



Il Centro Nazionale del Cortometraggio
promosso da AIACE Nazionale e Museo Nazionale del Cinema
presenta

Corti d'autore | 4

l'appuntamento mensile con i più bei cortometraggi
della storia del cinema, firmati dai più importanti cineasti di ieri e di oggi

Torino, venerdì **21 gennaio** 2011, ore 20.30, Cinema Massimo Tre

ALAIN RESNAIS, I BREVI CAPOLAVORI ALL'ORIGINE DEL CINEMA MODERNO

Una serata dedicata ai corti d'esordio del maestro francese
tra surrealismo dolce e liturgia della memoria e della conoscenza

Van Gogh (Francia 1948, 20')

Un viaggio verso l'assoluto, la vita di "un uomo nuovo alla ricerca di un'arte nuova"
raccontata attraverso l'unica biografia possibile di un pittore: i suoi quadri

Guernica (Francia 1950, 12')

Il film-urlo di Resnais che scompone e ricomponde la devastazione della città basca
attraverso i quadri di Picasso e il canto "infernale" di Paul Éluard

Les statues meurent aussi, codiretto con Chris Marker (Francia, 1950/53, 30')

La scoperta dell'*art nègre* che rimanda ai misfatti del colonialismo in un film-scandalo a quattro mani
bloccato dalla censura perché "denigratorio dell'opera francese in Africa nera"

Nuit et brouillard (Francia 1955, 32')

Il passato di sconvolgenti documenti sui campi di sterminio e il presente dei luoghi della deportazione
in un capolavoro unico e definitivo che coglie l'elemento fondante della modernità

Le chant du styrène (Francia 1958, 19')

Un film "industriale" realizzato su commissione, un altro capolavoro in cui Resnais,
con la complicità di Raymond Queneau, trasforma la prosaicità della materia in sublime "esercizio di stile"
*(in proiezione la copia italiana con la traduzione di Italo Calvino, per gentile concessione della
Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea)*

Alla serata interverrà **Gianni Volpi**, critico e storico del cinema.

Ingresso euro 3; **info:** tel. 011 5361468; e-mail: info@cnc-italia.it; www.cnc-italia.it

Il prossimo appuntamento di "Corti d'autore" sarà il 23 febbraio 2011.

Scheda del programma

Il surrealismo dolce di Alain Resnais

“Spero di restare sempre fedele ad André Breton che rifiutava di pensare che la vita immaginaria non facesse parte della vita reale”. La disseminazione del patrimonio surrealista è ancora tutta da studiare, e forse il “caso Resnais” è uno dei più adatti e conseguenti tra quelli analizzabili, per la sua onnivora e a suo modo grandiosa capacità di coglierne e assorbirne le derivazioni apparentemente più inconciliabili, ma mai le più estreme. Le sue scelte e la sua cultura sono infatti tra quelle più lucidamente “francesi” che sia possibile constatare nel secondo dopoguerra, oltre l’imperversare delle mode stagionali, e sono radicate nei dilemmi e nelle acquisizioni degli anni Trenta (gli anni fondamentali del secolo). Il surrealismo. Resnais ha certamente letto e a suo modo assimilato la lezione di un Leiris, ma altrettanto certamente ha accantonato quelle dei più estremisti, eroico-estremisti, Daumal, Artaud, Bataille. Mi pare che l’ambito di riferimento in cui egli si è mosso sia restringibile tra due modelli contrapposti, tra i quali la sua opera, sin dai cortometraggi, oscilla: il poetico-patetico-sociale di un Éluard, l’ironico-bizzarro-analitico-patafisico di un Queneau - e di Éluard è il commento, la poesia, a *Guernica*, di Queneau quello scritto in alessandrini per *Le chant du styrène*, il più misconosciuto e forse, dopo *Nuit et brouillard*, il più importante dei cortometraggi di Resnais. Con correttivi, certamente, a questo binomio, che vanno da Sartre (non fosse che come punto di riferimento indispensabile a qualsiasi intellettuale francese non di destra nei momenti cruciali della storia delle repubbliche post-belliche, dal ripudio dello stalinismo all’anticolonialismo, al ’68) a Giraudoux (Giraudoux o la felicità della nostalgia e la perfezione dei congegni e l’aureo e appassionato scetticismo). Il progetto di Resnais, nella sua indubbia originalità, ha tuttavia delle affinità con quello di altri registi che si sono interrogati sulle potenzialità del linguaggio cinematografico, ma anche sulla difficoltà di piegare e sconfiggere i condizionamenti realistici dell’immagine, e soprattutto la prigionia dell’immaginario. In breve, sull’autoritarismo del film (del regista), su ciò che rende il film in definitiva più nemico della libertà dell’immaginario che non il romanzo e la poesia, che non il teatro e la musica e la pittura. Ma in questa ricerca di liberazione del cinema dal suo potere obbligante, Resnais si colloca su un versante tutto proprio e, se vogliamo, “alto-borghese”. Non sembra essere un suo fine quello caro agli utopisti del Sessantotto di “liberare l’immaginario”, ma piuttosto quello di studiarlo, di approfondirne i meccanismi, di vederlo in azione e farlo entrare in azione.

