

L'Atalante in Jean Vigo

SIMONE CHELLI



L'Atalante in Jean Vigo

L'Atalante in Jean Vigo
SIMONE GHELLI

ringrazio

Prisco Vicidomini, per tutti i suoi preziosi consigli

Pino Bertelli, per aver creduto nel mio lavoro

i ragazzi/e del **L.U.C.** di Siena

Astolfo e **Nadine**, per avermi ospitato ed accudito in quel di Parigi

Questo testo è soprattutto debitore degli scritti di **Maurizio Grande**

e **Gilles Deleuze**, la cui influenza non posso e non voglio negare.

ISBN 88-7205-XXX-X

© 2000 - TraccEdizioni

C.P. 110 - 57025 Piombino (LI)

Tel. e Fax 0565/35259 • Tel. 0565/33056

info@traccEdizioni.com • www.traccEdizioni.com

PREFAZIONE

A proposito di Jean Vigo

Incontrare uno scritto dedicato al lavoro di Jean Vigo, alla sua vita, alle problematiche politiche suscitate dai suoi film, è un'esperienza abbastanza frequente. E ripetitiva.

Tuttavia il giovane regista francese sembra circondato da una sottile ambiguità che rende estremamente comune l'analisi finalizzata alla "monumentalizzazione liquidatoria", propria di quegli artisti che hanno sorpassato inconsapevolmente il limite tra ciò che è analizzabile e ciò che può essere sentito soltanto come *esperienza*, forse totale.

I motivi di tale sviamento sono molteplici.

La vita e l'opera di Vigo sono segnate dal surrealismo, come movimento politico, ancor prima che artistico, e come pratica vitale, pur non essendo riconducibili in modo dogmatico ai fermenti avanguardistici di inizio secolo; le pulsioni del movimento anarchico si intrecciano più volte alle sue vicende personali, a partire dalla nascita, fino a riaffiorare nel suo primo lungometraggio, spesso considerato simbolo di passioni politiche mai davvero provate dal regista; le relazioni personali e professionali infine diventano un'indicazione precisa di affiliazioni artistiche che spesso hanno del rocambolesco.

Jean Vigo, al limite, provoca un certo imbarazzo in coloro che più volte hanno provato a fare un discorso globale sul suo lavoro. La complessità di stimoli e di riferimenti esterni che esplose concretamente nei suoi cortometraggi costringe l'osservatore più attento a rimandare ad un continuo *a proposito*, cioè ad un continuo confronto con opposizioni inconciliabili eppure risolte da un pensiero stilistico che irrompe improvvisamente quasi a sancire l'avvenuta tumulazione delle esperienze artistiche e politiche contemporanee o precedenti, sconfitte dalla loro progressiva esteriorizzazione. Un pensiero nato dalla volontà di "testimoniare" una condizione del reale che proprio sull'opposizione inconciliabile tra forma e sostanza, tra struttura e sistema sociale, si modella.

Sebbene l'opera di Vigo si componga di vari cortometraggi e solo

due film, le *attrazioni* stilistiche del giovane regista appaiono rigorosamente in ogni pellicola, ma solo ne *L'Atalante*, suo ultimo lungometraggio, sembrano raggiungere un livello di completezza tale da mettere in crisi l'analisi critica più rigorosa. Infatti essa viene continuamente, tranne che in pochi felicissimi lavori, *contro-circuitata* dalla sensazione di indefinibile *attrazione esperienziale* che si prova dinanzi alla pellicola. L'analisi metodologicamente rigorosa e coerente si trova perciò spiazzata dinanzi ad un'esperienza visiva che resta poeticamente non segmentabile e che quindi non si presta all'immissione (se non forzata) in griglie e moduli stilistici già collaudati. Il *critico* deve infatti cedere all'*osservatore* nel momento in cui raggiunge la piena comprensione di non trovarsi dinanzi ad un regista e ad un film bensì dinanzi ad un esploratore e alla sua testimonianza di vita, o di *vite*.

