. È un muto di un'ora in bianco

---

5 C.f.r., V. Domenici, cit.

6 *Ivi*, p. 13.

7 C.f.r R. Turigliatto (a cura di) S.della Casa, *Philippe Garrel*, Torino, Lindau S.r.l, 1994

e nero realizzato con pochi mezzi irrisori che mostra un bambino alle prese con i propri genitori. Tutti e tre si muovono in uno spazio scandito dalle rappresentazioni del sogno<sup>8</sup>>>

Uno dei primi film che riprende gli elementi del corpo e del gesto è proprio *Le Révélateur*(1968). Questo è il secondo lungometraggio di Garrel profondamente pervaso da una dimensione onirica. Il film, girato in bianco e nero e muto, presenta la fuga di una coppia insieme al proprio figlio da una guerra che non viene mai mostrata. Le modalità di lavorazione di quest'opera condizionano la composizione dell'immagine. Il regista, infatti, con una ridotta équipe, filma lungo le strade della Baviera, in pochi giorni e senza permessi (le riprese durano una settimana e così anche il montaggio). Avendo a disposizione pochissimi mezzi economici, l'autore affitta delle lampade tascabili e una macchina da presa da reportage. Per quanto riguarda le scelte luministiche, egli stesso dichiara come il loro particolare uso serve a creare contrasti e sovraesposizioni per incanalare lo sguardo sui personaggi, sottolinearne i gesti e le posture dei loro corpi, intensificandone così l'effetto espressivo. La macchina da presa, più mobile che nell'opera precedente, segue delle carrellate lunghe e articolate e a volte tortuose e agitate dei protagonisti, che fuggono dalla violenza e dal dolore della guerra. L'assenza totale di dialoghi e di sonoro, contribuisce a concentrare l'attenzione sui corpi e sulle azioni dei protagonisti, mentre l'uso della luce crea contrasti visivi molto netti, accentuando lo scarto dei personaggi spesso fortemente illuminati dalla luce artificiale<sup>9</sup>.

---

8 C.f.r R. Salvatore, cit., p.30.

9 C.f.r,V. Domenici, cit.



Nel cinema di Garrel, i sogni sono molto importanti, dal momento che il cineasta è influenzato da riflessioni legate alla psicoanalisi, e in particolare dagli scritti di Sigmund Freud. Oltre a questo aspetto è anche fondamentale la questione relativa al linguaggio richiamandosi a Lacan, secondo cui il linguaggio, se da un lato consente al singolo di entrare in rapporto con il mondo, dall'altro, al contempo, lo aliena. Il corpo, ripreso da *Garrel*, non viene più seguito o inseguito nella sua quotidianità e meccanicità, ma introdotto all'interno di una sorta di rito, di cerimonia fatta di posture e movimenti che acquistano un senso nuovo. Questo film è uno dei più sperimentali del regista, difatti seguendo le riflessioni tracciate da Deleuze, si possono in generale ritrovare entrambi i poli, sia quello del quotidiano che quello del corpo cerimoniale.

Ho ripreso il film *Le Révélateur* proprio per entrare nella questione della "Liturgia dei corpi", tema molto presente nei film di Garrel. I film più sperimentali del regista, infatti, non esprimono altro che questa volontà di rendere le parole al corpo e alla carne. In questo film, l'autore non era interessato al personaggio in sé, ma piuttosto ai sentimenti che lo muovevano, spesso legati ai meccanismi del ricordo e della memoria, infatti il regista si dimostra interessato agli stessi movimenti esteriori dell'attore utilizzando le pause e il corpo: le sue resistenze e le sue posture e il suo rapporto con la realtà circostante. L'immagine così definita e costruita viene svuotata e liberata da ogni orpello decorativo o accessorio, riscoprendo una nuova dimensione comunicativa affidata al valore del gesto, più che per la parola all'espressività degli attori e alla loro presenza scenica. Questo effetto che viene ricercato fa sì che le immagini così dette periferiche vibrino e si carichino ogni volta di tensione.

Un punto di riferimento importante per quanto riguarda il cinema di Garrel fu *Robert Bresson*.

L'importanza di un autore come Bresson, è stata da sempre individuata nelle scelte formali, nello stile

e nel linguaggio che ha contraddistinto in maniera coerente ogni opera di Garrel. Da un punto di vista prettamente stilistico, e formale della sobrietà del linguaggio bressoniano, si traduce in primis nell'uso particolare del sonoro spesso completamente assente o comunque rarefatto nelle inquadrature scelte: Bresson preferisce evitare le inquadrature lunghe e predilige quelle corte. Quindi, questo stile e, soprattutto, l'utilizzazione del sonoro in rapporto all'immagine, spinge lo spettatore alla massima concentrazione e attenzione dei particolari fisici dei personaggi. Per entrambi i registi quindi, ovvero Bresson e Garrel, il senso di un film è qualcosa che si gioca soprattutto nella composizione dei corpi all'interno dell'inquadratura: da un lato attraverso la materialità degli attori e dall'altro tramite la loro essenza.

L'immagine è svuotata di ogni orpello decorativo e accessorio, e riscopre una nuova dimensione comunicativa. Il risultato a cui arrivano i due cineasti francesi è quello di un cinema anti psicologista: l'attore viene spogliato di ogni possibile valenza psicologica, legata tradizionalmente all'attribuzione di ruoli o identità vincolanti.

Ecco allora che la parola assume un ruolo importante sia per la sua assenza che per la sua presenza. Successivamente i due cineasti si concentrano sul rapporto cinema e teatro. La questione relativa alla presenza fisica dell'attore e alle differenze strutturali tra le due arti, comunque apre un problema complesso e non nuovo al mondo della critica, che da molto tempo dibatte su questo tema: dalle considerazioni proposte da André Bazin a proposito di come la presenza fisica degli attori possa essere rappresentata al cinema e al teatro, la nozione di presenza e il processo da parte dello spettatore di identificazione. Con Garrel e attraverso l'eredità di Bresson da lui raccolta, il cinema ha tentato di recuperare una dimensione che potremmo definire fisica dell'attore sul palcoscenico, piuttosto che

psicologica, come via privilegiata attraverso la quale accedere al pensiero e alla vita stessa e tramite cui attivare i processi di significazione di un'opera cinematografica. Oltre a questa concezione estetica, altro tema importante è la funzione del Corpo dell'attore e *Garrel* appare anche in questo caso influenzato dalle teorie di Bresson. In sostanza Garrel rende omaggio al cineasta francese dicendo che filmare non è un atto violento e gli attori sono rappresentati con i loro tratti personali, con le loro fragilità, il regista in questo modo ammorbidisce il rigore di Bresson <sup>10</sup>.

La questione relativa alla presenza fisica dell'attore apre un problema complesso e non nuovo al mondo della critica che da molto tempo si sofferma su questo tema. Secondo l'analisi di *Walter Benjamin*, con la rappresentazione cinematografica si è persa in un certo senso l'aura dello spettacolo dal vivo e della presenza fisica degli attori nel palcoscenico. L'aura dell'opera d'arte teatrale si manifesta nell'interazione diretta tra attore e spettatore, così quest'ultimo può immedesimarsi e vedere direttamente il movimento dei corpi. Quelli che amavano profondamente il teatro obbiavano che al cinema sarebbe mancato sempre qualcosa, la presenza dei corpi che sarebbero rimasti appannaggio del teatro: il cinema avrebbe mostrato soltanto onde e corpuscoli danzanti del corpo.

---

10 C.f.r R. Turigliatto e S.della Casa (a cura di), cit.

## PARAGRAFO 1.2: SECONDO PERIODO: L'ORIGINE E LA PERDITA

L'interrogativo sulla natura del cinema e sulle implicazioni legate al vedere riguarda anche il secondo periodo della produzione del regista, definita da alcuni teorici "Underground", per una certa vicinanza ad alcuni elementi stilistici che ricordano il cinema di Andy Warhol.

Il regista conosce la cantante *Nico* e con lei instaura un forte rapporto affettivo e artistico, e grazie a questo legame che realizza sette film. Lei collabora per la scrittura dei testi del lungometraggio *La cicatrice intérieure*, di cui concepisce anche i dialoghi; interviene inoltre per *Athanor*, e *Le Berceau de Cristal*.

La pratica dell'autore, sembra discendere da un orizzonte che vede nella voce della propria donna una superficie riflettente del legame affettivo e creativo. Oltre ai temi già trattati, sono molto importanti anche i temi dell'Origine e della perdita presenti soprattutto in *J'entends plus la guitare*. Il tema dell'origine si configura, innanzitutto, come riflessione e ricerca intorno alla nascita e composizione del visibile e quindi necessariamente dell'immagine cinematografica e della pellicola filmica. Se nel primo periodo, l'autore appare interessato a una ricerca sull'origine, che trovi una riflessione sul procedimento filmico, sui materiali usati e sulla genesi dell'immagine, nei successivi e soprattutto nelle opere più mature questa ricerca invade le tematiche trattate e la caratterizzazione stessa dei personaggi. Appare fortemente significativo che *Garrel* nel primo periodo del suo cinema si serva di pellicole scadute o con la grana estremamente usata; così la riflessione sull'origine si manifesta anche nel trattamento del tempo e del suo fluire: *Garrel* sembra voler trattenere sui corpi e sui volti dei suoi attori l'inevitabile scorrere e fluire del tempo e i suoi effetti attraverso la durata

lunga delle inquadrature che spesso mette a dura prova lo spettatore. Questo non fa che confermare l'esigenza irrealizzabile di impedire la perdita, l'assenza e la separazione<sup>11</sup>, con l'uso della macchina da presa e con il valersi, in alcuni casi, dei campi lunghi. Quindi la riflessione dell'origine ricopre tutto il cinema di *Garrel*, anche dal punto di vista estetico formale.

Perdita, distacco e separazione sono parole chiave nel cinema di Philippe Garrel.

Mentre la paura della perdita, del distacco e della separazione, con la quale devono convivere loro malgrado i personaggi, si manifesta in particolare sul piano espressivo e formale; nel cinema il regista non smette mai di riprodurre questa separazione. Dal punto di vista formale Garrel contemporaneamente lotta contro la separazione degli esseri amati e cerca di trattenerli, di guardarli il più a lungo possibile. I temi della perdita e dell'origine sono evidentemente correlati tra di loro. Il dolore legato alla perdita e al distacco, si manifesta, nella sua produzione con una perdita della vista. Questo concetto si potrebbe comprendere meglio come una sottrazione del visibile: il campo visivo non si presenta prevalentemente nei film dell'autore come omogeneo e nitido. Dietro tale composizione possiamo rintracciare una importante concezione che è alla base del lavoro del regista e che investe la visione: l'assenza e la separazione si concretizzano nella possibilità di filmare e perciò di fissare ciò che il vedere ci restituisce nel presente. L'uso del primo piano è veramente importante laddove i volti appaiono improvvisamente quasi non figurabili, non rappresentabili a pieno tanto dalla macchina da presa, quanto all'occhio dello spettatore.

Il rapporto tra visibile e invisibile, investe ulteriormente l'opera del cineasta.

---

11 C.f.r, V. Domenici, cit.

Il filosofo Maurice Merleau Ponty, afferma che lo sguardo rimanda sempre a ciò che è invisibile, l'atto della visione non si esaurisce con l'individuazione e definizione dell'oggetto percepito, ma cela un procedimento più complesso che si manifesta con l'assenza, con l'allontanamento e con il distacco<sup>12</sup>. Il rapporto tra visibile e invisibile, può essere colto solo in virtù dell'invisibile. L'atto della visione, quindi non si esaurisce nell'individuazione e definizione dell'oggetto percepito ma cela un procedimento più complesso destinato a non esaurirsi mai definitivamente, in quanto le possibilità del visibile sono infinite, sostiene Domenici riprendendo le concettualizzazioni del filosofo e leggendo mediante tale prospettiva il cinema del regista<sup>13</sup>. Lo statuto dell'immagine cinematografica viene così concepito da Garrel come sottoposto permanentemente alla minaccia continua della rappresentazione con l'oscuramento: è la minaccia continua che la rappresentazione vada verso la scomparsa. Che sia quindi la fine di una relazione o di un sentimento, i personaggi nei film del regista, vivono e agiscono con la consapevolezza che ogni esperienza ha un destino di perdita iscritto nell'origine. Le inquadrature insolite potrebbero essere, nel cinema di Garrel, quelle che mostrano gli spazi e i corpi che li abitano, pur essendo solo frammenti. Attraverso queste scelte stilistiche, l'autore, riesce quindi a evocare il dolore e la perdita per l'abbandono delle relazioni umane<sup>14</sup>. A questo punto, i rimandi dai nuclei tematici a quelli formali e viceversa del primo cinema Garrel sono evidenti: da un lato infatti gli elementi narrativi influenzano la composizione plastica dell'immagine e delle scelte stilistiche dell'autore, dall'altro è proprio il particolare approccio del regista all'immagine filmica a

---

12 C.f.r M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 1964, Milano, Bompiani, 1969.

13 C.f.r V. Domenici, cit.

14 *Ivi*, P. 59.

spingerlo a portare in scena determinate storie nelle quali si descrive l'allontanamento dell'altro, e la solitudine nei rapporti umani. La questione fondamentale è quella di aver sottratto l'immagine cinematografica ad una funzione puramente referenziale e rappresentativa. La presenza dello schermo monocromo bianco o nero spesso proposto nelle opere del regista evocando l'assenza.

Uno dei film più importanti in questo periodo è proprio: *La Cicatrice Intérieure* (1970/71), lungometraggio che è stato interrotto più volte per mancanza di mezzi ed anche per una certa ossessività da parte di Garrel, per la ricerca della perfezione assoluta delle inquadrature e dei luoghi.

I film sono alcune volte accompagnati da musiche di Nico<sup>15</sup>. L'autore gira questo film con Nico che in questo periodo è una figura molto importante sia professionalmente che privatamente. La cantante infatti progetta dialoghi in inglese e tedesco<sup>16</sup>. Sin dalla prima sequenza il regista presenta altri temi su cui lavora: la distanza tra uomo e donna, l'impossibilità di una risoluzione totale e unitaria del rapporto amoroso. In questo particolare periodo, Garrel per raggiungere i suoi ideali estetici, utilizza l'assenza del sonoro, che è ancora più enfatizzata dai movimenti della bocca dei personaggi che si scambiano parole che non udiamo. Questo contrasto fra suono e immagine, più che in altre pellicole, è una rappresentazione del silenzio. Thomas Lescure ritiene alcuni film del regista anziché muti si possano spesso intervallare da profondi silenzi con funzioni evocative<sup>17</sup>. Né in questo film, né in altri viene eliminata od oscurata la figura umana. Il silenzio diventa quindi un elemento molto importante, una sorta di materiale che partecipa alla costruzione compositiva del film. Questa è un'opera di forte

---

15 C.f.r P. Azoury, *Philippe Garrel en Substance*, France, Capricci Editori, 2013.

16 C.f.r R.Salvatore, cit.

17 Ivi, p.43

potenza visiva e tra tutte quelle del regista, è forse quella che si avvicina di più all'universo della pittura: ciò che è maggiormente evidente sul piano espressivo è la composizione plastica dell'inquadratura. Come nei precedenti film, anche su questo i personaggi sono legati da una dimensione simbolica e lo spazio è il protagonista assoluto in quanto abbandona la sua funzione semplicemente rappresentativa e assume una forte potenza comunicativa sulla quale si gioca la maggior parte dei film. Il regista stesso entra in scena insieme a Nico, coprotagonista. Il rapporto tra personaggi e ambiente circostante come si può qui osservare è di forte interconnessione. Garrel esplora gli ambienti soprattutto attraverso luoghi travelling, molto usati già nei precedenti film, alternati ad inquadrature fisse e statiche, che ricordano delle vere e proprie tele dipinte.

Altro film importante è *Les Hautes solitudes*, realizza questo lungometraggio con pochi mezzi della vita quotidiana. Il tacere, ovvero il silenzioso, presente per tutto il film favorisce la possibilità di cogliere il volto precario dei protagonisti, imprigiona i personaggi favorendo le parole sulle labbra. È significativo e importante in questo film sia l'intensità degli uni e degli altri e sia soprattutto la sessualità e il dolore della situazione. Garrel ha avuto il coraggio di modificare le bobine e l'uso della luce. In questo film l'autore ritorna alla povertà del suo cinema. Volendo filmare la parola, Garrel ci fa percepire il suo fondo vuoto. Il regista, introducendo la pausa, e mostrando la durata, scava la parola per pulirla. Intervalli e tempi morti, scandiscono il ritmo visivo e sonoro del film e anche la ripetizione, di influenza warholiana, compare frequentemente. Il film viene dedicato interamente a Nico e interpretato prevalentemente da lei. Il lungometraggio viene girato interamente a colori. In questo lungometraggio viene ripreso il tema dell'amore, il senso di smarrimento e di divisione soggettiva che impregna anche il rapporto amoroso. La storia si snoda in una successione di primi



piani attraverso i quali si leggono i volti dei diversi personaggi in fasi diverse dell'azione. Il regista si concentra, a volte lungamente, sul volto. Un dramma umano è il dramma della solitudine, è la cicatrice interiore che si manifesta solo come tentativo di evadere dai confini della solitudine ovvero: Disperazione, Lotta, Ricaduta<sup>18</sup>. Gli attori devono cercare di trattare il silenzio in maniera diversa dal cinema muto. Riflessioni sulla morte dell'uomo per mano di un altro uomo e sulla donna sono mutate dall'opera. Il film richiama anche la composizione plastica del quadro e dell'illuminazione: una luce circoscritta dà forma ai volti che sembrano estrarsi dal buio avvolgente<sup>19</sup>. Tra l'uomo e la donna emerge una solitudine interiore dispersa nel vuoto dell'inquadratura.

Nel film *Les Houtes solitudes*, Garrel, rischia di ritrovarsi per qualche secondo ad avere le bobine negative già esposte per modificare la luce. Garrel trasforma la povertà del suo cinema. L'intensità dei piani vale come l'ultimo inventario salvato prima che tutto si dissolva<sup>20</sup>.

In quegli anni, l'autore vede nell'inquadratura e nel momento della ripresa il fondamento del cinema. Il film a colori si snoda prevalentemente in primi piani e in piani medi. In questo lavoro le parole mute e mimate si esprimono uscendo dalle labbra. Infatti, la parola viene sempre messa in continua crisi, scavata e spogliata dalla pretesa assurda di poter significare tutto. Anche quando filma la parola, il regista ne fa comunque percepire la sua ambiguità e insensatezza del linguaggio. La presenza del silenzio è immediatamente tangibile e diventa un vero e proprio muro che imprigiona i personaggi.