Goffredo Fofi, Visuel, settembre 1983

Alle origini del cinema moderno

Van Gogh

regia: Alain Resnais. **soggetto e sceneggiatura:** Gaston Diehl, Robert Hessens. **testo:** Gaston Diehl. **fotografia:** Henri Ferrand. **suono:** Studio Saint-Maurice. **musica:** Jacques Desse. **voce narrante:** Claude Dauphin. **produttore:** Pierre Braunberger. **produzione:** Cinéma du Panthéon Production. **origine:** Francia, 1948. **durata:** 20 min.
Premio della Biennale di Venezia 1948
Premio Oscar 1950

“Mi piace porre allo spettatore le stesse domande che mi pongo io stesso”, dirà assai più tardi Resnais, ma potrebbe essere il programma dei suoi documentari; e forse lo era. Scandite dalle occasioni, sin dal '47 (è l'anno di una prima versione del *Van Gogh*) comincerà a narrare le grandi esperienze di artisti, le *avventure* vertiginose di quadri, libri, statue. Il suo *Van Gogh* in b&n (1948) è una rivelazione (premi a iosa, alla Mostra di Venezia, all'Oscar), Bazin lo definisce icasticamente “Van Gogh meno il *giallo*”. Soprattutto, scatena le teorie sul rapporto tra cinema e pittura, sul film che *snatura* il modo d'essere del quadro (oggi, il rapporto è spesso letto a rovescio, cioè in termini di influenza del cinema sulla pittura) e consente all'elzevirismo della critica d'arte tutta una serie di variazioni sull'“architettura tragica” dei lavori del pittore olandese. In realtà Resnais, nonostante gli autori di soggetto/sceneggiatura/commento off appartengano al mondo dell'arte figurativa (il critico Gaston Diehl, il pittore Robert Hessens), non fa un *critofilm*. Lo stesso Bazin forse non ha ragione quando aggiunge che il film di Resnais racconta “l'insieme dell'opera del pittore come un solo immenso quadro”. Perché Resnais racconta, invece, un *viaggio*. Verso altre terre, verso altre luci, verso l'assoluto. Racconta un “uomo nuovo alla ricerca di un'arte nuova” (lo dice il commento fuori campo), in fuga dal gelo del suo villaggio (Nuenen), dal grigiore di Parigi, verso il sole della Provenza, verso la vertigine di una realtà da vivere nella pittura: a costo della follia, a costo della vita. Cioè Resnais racconta una *biografia*, e lo fa *esclusivamente* attraverso l'unica, vera biografia di un pittore: i suoi quadri. È attraverso la loro lettura, non filologica, che *esprime* (vortici, occhi spiritati, immagini in nero) lo stesso *scarto* della follia. In un'implosione che è virtù di montaggio.