Il lavoro che segue, tuttavia, prescinde all'inizio da scelte di campo rigorose affrontando il racconto de *L'Atalante* facendo tesoro di tutte le analisi critiche, e parziali, precedenti, evitando quindi di collocarsi al di qua o al di là dei limiti di una storia (e) critica del cinema.

Il debito che l'autore paga ad un certo modo di intendere l'analisi storica e filmica come pratica globale e non segmentabile è certamente rintracciabile nelle numerose citazioni al lavoro di Maurizio Grande su Jean Vigo, a tutt'oggi una delle più affascinanti opere dedicate al cineasta francese. Ma presto l'evidente affinità di pensiero si lascia contaminare da un numero davvero elevato di stimoli esterni che procedono dalla letteratura alla filosofia, coinvolgendo in questa frenetica discussione anche contributi più rigorosamente storico - critici fino a restituire al lettore uno scenario assolutamente non finito.

Un discorso globale su *L'atalante* che scorre attraverso la pratica artistica di Vigo, liberandola dalle facili corrispondenze biografiche, avendo cura però di non isolare l'opera dal suo autore, dalla sua vita, dal suo tempo.

Un discorso in movimento quindi, che parte dalla precisa convinzione che l'elemento acquatico sia l'unico in grado di dare conto della semplicità di un'opera poetica, rispettando tuttavia le innumerevoli agitazioni e gli incredibili tumulti che la attraversano.

L'analisi infatti non procede in maniera lineare, passando da un a-

spetto all'altro dell'opera, bensì trasforma questo passaggio in un *controsenso*, nel tentativo di offrire al lettore l'*esperienza* de *L'Atalante*, senza la quale la critica non può far altro che fallire.

La continua contrapposizione con altri film *acquatici*, la produzione di Renoir in primo luogo, permette di stabilire differenze capaci di farci giungere con semplicità alla scoperta di un "nomadismo originario dell'uomo", proprio dei personaggi principali de *L'Atalante*, che sta alla base di quell'elemento *atmosferico* che già Grande aveva individuato come cifra stilistica del film.

Si può così arrivare ad esperire una contrapposizione, non banale, tra movimento terrestre e movimento acquatico che sembra rimandare ad opposizioni più intime, proprie dell'animo umano, sensazioni insomma. Questo non autorizza a dimenticare la critica sociale che molti hanno visto nei film di Vigo, essa infatti non solo non è estranea all'analisi ma anzi viene proficuamente ricondotta all'interno di una visione piena e consapevole della tragicità della vita, sublimata nel sentimento amoroso ed erotico che tormenta le ombre in movimento sullo schermo.

Il film diventa così una sorta di spazio non *temporalizzabile*, perché esiste solo nel movimento della visione, e *unico*, grazie alla ripetibilità della visione stessa. In questo spazio ritornano le esperienze precedenti del regista: il surrealismo, come pratica artistica e tecnica, proprio di *À propos de Nice* e la carica eversiva e pura dei bambini di *Zéro de conduite*. Ma solo ora queste istanze, tanto forti da essere i punti di partenza o di arrivo di moltissimi scritti su Vigo, possono liberarsi dai confini fisici della pellicola perché arricchite dall'*inesattezza* di una coscienza più volte riflessa.

Si può allora suggerire che ne *L'Atalante* è possibile "perdersi lasciandosi guidare", come succede al piccolo mozzo della chiatta, un altro evidente esempio della maturità stilistica raggiunta nel film e della completezza dell'analisi che qui viene presentata.

Questo insieme di riflessioni che non privilegiano alcun punto di vista, ci offre però una chiave di lettura che, per usare le stesse parole dell'autore, risulta "indecifrabile".

L'indecifrabilità propria de *L'Atalante* di cui parlavamo prima si riflette allora nelle possibili *letture* che del film si possono fare. È necessario quindi operare, nostro malgrado, una scelta di campo. Privilegiare un punto di vista, così da *considerare* con attenzione (e

necessario distacco) tutti gli altri approcci possibili.