---

18 C.f.r. R. Turigliatto e S.della Casa (a cura di), cit

19 C.f.r.V. Domenici,cit.

20 C.f.r P. Azoury, cit.

Altro tema presente in maniera forte nei film è la questione dell'immagine neutra. La mancanza dei dialoghi e della musica sposta l'asse dell'attenzione dello spettatore da un lato sulla recitazione delle attrici, dall'altro sugli elementi esclusivamente plastici e visivi dell'immagine. Sono i cambiamenti di luce a determinare l'organizzazione delle diverse inquadrature, a sottolinearne i contrasti e il supporto. Proprio in questo contesto Deleuze è fondamentale per leggere il cinema di Garrel perché, come lui, riprende i concetti della successione delle immagini che non devono essere una interruzione irrazionale, ma una definizione delle immagini stesse. Inoltre lo studio sulla luce, permette anche di analizzare il colore, e di studiarne le profondità. La macchina da presa diventa in questo modo un mezzo attraverso il quale è possibile oltrepassare i limiti stessi.

### PARAGRAFO 1.3 TERZO PERIODO: VISIBILE E INVISIBILE

«Nell'affiorare della luce, non è solo la geometricità a venir meno. Viene meno anche in primo luogo la trasparenza assoluta: la luminosità della luce è anche opacità, luccichio la sua profondità affonda in una dimensione di nascondimento, conduce al fondo invisibile delle cose».<sup>21</sup>

Il regista, dopo un lungo periodo, decide di realizzare il film *L'enfant secret* (1979). Questo lungometraggio è uno dei più devastanti del regista attraverso il quale esprime i suoi sentimenti. Garrel non è l'unico artista che collabora in questo film, ma anche la cantante Nico<sup>22</sup>. Questo film inaugura proprio la seconda parte della filmografia garreliana. Il Lungometraggio è stato scritto in un momento di profonda solitudine. L'autore ha trasformato i suoi sentimenti e ha cercato di dividerli con tutti. Questo lungometraggio rompe ufficialmente anche la relazione con Nico e trasforma il progetto in una storia vera e propria piena di sentimenti<sup>23</sup>.

Questo film è molto importante per la questione della luce, altro aspetto stilistico fondamentale per il regista. La luce diventa una componente figurativa che caratterizza l'opera di Garrel nel suo complesso. Egli la utilizza come zona di apertura che consente allo sguardo di rivelarsi. Inoltre la possibilità di introdurre il film muto non è una scelta casuale: in questo modo cerca di riprendere il

---

21 C.f.r R.Salvatore,cit., p.157.

22 C.f.r K.Jones, *The films of Philippe Garrel*, FIAF International Index to Film Periodicals Database, Maggio/Giugno 1997

23 C.f.r P. Azoury, cit.

concetto del tema dell'origine che ripercorre l'intera sua produzione ed è anche presente un continuo intervento di scomposizione del tessuto visivo attraverso il ricorso a flash.

L'autore utilizza il bianco e nero molto freddo e metallico privo di effetti luministici. Sia che egli adoperi le pellicole scadute o che si affidi ad un bianco o nero volto a produrre un grigio diffuso, la luce è per lui corpo spessore e profondità. Sono le varie gradazioni di bianco e nero a scavare l'opera. Esibendo i difetti della pellicola il regista costruisce una tessitura dove gli intervalli e le imperfezioni, le screpolature orientano lo sguardo verso le pieghe del visibile. Le imperfezioni, le sgranature e i buchi, e l'incompiutezza dei mezzi divengono importanti anche nell'*Enfant Secret*.

A partire da queste premesse, bisogna accostare una concezione della luce che ha notevole valore non solo negli autori cinematografici ma anche in un certo pensiero filosofico e psicoanalitico, elementi comuni che lo stesso Garrel riserva a questa componente espressiva. In un passo della *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty l'autore evoca una scena teatrale senza spettatori in cui la luce di per sé realizza una visione anteriore della percezione di un eventuale soggetto.

Nel *Visibile e l'Invisibile* Merleu Ponty affiderà all'illuminazione il compito di rendere possibile l'incontro tra lo spettacolo e il vedente. Per *Lacan*, che orienta la propria elaborazione di un ordine di pensiero non lontano da quello del filosofo:

«Ciò che è luce mi guarda».<sup>24</sup>

La luce, secondo Rosamaria Salvatore che riprende riflessioni del filosofo e dello psicoanalista Jacques Lacan, ha il compito di mostrare l'oggetto e di realizzare quindi una sorta di visione. La luce,

---

24 C.f.r, R.Salvatore, cit.

quando non assoggettata alle leggi dell'ottica cartesiana, si produce in forma strutturale del visibile che precede dal punto di vista logico, la capacità di costruire e organizzare la propria visione. Sorta di struttura significativa di spettacolo che si vede da sé. Lo sguardo, come evanescenza della luce al tempo stesso può prendere corpo e apparire nel campo percettivo sotto forma di un punto luminoso. L'invisibile, in quanto fodera del visibile, si mostra attraverso un gioco di macchie, e alternanza di luccichii. Questi effetti di spaesamento sono presenti in *L'Enfant Secret*. L'opera del cineasta dà corpo all'idea di un visibile che ingloba il punto di vista del vedente. "La luce mi guarda", ripete *Lacan*, e questo film rende esplicita la formula. Il cineasta mostra la pellicola nelle forme meno consuete, esibisce sovraesposizioni, sgranature, zone opache da complesse modulazioni di grigi. La scelta di girare il film in bianco e nero, discende da un'arte legata a una variazione di luce. Sono le varie gradazioni di bianco e nero a scavare gli oggetti e i corpi. Le sgranature, i buchi e le precarietà dei mezzi divengono nel film parte fondamentale.

La luce nella manifestazione dei suoi eccessi e delle sue impurità si origina quasi sempre da uno scarto.

Garrel ha dimostrato di essere un regista moderno, partendo dalla sua realtà quotidiana, familiare e personale è riuscito a cogliere tra il bianco e il nero, tra le parole e il silenzio, la vera anima degli attori e quindi dei protagonisti, suscitando nello spettatore emozioni e sentimenti.

Il regista ha saputo entrare in empatia e nell'anima delle figure che sottratte alla realtà, attraverso le inquadrature, con giochi di luce del visibile e dell'invisibile, divengono reali e profezie veritiere. Il nulla diventa parte integrante del tutto, ogni elemento si integra e si completa nella pellicola.





## CAPITOLO 2

### L'AMORE NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL: *J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE*

#### PARAGRAFO 2.1 L'EVENTO AMOROSO

<< L'Amore è minacciato alla sua sinistra, se così posso dire, dal libertinaggio, che lo riduce alle variazioni sul tema del sesso e alla sua destra, della concezione liberale che lo subordina al contratto. È sull'amore che si concentrano le offensive rovinose e congiunte dei libertari e dei liberalinot<sup>25</sup>>>

L'amore può manifestarsi, può rivelarsi come amore per la patria, amore per la propria donna, amore per i propri figli, amore per la famiglia. L'amore è un sentimento descritto e trattato non solo nel cinema francese, ma è stato narrato da filosofi anche nell'antichità come Platone, Socrate, da letterati, solo per citarne alcuni si pensi a Dante nella *Commedia* e nelle *Rime*, a Petrarca nel sonetto "Solo e pensoso i più deserti campi", e anche da Alessandro Manzoni nei *Promessi Sposi*.

---

25 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008 p. 8.



In questo capitolo, in particolare affronterò l'amore nel cinema francese contemporaneo. Il cinema francese ha raccontato l'amore in tutte le sue sfaccettature e si differenzia dalla tradizione anglosassone, perché ha posto il racconto dell'amore sotto il segno della morale o della sua trasgressione nell'adulterio, e nello stesso tempo si allontana anche dal tema amoroso italiano che lo ha posto sotto il segno della istituzione. Infatti la tradizione francese ha raccontato l'amore al di là della tradizione, ovvero nessun amore che lo guidi, ma solo il desiderio che attrae o respinge i due amanti, l'incontro amoroso non ha nessuna cornice, ma è semplicemente una relazione. Quindi il cinema francese si occupa principalmente dell'incontro iniziale amoroso, per poi soffermarsi e rappresentare soprattutto l'evento amoroso vero e proprio<sup>26</sup>.

La potenza nella vita dell'evento d'amore sembra essere assorbita dalla dinamica sociale, dalle infinite possibilità delle interazioni comunicative che regolano la vita quotidiana. Quindi che cosa resta oggi dell'amore? Che cosa può aprire e rimanere dell'amore se non una potenza infinita e indeterminata che travolge la coppia nelle dinamiche della vita sociale?

Il destino dell'amore e il suo significato nella contemporaneità è parallelo alla sua rappresentazione nel cinema. Infatti, il progressivo e inesorabile dissolversi dell'esperienza amorosa nella quotidianità contemporanea è in alcuni casi accompagnato dall'impovertimento e dall'incapacità del cinema di raccontarla e di descriverla, per cui il filmare l'amore sembra essersi ridotto in singoli film ad una oscillazione fra oscenità e pornografia. L'osceno domina le donne e i problemi di cuore. L'eclissi e il declino dell'amore nel cinema sono parallele perché accompagnano all'annullamento della storia

---

<sup>26</sup> C.f.r R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-immagini-dellamore-garrel/>, 2 Luglio 2017 Consultato il 22/05/2022

d'amore poiché i protagonisti della coppia, terminata la propria storia, scoprendo l'esaurirsi del coinvolgimento e della passione, non riescono più a guardarsi e provare un reciproco amore. Inoltre i meccanismi di funzionamento sociale di oggi alimentano e sostengono un'incapacità di provare sentimenti e di amare, e questo dimostra infatti che l'evento amoroso oggi si appropria diversamente rispetto ai film che lo hanno narrato nei decenni precedenti<sup>27</sup>. Quindi dobbiamo pensare alle modalità con cui il cinema ha pensato di costruire l'evento amoroso, che in realtà non si vede solo nel cinema, ma si manifesta anche in una normalissima coppia nella quotidianità.

Per il filosofo Alain Badiou è importante affrontare la questione dell'amore a partire da due elementi che la compongono. Secondo l'autore, per parlare d'amore, bisogna partire da due elementi che corrispondono all'esperienza di ciascuno. Anzitutto l'amore ha a che fare con una separazione e una disgiunzione, che può essere semplice differenza tra due persone con la loro infinita soggettività. In alcuni casi tale disgiunzione è la differenza sessuale. Quando non è così, l'amore impone comunque che ci si confronti con due figure, con due posture rappresentative differenti. In altre parole, nell'amore vi è un primo elemento che è una separazione, una disgiunzione, una differenza. Si ha un due. L'amore coinvolge la coppia costituita da un uomo e una donna. Il secondo elemento è dato dalla disgiunzione e nel momento in cui il due si mostra e quando la coppia diventa vulnerabile, non può che esprimere una forma casuale o contingente. L'amore comincia sempre con un incontro, e a questo incontro si attribuisce uno status in qualche modo metafisico, cioè qualcosa che sfugge alla legge immediata delle cose. L'incontro tra due differenze, ovvero tra due personalità diverse, è qualcosa di

---

27 C.f.r R.De Gaetano, cit

contingente, di sorprendente. Secondo l'autore l'amore è un'esperienza nel corso del quale viene costruito un certo tipo di verità<sup>28</sup>. L'autore è convinto che è comunque diffusa la visione romantica dell'amore che in qualche modo si esaurisce subito al momento dell'incontro. Secondo me, se due persone provano interesse l'una per l'altra, tale interesse non si esaurisce dopo l'incontro, ma la storia può proseguire anche per anni. Si esaurisce solo nel momento in cui non c'è più interesse da parte di entrambi. E soprattutto non c'è desiderio. Ogni evento, è quindi un incontro, qualcosa che non può persistere nel suo accadere, che si impone in tutta la sua radicale contingenza come ciò che poteva essere e non essere e per queste sue caratteristiche non può garantire gli effetti che ne determineranno e nasceranno.

L'incontro in quanto necessario, è ciò che nella sua imprevedibilità e casualità genera effetti sottratti ad ogni calcolo e previsione.

L'evento amoroso deve avere un nome. Per Alain Badiou bisogna dare un nome altrimenti si instaura la paura di perdere il rapporto creato con quella singola persona. L'evento amoroso non esiste, se non esiste una parola che lo preserva.

La nominazione dell'evento amoroso è di fatto molto importante in una coppia, anche se forse proprio nel momento in cui questa nominazione viene data ad esempio, l'affermazione Ti amo espone il termine al vuoto stesso su cui si fonda. Se questa nominazione è giustificata dall'evento, le modalità

---

28 C.f.r A.Badiou, *Elogio dell'amore*, Vicenza, Neri Pozzi Editori, Giugno 2013.

della sua dissimulazione, del suo travestimento, e del suo occultamento sono molteplici<sup>29</sup>. Ora spieghiamo il valore simbolico del Ti amo.

Il Ti amo è importante, secondo Roland Barthes<sup>30</sup>, perché non ha senso ripeterlo più volte. Non fa altro che riprodurre il già detto, divagando senza vuoto e senza referente ed è privo di sfumature, cancella spiegazioni, compromessi e scrupoli. Oltretutto il Ti amo ha senso solo nel momento in cui si pronuncia e non contiene nessuna informazione<sup>31</sup>. La contingenza necessaria dell'incontro, che sottrae il presente alla puntualità dell'azione e il futuro alla intenzionalità progettuale, facendo del primo un'occorrenza singolare ed aleatoria e del secondo un'apertura indecidibile che si sottrae ad una logica delle cause e apre una dinamica degli effetti.

Invece secondo Alain Badiou, il termine TI AMO, è usato come stratagemma per conquistare la donna. Questa piccola frase, molto significativa, ma abitualmente usata e abusata, viene anche sostituita con altri termini meno frequenti. Tutto è nato da un incontro casuale, imprevedibile e dal quale verranno create altre situazioni, caratterizzate da una durata, da un impegno e da una fedeltà<sup>32</sup>. Pur condividendo parte delle argomentazioni sopra riportate, a mio parere il termine Ti amo, è importante in una coppia, ma molte volte sono più importanti le dimostrazioni d'affetto per tenere una coppia solida e forte per molto tempo.

---

29 C.f.r R.De Gaetano Cit.

30 C.f.r R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.

31 C.f.r R. Cirio, *Frammenti di un discorso amoroso, Omaggio a Roland Barthes*, Palermo, Sellerio Editori, 2000

32 C.f.r A.Badiou,cit

In tale contesto è molto importante anche la fedeltà. Perché in molte coppie, se non esiste la fedeltà, si può arrivare alla depressione e alla solitudine, come vedremo successivamente. Per quanto riguarda la questione della nominazione dell'evento amoroso, possiamo dire che ci sono due tipi di storie, ovvero: abbiamo l'amore relazione e l'amore passione.

L'amore relazione, di cui il matrimonio è la forma esemplare, costituisce l'iscrizione dell'evento d'amore in un rapporto che riporta il due ad unità, la coppia definisce la forma di una relazione sociale in cui converge nell'unità di una forma l'eterogeneità del due. Per cui saranno le dinamiche, i progetti e le funzioni e le pratiche del due in uno a definire la relazione come costruttiva di un processo di connessione.

Poi c'è l'amore passione, uno dei grandi miti letterari e fondamentali dell'immaginario amoroso occidentale, contrassegnato da un vero e proprio codice. Nell'amore passione è in gioco qualcosa di opposto rispetto all'amore relazione; nella passione reciproca viene messo un piedistallo. Nessuna esperienza dei due è messa in relazione a quella dell'altro, ed emerge l'incapacità di liberarsi dalla dipendenza dell'altro divenuto onnipotente. La passione d'amore non deve essere contrapposta fra l'uno e l'altro. E in questo modo il rapporto amoroso non è istitutivo ma è segnato da dipendenza e da vincoli<sup>33</sup>. Nella passione, il sentimento di gelosia invece determina qualcosa che appartiene alla coppia e alla situazione che lo definisce ma elimina l'evento: si produce un proliferare di segni e un conseguente sovraccarico ermeneutico di sentimenti e passione che segue la sperimentazione di un incontro d'amore. La gelosia, invece, descrive la possibilità di una modificazione che porta alla

---

33 C.f.r R.De Gaetano,cit

esclusione del soggetto geloso, mentre nell'amore è sempre in gioco anche la non corrispondenza e il bisogno immaginario dell'altro<sup>34</sup>.

Infine, insieme alla gelosia, è importante anche la questione del desiderio amoroso.

Il desiderio è sempre la questione dell'assente, che mette in gioco dell'assenza. È la mancanza infatti a costituire il desiderio che si alimenta a partire da un vuoto. L'autonomizzazione del desiderio, si relaziona a un oggetto nella forma della sua mancanza. Il desiderio non necessita di parola e di spiegazioni. L'amore soggettivizza il desiderio, unisce la coppia ma in alcuni casi la può frantumare.

L'evento d'amore è sempre tracciato dalla coppia.

Possiamo dire, pertanto, che amare è reinventare la storia tra una coppia, e dunque liberare le energie sepolte nelle paure, negli smarrimenti di una contemporaneità che lo ha reso impossibile, perché non utile al funzionamento dei dispositivi economici e sociali. È per questo che l'amore è inseparabile dell'espressione dell'arte perché è esso una forma d'arte, fragile e potente allo stesso modo<sup>35</sup>.

---

34 C.f.r R.de Gaetano cit.

35 C.f.r R. De Gaetano, *Le immagini dell'amore*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-immagini-dellamore-garrel>, cit, (Consultato il 22/05/2022)

## PARAGRAFO 2.2 LA SOLITUDINE NELL'AMORE

<<Vale più l'amore mediocre di una grande amicizia: perché l'amore è ricco di segni e si nutre di una interpretazione silenziosa. Vale più un'opera d'arte di un'opera filosofica; perché ciò che è implicato nel segno più profondo di tutti i significati espliciti. Quello che ci fa violenza è più ricco di tutti i frutti della buona volontà e del lavoro scrupoloso, più importante del pensiero<sup>36</sup>>>

La solitudine intesa come problema umano risale circa al XVII secolo. È apparsa nella civiltà come una scoperta: l'uomo poteva essere solo con sé stesso. Prima non era mai solo perché esisteva Dio: quando l'uomo fu solo, cioè senza Dio, non fu più la stessa solitudine. Anche per Rousseau, l'uomo nasce solitario, e non entra nella società che in un secondo tempo, e non vi si abitua. Reputa sempre che la società sia una schiavitù, un'oppressione, salvo trasformarla in un contratto sociale.