Guernica

regia: Alain Resnais. **sceneggiatura:** Robert Hessens. **testo:** Paul Éluard. **fotografia ed effetti speciali:** Henry Ferrand, A. Dumaitre. **voci narranti:** Maria Casarès, Jacques Pruvost. **musica:** Guy Bernard. **orchestra diretta da:** Marc Vaubourgoin. **suono:** Pierre-Louis Calvet. **operatori:** A. Dumaitre, W. Novik. **organizzazione:** Serge Lachin. **direttore di produzione:** Claude Hauser. **produttore:** Pierre Braunberger. **produzione:** Cinéma du Panthéon Production. **origine:** Francia, 1950. **durata:** 12 min.

Il bombardamento *sperimentale* di Guernica da parte dell'aviazione tedesca (ma la censura imporrà al film di dire *nazista*, non *tedesca*) è una deflagrazione nella coscienza umana, oltre che in quella progressista di fine anni Trenta. È il 26 aprile 1937, giorno di mercato, nella città basca si contano 2.000 morti civili. *Guernica* (1950) inizia non con il quadro, ma con una foto fissa della città, anzi delle sue rovine a perdita di *sguardo*. Ora Resnais lavora su più ordini di materiali. Isola nei titoli di giornali parole chiave come *guerra*, *fascismo* e *resistenza*. Più che mai, in *Guernica* e *Les statues meurent aussi*, non gli basta *mostrare*: si tratta di far davvero *vedere* allo spettatore. Di scomporre e ricomporre. Così fa *agire* figure clown e “povera gente” - tratti da quadri realizzati da Picasso tra il 1902 e il '49 - su sfondi estranei, soprattutto muri coperti da graffiti infantili crivellati di colpi. Esse sono il *preludio* delle immagini convulse di *Guernica*. Lunghi carrelli, mai descrittivi, *interiorizzano* una visione più che perlustrare uno spazio. E si alternano a sequenze martellanti, flashes rapidi di piani fissi di frammenti aguzzi, di linee taglienti, di corpi deformati, isolati nel quadro. Sullo sfondo, una musica aperta a interferenze materiche. La morte ha rotto l'equilibrio del tempo e il film si fa *urlo*. È un tono in linea con gli interventi (a intermittenza) del commento off che, detto con un surplus di pathos da alcune *voci*, specie dalla grande attrice tragica Maria Casarès, è uno di quei canti armoniosi che vengono dalla città degli inferi che sono il marchio di fabbrica di Paul Éluard. *Guernica* è il film *cubista* di Resnais, e non solo nel senso che *usa* il quadro cubista (ma a tracce surrealiste) di Picasso, è il suo film-urlo, che si spinge sino alla giusta rivolta dell'*innocente*, il picassiano *L'homme au mouton*, su cui si chiude il film.

Les statues meurent aussi

regia e sceneggiatura: Alain Resnais, Chris Marker. **fotografia:** Ghislain Cloquet. **montaggio:** Alain Resnais. **suono:** Studio Maignan. **musica:** Guy Bernard. **voce narrante:** Jean Négroni. **produzione:** Présence africaine, Tadié-Cinéma. **origine:** Francia, 1950/53. **durata:** 30 min.