A questo riguardo l'autore compie una scelta decisamente rischiosa, rileggendo, alla luce delle riflessioni fin qui presentate, il controverso rapporto tra il surrealismo e Vigo, riformulando tale questione in un'attenta analisi del rapporto tra realtà e memoria, tra realtà e forma *esteriore* della realtà. In questo modo l'analisi de *L'Atalante* ritorna a confrontarsi con l'elemento acquatico, ma, questa volta, esso non è più una semplice componente *esperenziale* di un ordito insidioso, bensì un elemento che favorisce la *crystallizzazione* del reale *terreno* e allo stesso tempo assicura lo *scorrimento* emozionale della vita in immagini cinematografiche. Una sorta di elevazione a ennesima potenza delle possibilità poetico-descrittive offerte dalla macchina da presa peraltro già sperimentate da autori del calibro di Dovzenko o, appunto, Renoir.

Così il discorso su *L'Atalante* acquista una fisionomia netta e precisa, allontanandosi dagli a *proposito* fino a raggiungere il luogo "dove il dubbio diviene conoscenza" proprio perché le proporzioni e i rapporti che reggono il cosiddetto sapere chiaro e distinto non sono più applicabili.

Paradossalmente dunque ci accorgiamo che l'enorme quantità di movimento vitale e caotico o di sommovimento interiore presente nel film, ci viene restituito in realtà sotto forma di una contemplazione estatica di una immobilità. *L'atmosfera* e *l'esperienza*, appunto.

La comprensione di un procedimento così profondo e complesso non può infine risultare in una serie di conclusioni assolute e rigorose, ma anzi deve rimandare al lettore più attento la questione dell'esperienza della visione de *L'Atalante*.

Un'esperienza che, per nostra fortuna, resta ancora oggi profondamente intima e individuale.

Prisco Vicidomini

Ai randagi

C'era un bivio a cui si ritrovò, spintoci dalle circostanze della vita, Jean Vigo. Scegliendo per il cinema, e non per l'impresa politica, si trovò quasi subito ad un crocicchio.

Là vi scorse Antonin Artaud che cercava di scavare il terreno, di delvergere i parapetti.

Ormai voltato, verso una direzione ben precisa, quella illuminata dalla luna, già s'incamminava Buñuel.

Vigo lo seguì con sguardo nuovo, e scelse a sua volta un buon inizio.

Camminando si accorse che più lontano, ma parallelamente, camminava un altro uomo con in spalla una cinepresa.

La sua ombra era così allungata che arrivava ad essere tangente alla sua strada.

Più avanti si sarebbero persi di vista, ma per ora Vigo osservava Dziga Vertov, proseguendo con l'accompagnamento di uno stridente rumore di fondo, come di un vecchio mondo a cui qualcuno stesse cercando di frantumare i piedi di argilla...

Questo è per la critica, quella con la c minuscola

I. LIMITI DI TRANSITABILITÀ

1. Difetti di misurazione

Da sempre il parlare di “ciò che sta tra” (che lo si voglia chiamare “scarto”, “bordo” o “intervallo” ha poca importanza) arreca fastidio ai paladini del sapere trasparente, della conoscenza chiara e distinta. Quella che Michel Serres chiama “tecnologia di una misura”¹ (ovvero la filosofia del bianco e del nero, del “per l’uno o per l’altro”) riflette perfettamente l’atteggiamento tipico della critica istituzionale, teso sempre a ricercare delle presunte collocazioni dove poter inserire gli autori, come tanti tasselli che dovrebbero completare un mosaico predisposto da sempre. Probabilmente non ha neanche tanta importanza a quale area ci si possa riferire di volta in volta, poiché ciò che conta veramente è la possibilità di aver sempre sotto mano un oggetto agevolmente misurabile, all’occorrenza persino riconvertibile, ma mai oscuro o dai contorni sfumati. La pratica della classificazione è costituita da tagli che escludono il bordo come zona fluttuante; da qui la perdita di movimento che irrigidisce la critica in “pose”, troncando arbitrariamente con un’idea di percorso aperto sulle molteplici connessioni del reale. Persino quando essa si trova di fronte ad un artista come Jean Vigo, che si potrebbe definire un solitario per eccellenza, sente il bisogno di dargli una paternità, di portare alla luce l’humus in cui si sarebbero rinverdate le radici. Mi riferisco al problema, naturalmente falso, di trovare una possibile collocazione all’interno di un’avanguardia che per certi aspetti egli stesso rifuggiva.