Abbiamo diversi tipi di solitudine, ma voglio concentrarmi sulla solitudine dell'amore, anche alla luce di alcune riflessioni di matrice psicoanalitica.

La solitudine, in termini lacaniani, non è isolamento. Isolarsi è evitare la solitudine, e l'isolamento può stimolare la solitudine. La solitudine in effetti non è un'esclusione dell'altro, ma separazione dell'altro. Per essere separati occorre avere una frontiera comune. Abbiamo una frontiera comune nell'altro quando siamo nella solitudine. La solitudine viene anche descritta come aspirazione. Il

---

36 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008 p.8.

sentimento di solitudine fa scoprire un'aspirazione segreta dell'essere umano, che viene compresa senza aver bisogno e necessità di ricorrere alla parola. Essere solo è quindi la necessità di liberarsi della parola.

Ci domandiamo perché ci teniamo ad essere una sola persona? Ci teniamo ad essere soli proprio per evitare di incontrare l'altro, poiché l'Uno e l'Altro si oppongono. Ciò che non si vuole vedere è l'altro, che desidera sparire e che non ci si vuole avvicinare all'altra persona perché l'altro potrebbe sparire.

Il primo aspetto che si dissolve è il linguaggio<sup>37</sup>.

A questo punto possiamo seguire come l'amore si incroci con la solitudine attraverso le riflessioni di Roland Barthes.

L'amore secondo Roland Barthes si manifesta in più modi e più campi: Assenza, Angoscia, Attesa, Cuore, sono le parole da lui usate per rappresentare la particolare esperienza della solitudine nell'amore.

*Assenza* viene vista sempre dalla parte della donna, la donna è sedentaria, l'uomo viene visto come cacciatore, la donna è in molti casi fedele. È compito della donna mettere in scena l'assenza. A volte si sopporta di più l'assenza. La persona che ama invece è sempre sedentaria e chiusa in attesa al suo posto. Poi c'è l'*Angoscia* quando si è in preda della tristezza d'amore, il vuoto chiama e attrae e abita in una terra desolata. L'angoscia d'amore è la paura della perdita che nasce all'inizio della storia, fin dal momento in cui si viene ammaliati dall'altro. L'angoscia può quindi manifestarsi come esperienza

---

37 C.f.r J.Alain Miller, *La psicoanalisi, studi internazionali del Campo Freudiano, Rivista italiana della Scuola europea di Psicoanalisi*, Roma, Tribunale di Roma, n.45 Gennaio, Giugno 2009



di un abbandono, in un istante si può essere capaci di piombare in un sentire prossimo all'assenza e alla morte, come se quest'ultima fosse reale. L'angoscia dell'attesa non opprime in maniera uniforme: è caratterizzata dalle pause, da momenti di tregua. Infatti l'*Attesa* può essere vista come una sorta di incantesimo. Inoltre la riflessione di Barthes sul discorso amoroso si sofferma sul *Cuore*, la parte più importante, ed è importante per ogni sorta di desiderio. «Il cuore» scrive Barthes, «è ciò che io credo di donare»<sup>38</sup>. E si dona per primo agli altri e ogni volta che il cuore ritorna al mittente diminuiscono le discussioni.

Tutto questo ventaglio del sentire è fondamentale, nel momento in cui lo si vive o quando il singolo è esposto a una rottura portano alla solitudine. E come si spiega la solitudine?

La psicoanalisi ci mostra come l'abbandono costituisca per il soggetto un'esperienza particolarmente dolorosa perché nell'essere abbandonati non si affronta solo la perdita di una persona preziosa, ma la ferita prodotta si carica del venire a mancare la rete dei discorsi con l'altro, di tutto ciò che con l'altro dell'amore costituiva la dimensione simbolica, ovvero la percezione di occupare un posto nella vita del proprio partner. Per la psicoanalisi c'è una discrasia strutturale tra uomo e donna e nel rapporto sessuale ognuno è chiuso nel proprio singolare godimento. L'unica possibilità per fronteggiare tale divisione è di trovare nell'amore un modo per supplire gli effetti di tale impossibilità di fondersi con l'altro, e quindi entrare in contatto con il proprio inconscio e accedere a quella mancanza intima che dimora in noi stessi. La solitudine si può convertire in buona solitudine, in un'esperienza con la propria intimità meno precaria, meno esposta ai capricci dell'altro immaginario. Il rapporto con

---

38 C.f.r. R. Barthes, cit., p.63.

l'oggetto d'amore implica il contatto con il punto limite, con una zona di separazione, che solo se accostati e riconosciuti, costituiscono le basi per la costruzione di una frontiera comune.

### PARAGRAFO 2.3: *J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE*, ANALISI DEL FILM

<<La vera ragione del film è Nico, avevo urgenza di fare un film dedicato a Nico. Ma questo non me l'ha restituita viva. Il cinema non ci restituisce le persone di cui parliamo. Produce lo stesso smarrimento che si prova svegliandosi da un sogno<sup>39</sup>>>.

*J'entends plus la guitarre* (1991) è un film realizzato dal regista Philippe Garrel, per evocare Nico, sua antica compagna, morta improvvisamente a Ibiza.

Questo film ci permette di addentrarci all'interno della relazione tra Garrel-Nico. Il tempo narrativo si snoda e si articola in una continuità per poi risolversi e sfrangersi in fuori campo nel racconto del passato di Marianne. Non sento più la chitarra è il passaggio dalla giovinezza all'età adulta e quindi il film narra la tappa di questa trasformazione interiore<sup>40</sup>.

Ho scelto di analizzare questo film perché riprende il tema della ferita del lutto e dell'evocazione del dolore e della perdita, componenti importanti della solitudine nell'amore, ma sono anche temi fondamentali del cinema del regista. Anche l'assenza, la sparizione e la separazione sono sempre presenti nella produzione di Garrel e sono da supporto in tutta la durata del film. Infatti, tutto il lungometraggio è incentrato sul due amoroso, ed è in primo luogo la donna a stare dalla parte

---

39 C.f.r R. Salvatore, *Traiettorie dello sguardo, il cinema di Philippe Garrel*, Padova, Il Poligrafo, Novembre 2002

40 C.f.r R. Turigliatto (a cura di) S.della Casa, *Philippe Garrel*, Torino, Lindau S.r.l, 1994

dell'amore. I dialoghi di apertura, che sono stati scritti da Marc Cholodenko sono importanti perché dialoghi ermetici, ed anche poetici, pregni di una forte valenza evocativa. Nel film, diversamente da altre sue opere in cui vengono trasposti eventi autobiografici, Garrel non compare e quindi l'interpretazione viene affidata agli attori.

Per analizzare il film, parto dalla narrazione e successivamente descrivo l'ambientazione.

Per quanto riguarda la narrazione, i protagonisti sono cinque: Gérard, Lola, Aline, Adrienne, Marianne e Martin. Incontriamo insieme Gérard e Marianne, all'inizio della loro storia d'amore, durante le loro vacanze a Positano, dove si uniscono Lola e Martin<sup>41</sup>. Martin e Lola sono in una terrazza e stanno facendo una cena romantica. Mangiano e conversano. Nella sequenza successiva Gérard litiga con Marianne e Martin consola Lola. Sono i gesti, gli scambi e gli sguardi, i movimenti dei corpi che danno consistenza e valore a questo tempo mentale, mentre gli interni sono sempre mostrati per frammenti, anche nei momenti in cui i personaggi tacciono sono intensamente emozionanti. Un'altra scena degna di essere è quella in cui vediamo Marianne e Lola, si recano in spiaggia, e iniziano un dialogo nel corso del quale si chiedono cosa ci sia di bello nella sofferenza e nella tristezza, si chiedono se sia meglio essere felici o tristi, proprio perché Marianne sta avendo delle difficoltà nella sua relazione con Gérard.

Tornati a Parigi Gérard e Marianne convivono per un certo periodo. Lei presenta al proprio compagno il figlio, che vive con la madre dell'uomo con cui il ragazzo è stato generato ma che non ne ha mai

---

<sup>41</sup>C.f.r F. Chiacchiari, *L'amore è tutto quello che non si può dire*, <https://www.sentieriselvaggi.it/lamore-i-tutto-quello-che-non-si-puo-dire-jentends-plus-la-guitare-di-philippe-garrel/>, (Consultato il 22/03/2022), 27 Febbraio 2003

voluto riconoscerne la paternità. Al contempo Marianne non è ritenuta in grado di crescere il bambino. Il dolore per la separazione dal figlio incide nella relazione tra i due protagonisti. Marianne non riuscendo a trovare pace abbandona il proprio compagno. Gérard non riesce a dimenticarla sprofondando in una cieca depressione. Il ricordo è sempre costante. L'incontro con Aline, lo farà uscire dall'apatia e dalla stasi, lui la sposerà e dopo anni di convivenza, Marianne cercherà di rivederlo, gettando di nuovo il protagonista in una situazione difficile da sostenere. Un incontro tra le due donne amate da lui segnerà ancora di più la precaria situazione. Marianne sparirà di nuovo e dopo una ellissi scopriremo, attraverso le parole di Aline, che Marianne è improvvisamente morta a Ibiza.

Per quanto riguarda l'ambientazione, come abbiamo detto, la storia si svolge nella prima parte a Positano e poi a Parigi. Se l'atto di guardare all'interno del film implica una scomposizione in frammenti, un andamento ad intervalli, una scansione temporale non lineare, anche i luoghi e gli spazi attraversati dai personaggi del film, secondo Rosamaria Salvatore, sono sempre mostrati per frammenti di muri, sezionamenti di pareti e di interni inquadrati sempre per porzioni<sup>42</sup>. Una ricomposizione complessiva ci è data dalla rara ripresa di esterni, come quella del nucleo abitativo di Positano, che è inquadrata con immagine fissa dove la visione complessiva del luogo, invece di rinviare una sensazione di unitarietà e compiutezza astraendosi allo svolgimento narrativo, assume anche questa un aspetto di frammento immateriale. Positano, è presentata in un totale illuminata da una luce chiara, con un'angolazione dal basso verso l'alto, che ne sottolinea l'astrattezza. Il paese

---

42 C.f.r, R. Salvatore, *Traiettorie dello sguardo. Il cinema di Philippe Garrel*, cit., p.121.

viene sempre mostrato nella stessa angolazione, ma con una tenue variazione dell'illuminazione, su tonalità del tramonto. Il luogo, quindi diviene lo spazio scenico di uno sguardo pronto a catturare piccole variazioni di luce nell'immobilità totale delle immagini. Gli esterni, non sono naturali o artificiali, ma si alimentano da sé, e quindi in questo caso è l'occhio che cerca di analizzare la situazione visiva inquadrata.<sup>43</sup>

Il procedimento di assottigliamento degli elementi espressivi favorisce una messa a nudo dei materiali. Per tutta la durata del film, c'è un forte uso dell'elissi che segna il presente solcato da intermittenze. Queste assenze temporali non riguardano solo il montaggio, per dare la sensazione di una perdita impossibile da recuperare, ma pervadono complessivamente lo scheletro visivo e narrativo, dunque, anche le immagini vengono ulteriormente sottolineate da un'organizzazione spaziale che trova nel vuoto un modo per evocare la sensazione di perdita.

Lo spazio vuoto su cui si sofferma la macchina da presa entra, a volte, in tensione con il non visibile del fuori campo, come se l'immagine precipitasse verso la sparizione<sup>44</sup>. La critica ha sottolineato, come Garrel si concentri molto sulle forme e sui volumi all'interno dell'inquadratura, ma a volte il fuori campo assume una importanza in quanto luogo di un'assenza costitutiva, iscritta nel visibile.

Infatti, questo lavoro compositivo può essere accostato, secondo la Salvatore, a quello del pittore Klee, alla pittura, infatti: il regista cerca di rendere visibile, come all'interno dell'immagine stessa vi sia dell'impresentabile, e manifesta l'impossibilità di una visione piena e totalizzante del visibile e dell'invisibile.

---

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> C.f.r R. Salvatore, cit.

Infine, parliamo dei personaggi e come questi si intrecciano per quanto riguarda il tema della solitudine nell'amore.

Garrel non organizza il testo filmico nell'orizzonte della ricostruzione oggettiva di matrice autobiografica, ma piuttosto evoca l'assenza attraverso un gioco sottile di scarti fra piani diversi della composizione dell'immagine, mettendo in relazione i vari materiali plastici a partire dal vuoto. Le voragini, le crepe della storia narrata danno forma a un'interrogazione sul visibile in quanto luogo segnato, da sempre, da sottrazioni e mancanze. Pertanto in tutto il lungometraggio è presente questa mancanza, questo punto di vuoto, che permette di cogliere con maggior possibilità il punto oscuro della morte e a volte dello spalancarsi improvviso dello sguardo sul residuo dell'immagine. La vera ragione del film, come notato, è la morte di Nico e realizzando il film a lei dedicato, il regista ha cercato di lavorare intorno alla voragine che si è aperta intorno alla sua scomparsa, senza con questo avere l'illusione di averla riportata in vita<sup>45</sup>.

Per comprendere meglio la funzione dei personaggi, Garrel ripercorre la situazione più radicale della mancanza mediante traiettorie dello sguardo che attraversano l'invisibile in quanto articolazione del visibile. Garrel è concentrato con la sua macchina da presa sui volti degli attori, attraverso questa tecnica riesce a trasmettere la pulsazione di un presente aperto con lacerazioni e assenze.

Il gioco fluttuante delle comparse e scomparse di Marianne, in particolare nei momenti di tensione e reciproca solitudine durante la convivenza con Gérard, segna evocativamente la narrazione. L'occhio cieco e cavo dell'amico pittore, la maschera di morte sempre presente nei volti statici dei personaggi,

---

45 C.f.r R.Salvatore, cit.

i movimenti oscillatori della macchina da presa che sembrano ripercorrere uno spazio carico di presenze e assenze, fanno di questo film un tracciato visivo di fantasmi, di vuoti. Infatti, il volto di Marienne diviene il luogo di apertura al silenzio<sup>46</sup>.

La macchina da presa per tutto il film cerca di seguirla restituendo una continuità dello spazio e dell'uomo che scorge sullo sfondo. Impossibilità di poter vedere Nico, porta a rivelare la sua presenza attraverso i suoi silenzi, le sue sospensioni e i suoi rallentamenti dell'esistenza. Il lavoro del regista consiste nel percorrere attraverso la memoria quelle tracce sul volto, quei frammenti di tempo che lo sguardo accoglie<sup>47</sup>.

Fin dall'inizio del lungometraggio si percepisce uno sguardo esterno ai personaggi e allo svolgersi dei racconti e dei volti. Anche i contorni del suo volto e del suo corpo affiorano spesso da una porta o da un'immagine buia nel cui abisso risuonano le note della chitarra.

---

46 C.f.r. R.Salvatore, cit.

47 C.f.r R.Salvatore, cit.



## PARAGRAFO 2.4: *J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE*, SEQUENZE SIGNIFICATIVE

Ci sono tre sequenze che vorrei analizzare e che riguardano il tema della solitudine nell'amore in rapporto con i personaggi principali del film. La prima sequenza: il rapporto tra Lola e Martin, la seconda: il legame tra Gérard e Martin, la terza: la morte di Marianne<sup>48</sup>.

La prima sequenza, vediamo Martin e Lola, personaggi secondari; Lola è importante solo come amica durante la vacanza a Positano. I due e si trovano all'interno di una casa a Positano, dunque prima vediamo un ambiente e poi successivamente un altro ambiente. La macchina da presa dapprima è fissa all'interno e inizia a riprendere da subito Lola che chiede a Martin se sarà disponibile a farle un ritratto, ma lui si sottrae, ora la macchina da presa si sposta tra i volti dei due protagonisti. Lei rimane male perché interpreta il diniego dell'uomo come un'assenza di amore e di avere un'altra concezione dell'amore, ovvero quello vero e proprio dell'amore corrisposto, però Martin non corrisponde a tale attesa e quindi si interviene sull'importanza dell'amare una persona. Successivamente sempre a Positano, in esterno vediamo i due amici discutere sul tema dell'amore, in questo momento diventa importante anche il cambio del luogo, proprio perché prima ci troviamo in un ambiente chiuso e poi all'aperto. Qui il dialogo si concentra non solo sull'amore non corrisposto, ma anche sul suo stesso valore. Lo scambio di battute tra i due amici, tra scherzoso e faceto, esprime in realtà la volontà di Garrel di sottolineare che l'amore ha un valore molto importante per l'essere umano, infatti cita i

---

48 C.f.r R.Salvatore, cit.

trovatori fondatori del tema amoroso trasposto in poesia. E afferma che “la paura della fine di un amore è la paura della morte”, una frase molto forte per l'accostamento delle parole amore e morte, due termini così diversi ma vicini nel momento in cui un amore non è corrisposto e quindi finisce. Pertanto, secondo i protagonisti, possiamo immaginare che la fine di una storia corrisponda per loro alla morte, ma per la densità tematica del dialogo possiamo leggere anche altre funzioni evocative. Poi Marianne e Lola si ritrovano sempre in uno spazio aperto, e cominciano a parlare di ciò che è bello e di ciò che non è giusto. Le inquadrature sono sempre ferme e distese, la macchina da presa rimane sui loro volti.