Presentato al Festival di Cannes 1954

Premio Jean Vigo 1954

Era stata dei cubisti, e più in generale delle avanguardie d'inizio secolo, la scoperta dell'*art nègre*. Ma, si chiede il collettivo di *Présence africaine* che è il committente di Resnais e Marker, perché l'arte negra sta al Musée de l'Homme, cioè è vista solo nel suo valore etnografico, e quella antica, greca e egizia, al Louvre? La risposta a questa domanda è *Les statues meurent aussi* (1953), bloccato dalla censura sino al 1964, in quanto "denigratorio dell'opera francese in Africa nera". Il film è, in primo luogo, un gesto di scoperta dell'arte negra, in cui l'aggettivo *nègre* non ha il senso dispregiativo che verrà assumendo ed è anzi rivendicato dai teorici della *négritude*, Senghor o Césaire. Lo scandalo del film di Resnais e Marker è lo stesso della famosa presentazione di Sartre all'*Anthologie* di poesia negra: l'affermazione, rivoluzionaria negli anni '40-50, che il negro è capace di creazione artistica. Re, guerrieri, la principessa del Benin, animali, maschere (di lotta contro la morte), isolati, a coppie, in file, avvicinati frontalmente o percorsi in analitici carrelli laterali, è tutta un'arte che viene presentata, anzi ricreata, in immagini che durano, che hanno una forza incantatoria. Le parole *sciamaniche* di Chris Marker s'intrecciano con lo sguardo di lucida passione con cui Resnais interroga un universo artistico, i suoi *materiali* poveri (il legno, la pietra, il tessuto), le sue radici religiose, ma non idolatriche ("la statua negra non è Dio, è la preghiera"), la sua *visione* sacra. Ma l'arrivo dei bianchi, "noi che siamo i marziani dell'Africa" (Resnais e Marker hanno sempre il gusto della fantascienza), ha rotto questa *unità* vitale. L'Africa è *morta*, cioè è entrata nella storia, la *nostra* storia, e le sue statue, ormai *morte*, "entrano nell'arte", cioè nel Museo. O, peggio, nel circuito commerciale dell'artigianato *esotico*, nel bazar. Imperi, secoli di storia, di civiltà, di arte cancellati dalle "fiamme dei conquistatori". Restano come *enigmi* e *segni*, termini cari a Marker. (E sono quei segni che, in una bella scena, cerca invano di interpretare una ragazza afro-francese, in un museo). In fondo, Resnais riprende qui ed estremizza la dialettica di tutti i suoi film sull'arte. Ovvero, c'è un aspetto critico implicito nella creatività (è l'aspetto morale del fare estetico), ed esso mette in crisi, in primo luogo, il nostro sguardo sull'arte. Il suo sguardo, invece, si allarga. I silenzi impenetrabili dell'*art nègre* rimandano alla *realtà*, ovvero ai *misfatti*, del colonialismo. *Les statues meurent aussi* di Resnais e Marker si fa allora una di quelle "lettere da lontano" in cui la poesia si accompagna all'analisi e al pamphlet... in cui Resnais (un montaggio affilato, senza respiro) e Marker (un commento da "felino che lascia il segno") appaiono schematici come nella sequenza di boxe (un celebre e contestato match a Berlino del mitico Ray Sugar Robinson, davanti a un pubblico che agli autori appare *hitleriano*) o intuitivi e geniali (un "nero in movimento è ancora dell'arte negra")... Ma poi i due cineasti fanno vedere lontano, e nel finale ripropongono la domanda su quale valore abbiano tutte le *singularità* del mondo... 50 anni dopo tante *decolonizzazioni*, siamo ancora là.

Nuit et brouillard

regia: Alain Resnais. **testo:** Jean Cayrol. **voce narrante:** Michel Bouquet. **fotografia:** Gishlain Coquet, Sacha Vierny. **musica:** Hanns Eisler, **diretta da** Georges Delerue. **montaggio:** Alain Resnais, Henri Colpi, Jasmine Chasney, Anne Serrault. **effetti speciali:** Henri Ferrand. **consulenti storici:** Henri Michel, Olga Wormser. **produttori:** Anatole Dauman, Samy Halfion, Philippe Lifchitz. **produzione:** Argos Film, Como Films. **origine:** Francia, 1955. **durata:** 32 min.

Selezionato per Cannes 1956, fu ritirato all'ultimo momento e presentato fuori concorso.