In realtà, come sempre, ci troviamo di fronte a una questione più generale che riguarda i compiti istituzionali della critica e i limiti obbiettivi del “discorso critico”, specialmente quando procede per “collocazioni”: Vigo “poeta della rivolta” e dello spirito anarchico – che sorveglia e sorregge la libertà, tutte le libertà –, e Vigo “figlio delle avanguardie”, alle quali dedicherebbe più di un tributo, se non addirittura la sua primissima produzione “documentaria”. Senza considerare che, paradossalmente, il Vigo che renderebbe tributi all’avanguardia è proprio quello stesso Vigo che destina il suo modo di fare cinema al progetto ambizioso di un “cinema sociale”; il che testimonia già di un originale ripensamento delle avanguardie (non solo il surrealismo), se non della *avanguardia in quanto tale*.²

Si può certo capire il senso di disorientamento che il critico può provare davanti ad una personalità così “sfuggibile”: a qualche corrente Vigo doveva pur appartenere... era forse un surrealista? Verrebbe quasi da parlare di “crisi della critica” (giocando anche un po’ con quella “crisi della avanguardia” che Maurizio Grande vede rispecchiarsi perfettamente in Vigo), ma in realtà, quella che io mi arrischio a definire crisi, è semplicemente una *forma di sclerotizzazione* di cui la critica sembra proprio non poter fare a meno. Nel caso di Vigo si può infatti provare a parlare solo trasversalmente di surrealismo, poiché ci troviamo di fronte ad un “ripensamento dell’avanguardia” che corrode degli schematismi pre-costituiti, ovvero quelli dei presunti realismi o affiliati vari con cui si è tentato di reinterpretare a posteriori il percorso svolto da un Vigo mai *solo* rivoluzionario, ma semmai *anche* rivoluzionario, e soprattutto meno che mai epigone di un qualche “umanitarismo della riconciliazione”.

Ma se proprio vogliamo giocare a *rifigurare* Vigo, possiamo al massimo rappresentarcelo come una sorta di spartiacque tra un’avanguardia che concepisce il tempo come simultaneità dei movimenti ed un nuovo modo di fare cinema, quello che aprirà in seguito le sue porte alla dimensione del tempo.

Vista la necessità di “vendicare il film dai suoi *clichés*, restituirlo nella sua essenza complessa, che d’altra parte è particolarmente incerta”³, sarà allora utile ripercorrere alcune delle vicende che hanno portato allo spaccamento del surrealismo.

L’Atalante rappresenta infatti una rilettura critica della esperienza di questa “rottura”, la dimostrazione che porsi dei limiti (come ad esempio la decisione di accettare una sceneggiatura non certo fuori dal comune) non significa l’impossibilità di superarli, se non addirittura di cancellarli così bene da far dubitare che siano mai esistiti. Questo è quello che provo personalmente ogni volta che rivedo il film, convincendomi sempre di più che la grandezza di Vigo sia consistita soprattutto nel fare della censura un falso problema.⁴

2. L'immagine della rivolta

Siamo nel 1926. In seguito ai tentativi di “epurazione” interni al movimento surrealista, Antonin Artaud è “costretto” ad abbandonare il gruppo. Un singolo episodio, sufficiente però ad accendere quella miccia che ben presto farà saltare per aria il “Grand Jeu”. Una crisi, dunque, che matura in seno alle avanguardie come un virus già contratto da tempo.