La seconda sequenza importante è quella in cui emerge il rapporto d'amicizia tra Gérard e Martin, per quanto riguarda il tema dell'insuperabile dissimmetria fra visione e sguardo e viene più volte messa in scena in maniera anche molto esplicita. I due amici sono seduti all'interno di un bar a Parigi e parlano dei rispettivi abbandoni e quindi anche in questo caso rientra il tema della solitudine dell'amore. La sequenza si apre con la macchina da presa che inquadra in primo piano, a distanza, il volto del protagonista, mentre sulla destra la testa di Martin, ripreso da dietro più vicino alla cinepresa appare poco a fuoco. Seduti all'interno del locale hanno sullo sfondo le spalle di Gérard. L'esterno viene percepito attraverso suoni, immagini e luci sfocate, mentre l'interno appare diviso tra la visione del volto di Gérard, e quello annebbiato del volto dell'amico. In questa sequenza viene espressa e definita l'incertezza e il senso di indefinito che coesistono e si fondono con la superficie. Mentre i due amici parlano dell'abbandono delle due rispettive donne e quindi del senso della perdita, la cinecamera si orienta sul viso di Gérard ed esclude Martin, che viene più volte osservato da distante. Questa prospettiva sembra una sorta di trama visiva delle infinite esperienze di perdita che scavano i

volti dei personaggi del film e contemporaneamente allude a un desiderio di dominare la realtà. Questo brano mostra che può esistere anche un'amicizia maschile che, in casi di abbandono, può essere molto di aiuto. Ancora una volta viene affrontato narrativamente il tema della perdita, che non riguarda solo Nico, ma più ampiamente una stagione dell'esistenza passata e non ritracciabile se non nella contingenza e nella corrosione del tempo.

L'immagine successiva ci propone un campo contro campo, il viso del pittore a distanza. Il volto di Martin, ripreso frontalmente, appare allora testimoniare emblematicamente della compresenza dell'occhio cieco del pittore, punto centrale di attrazione: quel particolare dettaglio possiamo leggerlo come una sorta di trama visiva delle infinite esperienze di perdita che scavano i volti dei personaggi nel film e, contemporaneamente, allude ad un vedere avulso e distaccato da qualsiasi pretesa di dominio della realtà, di per sé frammentata, dispersa e disseminata. E infatti il dialogo è ripreso con una serie di campi e contro campi.

Queste inquadrature ci permettono di comprendere meglio il tema trattato: nel momento dell'abbandono e della perdita della persona amata, l'amicizia maschile può diventare momento di confronto e di interrogazione sull'essere stati lasciati dalle proprie donne, cercandone una motivazione. Forse perché Garrel vuole narrare la perdita di Nico quale emblema universale per tutti coloro che provano questo sentimento, e che diventa rintracciabile solo nel tempo passato. A far cogliere ulteriormente il significato della perdita sono i silenzi a cui ricorre inframezzati nei dialoghi: il silenzio diventa evocativo della presenza e assenza dell'amata; un silenzio che sottolinea il significato delle parole che devono rimanere impresse nella memoria degli spettatori.

La terza sequenza particolarmente significativa è quella finale. Il tema della solitudine nell'amore accompagna questo film proprio perché viene rappresentata la perdita di una persona amata, ovvero Marianne, trasposizione non troppo velata di Nico. Questo tema non riguarda solo Nico, ma riguarda una stagione dell'esistenza passata e non rintracciabile a causa della corrosione del tempo. I volti dei due amici sembrano disegnati in una superficie che ha azzerato gli sfondi, come se questi emergessero da un visibile ambiguo e nebuloso che investe anche il registro narrativo. Solo ripercorrendo le dissonanze della visibilità si può forse evocare l'esperienza della perdita. Un procedimento simile si può osservare nel piano sequenza nel corso del quale, all'interno del loro appartamento, vediamo Aline comunicare a Gérard la morte di Marianne. La macchina da presa si concentra sulle pareti bianche dell'interno poco dopo aver sentito pronunciare dalla donna, rivolta al marito, la notizia. La parete bianca e vuota diviene lo schermo di una tragica assenza. Assenza che nella solitudine dell'amore viene ripresa più volte. La cinepresa sosta su una parete muro su cui è riflessa la luce esterna della porta finestra. La scena appare spoglia mentre udiamo la voce dei protagonisti provenire da una zona non visibile. L'interezza dell'ambiente ci viene restituita attraverso panoramiche orizzontali che seguono una porzione dell'interno escludendone contemporaneamente un'altra. E sentiamo la voce di uno dei protagonisti dal non visibile del fuori campo. La notizia della morte, è affidata a Aline, come un'onda improvvisa si propaga nella stanza fino a colpire Gérard. Solo il vuoto, la separazione, il bianco a farsi segno, sostiene Rosamaria Salvatore. Percorrere con lo sguardo la visibilità del vuoto del nulla può allora voler dire per Garrel, consegnare al cinema la possibilità di

evocare il dolore della perdita, e quindi portare tutto questo alla solitudine. Quando la perdita è nella vista, cessa di essere un lutto senza fine<sup>49</sup>.

“Marianne è morta” è la frase pronunciata da Aline, frase che come una pugnalata colpisce Gérard, Aline e mentre comunica questa notizia, la macchina da presa fissa il suo sguardo. In questo preciso momento lei si trova seduta sul divano e la macchina da presa si sposta su Gérard, lui ignaro dell'accaduto, inizia a gesticolare, a respirare con affanno, e chiede se si sia trattato di un incidente, Aline risponde affermativamente. Si sente di nuovo il suono della chitarra che è sempre presente in questo brano narrativo. Finché non passiamo alla sequenza successiva in cui, lui si reca a visitare la tomba di Marianne, e la guarda in silenzio immobile senza dire nulla, sconvolto dalla situazione venutasi a creare. Dopo questa sequenza, ritorna in scena Martin che ora vive e dipinge a Istanbul. L'amico artista è presente nei momenti di difficoltà, cercando di aiutare il protagonista durante il corso della storia, così come nel fargli sentire la propria vicinanza nel momento per lui più doloroso.

Per concludere quindi questo capitolo, possiamo dire che la solitudine nell'amore, tema ricorrente sin dall'antichità, è arrivato a noi in modi differenti, segnando in alcuni casi anche momenti nella nostra vita intima. Quando perdiamo qualcuno, in quel momento ci sentiamo terribilmente soli, sia che si tratti della fine di una storia d'amore, che può finire per motivi differenti, o per la perdita e quindi la morte. Il regista traslando questa esperienza luttuosa forse può anche suggerire che non possiamo

---

49 C.f.r R.Salvatore, cit

rincorrere le persone che ci lasciano e tanto meno possiamo inseguire la morte, l'aspetto importante è che le persone care e che abbiamo amato le possiamo tenere vive nella nostra memoria.



## CAPITOLO 3

### LA GELOSIA NELLA SOLITUDINE NELL'AMORE: *LA JALOUSIE* DI PHILIPPE GARREL

#### PARAGRAFO 3.1: LA GELOSIA NELLA SOLITUDINE NELL'AMORE

<<Platone dice una cosa molto precisa sull'amore: afferma che nello slancio amoroso vi è una scintilla dell'universale. L'esperienza amorosa è uno slancio verso qualcosa che definisce l'idea. In questo senso anche quando sto semplicemente ammirando un bel corpo, che io lo voglia o meno, sono avviato sulla strada che porta l'idea di Bellezza. Penso qualcosa di simile, ossia che nell'amore si faccia esperienza del passaggio dalla pura singolarità del caso a un elemento che possiede un valore universale<sup>50</sup>.>>

La gelosia all'interno di un rapporto di coppia e di un evento amoroso è veramente molto importante, anche all'interno della solitudine nell'amore, perché se l'evento amoroso finisce o termina a causa della gelosia nei confronti dell'altro partner si rimane da soli ad affrontare questo dolore. In questa situazione di crisi entrambi i partner rimangono soli ad affrontare le dinamiche della separazione ed è qui che entra in gioco la solitudine. La gelosia è composta dalla *Scenata*, dalla *Catastrofe* e anche dalle *Lacrime* secondo Roland Barthes. E non solo, l'altro elemento che potrebbe scatenare la fine dell'evento amoroso è la questione della *Fedeltà*. La fedeltà è fondamentale all'interno di una coppia,

---

50 C.f.r A.Badiou, *Elogio dell'amore*, Vicenza, Neri Pozzi Editori, Giugno 2013



essa non è solo promettere di non tradire il proprio partner nell'atto sessuale, ma di non tradirlo soprattutto nei sentimenti e nell'amore<sup>51</sup>. La fedeltà in una storia d'amore fin dal suo inizio esprime il desiderio di dare concretezza a questo incontro giorno dopo giorno, che si spera cresca nelle sue dimensioni e nelle sue espressioni e quindi anche nella sua durata e nella sua intensità. Se la fedeltà all'interno della coppia manca o viene meno nasce quindi la gelosia e di conseguenza la fine di un evento amoroso. Tutti sanno e sono consapevoli che la fine di una storia d'amore genera dolore e sofferenza, soprattutto se questa finisce per motivi legati alla gelosia. Quindi, questi eventi e stati emotivi portano alla nascita della *Scenata* secondo Roland Barthes. Perché la scenata<sup>52</sup>? Perché se uno dei partner tradisce, ovviamente la coppia inizia a litigare e a scontrarsi con l'altro, inoltre in questo contesto si valuta e si cerca di trovare una soluzione, poiché se si ama il proprio compagno si lotta fino alla fine per non far cessare l'evento amoroso. L'amore è il nucleo centrale di una vera e propria storia che può essere fondata anche su una bugia, anche se delle volte è a fin di bene, ma questa può compromettere la vita della coppia. Una coppia si definisce e si esprime attraverso una comune misura data in primo luogo dalla condivisione di interessi e progetti, sintetizzabili anche con il formare una famiglia, quindi ci deve essere una forma di accordo e desiderio comune. L'amore è un sentimento attivo, non passivo; è una conquista, non una resa. Il suo carattere attivo può essere sintetizzato nel fatto che amare è soprattutto dare e non ricevere. Una persona dà sé stessa ciò che possiede di più prezioso, dà una parte della sua vita e ciò non significa necessariamente che essa

---

51 C.f.r A.Badiou,cit.

52 C.f.r R. Cirio, *Frammenti di un discorso amoroso, Omaggio a Roland Barthes*, Palermo, Sellerio Editori, 2000, p.77

sacrifichi la sua vita per l'altra, ma le dà ciò che di più vivo ha in sé; le dà la propria gioia, il proprio interesse ed insieme i due che formano una coppia si sentono vivi.

L'amore si istituisce sull'irrazionalità, sul legame e sul rapporto tra i due ed anche sulla vicinanza e sulla lontananza che lo segna senza alcuna buona ragione che non sia la credenza di un incontro stesso, a partire dal proprio e da quanto non si ha di comune in un rapporto<sup>53</sup>. L'amore va costruito, non è solo sentimento ma anche volontà che richiede un insieme di virtù e la capacità di dare sé stesso all'altro. È anche espressione di un doppio movimento dell'amore: un avvicinamento che nello stesso tempo può trasformarsi in distanza nel momento in cui entrano in scena la gelosia o il tradimento.

La necessità di non tradire la propria storia d'amore quando il singolo per esempio sta tradendo il proprio partner di nascosto, rende l'amore segreto a loro e agli altri, fino alla realizzazione del sentimento, alimentato dal fatto che non può essere corrisposto.

L'amore senza coraggio sfuma e si dissolve. L'impossibilità di tenere fede ad un incontro apre lo spazio ad una sublimazione come forma di propria realizzazione di un amore. Il senso di colpa si può limitare a uno sterile rimarginamento o nell'accettazione realistica dello stato delle cose.

Quando due partner litigano con uno scambio regolare di battute per avere l'ultima parola, in quel momento la relazione ha una rottura che può essere momentanea o definitiva. La *Scenata* è in questo modo esercitare un diritto all'interno della coppia, utilizzare un linguaggio di cui i due sono comproprietari. La scenata è uno sfogo, è un modo per creare amarezza all'interno della coppia. Gli argomenti più frequenti che fanno scatenare la scenata e servono proprio a provocare la risposta

---

53 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008

dell'altro sono: il tempo, l'energia, i soldi e le conoscenze e anche, come abbiamo detto prima, anche la fedeltà nei confronti del proprio partner. Ci sono altri eventi che sono in grado di scatenare una scenata: la stanchezza dei due partner nella relazione o l'arrivo di un estraneo, e anche il violento sovrapporsi del desiderio di aggressività. Se una persona non sa approfittare e affrontare uno di questi sentimenti, nessun partner da solo è in grado di troncane una scenata<sup>54</sup>. Come l'amore anche la scenata è reciproca. Fare una scenata in questo caso è organizzarsi in vista di un trionfo finale: avere quindi l'ultima parola per avere ragione e decidere il destino di tutto quello che si è detto e si è vissuto. Ogni replica, ogni risposta e ogni obiezione non contribuisce minimamente alla costruzione della verità, ma testimonia un volere possedere in mano una presunta certezza. L'ultima mossa è veramente quella che conta, infatti l'eroe è quello che ha il compito di pronunciare l'ultima battuta.

Nell'amore c'è una realizzazione differita di trasgressioni un tempo proibite per cui un inconscio senso di colpa che si insinua nelle gioie dell'amore; la gelosia è fonte di sofferenze, limita la libertà dell'altro, perché quando si è gelosi si tende a stare solo in coppia e non insieme agli altri. Spesso però viene apprezzata, almeno in limiti ragionevoli, perché interpretata come prova dell'interesse dell'altro. Il sentirsi amato meno può provocare sofferenze in quello che riceve meno e sensi di colpa nell'altro.

Ecco la *Gelosia*, che sempre secondo Roland Barthes, non si può rifiutarla perché se la rifiuti non è un vero e proprio evento amoroso. Chi è geloso all'interno di una coppia, soffre di più perché si

---

54 C.f.r R. Cirio, *Frammenti di un discorso amoroso, Omaggio a Roland Barthes*, Palermo, Sellerio Editori, 2000

rimprovera di esserlo, e soprattutto ha paura di far soffrire l'altro. Soffre di essere escluso, di essere aggressivo, di essere attraversato da una certa porzione di follia, di essere banale.

La gelosia è un'equazione di termini, ovvero si è quasi sempre gelosi di chi si ama. All'interno di un rapporto non è giusto che ci si annulli per l'altro, ma anzi è necessario concentrarsi e prendersi cura di sé stessi, perché per amare gli altri, bisogna amare prima se stessi. Infatti le ferite più dolorose ce le procuriamo noi stessi<sup>55</sup>. A mio parere un altro motivo può scatenare la gelosia: quando vediamo il nostro partner con un'altra persona. Anche in questo caso ci poniamo delle domande e ci chiediamo se effettivamente l'evento amoroso sta proseguendo per il verso giusto e se il nostro dare e i nostri sentimenti sono corrisposti.

Quando finisce l'evento amoroso ognuno ha una reazione: può rimanere indifferente e continuare la vita come se nulla fosse, oppure reagire e deprimersi. Quando ci si deprime secondo l'autore entrano in gioco questi elementi: *La Catastrofe* e *Le Lacrime*.

La *Catastrofe*, sempre secondo l'autore, è la crisi violenta durante la quale il soggetto amoroso si sente rinchiuso in un vicolo cieco, intrappolato e sembra non poter più uscire, tanto da essere destinato ad una sicura e ad una totale autodistruzione. Ci sono due tipi di disperazione: la prima è la rassegnazione e la prostrazione che nasce dagli amori difficili, e la seconda è la disperazione violenta.

La catastrofe d'amore è molto simile a quello che, in campo psicopatologico, viene definita una situazione estrema, vissuta da chi la patisce come qualcosa che lo porta alla distruzione completa di sé stessi, è una visione fredda, tagliente, repentina come un fulmine della fine dell'evento amoroso.

---

57 C.f.r R.Cirio,cit.

La causa? La catastrofe si presenta senza preavviso o per effetto di una qualche immagine intollerabile oppure per colpa di un brusco rifiuto. E infine che cosa provoca la catastrofe? La solitudine e la fine di un evento amoroso fanno scorrere, fanno nascere le *Lacrime*, che derivano proprio dalla gelosia e dalla fine della storia d'amore. È proprio nelle lacrime dell'innamorato che la nostra società considera e confina la persona addolorata, piangente come debole e inattuale, non adatta ai tempi. Quando si piange, si può farlo per colpire il proprio partner per sollecitare la sua sensibilità, ma lo si fa anche perché con le lacrime si racconta la storia d'amore, la gelosia che noi abbiamo provato nel vedere il nostro partner con un'altra donna, o con un altro uomo. Le semplici parole perdono di significato senza le lacrime. Lasciando scorrere libere le lacrime si ubbidisce agli ordini del corpo che ama e che piange e che scioglie prima della fine della storia d'amore<sup>56</sup>. Quindi come finisce un amore? Nessuno riesce a saperlo. Una speciale innocenza maschera la fine di questo sentimento concepito e vissuto come eterno. L'amore finito si allontana verso un altro mondo, come un'astronave che non manda più segnali: la persona amata prima si faceva notare e coinvolgere allegramente per poi divenire silenziosa e muta.

Però bisogna cercare anche di ricominciare e di ricostruire l'evento amoroso se non si vuole appunto distruggere del tutto quello che è stato e come? Cercando di risolvere i conflitti perché l'amore è così, nasce si sviluppa e muore, ma se si vuole stare assieme si fa di tutto per mantenere intatta la storia d'amore<sup>57</sup>. E in merito quindi alla solitudine nell'amore cosa si può dire? Sostanzialmente quando finisce una storia d'amore, come detto prima, il partner rimane solo ad affrontare la propria tristezza

---

56 C.f.r R.Cirio, cit.

57 C.f.r R.Cirio,cit.

magari appoggiandosi alla vicinanza degli amici o della famiglia, ma rimane sempre un sentimento di amarezza e di rammarico di quello che si sarebbe potuto costruire, ma che non si è riusciti a risolvere.

In conclusione possiamo dire che gli eventi scatenanti di una fine di un evento d'amore sono veramente molteplici: una scenata, la gelosia, ma possiamo dire che se i due partner si amano, il loro legame si manterrà nel tempo. Purtroppo quando finisce una storia i rapporti con il proprio partner sono erosi e non è pensabile che permanga a lungo un legame tra i due. È veramente molto difficile che questo accada, e se accade, prima di essere una coppia, forse i due erano anche amici.

Sotto la maschera dell'amore si presenta spesso la violazione più grande della persona perché il nostro amore viene sempre dato come condizione. Ti amerò se...ecco perché finisce la storia d'amore.

L'amore è amarsi incondizionatamente, senza aspettative, senza se..., solo in questo modo l'Amore diventa eterno.

### PARAGRAFO 3.2: *LA JALOUSIE*, ANALISI DEL FILM

<< L'ennesimo e ineludibile frammento di un discorso amoroso intorno alla separazione<sup>58</sup>>>

Nel film *La Jalousie* (2013) di Philippe Garrel, ancora una volta, vediamo il circuito familiare: padre e figlio. Questo circuito innesca un affettivo dialogo generazionale. Il regista, con questo lavoro ritorna sui fantasmi dell'infanzia. Ritrova nell'immagine di Louis, figlio adulto il ruolo paterno, e scopre il tradimento e di conseguenza di ripercussioni nelle dinamiche familiari.