Premio Jean Vigo 1956

Scrivendo Serge Daney: "Resnais ha realizzato tre film geniali, tre testimonianze non ricasabili della nostra modernità, tre manoscritti originali redatti in quella che Blanchot chiama scrittura del disastro: *Notte e nebbia*, *Hiroshima mon amour* e *Muriel*. Nella svolta degli anni Sessanta Resnais è stato qualcosa di più che un buon cineasta: è stato un sismografo. Gli è capitato quella cosa orribile che è cogliere l'evento fondante della modernità: il personaggio in più, la *specie umana* appena negata (i lager), atomizzata (la bomba), umiliata (la tortura), cose che il cinema tradizionale era assolutamente incapace di *esprimere*. Bisognava trovare una forma. Lo ha fatto Resnais". *Notte e nebbia* si è fatto esso stesso un *luogo della memoria*. Quei 32 minuti in cui si uniscono il passato in b&n di sconvolgenti, allucinati documenti sui campi di sterminio, scoperti a fatica in archivi cinematografici spesso ostili, e il presente a colori dei luoghi della deportazione, i luoghi ripercorsi in carrellate pregne della stessa consapevolezza che hanno i materiali autentici, sono un vero antidoto al "turismo del ricordo", all'"ebraismo potemkin", al *museo* di un orrore che il tempo non può che rendere astratto. Ora, a

Buchenwald, l'aria è tersa, da idillio che strazia, l'erba "è rispuntata, timida, rasa e rada tra le rovine del crematorio, più forte del nulla": il testo del poeta Jean Cayrol è di una sobrietà che rasenta la crudeltà. Già pochi anni dopo l'uscita del film, Rivette si chiedeva perché noi che tante altre volte ci eravamo abituati alla visione di documenti ancora più atroci di quelli mostrati da Resnais, ora non ci abituiamo a *Nuit et brouillard*. E forse la risposta è nel fatto che il cineasta "giudica quello che mostra e tutto è giudicato dal modo in cui lo mostra"... Ossia, *Nuit et brouillard* un capolavoro era, e un capolavoro unico, definitivo resta. "L'immagine diventa arte quando ci impone uno sguardo cui non possiamo abituarci", diceva Jean Cayrol. Ed è questa alta finalità che *Nuit et brouillard* realizza... Dopo l'innocenza di sguardo di chi nel '44-45, come il famoso regista americano George Stevens, aveva filmato l'apertura dei campi, Resnais ci impone una impressionante *giustezza* di sguardo e pensiero. La giustezza è il carico di chi viene *dopo*; l'innocenza, la grazia terribile del primo venuto.

Le chant du styrène

regia e montaggio: Alain Resnais. **testo:** Raymond Queneau. **voce narrante:** Pierre Dux. **fotografia:** Sascha Vierny. **musica:** Pierre Barbaud. **produttore:** Pierre Braunberger. **produzione:** Péchiney. **origine:** Francia, 1958. **durata:** 19 min.