Sembra strano che tutto ciò possa accadere proprio nel periodo in cui Vigo va in piena fibrillazione per il mondo del cinema. Nonostante la precaria salute, egli riesce infatti a trovare dei primi contatti a Parigi ed inizia a concentrarsi su alcuni progetti, ritrovandosi “imbarcato” sin dall'inizio, come una sorta di ciottolo attratto/respinto dalle onde battenti la spiaggia; quella stessa spiaggia che ricorre in *À propos de Nice*, primo cortometraggio in cui si batte per la realizzazione di un “cinema sociale”. Da una parte ci sono le avanguardie artistiche, surrealismo in testa, da cui il cinema tenta di svincolarsi; dall'altra un linguaggio cinematografico che cerca di nascere, di “perforare il reale” attraverso l'operazione vertoviana, ma anche guardando con interesse alla plasticità di un Dovzenko. L'accusa che Artaud muove nei confronti del surrealismo parte dalla polemica sull'uso “metaforico” dell'immagine, ma il vero motivo del distacco è da ricercarsi più a monte: “si tratta di quello spostamento del centro spirituale del mondo, di quell'operazione di dislivello delle apparenze, di quella trasfigurazione del possibile che il surrealismo avrebbe dovuto contribuire a provocare.”⁵⁵ Artaud attacca così questo “equivoco” di fondo in cui è germogliato il movimento stesso, vale a dire “la pretesa di sostituire alla realtà (dell'arte e del “mondo”) una *pratica totale dell'arte*, sia pure denunciata e avversata in apparenza, e paradossalmente rivolta contro se stessa in quanto ‘totalità separata’ dal mondo e dalla società.”⁵⁶ Si svela così una sorta di doppio gioco, dove vengono manipolati sia l'immaginazione che l'inconscio soggettivo e sociale in nome di una pratica estetica fine a se stessa. Artaud punta il dito contro questa incapacità (ma anche impotenza) dei surrealisti di prendere alla lettera, in modo radicale, l'“immagine della rivolta”, ma anche di dare voce alla rivolta come “immagine assoluta del vivere”. Il fatto è che i surrealisti non avevano alcun reale interesse a “veder cam-

biare l'armatura sociale del mondo oppure vedere passare il potere dalle mani della borghesia a quelle del proletariato."⁷ Per Artaud si tratterebbe in fondo di uno scopo banale e limitato, ma almeno essi dimostrerebbero di averne uno. Il loro vero fine si nasconde semplicemente dietro un processo autoreferenziale che mira alla manipolazione estetica del reale, allontanando così qualsiasi tipo d'intervento dalla "vera" realtà. La tensione rivoluzionaria a cui vorrebbe aspirare il movimento si risolve così nella promozione dell'estenuazione metaforica a fine dell'intero processo. Quello che in principio doveva essere un mezzo per sovvertire il reale si allontana dalla sua orbita originaria, quella dell'immagine rivoluzionaria, cioè di un'immagine che, "facendo vedere l'ontologia rivoluzionaria della vita stessa"⁸, doveva dar vita alla rivolta.

In definitiva il surrealismo finiva con l'abbracciare quel tipo di conoscenza che per natura doveva ripudiare, cioè quella di una rivoluzione che pretende di conoscere già l'uomo. La crisi dell'arte, o meglio della significazione artistica, passa per questo tentativo di opporre ad una società in crisi nient'altro che l'immagine della sua stessa crisi.

Qui si giunge ad un punto di stallo, di vera perdita del senso laddove si voleva dare l'arte come "pratica totale del senso".

Quella che Maurizio Grande chiama "ideologia della crisi"⁹ è proprio questo percorso autoreferenziale che si cristallizza in un meccanismo che gira a vuoto. Il punto di fuga è lontano da quest'asse che regola il gioco; sono tante frecce diverse che bucano il quadro dipinto solo in superficie. Per Artaud trasformare le apparenze significa frantumare questo mondo che non si terrà poi più in piedi, lasciare all'inconscio la capacità d'inquietare ancora la mente. Si deve pensare l'immagine laddove si mantiene forza vitale, perforamento di tutti i limiti: del corpo innanzitutto, ma anche dell'ordine simbolico soggettivo e sociale.¹⁰