*La Jalousie* attinge a personaggi ed eventi estratti dal vissuto biografico del regista. La Gelosia drammatizza il tradimento del padre, interpretato dal figlio Louis dentro le infinite tonalità del bianco e del grigio. *La Jalousie* è un tentativo frammentato di un discorso amoroso, intorno alla separazione, all'esigenza inseparabile dei personaggi di impedire la perdita e di subire quindi la mancanza e l'assenza.

Sembra che in ogni lavoro il regista inseguì sé stesso forse perché in ogni lavoro, sembra che non riesca ad esprimere e a rappresentare quello che in realtà avrebbe voluto dire e far vedere. Non è una novità: il cinema francese, soprattutto quello della Nouvelle Vague, ha sempre mostrato la capacità di narrare e mettere in scena rapporti fra uomini e donne nelle complessità e nella mutevolezza dei sentimenti umani. Queste sensazioni il regista riesce a trasmetterle e a farle percepire allo spettatore

---

58 C.f.r M.Gandolfi, *La Gelosia*, <https://www.mymovies.it/film/2013/lajalousie/>, (Consultato il 22/05/2022), 5 Settembre 2013

efficacemente e pienamente in questo lavoro, che non è solo una rievocazione nostalgica di un modo di fare e concepire il cinema a cui il regista è sempre stato legato, ma anche una nuova forma di dedizione nei confronti della famiglia<sup>59</sup>.

*La Jalousie* è una sorta di diario oscillante e in bilico tra classicità e modernità, tra metafora e connessione autobiografica<sup>60</sup>. Nel film manca qualsiasi tipo di riferimento temporale o cronologia precisa. Il regista cerca comunque di narrare su come nascono gli abbracci e soprattutto su come nasce il desiderio. Rientra anche in questo film, come abbiamo visto nel primo capitolo, la liturgia dei corpi. Infatti, come notato da Deleuze, il cinema di Garrel è una vera e propria liturgia dei corpi, una cerimonia che li erge in ogni strato del suo processo figurativo.

Quando il corpo e la parola non si integrano si sfaldano e si frantumano rimandando a un limite indicibile, in questo momento nell'evento d'amore si esprime e si manifesta un raggiungimento di un limite illimitato e indefinito. Il limite del corpo è nella nominazione vuota della parola amorosa così come il limite di quest'ultima è nell'opacità dei corpi. Infatti l'evento d'amore riconsegna i corpi e i nomi ad una sintesi disgiuntiva che li unisce nella separazione, e che quindi li separa nell'unione<sup>61</sup>.

Il film oggetto di questo capitolo si basa quindi, come abbiamo detto, su fatti reali, sullo script della famiglia Garrel. Louis Garrel impersona la figura del nonno e padre del regista ovvero Maurice Garrel. Il cineasta racconta una storia autobiografica e affronta temi come: la fragilità degli esseri umani, le difficoltà di chi sceglie di vivere facendo l'artista, il disagio esistenziale all'interno di un

---

59 C.f.r S.Lo Verme, *La Gelosia*, <https://cinema.everyeye.it/articoli/recensione-la-gelosia-20447.html>, ( Consultato il 22/05/2022)  
7 Settembre 2013

60 C.f.r M.Marelli, *La Gelosia di Philippe Garrel*, Cineforum, Vol.54, Fasc.7, Settembre 2014, cit. p.1

61 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008



rapporto sentimentale, il disagio provocato dall'abbandono, la possibilità di rinascere dopo una tragedia interiore.

Per quanto riguarda la narrazione, protagonisti sono una ex coppia composta da Louis e Clothilde.

Dopo essersi lasciati, Louis decide di andare a vivere con un'altra donna ovvero Claudia, ma per la piccola Charlotte, il padre Louis sarà un padre molto presente. Il protagonista vive all'ultimo piano di un palazzo in un piccolo appartamento e quest'ultimo sarà la causa scatenante della fine del rapporto con Claudia. In questo film assistiamo a un vero e proprio ribaltamento dei ruoli: l'uomo non è più visto come tutto d'un pezzo, incorruttibile, integerrimo, ma viene rappresentato nelle sue fragilità, mentre la donna assume un ruolo forte e si comporta al pari di un uomo. Con regolare frequenza il padre vede la figlia con la quale vive in un rapporto di tenera complicità e intesa. La gelosia riguarda più personaggi, come ad esempio la madre di Charlotte, Clothilde, il suo sentimento si percepisce dalle domande che pone alla figlia: quando la piccola torna a casa dopo aver trascorso alcune ore con il padre e con la sua nuova compagna la madre Clothilde sembra più interessata a interrogarla sul padre sull'altra donna piuttosto che sondare come si senta la figlia. Ma nel proseguo della narrazione, quando sarà il protagonista a provare la tensione provocata dalla gelosia Garrel ci fa notare come l'effetto della gelosia possa essere ribaltato positivamente e farsi testimonianza di una capacità d'amare. Perché ciò che deve essere in grado di trasmettere un padre non è l'applicazione di una legge, ma la testimonianza di un desiderio e del proprio affetto e amore. Anche nella forma della

debolezza che la gelosia è capace di esprimere, quando di fronte alla propria figlia ci si mostra nudi nella disperazione di un amore non più corrisposto<sup>62</sup>.

Ma gli amori anche quelli più intensi prima o poi vivono delle cose profonde<sup>63</sup>. Claudia vuole qualcos'altro, lei vuole un lavoro per vivere meglio e soprattutto acquistare un appartamento più ampio di quello in cui i due si incontrano per abitare con Louis, invece questo diventa il punto di non ritorno, di rottura della loro storia d'amore, mentre Louis vuole nutrire il proprio esistere di teatro e di recitazione. Secondo Claudia la recitazione non basta, non è sufficiente per sopravvivere e questa non coincidenza tra i due protagonisti scivola verso una vera e propria separazione. Infatti, lei conoscerà un altro uomo che le regalerà un appartamento per vivere insieme e così lei non ritornerà mai più da Louis. Dunque la loro storia è finita e lo stesso Louis tenterà di uccidersi per attirare l'attenzione di lei. Louis rimarrà solo ad affrontare la perdita e la separazione da Claudia.

Per quanto riguarda la sceneggiatura, Philippe Garrel si affida ai suoi fedeli collaboratori, ovvero Caroline Deuras, Arlett Langmann e Marc Cholodenko. Il film ha una trama ellittica, presentando un'evoluzione non lineare e si caratterizza per un ritmo altalenante. La narrazione appare composta da alcuni passaggi in cui le digressioni lavorano sul vuoto, facendo percepire una durata che scandisce passeggiate lungo le vie di Parigi e in cui la parola, come in molto suo cinema, è scarna, ridotta all'essenziale. La visione risulta tuttavia leggera e gradevole e coinvolge lo spettatore in una vicenda quotidiana e familiare, caratterizzata da un'intimità e una semplicità che vengono esaltate dalle scelte

---

62 C.f.r P.Bianchi, *Padre e Figli Philippe Garrel*, [https://www.cineforum.it/recensione/Padri\\_e\\_figli\\_](https://www.cineforum.it/recensione/Padri_e_figli_) ( Consultato il 20/03/2022), 26 Giugno 2014

63 C.f.r. E.Tenga, *La Gelosia di Philippe Garrel, racconto autobiografico del regista*. <http://cinemio.it/film-italiani/la-gelosia->

registiche. Garrel dirige con mano sicura ogni scena, portando il film nella direzione desiderata senza grosse sbavature e regalando anche momenti molto toccanti. Si tratta comunque di un lavoro del regista poco legato a come attualmente si percepiscono i legami interni a una coppia, così come nell'amore deriso come antico dalla sua compagna. Il regista sembra desiderare di riportare il cinema a un'epoca in cui le storie e i sentimenti potevano essere il motore della storia.

I dialoghi sono densi di citazioni colte e raffinate; i personaggi si tradiscono a vicenda, provano gelosia senza manifestare il loro sentire mediante litigi alimentati da alterazioni vocali. *La Jalousie* è stato realizzato come sulla superficie di su una semplice tela, lavorando separatamente su alcuni segmenti e, solo successivamente, dando unità alla narrazione durante le riprese e davanti alla macchina da presa. Un procedimento che non è nuovo per Garrel, ma che conferma la sua capacità di cogliere la frammentazione del reale. Non importa se si tratta di una scrittura vicina alla realtà di oggi, viene piuttosto indagata una verità intima. Il regista gira in 35 mm anamorfico, una scelta che non è nostalgica, oppure peggio ancora fuori dal tempo massimo, come ci è capitato di leggere di un rigore che mette al centro lo sguardo<sup>64</sup>. Garrel scorge lo spazio fino ai suoi limiti dell'inquadratura e allo stesso tempo lavora sulla sensibilità dell'immagine, avvicinandosi quindi a quello stato aurorale e primitivo espresso dalla fotografia di Willy Kurant vicina a dipinti ad acquarello. Garrel, sequenza per sequenza, pure in quest'opera, sembra abitare quella vicinanza e quella distanza che gli consente di lavorare da molti anni sulla sua stessa biografia personale.

---

64 C.f.r. M.Faggi, *La Gelosia di Philippe Garrel*, <https://www.indie-eye.it/cinema/covercinema/la-gelosia-di-philippe-garrel-la-recensione.html> ,(Consultato il 22/03/2022) 25 Giugno 2014

Le immagini si staccano dalla narrazione e installano attorno a sé una zona di silenzio e di sospensione. Il direttore della fotografia fa luce sulla gelosia come se stesse disegnando con un carboncino o con una matita nera, in linea con la lunga collaborazione tra Garrel e William Lubtchansky. La sensazione di una forza incredibile data da un momento espropriato e sottratto dal suo materiale. Quello che colpisce di più però è la forza e nello stesso tempo la fragilità con cui il regista riesce ad esprimere sottilmente il suo stato d'animo<sup>65</sup>. Le immagini sono sempre nude, liquide e ritornano sempre indietro nella sua fonte. Ritornare indietro nel tempo non per trovare i ricordi, ma per raggiungere un senso di sopravvivenza dell'eterno ritorno e un tempo che non distingue ciò che non è vissuto, immaginato e ricordato.

Per quanto riguarda l'ambientazione, in questo film Garrel lavora principalmente sugli spazi, le superfici che sono distese, chiuse e profonde. Ogni superficie e ogni soggetto sono filmati ed esaltano quello che è fragile e duraturo allo stesso tempo e non esiste uno scatto di cui il film non tenga in considerazione.

I protagonisti del film interagiscono tra di loro, soprattutto riguardo il tema dell'amore. Ci sono diverse sfumature fotografiche e ci raccontano una storia d'amore semplice e di sentimenti. L'amore tra i protagonisti viene ritrattato in maniera intensa e fugace, la nascita dell'amore è immediata, improvvisa e gioiosamente coinvolgente, mentre la fine dell'amore viene proposta come se non ci fosse alcuna remora, alcun sentimento di tristezza, come un dato di fatto, come una storia che finisce senza lasciare traccia, anche se il gesto autodistruttivo del protagonista sembra procedere nella

---

65 C.f.r , Ferrari, J.Cristophe, *La Jalousie: TEMPS, LAISSE ICI TON FARDEAU*, Positif; Paris Fasc. 634, (Dec 2013): 40-42

direzione opposta. Vengono affrontati i rapporti interpersonali nei loro vari aspetti: il rifiuto, la fiducia, l'amore, l'accettazione da parte della figlia della nuova compagna, le ristrettezze economiche, i drammi lavorativi, la crisi di coppia, il tradimento e l'addio tutti elementi in comune che riguardano e che parlano della solitudine nell'amore.

La fragilità dei momenti, degli amori e delle occasioni mettono in scena singoli frazioni di una solitudine per la quale l'uomo è ineluttabilmente destinato.

Anche il suicidio, topos garelliano, entra a far parte dei fallimenti, divenendo un'unica via percorribile per il protagonista.

E quando scaturisce la gelosia questa non è dettata dall'amore e dal desiderio dell'altra persona, né tantomeno provoca o genera fastidio alla persona, ma questa appartiene all'altro individuo. Nella complessità dei rapporti che intrattengono questi personaggi tra di loro e con altri, il sentimento della gelosia è inevitabile. La giovane attrice che interpreta il ruolo della figlia disegna un ritratto di una bambina come non ne esistono, dando un tocco di freschezza al film e ritagliandosi per sé i momenti dell'intera storia<sup>66</sup>. Louis Garrel invece non risulta molto credibile, ma nella sua recitazione c'è una sincerità che lo affranca, lo riscatta e lo allontana dagli atteggiamenti abituali.

Comprendiamo che Garrel non si concentra solo su un aspetto della famiglia, ma su più aspetti. Nel descrivere la gelosia si addentra nei meandri, nelle profondità dell'animo umano, indaga accuratamente e riporta a galla solo il necessario per sopravvivere.

---

66 C.f.r C.Guida, *La Jalousie*, <https://www.cinefilos.it/tutto-film/recensioni/venezia-70-la-jalousie-recensione-del-film-philippe-garrel-74300> (Consultato il 22/03/2022), 7 Settembre 2013

*La Jalousie* quindi è un film che riesce ad esprimere pienamente l'estetica di Garrel, lui filma l'amore perché è sintesi e punto di partenza di ogni altra storia, una matrice originaria di devastante potenza.

Garrel filma l'amore perché ritiene che non debba essere filmato altro se non questo tema

### **PARAGRAFO 3.3: LA JALOUSIE, SEQUENZE SIGNIFICATIVE**

In questo paragrafo, mi accingo ad analizzare le scene più significative del film riguardanti il tema della solitudine nell'amore: la gelosia di Clothilde nei confronti di Louis, la storia d'amore tra Louise Claudia, il finto suicidio di Louis. Clothilde compagna di Louis da cui ha avuto una bambina che si chiama Charlotte, in più sequenze, vediamo lei che è gelosa del rapporto confidenziale e amorevole che la bambina intrattiene con Louis. C'è inoltre una scena particolarmente significativa tra la mamma e la figlia: sono sedute attorno al tavolo per la cena e precisamente dal punto di vista visivo si può notare che dietro di loro gli accessori vengono offuscati e la macchina da presa si concentra soprattutto sui volti e sullo sguardo delle protagoniste e segue i movimenti di Clothilde e anche della bambina. La figlia è appena tornata da un incontro con il padre. Lei è allegra e spensierata e invece tra Clothilde e la piccola cogliamo un gelo, manifestato da attimi di silenzio. La bambina risponde a monosillabi e fa capire alla madre che lei ha molta complicità con Louis.

Clothilde è gelosa, in questo momento perché non vorrebbe che si interponesse Claudia in questo rapporto. Importante è analizzare e approfondire il rapporto padre e figlia. La figlia non è mai gelosa del padre, perché questo?

Perché la gelosia di cui si parla è quella che lega i bambini ai padri quando loro si trovano a rapportarsi e a vivere con due famiglie diverse. La figlia in questa situazione, deve condividere il padre con un'altra donna che non è la madre e questo provoca in lei paura di essere sostituita, come è accaduto alla propria madre. La gelosia in questo caso è uno stato d'allarme incessante e in questo film si vede e si percepisce in molte sequenze.

Un'altra sequenza importante da citare relativamente al tema della solitudine è legata al rapporto tra Louis e Claudia. Claudia simula per buona parte del film un sentimento che ha carattere diverso da ciò che l'altro dell'amore gli chiede. Percepriamo che il suo legame con Louis non è così forte, infatti via via che la narrazione procede capiamo che il sentimento nei confronti di lui è venuto a scemare, cerca a volte di farglielo capire ma lui si ostina a credere in una illusoria permanenza del legame; il motivo della ristrettezza dell'appartamento in cui vivono diventa motivo per iniziare a litigare e poi dividersi. La macchina da presa durante il diverbio tra i due protagonisti cerca di captare il conflitto che Claudia sta alimentando. Lei nel frattempo comunica che è decisa a lasciarlo, e lo comunica mentre sta facendo i bagagli, togliendo tutta quante le cose dall'armadio e mettendole in valigia; comprendiamo nel corso della conversazione che Claudia si senta ormai soffocare dall'affetto di lui e soprattutto non accetta il fatto che lei non possa più lavorare come attrice e debba cercare un altro lavoro per vivere in una casa in cui abbia maggiore respiro. Ed è importante quindi anche la questione della casa. Perché la casa? L'appartamento in cui vivono è un luogo molto piccolo e chiuso ed è

l'unico che Louis può permettersi di pagare, ma lei non riesce più a viverci. Claudia manifesta la sua insofferenza dopo una cena tra amici, improvvisamente e questa notizia è per il protagonista una notizia molto toccante e dolorosa che non si aspettava. È quindi con la valigia pronta che Claudia si separa allontanandosi definitivamente e lasciando Louis solo nuovamente. In questo brano narrativo oltre al tema della separazione frequentemente messo in scena nel suo cinema, Garrel mostra il protagonista piombare in una totale solitudine. L'abbandono e il naufragio della storia d'amore dovrà viverla totalmente da solo senza nessuno che lo aiuti e, soprattutto, senza alcun modo per recuperare e superare il dolore.

L'altra sequenza che mi sembra importante segnalare riguarda il tentato suicidio di Louis.

La scena è molto toccante. Louis non sa cosa fare, crede e spera che l'amore della sua vita, ovvero Claudia, ritorni da lui, così non sarà dal momento che lei inizierà a vivere con un altro uomo. Louis comincia a interrogarsi per capire che cosa abbia sbagliato, in questa sequenza la macchina da presa lo segue in ogni suo movimento, fino a quando lui non compie il gesto contro la sua stessa vita: l'attore si spoglia a petto nudo e prende una pistola e cerca di uccidersi. Questa sequenza ci fa toccare da vicino la forza distruttiva della solitudine nell'amore perché invocando il dolore della perdita della persona amata, Louis riesce a compiere uno dei gesti più forti e violenti, forse anche per attirare l'attenzione di lei, anche se pure in questo caso fallisce dal momento che nella sequenza successiva lo ritroveremo in ospedale e al suo risveglio non ritrova Claudia, ma sua sorella, che è seduta accanto a lui nel letto in ospedale.