Premio Mercurio d'oro al Festival di Venezia 1958

Resnais una volta ha detto che un film non gli interessa se non ha una componente *sperimentale*, ovvero se non c'è un aspetto di ricerca in territori sconosciuti. In questo senso *Le chant du styrène* (1958) è uno dei suoi capolavori. Come per Queneau con il cui commento dialetticamente le immagini di Resnais dialogano, gli obblighi della committenza e del genere (il film *industriale*) si fanno motore della creazione. Sin dal titolo incongruo, in cui il *canto*, esperienza di confine del *discorso* poetico, è abbinato a un prodotto chimico, il più impoetico che sia, lo stirene, Resnais propone l'antidoto dell'immaginazione, il gusto del *pastiche*. Scope, colore, titoli di testa da musical, e spesso relativa musica, incredibili invenzioni di figure di una *natura* artificiale e montaggi sul movimento che *seguono* la circolazione, anzi il *balletto*, della materia. Contro il suo soggetto prosaico, Resnais tira fuori le unghie, la vince sulle stesse forme che inventa e perfeziona. Mette in piedi un laboratorio luminosissimo... Su questo terreno *Le chant du styrène* ci appare la conferma che Resnais è uno dei più grandi cineasti del *fantastico*... In questo film industriale, fatto per la ditta Péchiney, la fabbrica si fa "castello tubolare", i tubicini trasparenti e colorati si fanno "delicati fiori marini" - e *casualmente* di questo film esiste una versione doppiata in italiano in cui il commento è detto da uno dei grandi *arpenteur* dell'immaginario, Italo Calvino... *Exercices de style* si chiamava una delle prime opere (1947) di Raymond Queneau e questo per lui e per Resnais sono gli *esercizi di stile*, sublime, colto, eclettico gioco tra parola e immagine, leggerezza e gravità. A differenza di quello di Éluard per *Guernica*, preesistente e nel film semplicemente letto, il commento di Raymond Queneau è scritto appositamente, ha l'ironia, la bizzarria, l'analiticità (e la musicalità di ritmi) che il soggetto chiede. Se Resnais traduce la plastica in figure di arte astratta e razionalista, Queneau la piega a una filastrocca in versi alessandrini, cui la voce da Comédie Française di Pierre Dux dà un tono di beffarda favola. È un vero *testo*: che si pone interrogazioni metafisiche (*O temps, suspends ton bol, ô matière plastique/D'où viens-tu? Qui es-tu? et qu'est-ce qui explique/Tes rares qualités? Quelle est ton origine?*); irride al neocolonialismo (*La moule coûte cher; c'est un inconvénient./ Elle peut resservir dans d'autres continents*); accompagna infinite fenomenologie di metamorfosi di materia e colori, in una sorta di vertiginosa "cosmogonia"; duetta con lo spettatore (*Et regardez-le bien; c'est la seule occasion/Pour vous d'apercevoir ce qui est en question*, è l'invito mentre un operaio, una delle rare figure umane, apre dall'alto una cisterna); gioca di *calembours* letterari e autocitazionali (*On lave et on distille et puis on redistille/Et ce ne sont plus là exercices de style*); e, mentre lo schermo si oscura di fumi e flussi di residui e tetri ingranaggi, si fa beffe della committenza e del cinema (*En matériaux nouveaux ces obscurs résidus / Sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus / Qui attendent encore la mutation et un travail similaire / Pour faire le sujet d'autres documentaires*). Per Resnais e per Queneau, davvero, "si è morti quando non si ha più un'immagine dentro di sé".

I testi delle schede sono tratti dal saggio di Gianni Volpi, Alle origini del cinema moderno, Angelo Azzurro, 2010



Alain Resnais nasce a Vannes in Francia nel 1922, in una famiglia di buona borghesia. Soffre d'asma e passa la sua adolescenza leggendo. All'età di 12 anni riceve in regalo una cinepresa 8mm con cui gira un film ispirato alle avventure di Fantomas. Dopo aver seguito i corsi di recitazione di René Simon, nel '43 si iscrive all'IDHEC, dove studia per due anni fotografia e montaggio. Dopo alcune prove, s'impone nel '48 con il documentario d'arte *Van Gogh* che vince due premi a Venezia e un Oscar. I sei corti che seguono, che ne fanno uno dei giovani cineasti più stimati, sono tutti segnati da un dialogo profondo con le altre arti. Nel '58 esordisce nel l.m. con *Hiroshima mon amour* che, assieme a *I 400 colpi* di Truffaut, segna la nascita della nouvelle vague. Faranno seguito 13 film di altissimo livello, dal discusso *L'anno scorso a Marienbad* (Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia 1961) a *Muriel* (1963), ovvero il ritorno dalla guerra d'Algeria, da *La guerra è finita* (1966) a *Providence* (1977), straordinaria immersione nei processi esistenziali che presiedono alla creazione letteraria, da *Mon oncle d'Amérique* (1980, Premio Speciale al Festival di Cannes), allo sperimentale e doppio *Smoking/No Smoking* (1993), sino a *Parole, parole, parole...* (dove i dialoghi sono sostituiti da celebri canzoni francesi, 1997) e *Cuori folli*, elegantissima commedia sulla solitudine premiata alla Mostra di Venezia. L'ultimo suo film è *Gli amori folli*, presentato a Cannes 2009.

Ufficio stampa

Centro Nazionale del Cortometraggio

Lia Furxhi, Giuliana Martinat

tel./fax 011 5361468

e-mail: ufficiostampa@cnc-italia.it

Ufficio stampa

Museo Nazionale del Cinema

Veronica Geraci

tel. 011 8138509 - fax 011 8138558

e-mail: geraci@museocinema.it