Lui si risveglia dall'intervento sbigottito e non ricorda nulla di quello che era successo. La sorella gli spiega esattamente tutto l'accaduto. Qui la macchina da presa si sposta da destra a sinistra, da un



volto all'altro, per capire quello che sta succedendo. Lui si interroga sul perché non ci sia Claudia, anche se era stata avvisata, e soprattutto lui sta vivendo in sospeso, perché? Perché Claudia gli ha promesso di ritornare e farsi sentire, ma lui non ha ricevuto nessuna chiamata.

Garrel trasla anche in questo film eventi dolorosi avvenuti nel suo passato. Il regista cerca dunque di approfondire il tema dell'amore e la fine di una storia d'amore ma in due forme diverse: mettendo in scena la fine dell'amore vero e proprio e, al contempo, la gelosia determinata dal tradimento. L'elemento scatenante è la gelosia, sempre presente in ogni storia, in ogni rapporto, sia che si tratti di un'amicizia, sia che si tratti di un amore. Si comprende che la gelosia è un sentimento fortemente destabilizzante e che genera sofferenza, non avere fiducia nell'altro è un rischio naturale che porta alla fine della storia. È come vivere l'evento amoroso su un filo sospeso alla prima oscillazione, ogni affetto e sentimento cade e precipita verso il nulla.



## CAPITOLO 4

### LA MODERNITA' NEL CINEMA DI PHILIPPE GARREL: *LE SEL DES LARMES*

#### PARAGRAFO 4.1 LA MODERNITA' DI PHILIPPE GARREL

<< Philippe Garrel, fa parte di quei cineasti che hanno fatto propria l'esperienza della Nouvelle Vague francese e ne hanno portato avanti seppur in modo assolutamente parziale l'eredità.>>

Gli studi e le analisi dei film più rilevanti della produzione di Philippe Garrel, a cavallo tra gli anni 60 e 70 del Novecento, hanno messo in evidenza sia gli elementi formali sia i nodi tematici significativi e ricorrenti nel suo cinema. Le scelte stilistiche operate dall'autore, in particolare, mostrano una doppia matrice e tendenza che si potrebbe definire tradizionale e sperimentale al tempo stesso. In alcuni film emergono con più prepotenza ed efficacia il racconto e la storia, in altri vediamo invece una maggiore sperimentazione dell'autore, diventando un segno distintivo e caratteristico nella costruzione dell'opera. Di questa duplice modalità, Garrel ha dimostrato di essere profondamente consapevole e aver affermato più volte di voler proseguire comunque osservando una forma che contenga insieme classicismo e modernità senza che un aspetto predomini sull'altro. La sperimentazione del regista non si è mai conclusa anzi, ha sempre continuato questo percorso non escludendo l'annullamento radicale di un ritorno alla narrazione più tradizionale. L'uso che fa del primo piano, non solo, e i meccanismi di straniamento, uniti a codici formali più tradizionali si

intrecciano e si ripetono frequentemente nella filmografia d'autore<sup>67</sup>. La modernità, nel caso di Garrel, e di molti altri cineasti della sua stessa generazione, è stata sentita anche come un tentativo di provocazione rispetto ai modelli e ai codici prestabiliti, di capovolgimento delle norme classiche del cinema e dell'arte. Entrambi i poli appaiono dunque ugualmente importanti per il regista, la cui tentazione moderna si è realmente tradotta ed espressa in un'ultima sintesi in un forte desiderio di sovversione e di cambiamento che fosse tuttavia il frutto continuo di un confronto con la tradizione del passato.

La modernità riscontrata nel cinema di Philippe Garrel, analizzata nel corso di questo lavoro, rimanda anche a quello che è stato definito cinema puro e di poesia. La definizione è nata in un primo momento nel contesto dei formalisti russi, ai quali premeva piuttosto lo statuto "scritturale" della nuova forma espressiva costituita da impressioni fotografiche mobili e componibili in sequenze. Secondo tale approccio, con il cinema ci si trova di fronte a un'arte raffigurativa che, grazie al fatto di muoversi nel tempo, assume le valenze, e le potenzialità, di un discorso – e più precisamente di una scrittura. Indagando l'aspetto puramente formale dell'opera letteraria, l'attenzione è particolarmente posta al linguaggio espressivo, dapprima in ambito letterario, e successivamente della distinzione tra il cinema poetico e il cinema di prosa (si ricordino a questo proposito le riflessioni di Pier Paolo Pasolini in *Empirismo eretico*). Il cinema poetico è un cinema piuttosto formale e si sforza di mostrare la sua non esauribilità e la sua credibilità; nel secondo, al contrario, prevarrebbero dei momenti prettamente diegetici e quindi linguistico semantici. Il discorso sulla modernità si focalizza significativamente su

---

67 C.f.r V. Domenici, *Il Corpo e l'Immagine, Il primo cinema di Philippe Garrel*, Roma, Armando Editore, 2008

questa distinzione puntando l'attenzione proprio sul concetto relativo alla poeticità dell'immagine moderna, che si distacca dal mondo del riconoscimento per esplorare quello della visione. Garrel ha confermato e sviluppato a pieno il concetto di poeticità. Rispetto al cinema narrativo o di prosa, il cinema poetico si sforza di mostrare in ogni singola opera la non esauribilità dell'immagine come illustrazione o descrizione della realtà e vuole esprimere quest'ultima attraverso la lente della metafora<sup>68</sup>. Questa tendenza si è manifestata da subito in Garrel i cui primi lungometraggi si sono presentati come fortemente anti narrativi, incentrati sulla composizione visiva e plastica dell'immagine, costantemente indagata e manipolata dal regista<sup>69</sup>. Infatti la funzione del colore, della luce e poi anche l'uso della pellicola sono tutti quanti elementi importanti. L'immagine garreliana, come si è potuto vedere, non è mai omogenea, compatta, ma riporta sullo schermo la stessa ambiguità del reale.

Alla base di tutto come è stato osservato in Garrel c'è l'esigenza di mostrare stilisticamente il conflitto e la separazione quali condizioni esistenziali dell'uomo perennemente in bilico tra il desiderio e l'impossibilità di governare e comprendere a pieno la realtà. L'uso particolare del fuori campo, figura stilistica frequentemente usata nei film, sottolinea la frammentazione e sembra così riproporre proprio il fantasma dell'assenza. I corpi presenti sullo schermo prendono parte a un processo di figurazione che vede costruirsi a partire da un'immagine non nitida spesso monocroma che assume, come si è detto, un valore non di semplice interpunzione ma propriamente generativo. Lo schermo totalmente

---

68 C. f. r V. Domenici, cit.

69 C. f. r V. Domenici, cit.

bianco e nero, i flash ripetuti di luce, le infinite tonalità del bianco e del grigio non rappresentano solo il passaggio da un'immagine all'altra, ma, nella loro rilevante durata temporale, sono la base da cui partire per esaltare i corpi che prendono visivamente forma. Il lavoro di integrazione di studio e di immagine cinematografica da una parte, e il ruolo estremamente moderno dall'altro, non possono prescindere da un'analisi del suo cinema che prenda in considerazione anche il contesto sociale nel quale Garrel è immerso. La permeabilità tra esperienza artistica ed esistenziale che, si lasciano penetrare e influire a vicenda, rappresenta un'altra marca fondamentale della modernità cinematografica, forse una delle più importanti che l'autore ha reso e continua a rendere concreta ancora oggi nelle sue opere. Quindi, attraverso un particolare modo di ritrarre i personaggi e i corpi, Garrel cerca di costruire una comunicazione affidata soprattutto al significato del gesto piuttosto che della parola<sup>70</sup>. Al fine di analizzare il film oggetto del capitolo dobbiamo spendere qualche parola su un altro elemento che contraddistingue la produzione del regista, ovvero la vicinanza a temi presenti nel cinema della Nouvelle Vague.

Dai registi della Nouvelle Vague francese, il tema dell'amore è stato messo in scena in modo differente rispetto ai film precedenti. È con la modernità cinematografica che l'amore si caratterizza con l'iscrizione della contingenza che segna l'esperienza dell'incontro: da storia diventa incontro, da passione evento, da dato interno alla situazione si sospende e si esprime formalmente. Tutto il cinema della Nouvelle Vague sta a testimoniarcelo, come se si venisse a costruire una pratica di intercessione reciproca fra forma compositiva e tema, per cui la sintesi disgiuntiva dell'evento d'amore si istituisce

---

70 C.f.r V.Domenici, cit.

nel montaggio d'amore e viceversa. Nell'incontro d'amore lo scarto nella parola appare segnato dal vuoto e dalla nominazione nel corpo, mai colto nella pienezza di un'azione, né nella frammentazione pulsionale e restituito nella sua lateralità<sup>71</sup>. Nel cinema di Philippe Garrel c'è un rifiuto del realismo, dello stile quotidiano, penso che ciò derivi dal fatto che egli ha iniziato a lavorare come regista molto giovane, caratteristica che, a priori, lo differenzia dai registri della Nouvelle Vague che hanno iniziato a girare intorno ai trenta anni. Inoltre, i loro film testimoniano una certa iscrizione sociale e affrontano determinate problematiche. Garrel crede di essere stato uno dei primi, a differenza dei suoi amici, a cui piacesse i film di questo genere<sup>72</sup>.

---

71 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008

72 C.f.r P. Garrel, T.Lescure, *Une caméra à la place du coeur*, Francia, Admiranda/Institut de l'Image, 1992

## Paragrafo 4.2: *LE SEL DES LARMES*, ANALISI DEL FILM

<<Una giovinezza raccontata in tre storie d'amore nel consueto e impeccabile stile Garrel<sup>73</sup>>>

L'educazione sentimentale, che si ha in giovane età, diventa fondamentale nelle questioni d'amore soprattutto se ha un sapore triste. Con questo lavoro *Le Sel des larmes* (2019), Philippe Garrel vuole rappresentare un nuovo capitolo delle sue educazioni sentimentali, narrando una storia di formazione all'amore, passando per una serie di ostacoli, o splendidi riti di passaggio<sup>74</sup>. Il cineasta porta avanti la sua indagine sulle relazioni amorose avendo sempre presente l'obiettivo di stupire lo spettatore alla fine di ogni sequenza. In questo film vengono narrati i primi amori, che presto lasciano posto alle prime conquiste, alle consapevolezze sentimentali, senza però che questi primi incontri, questi primi rapporti diano particolare soddisfazione. *Le Sel des Larmes* conferma una fase recente ancora più intima di Garrel, concentrata sul fluire naturale delle sorti dei personaggi. In quest'ultima opera non ci si addolora per dinamiche come la gelosia o il rimpianto, che hanno travolto questa nuova generazione di giovani.

Il cinema secondo Philippe Garrel è sguardo, movimento e desiderio. C'è la continua volontà di girare sempre "lo stesso film", come forma di resistenza alla tentazione consumistica della

---

73 C.f.r T.Tommaso, *Il Sale delle Lacrime*, <https://www.mymovies.it/film/2019/le-sel-des-larmes/> 123 Febbraio 2020

74 C.f.r M.Donzelli, *Le Sel des Larmes*, <https://www.comingsoon.it/cinema/news/le-sel-des-larmes-recensione-della-malinconica-commedia-amorosa-di-philippe/n101140/> , 23 Febbraio 2020



produzione. *Le Sel des Larmes* è un'opera manifesto che parla attraverso l'essenzialità dei gesti che si compone all'interno delle inquadrature prevalentemente affidate a toni grigi<sup>75</sup>, e tale scelta estetica che privilegia il tono del grigio, come segnalato in precedenza modulo stilistico ricorrente nel suo cinema, serve ad evidenziare quali siano le scene importanti rispetto ad altre.

Il regista ha più volte sottolineato, ha messo l'accento sul carattere un po' eccentrico dei suoi personaggi, accostabili ai protagonisti nel cinema della Nouvelle Vague. Ha confessato l'influenza ricevuta dai "mostri sacri" Trouffaut e Godard, da lui considerati come costante punto di riferimento. Garrel con i suoi film se da una parte rappresenta qualcosa di nuovo nel cinema contemporaneo, soprattutto evidenziato nel carattere dei personaggi, dall'altro ricorre a moduli stilistici consolidati quali l'uso del bianco e nero, componente espressiva fondamentale di *Le Sel des Larmes*.

Ho scelto di analizzare questo film, uno dei più recenti della filmografia di Garrel, perché tra tutte queste storie quella del protagonista Luc viene raccontata e rappresentata toccando il tema della solitudine nell'amore, soprattutto nel momento in cui il protagonista vive e passa da una storia d'amore ad un'altra. Il protagonista, a mio parere, è rappresentato come un personaggio che non riesce a stare solo con sé stesso, e quindi cerca in ogni luogo e in ogni situazione in cui si trova di appoggiarsi a una donna, anche se questa magari, non va bene per lui. Ciononostante anche nella relazione a due perdurerà la percezione della solitudine. Questa continua ricerca e questa solitudine anche nell'esperienza d'amore è rappresentata anche nella scena finale quando affronterà la morte del padre, anche in questo momento è in compagnia di Betsy, l'ultima sua compagnia, ma la vicinanza della

---

75 C.f.r A.Cervini, *Le traiettorie del desiderio*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-traiettorie-del-desiderio/> (Consultato il 23/03/2022)Fata Morgana, 26Febbraio 2020

donna è oscurata dalla relazione sessuale mantenuta con un altro uomo. Quindi, nel film possiamo cogliere non solo il tema della solitudine nell'amore, ma anche della perdita, dell'assenza e del lutto. Tutti temi che nel cinema del regista sono presenti e rappresentati sullo schermo e su cui mi sono soffermata nel precedente capitolo.

Incominciamo ad analizzare questo film partendo dalla narrazione.

Questa è una storia di un provinciale come tanti, tra donne e amori, sparizioni, desideri e rimpianti. L'autore descrive scenograficamente la vita che s'incrocia tra le immagini e la scrittura. Con grande delicatezza rappresenta lo sguardo e il dolore della sincerità. E in effetti, in Garrel ogni sentimento sembra la cosa più naturale di questo mondo. Il cineasta senza alcun timore mette in scena la rappresentazione dei sentimenti umani comuni a tutti gli uomini nella loro quotidianità.

Luc è un ragazzo che intende recarsi a Parigi per vincere un concorso di ammissione presso una scuola di maestri ebanisti, sfruttando un mestiere che egli ha già potuto sperimentare lavorando presso l'officina di falegnameria dell'anziano padre. Timido e attratto dalle donne, Luc incontra casualmente proprio a Parigi, il giorno del concorso, la bella e giovanissima Djemila, alla quale domanda un indirizzo. Scesi dall'autobus, i due si separano momentaneamente ma, dopo un attimo di esitazione, Luc rincorre la donna per chiederle un appuntamento. I due hanno modo di parlarsi e di rincontrarsi nel pomeriggio, quando il protagonista avrà terminato il concorso e potrà dedicarsi alla ragazza.

Dopo un'ellissi vediamo Luc tornare nel proprio paese d'origine dove incontrerà una vecchia fiamma con la quale avrà una relazione e una storia improntata sulla reciproca attrazione. Ma il giovane uomo sfugge alla possibilità di impegnarsi seriamente con l'attuale compagna che attende da lui un figlio, dal momento che i suoi progetti prevedono di tornare nella capitale avendo ricevuto l'esito positivo

del concorso. A Parigi, il protagonista conoscerà una terza ragazza che lo ospiterà e lo coinvolgerà in una enigmatica storia a tre. La nuova compagna si concede però fisicamente più volte a un coetaneo che condivide il loro appartamento. Frustato dalla situazione, appare addolorato dalla perdita improvvisa del padre, che nel frattempo lo aveva raggiunto a Parigi per sottoporsi ad un intervento chirurgico. Luc, a seguito della scomparsa del padre, si troverà immerso in una situazione di grande responsabilità che lo porterà a provare un grande vuoto e senso di smarrimento, tale da farnascere in lui, un sentimento di pena, tanto forte da punirsi per l'egoismo e per la leggerezza con cui ha inteso organizzare la propria vita privata e sentimentale<sup>76</sup>.

Per quanto riguarda la componente espressiva del film, è veramente importante l'uso del bianco e nero che è fondamentale per capire anche i sentimenti dei personaggi, bianco e nero che con pochi tratti Garrel modula in un'infinità di toni diversi. Tale scelta estetica è diretta a trasmettere una sensazione di autenticità in relazione a un processo di formazione, come segnalato precedentemente. All'interno della composizione dell'inquadratura affiorano in singoli momenti elementi figurativi che di discostano da un uso della luce uniforme, il nero in alcuni casi è molto più evidente, per evidenziare determinate situazioni. Garrel come in altre sue opere mostra una vera sensibilità per i cambiamenti sociali e culturali<sup>77</sup>.

Ripropone inoltre delle costanti del suo cinema come l'emozionante e coinvolgente sequenza della danza in discoteca, in cui, al pari che nel cinema di Godard, la fisicità dei corpi è filmata con raffinità

---

76 C.f.r A.Smithee, *Il Sale delle Lacrime*, <https://www.filmtv.it/film/171157/il-sale-delle-lacrime/recensioni/978331/#rfr:none> (Consultato il 23/04/2022), 28 Giugno 2021

77 C.f.r E.Renzi, *La vita del Giovane Luc nel bianco e nero dei sentimenti*, <https://ilmanifesto.it/la-vita-del-giovane-luc-nel-bianco-e-nero-dei-sentimenti/>, (Consultato il 23/04/2022) 10 Dicembre 2021

perfezione stilistica. Anche i dialoghi sono particolarmente importanti la cui scrittura è affidata a Jean-Claude Carrière e Arlette Langmann ed è soprattutto nel confronto tra maschile e femminile che Garrel mostra di appartenere a una generazione precedente a quella narrata nel film, generazione che ha consapevolmente riflettuto su questo tema. Infatti, la voce narrante di Luc parla sempre al passato, filo conduttore della narrazione, semplicemente ridotta all'essenziale, eppure sempre complessa della vita in ogni snodo, in ogni emozione, in ogni singolo vincolo e decisione. L'uso del bianco e nero è affidato a Renato Berta, che per il suo tocco luministico può essere considerato al pari di un coautore. Nel raccontare gli anni della giovinezza e degli amori di Luc, intento a seguire le orme del padre artigiano del legno, le riprese tendono a sottolineare temi legati all'abbandono. Lo stile luministico nel film è inoltre votato a mostrare con raffinata forza espressiva le rotture, l'infedeltà, la gelosia, lasciando il singolo tradito nel momento della felicità, esposta a essere interrotta talmente bruscamente da far trascendere l'individuo nella tragicità dell'istante.

Per quanto riguarda l'ambientazione, la storia si svolge per lo più a Parigi, ma gli ambienti cambiano ripetutamente nel corso del lungometraggio. Possiamo vedere che i protagonisti si trovano sia in luoghi chiusi, che all'aperto. In questo caso la strada diventa, in realtà, il luogo d'incontro dei vari protagonisti pronti a raccontare la loro storia d'amore. Infatti, vediamo principalmente Luc a scuola per prepararsi alla prova del concorso, o con suo padre in officina a costruire mobili, o anche una semplice e scarna cassa da morto. Gli ambienti cambiano in ogni sequenza e soprattutto, con il particolare uso dell'illuminazione, comprendiamo quali siano quelli più o meno importanti. Altro elemento fondamentale è il luogo di origine, proprio perché la storia non si svolge solo a Parigi, ma anche nel suo villaggio natale.

I protagonisti del film interagiscono, si relazionano, si confrontano molto, si conoscono per strada, si incontrano per caso, si scrivono lettere, soprattutto Luc e Djemila, si corteggiano, come in un romanzo ottocentesco, si spostano da un luogo all'altro, anche solamente per parlarsi. La vera storia d'amore tra Luc e Djemila, sarebbe rimasta un racconto parigino se Luc non avesse continuato a rispondere alle lettere d'amore.

L'amore, come abbiamo visto, viene rappresentato e raccontato in più sfaccettature all'interno di *Le Sel des Larmes*, viene posto al centro l'incontro e l'amore passionale, e in questo film mi sembra che vengano insistentemente indagati l'incontro e gli effetti prodotti da tale esperienza.

Anche in questo lungometraggio, il tema della solitudine appare centrale, anche alla luce del fatto che il protagonista quando cambia donna o comunque conosce un'altra donna si sente solo e sente il bisogno di rifugiarsi nel rapporto con il padre.

Le relazioni e gli incontri tra i personaggi sono veramente importanti all'interno di questo lavoro, perché diventano fondamentali per concretizzare il pensiero e i sentimenti del regista, in questo modo gli spettatori possono partecipare e comprendere direttamente la storia amorosa. Oltre alla descrizione delle relazioni, vengono raccontate anche le separazioni, filmate con un uso espressivo del bianco e nero. Ritorna anche in quest'opera la rappresentazione dei legami familiari, tema fondamentale nel cinema di Philippe Garrel, con uno sguardo volto a cogliere il calore del già conosciuto, in uno dei tanti esempi di quel suo cinema perso nel tempo che parimenti sembra sempre incisivo e attuale.

Le tre figure di donna sono una la risposta dell'altra. Descritta con purezza e titubanza Djemila<sup>78</sup> è l'unica a rifiutare Luc, non è sicura di quello che prova e quindi vuole aspettare, invece le altre due donne accettano la storia con Luc senza alcuna esitazione, anche se le loro storie hanno un finale totalmente diverso rispetto alla prima, mostrando come l'incertezza di quest'ultima non può essere sublimata da un rapporto diverso. Il film ritrae quindi le tre donne Djemila, Genevieve e Betsy, in diversi momenti della vita sentimentale di Luc, ma anche nella singolarità e nella particolarità di ciascuna relazione.

Il termine educazione sentimentale è ambivalente per descrivere ciò che semplicemente Luc sta vivendo in ambito amoroso. Djemila è una piccola amante che però non vorrà mai andare fino in fondo. Il suo sorriso amorevole inonda il film di una grazia per la giovinezza e l'esperienza amorosa provata estemporaneamente. Geneviève invece offre a Luc ciò che Djemila non ha potuto dare. Infatti Geneviève, pur felice, sarà abbandonata, dal momento che Luc verrà chiamato altrove. Ed è proprio dopo la separazione da lei che il protagonista intraprende un nuovo legame che nel corso del tempo lo costringerà a confrontarsi con una relazione a tre. Garrel riesce a trasfondere nei suoi film una riflessione importante: è soltanto a partire da un *entre-deux* che possiamo pensare al vero incontro d'amore, segnato dalla contingenza che si fa necessità. È l'affermatività di un incontro, il suo carattere istitutivo a distinguerlo da tutte le altre modalità di esperienza o rapporto *tout court*. L'incontro

---

78 C.f.r Philippe Garrel, *Le sel des Larmes*, FIAF International Index to Film Periodicals Database , Positif, Paris, Fasc.710, Aprile 2020

d'amore non è dell'ordine dell'esperibile ma si colloca proprio nel punto in cui l'esperienza di qualcosa tocca una zona di inesprimibile e di incomunicabile, sembra suggerirci l'autore.

In questo lavoro, vediamo l'evento d'amore in modo complesso abbracciando molteplici prospettive, in quanto lo stesso è senza limite, riguarda la giovinezza e anche la maturità. A partire dal presente si apre un illimitato temporale che non si oppone solo alla progettualità di coppia, né alla fine delle sofferenze d'amore e diventa anche, in alcuni momenti avventura. Infatti, all'inizio del film abbiamo un incontro che possiamo definire avventuroso, ovvero il rapporto tra Djemila e Luc. L'avventura rimane una cornice spazio temporale affermata nella sua straordinaria espressione. L'incontro con l'altro può essere anche una forma di avventura, come apertura verso l'altro che genera un'attesa alla quale non è necessario aderire totalmente, ma piuttosto ci si può appropriare di essa e farla divenire completamente propria <sup>79</sup>.

L'Amore è credere nell'incontro di due persone e anche nell'amare le loro differenze, altrimenti non è amore. In questo senso, l'amore apre il pensiero al diverso, al pensiero dell'impensabile ed è per questo che i grandi registi iniziano a pensare all'impensabile<sup>80</sup>.

Mancare l'evento d'amore significa anche mancare la soggettivazione, che fallisce per una sostanziale mancanza di coraggio. L'amore quindi senza una nominazione, senza una dichiarazione sfuma, diviene perdita e lutto. L'incontro non apre all'evento amoroso, ma alla fedeltà che gli è dovuta<sup>81</sup>.

---

79 C.f.r R. Salvatore, *La reinvenzione dell'amore*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-immagini-dellamore-di-robotto-de-gaetano/>, 17 Gennaio 2022

80 C.f.r R.De Gaetano, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008

81 C.f.r R.de Gaetano, cit.

Un'altra figura importante nella storia narrata è quella del padre di Luc, che è una testimonianza di come il regista cerca di portare il dolore per la perdita personale del proprio padre nel cinema . Il grande Andre Wilms, interpreta la figura del padre con toni amorevoli, gentili anche quando non riesce a capire suo figlio Luc, che non riesce ad accettare l'idea di diventare padre e di avere un figlio. Il film è proprio dedicato alla morte del padre di Philippe Garrel, vediamo quindi tornare, come in *J'entends plus la guitare*, il tema della perdita, altra costante fondamentale nei lavori del regista. Padre e figlio sono simili, al limite del corso e ricorso storico, per vissuti di errori, per pulsioni, per esperienze e per sensibilità. Questo è l'unico rapporto sincero e radicato e disinteressato d'amore fra le tante infatuazioni sentimentali del protagonista. Diversamente dalla relazione con le donne, con le quali l'iniziale passione e amore si traducono dopo un certo tempo in stanchezza gelosia, senso di colpa. Il dolore pungente per la perdita del padre da parte del protagonista porta noi spettatori a vedere assimilate le due figure di Philippe Garrel e del protagonista Louis.



### PARAGRAFO 4.3: *LE SEL DES LARMES*, SEQUENZE SIGNIFICATIVE

<< L'autore voglia suggerire come nelle faccende d'amore e nei tradimenti, nulla cambia mai e che gli schemi e le regole, cui soggiacciono i sentimenti, si ripetono tali e quali<sup>82</sup>>>

Per quanto riguarda l'analisi delle scene più significative del film, vorrei analizzare principalmente alcuni momenti significativi delle tre storie d'amore presenti nel film: quella di Luc e Djemila, di Luc con Geneviève e infine la storia d'amore tra Luc e Betsy. Sono tre storie d'amore completamente diverse. E adesso le vedremo nel concreto partendo dall'incontro e dall'evento d'amore vero e proprio.

Se il desiderio ha contrassegnato le forme tradizionali di tradimento dell'amore, nella contemporaneità sono l'assenza di coraggio, il senso della perdita e la supremazia del sesso, fino alla deriva della pornografia ad occupare lo spazio vuoto dell'incontro amoroso. Mancare l'evento, l'incontro amoroso per paura, per debolezza, per difesa significa mancare una modalità di soggettivazione che fallisce. E l'amore senza nominazione non vale nulla, si è detto. L'incontro non apre all'evento amoroso e alla fedeltà anzi si dissolve e perde valore. Infatti, il niente in amore viene

---

82 C.f.r L.Locatelli, *Le Sel des Larmes*, <https://nuovocinemalocatelli.com/2020/02/24/berlinale-2020-recensione-le-sel-des-larmes-il-sale-delle-lacrime-film-di-philippe-garrel-un-piccolo-mediocre-seduttore/>, 24 Febbraio 2020

percepito come un amore che va riempito, che va colmato di sentimenti, di paura, di pudore che interdicono di rispettabilità<sup>83</sup>. Quindi l'incontro è un po' l'alterità dell'incontro dei due, esperienza che per poter riconoscere l'alterità dell'altro implica il contatto e il riconoscimento di quella porzione di estraneità che è al cuore di sé stessi<sup>84</sup>.

Luc arriva a Parigi per sostenere il colloquio che gli consenta, se superato, di accedere alla scuola di ebanisti. La sequenza si apre con un bianco e nero abbastanza intenso visto che è la scena iniziale del film, l'ambientazione e la sequenza si svolge in strada, e dietro, in lontananza, si vede la stazione dei treni. Luc scende dal treno, si guarda attorno e capisce che è arrivato a Parigi. Udiamo una musica volta a marcare i momenti fondamentali della storia. Il protagonista arriva in città ed è solo, si guarda attorno e non sa come arrivare alla scuola di ebanisti, incontra allora Djemila, La ragazza carina e molto gentile, con una folta chioma di capelli, appare aperta all'interazione con il protagonista. Luc le chiede informazioni, su quale fermata prendere per arrivare alla scuola di ebanisti. In questa occasione gli promette che rimarranno in contatto, infatti s'incontreranno successivamente. Il rapporto tra Luc e Djemila è uno dei più strani e particolari della storia perché avvengono contemporaneamente l'incontro ed anche l'inizio dell'evento d'amore che, però, non si materializza, anzi finisce prima che si concretizzi perché al momento del compimento dell'atto sessuale, lei rifiuta. Non se la sente di continuare e quindi decide di lasciarlo, anche se poi si pente e dunque, gli manda diverse lettere d'amore attraverso le quali cerca di recuperare il rapporto con lui, ma Luc non risponde.

---

83 C.f.r R. De Gaetano, cit.

84 C.f.r, R.Salvatore, cit.

Da questo contesto possiamo assistere e vedere due tipologie di storie d'amore: un incontro, un inizio della storia vera e propria, il secondo, invece, non è solo l'incontro, ma è l'evento d'amore che si concretizza, che si attua e si esplica in modo significativo e profondo.

Mi riferisco ora alla relazione tra Geneviève e Luc. Quando Luc torna da suo padre nel paese d'origine rivede una vecchia fiamma che ha incontrato a casa di una cliente, ma in questo caso la storia non inizia immediatamente. Anche se possiamo notare che fin dalla prima sequenza c'è subito attrazione tra i due protagonisti quando sono a casa della cliente. Per quanto riguarda l'ambientazione, non siamo più nei luoghi all'aperto, ma al chiuso, e si trovano nel bagno di questa signora, dove consumano il loro amore, in modo molto passionale. Anche qui la macchina da presa si sposta da un protagonista all'altro, cerca dunque di catturare i momenti fugaci del loro rapporto. Lei offre quello che Djemila non gli ha offerto ed è per questo che è veramente importante. Questa è una scena molto intensa che sottolinea il valore della loro storia e che la macchina da presa con grande forza espressiva riesce a trasmettere.

Una volta che lei rimane incinta, Luc non vuole il bambino ed è qui che si inserisce il tema della solitudine nell'amore. Infatti Geneviève rimane da sola e ferita dal comportamento di lui, prende la decisione estrema di abortire, mentre Luc rimarrà da solo con suo Padre. In queste scene Garrel riesce a farci comprendere e farci provare le emozioni e i sentimenti dei protagonisti, soprattutto il dolore e la sofferenza provata dalla donna del rifiuto che la ancora a un senso di profonda solitudine.

La terza storia di cui vorrei parlare è il rapporto tra Luc e Betsy ovvero un'infermiera che non è mai riuscita ad allontanare il protagonista da suo padre. Luc va via da Parigi e incontra Betsy e diventa importante perché lei gli chiede e gli impone una dura relazione a tre, condizione che il giovane uomo

non aveva ancora sperimentato. Il protagonista non racconta mai al padre che vive nell'appartamento con una donna e un altro uomo, finché il genitore non lo scopre. Nonostante questa situazione di un rapporto a tre, però Betsy è stata l'unica donna che Luc ha amato veramente, anche se quest'ultima, a insaputa di Luc, si frequentava contemporaneamente con un altro ragazzo, Paco. La macchina da presa rimane fissa, lo schermo è in bianco e nero, nero nei contorni, mentre il bianco mette in risalto il corpo dei due protagonisti. Per quanto riguarda la storia d'amore, non è solo una storia ma, come a breve si vedrà, c'è molto di più.

Luc ritorna a casa, sale le scale, in questo momento il sonoro è un brano disteso, nessuno si immaginerebbe la notizia che il protagonista sta per ricevere. Luc entra nell'appartamento e Betsy gli dice che la notizia che sta per ricevere riguarda suo padre, lui all'apparenza sembra tranquillo, lei gli comunica che l'operazione è durata sei ore, e che poi il padre non si è più svegliato. Il genitore gli aveva mentito sulla gravità dell'operazione. Nel frattempo, la macchina da presa si sposta: prima inquadra Betsy che ha un viso molto cupo e triste e poi Luc che inizia a piangere senza rendersene conto. Luc, preso dal panico per la notizia ricevuta, ha una improvvisa e inaspettata reazione: caccia da casa urlando violentemente Paco. Betsy lo porta a sedersi sul divano e cerca di calmarlo mentre lui continua a piangere, infine si chiude in bagno. La realtà traumatica gli si pone davanti: è consapevole che non avrebbe mai più rivisto il padre.

Si comprende che questa è una delle scene più struggenti, drammatiche e tristi di tutto il film. La morte del padre non è solo un abbandono momentaneo ma è definitivo, il legame con il padre è stato un legame speciale, profondo, e per Luc è evidente perché non è la fine di una storia d'amore, ma la morte di una parte di se stesso e della sua vita passata che lo legava al padre.

In conclusione possiamo dire che la regia garreliana è costruita attraverso una dimensione evocativa, mette in scena e traspone a partire dalle sue singolari esperienze molteplici ferite interiori che il regista ha lasciato cicatrizzare nel tempo e porta docilmente nel suo cinema in direzione di un narrare puro e semplice. *Le sel des larmes* è un film della maturità tarda, della scoperta dei valori reali, profondi e autentici, a tal punto che sembra che Garrel abbia pensato che questo film sia un'opera destinata a rimettere in ordine la sua vita<sup>85</sup>. Garrel gioca con le forme di un cinema che forse non c'è più ed è un'evocazione a farlo tornare in vita.

---

85 C.f. M.Causo *Le Stagioni dell'amore: alla Biennale Le Sel des Larmes di Philippe Garrel* , <https://duels.it/sogni-elettrici/le-stagioni-dellamore-alla-berlinale-70-le-sel-des-larmes-di-philippe-garrel/> 24 Febbraio 2020



## **BIBLIOGRAFIA**

### **TESTI DI CARATTERE GENERALE**

Badiou.A, *Elogio dell'amore*, Vicenza, Neri Pozzi Editori, Giugno 2013

Barthes.R *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979

Carillo.G, (a cura di) *Badiou, Castellucci de Berardinis, Lombardi, Martone, Neiwillwer, Moscato Pardeilhan, Teatro*, Napoli, Edizioni Cronopio, 1997

Cirio.R, *Frammenti di un discorso amoroso, Omaggio a Roland Barthes*, Palermo, Sellerio Editori, 2000

Deluze.G, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989

De Gaetano.R, *TRA-DUE l'Immaginazione Cinematografica dell'evento d'amore*, Cosenza, Pellegrini Editore, Luglio 2008

Miller A.J, *La psicoanalisi, studi internazionali de, Rivista italiana della Scuolaeuropea di Psicoanalisi*, Roma, Giugno 2009

Tomasi.D, *Ozu Yasujiro Viaggio a Tokyo*, Torino, Febbraio 1997

Merleau-Ponty.M, *Il visibile e l'invisibile*, 1964, Milano, Bompiani, 1969

### **MONOGRAFIE E SAGGI SU PHILIPPE GARREL**

Azoury.P, *Philippe Garrel en Substance*, France, Capricci Editori, 2013

A.A.V.V., *Personale di Philippe Garrel*, Quaderno informativo, n.11, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1970

Courant.G, ( a cura di), *Philippe Garrel*, Paris, Studio 43,1983

Daney.S, *L'Enfant Secret, Philippe Garrel*, in Ciné journal, vol.II 1986, ora tradotto in Serge Daney, Ciné Journal, Biblioteca di Bianco&Nero , Venezia, Marsilia 1999

Domenici.V *Il Corpo e l'Immagine, Il primo cinema di Philippe Garrel*, Roma, Armando Editore, 2008

Deniel.J, ( a cura di), *Philippe Garrel*, Studio 43 e Maison de Jeunes et de la Culture di Dunkerque,1989

Garrel.P, Lescure.T, *Une caméra à la place du coeur*, Francia, Admiranda/Institut de l'Image, 1992

Garrel.P, et Paini.D, *Les Peintures et les films des auteures*, STUDIO 43- MJ de Dankerque Ville de Pantin, 1988

Garrel.P, *Amos est Poète*, "Liberation", 14 Marzo 1990

Roberti.B, *Ritratti di Garrel*, *Filmcritica*, n.453, Marzo 1995

Salvatore.R, *Traiettorie dello sguardo, il Cinema di Philippe Garrel*, Padova, Il Poligrafo, Novembre 2002

Turigliatto.R, (a cura di) S.della Casa, *Philippe Garrel*, Torino, Lindau , 1994

Turigliatto.R, Philippe Garrel, in *Il Patologo cinque&sei* Milano, Ubulibri, 1983

Kaganski.S, Laroche.H, Philippe Garrel, in A.A.V.V., *Cinéma parlant*. Sèvres, Editions la Sirene, 1993

## SAGGI E ARTICOLI SU PHILIPPE GARREL

A.A.V.V, *Punto su Garrel*, *Filmcritica*, n.207,1970

Abbruzzese.A, *il cinema della noia. Note su Philippe Garrel*, *Filmcritica*, n.207, 1970

Barisone.L, *Il cinema secondo Garrel*, "Duel", n.7, Novembre 1993

Barisone.L, – Vernaglione.P, *Oltre alla Nouvelle Vague. Philippe Garrel fa i conti con il cinema francese*, "Il Manifesto", 20 Settembre 1989.

Braunschweig.S Carpentier.F *Liberté, la nuit, Entretien avec Philippe Garrel*, *Avancées Cinématographique*, n.6/7 Ottobre, 1984.

Carbonnier.A- J.Kermabon, Philippe Garrel: *J'échappe à tout sujet, j'en reviens toujours à une histoire d'amour*, "Cinema", n.310, Settembre 1984

Delorme.S, Désaccord Majeur ( *Quatre Films de Philippe Garrel*), in Nicole Brenez, Christian Lebrant ( a cura di), *Jeune, dure et pure! Une Histoire du cinéma d'avant-garde et experimental en France*, Milano, Mazzotta Cinématèque Francaise, 2001

Carbonnier.A, *Philippe Garrel, l'enfant des étoiles*, "Cinema", n.291, Marzo 1983

Stevens.B, *Le Révéléateur et le Grand Mère* (Philippe Garrel/ David Lync) in Nicole Brenez, Christian Lebrant a cura di, *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milano, Mazzotta Cinématèque Francaise , 2001

Mosca.U, *Philippe Garrel, forse siamo stati molto felici*, "Rockerilla", n.139 Marzo 1992



Jousse.T P.Garrel, *Là où la parole devient geste*, in Jaques Amount a cura di L'Image et la Parole, Paris, Cinématèque Française, 1999

## SAGGI E ARTICOLI SUI SINGOLI FILM

### J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE

Carbonnier.A *Alain.Philippe Garrel, l'enfant des étoiles*, Cinéma 72 Marzo 1983

Cholodenko.M, *Dialogue: extrait de << J'entends plus la guitare>>*, Cahiers du cinéma n.447, Settembre 1991

Danks.A, *The cost of living: Philippe Garrel's J'entends plus la guitare*, Senses of Cinema Fasc.76, Settembre 2015

Derobert.E, *Le travail du souffle : J'entends plus la guitare*, Positif; Settembre 1991

Fileri,P. *J'entends plus la guitare*, Film Comment; Marzo/Aprile 2008

Pascal.B, *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma, n.108, 1985

Philippon.A, *L'amour en fruite*, Cahiers du cinéma, n. 472, 1993

Philippe Hervieu, *L'essentiel est dans Garrel*, Cahiers du cinéma, n.449, 1991

Stéphane Bouquet, *La Femme est l'avenir de l'homme*, Cahiers du cinéma, n.449, 1991

Stratton.D *Reviews J'Entends Plus La Guitare (I Can No Longer Hear the Guitar) written and directed by Philippe Garrel*, Variety; Los Angeles Vol.345, Fasc.4, Nov 4, 1991

Jousse.T, *Philippe Garrel, propos rompus*, Cahiers du cinema, n.447,1991, ora tradotto in S.della Casa,R.Turigliatto, (a cura di) Philippe Garrel

Jousse.T, *Le Refus du Drame.Entretien avec Philippe Garrel*, Cahiers du Cinéma, n.424, Ottobre 1989

Jousse.T *L'age d'un homme*, Cahiers du cinéma, n.447, Settembre 1991

Jousse.T *Fragments d'un Journal*, Cahiers du cinéma, n. 447, Settembre 1991

Jones,.K, *The films of Philippe Garrel*, Film Comment; Maggio/Giugno 1997

## LA JALOUSIE

Bianchi.P, *La Jalousie*, Cineforum., Torre Boldone Vol.53, Fasc.8, 2014

Bernares.H, *La Jalousie*, Filmmagie,Laken. Fasc. 641, Jan 2014

Delrome.S, *La Jalousie*, Cahiers du cinéma, n°695, Dicembre 2013

Ferrari.J, *La Jalousie: TEMPS, LAISSE ICI TON FARDEAU*, Positif, Dec, 2013

Marelli.M, *La Jalousie di Philippe Garrel, Bartebly e compagni*, Cineforum N.537, Vol.54, Fasc.7 Settembre 2014

## LE SEL DES LARMES

Cimont. M *Plausible dans le réel et dans le rêve*, Positif; Paris, Fasc.70 Apr 2020

Fernando.G *Traversées par le présent*, Cahiers du cinéma, Fasc.767, July-Aug,2020

Garrel.P, *Le Sel des Larmes*, Positif; Paris Fasc.70, Apr 2020

## SITI WEB CONSULTATI

Bianchi.P, *La Gelosia*, [https://www.cineforum.it/recensione/Padri\\_e\\_figli](https://www.cineforum.it/recensione/Padri_e_figli), 26 Giugno 2014

Causo.M, *Le Stagioni dell'amore: alla Biennale Le Sel des Larmes di Philippe Garrel*, <https://duels.it/sogni-elettrici/le-stagioni-dellamore-alla-berlinale-70-le-sel-des-larmes-di-philippe-garrel/> 24 Febbraio 2020

Cervini.A, *Le Traiettorie del desiderio*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-traiettorie-del-desiderio/>, 26 Febbraio 2020

Chiacchiari.F, *L'amore è tutto quello che non si può dire*, <https://www.sentieriselvaggi.it/lamore-i-tutto-quello-che-non-si-puo-dire-jentends-plus-la-guitare-di-philippe-garrel/> 27 Febbraio 2003

Chiaccheri.F, *La Gelosia*, <https://www.sentieriselvaggi.it/la-gelosia-di-philippe-garrel/>, 25 Giugno 2014

Dagradi.A, *La gelosia, Garrel rilegge il divorzio dei genitori*, [https://www.larena.it/argomenti/spettacoli/la-gelosia-garrel-rilegge-il-divorzio-dei-suoi-genitori-1.3162659?refresh\\_ce](https://www.larena.it/argomenti/spettacoli/la-gelosia-garrel-rilegge-il-divorzio-dei-suoi-genitori-1.3162659?refresh_ce), 18 Novembre 2014

De Gaetano.R, *Le immagini dell'amore*, <https://www.fatamorganaweb.it/le-immagini-dellamore-garrel/>, 2 Luglio 2017

De Gaetano.R, *Che cos'è l'amore nella contemporaneità?*, <https://www.fatamorganaweb.it/moliere-la-scuola-delle-mogli-amore/> , 24 Gennaio 2020

Donzelli.M, *Le Sel des Larmes*, <https://www.comingsoon.it/cinema/news/le-sel-des-larmes-recensione-della-malinconica-commedia-amorosa-di-philippe/n101140/> , 23 Febbraio 2020

Faggi.M, *La Gelosia di Philippe Garrel*, <https://www.indie-eye.it/cinema/covercinema/la-gelosia-di-philippe-garrel-la-recensione.html> , 25 Giugno 2014

Gandolfi.M, *La Gelosia*, <https://www.mymovies.it/film/2013/lajalousie/> , 5 Settembre 2013

Guida.C, *La Jalousie*, <https://www.cinefilos.it/tutto-film/recensioni/venezia-70-la-jalousie-recensione-del-film-philippe-garrel-74300> , 7 Settembre 2013

Ippolito.D, *Le Sel des Larmes*, <https://www.ondacinema.it/film/recensione/le-sel-des-larmes.html>, 23 Febbraio 2020

La Porta.D, *L'amore , La Jaousie*, <https://cineuropa.org/it/newsdetail/243608/>, 6 Settembre 2013

Locatelli.L, *Le Sel des Larmes, un film di Philippe Garrel. Un piccolo mediocre seduttore*, <https://nuovocinemalocatelli.com/2020/02/24/berlinale-2020-recensione-le-sel-des-larmes-il-sale-delle-lacrime-film-di-philippe-garrel-un-piccolo-mediocre-seduttore> , 24 Febbraio 2020

Locatelli.L, *La Gelosia*, <https://nuovocinemalocatelli.com/2014/06/28/la-gelosia-recensione-philippe-garrel-racconta-con-grande-eleganza-una-storia-di-amore-e-possesso/> , 28 Giugno 2014

Lo Verme.S, *La Gelosia*, <https://cinema.everyeye.it/articoli/recensione-la-gelosia-20447.html>, 7 Settembre 2013

Meale.R, *Le Sel des Larmes*, <https://quinlan.it/2020/02/23/le-sel-des-larmes/> 23 Febbraio 2020

Renzi.,E, *La vita del Giovane Luc nel bianco e nero dei sentimenti*, <https://ilmanifesto.it/la-vita-del-giovane-luc-nel-bianco-e-nero-dei-sentimenti/> , 10 Dicembre 2021

Tenga.E, *La Gelosia di Philippe Garrel, racconto autobiografico del regista*, <http://cinemio.it/film-italiani/la-gelosia-recensione/31003/> , 2022

Tocci.T, *Una giovinezza raccontata in tre storie d'amore nel consueto e impeccabile stile di Garrel*, <https://www.mymovies.it/film/2019/le-sel-des-larmes/> , 23 Febbraio 2020

Tocci.T, *Il Sale delle Lacrime*, <https://www.mymovies.it/film/2019/le-sel-des-larmes/>, 23 Febbraio 2020

Salvatore.R, *La reinvenzione dell'amore* , <https://www.fatamorganaweb.it/le-immagini-dellamore-di-roberto-de-gaetano/> , 17 Gennaio 2022

Smithee.A, *Il Sale delle Lacrime*, <https://www.filmmtv.it/film/171157/il-sale-delle-lacrime/recensioni/978331/#rfr:none>, 28 Giugno 2021

Vigilaloro.L, *Il non del rapporto: sullo stile della filosofia* <https://www.fatamorganaweb.it/il-non-del-rapporto-sullo-stile-della-filosofia/> 28 Giugno 2019



## FILMOGRAFIA DI PHILIPPE GARREL

*Les Enfants Désaccordés*, court métrage, 1964

*Droit de Visite*, court métrage, 1965

*Marie pour Mémoire*, 1967

*Le Révéléateur*, 1968

*La Concentration*, 1968

ACTUA I Durée: 10 minutes, court métrage, 1968

*Anémone*, TV, 1968

*Le Lit de la Vierge*, 1970

*La Cicatrice Intérieure* 1972

*Athanor*, court métrage, 1972

*Les Hautes Solitudes*, 1974

*Un ange passe*, 1975

*Le Berceau de Cristal*, 1976

*Voyage au jardin des morts*, court métrage, 1976

*Le Bleu des origines*, 1979

*L'enfant secret*, 1979

*Liberté, La nuit*, 1983

*Rue Fontaine*, 1984

*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1984

*Les ministères de l'art*, 1988

*Les baisers de secours*, 1989

*J'entends plus la guitare*, 1991

*La Naissance de l'amour*, 1993

*Le Coeur Fantome*, 1996

*Le Vent de la nuit*, 1999

*Sauvage innocence*, 2001

*Les Amants Réguliers*, 2005

*La Frontière de l'aube*, 2008

*Un été brulant*, 2011

*La Jalousie*, 2013

*L'ombre des femmes*, 2015

*Le Sel des Larmes*, 2020

## **SCHEDE FILMOGRAFICHE DEI FILM**

### **J'ENTENDS PLUS LA GUITARRE, 1991**

Regia: Philippe Garrel

Sceneggiatura: Philippe Garrel

Adattamento: Jean-Francois Goyet

Dialoghi: Marc Cholodenko

Fotografia: Caroline Champatier

Formato: 35mm

Montaggio: Sophie Coussien e Yann Dedet

Assistente al montaggio: Natalie Hubert

Assistenti alla regia: Hubert Engammare e Patrick Piccolo

Assistenti operatori: Patrice Guillou e Michel Gallois

Musiche originali e piano: Faton Cahen

Violino: Didier Lockwood

Sassofono: Elton Dean

Suono: René Levert

Elettricista: Joel Germaneau

Macchinista: Bruno Dubet

Giraffa: Martin Boisseau

Registrazione della musica: Olivier do Hun

Durata: 98'

Produzione: Gérard Vaugeois per Les Films de l'Atlante con concorso del Centre National de la cinématographie e della Procirep

Direttore di produzione: Charles Tibl

Assistente volontario di produzione: Bruno Resnais

Segretario alla produzione: Bertrad Severin

Francia, Leone d'argento al Festival di Venezia 1991

**Interpreti:**

Benoit Régent: Gérard

Johanna Ter Steege: Marianne

Yan Collette: Martin

Mirielle Perrier: Lolla

Brigitte Sy: Aline

Anouk Grinberg: Adrienne

Adélaïde Blasquez: Linda

Edith Boulogne: La nonna di Thomas, Thomas Salsmann, Aléxis piccolo: figlio di Gérard e Aline,  
Chantal Trichet: L'amica di Aline



## **LA JALOUSIE 2013**

Regia: Philippe Garrel

Sceneggiatura: Marc Cholodenko, Caroline Deruas Garrel, Philippe Garrel e Arlette Langmann

Produttore: Said Ben Said

Casa di produzione: SBS productions

Fotografia: Willy Kurant

Fotografo di scena: Guy Ferrandis

Montaggio: Yann Dedet

Missaggio: Thierry Deler

Macchinista: André Haidant

Cameramen: Jean Paul Metrisse

Musiche: Jean-Louis Aubert

Ingegnere del suono: Guillame Sciana

Costumi: Justin Pierce , Jérémy Prudent

Decorazioni: Charline Radigous

Luci: Manu de ChauVigny

Elettricista: Jean Claude Lebras

Maneger: Olivier Lifshitz

Formato:Noir et blanc

Durata: 77'

Anno: 2013

### **Interpreti:**

Louis Garrel: Louis

Anna Mougllalis: Claudia

Esther Garrel: Esther

Olga Milshtein: Charlotte

Rebecca Covenant: Clothilde, la madre di Charlotte

Emanuela Ponzano: L'amica del padre

Arthur Igual: L'amico di Louis

Jérôme Huguet: Antoine

Manon Kneuse: Lucie

Eric Ruillant: Henri

## **LE SEL DES LARMES 2020**

Regia: Philippe Garrel

Assistente alla regia: Josephine Rey Warg

Sceneggiatura: Jean-Claude Carrière, Arlette Langmann, Philippe Garrel

Produttore: Edouard Weil et Laurine Pelassy

Casa di produzione: Rectangle Productions Close Up Films, Arte France, RTS Radio Télévision Suisse, SRG, SSR

Produzione: Serge Cartoire

Direttore Generale: Eduars Sueur

Capo redattore: Francois Gediger

Fotografia: Renato Berta

Montaggio: Francois Gédigier

Elettricista: Eric Barallon, Jean Bernard Lortie

Macchinista: Darius Bernard

Assistente Montaggio: Esther Frey

Musiche: Jean Louis Aubert

Ingegneri del suono: Guillame Sciam, Thierry Dolor

Montaggio del suono: Mathieu Fichet

Luci: Manu de Caiuvigny

Coreografie: Caroline Marcadé

Costumi: Justine Pierce

Formato: Noir et Blanc

Durata: 1h 40 m

Anno:2020

**Interpreti:**

Longann Antuofermo: Luc

Oulaya Amamra: Djemila

André Wilms: Il padre di Luc

Louise Chevilotte: Geneviève

Martin Mesnier: Betsy



## RINGRAZIAMENTI

A tutte le persone che mi hanno accompagnato in questo splendido percorso voglio dire: Grazie!

Grazie alla mia relatrice, professoressa *Rosamaria Salvatore*, per avermi sempre sostenuto e per avermi guidata in questo lungo percorso di ricerca e di aver sempre sostenuto nel mio percorso.

Ringrazio mia mamma *Silvia*, mio papà *Massimo*, mia sorella *Marta*, i miei nonni, i miei Zii e il resto della mia famiglia, che mi sono stati vicini costantemente sin dal primo giorno, cercando sempre di farmi credere che i sogni si possono realizzare e devo dire che se se sono arrivati fin qui si sono realizzati.

Ringrazio i miei migliori amici: *Francesca, Luca, e Sara*, per essermi stati costantemente sempre vicino in questi due anni senza battere ciglio, e soprattutto per la loro amicizia che è sempre stata costante, senza di voi non ce l'avrei mai fatta.

Ringrazio *Ivan, Giacomo, Alessia, Luca, Marika e Marialuna*, per esserci stati sempre in questi lunghi anni.

Ringrazio tutti i miei amici che si sono aggiunti alla fine del mio percorso di Laurea Magistrale, che nonostante non conoscessero bene il mio percorso, sono riusciti sempre a darmi degli ottimi consigli.

Ringrazio il mio ragazzo *Andrea*, per aver sempre creduto costantemente in me in ogni circostanza e per non avermi mai fatto mollare, di esserci sempre stato in ogni momento di difficoltà.

Ringrazio i miei compagni di corso e amici *Ilaria* e *Riccardo*, che in questi cinque lunghi anni tra triennale e magistrale mi sono sempre stati vicini, ci siamo aiutati a vicenda e abbiamo superato momenti difficili assieme, tra cui esami, tirocini senza battere ciglio.

Ringrazio, *Moira Ardizzon* per l'aiuto che mi ha dato in questi lunghi mesi di lavoro.

Ringrazio tutti i miei colleghi della *Scuola Secondaria di I grado Giovanni Pascoli* di Chioggia, per l'aiuto e per il sostegno e soprattutto per avermi dato la possibilità di fare il tirocinio e anche finalmente cominciare a lavorare, nel mondo dell'insegnamento.

Infine, ringrazio me stessa, che nonostante tutta la fatica, e tutti quanti i sacrifici fatti in questi due anni, sono riuscita ad arrivare alla fine del mio percorso di studi in *Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale*.