3. L'incrocio a-storico

È a questo incrocio che Vigo incontra Vertov ed Artaud, entrambi spostati un po' più verso il senso contrario dell'altro, ed a cui gran parte dell'avanguardia cinematografica si ritrova, poiché già sulla

via dell'emancipazione dal dominio delle arti tradizionali. Infatti, come sostiene Garroni

*l'avanguardia cinematografica – al contrario di ciò che accade con l'avanguardia artistico-letteraria – si definisce soprattutto come un tentativo di “recupero culturale”, cioè come sforzo di assegnare al cinema uno statuto culturale che fino ad allora esso non aveva avuto o aveva avuto in modo sporadico e in forma non sufficientemente forte.*¹¹

Sul lato della produzione di un “di più”, cioè di una “immaginazione positiva” su cui ricostruire il reale, attraverso il tentativo di moltiplicare le capacità di una visione naturale che restituisca al contempo tutto il senso del reale in una sua riproduzione attendibile, ritroviamo l'operazione vertoviana, in consonanza alla proposta alternativa di Artaud. Riprendere la realtà in movimento o in contraddizione, “riappropriarsi di quanto gli apparati ideologici della borghesia avevano saputo stravolgere, feticizzare, sottrarre alla vista (e alla conoscenza)”¹², diventa l'obiettivo iniziale della teoria del *Kinoglaz* elaborata da Vertov, poiché “il cinema è anche *l'arte di immaginare i movimenti* delle cose nello spazio”¹³. La breccia che Artaud apriva in seno all'avanguardia artistica, diviene in Vertov fondamento di un discorso tutto incentrato sul cinema come linguaggio da usare, e non da subire, per spazzare via quella linea di mondo, coincidente con l'orizzonte dei rapporti intersoggettivi delle classi dominanti, in cui le classi subalterne si identificherebbero illusoriamente.

Si può perciò effettivamente parlare di una convergenza di pratiche che attraversa questo particolare periodo storico, un po' come il viaggio di Zenone¹⁴ che prosegue in modo discontinuo, mai lineare come qualcuno vorrebbe farci credere. Tanto che, quando giungerà alla macchina-cinema, il giovane Vigo lo farà attraverso modalità differenti, però sempre considerando il mezzo “in quanto produzione umana, espressione di un punto di vista sul reale che riassume la posizione di un soggetto e di un gruppo sociale dinanzi allo spettacolo offerto dalla società nella sua interezza.”¹⁵ Non rimane di fatto che aggrapparsi ai pezzi di una realtà da ricostruire, senza cedere alla tentazione di ricavarne un manufatto simbolico o un documentario di stampo “realista”. Di realismo si può parlare, ma solo nell'accezione di pratica che non nasconda la pre-

sa di posizione, ma che bensì renda palese quel filtro soggettivo che agisce sempre durante la percezione del reale. Il progetto vigoiano di un “cinema sociale” è esplicativo di questo suo essere dentro e fuori dell’avanguardia:

Andare verso il “cinema sociale” vuol dire questo: essere d’accordo, permettere, che il cinema sfrutti una miniera di soggetti continuamente rinnovata dall’attualità.

E vuol dire anche questo: farla finita con lo spettacolo di due bocche che impieghino tremila metri per incollarsi l’una all’altra ed altrettanti per staccarsi. Vuol dire anche non ricercare le sottigliezze e le astuzie di un eccessivo amore dell’arte, proprie del “cinema puro” ed evitare la supervisione di un superombelico visto da un angolo, ancora da un altro angolo, sempre da un altro angolo, da un superangolo: la tecnica per la tecnica.

Andare verso il “cinema sociale” vuol dire fare a meno di dover per forza sapere se il cinema deve essere *a priori* muto, oppure sonoro (come una zucca vuota), o parlante al cento per cento (come certi oratori di casa nostra), oppure in rilievo, o a colori, o con odori, eccetera. Infatti, in altro campo, perché allora non obblighiamo uno scrittore a dirci se per scrivere il suo ultimo romanzo ha adoperato una penna d’oca o una stilografica? Per dire la verità, sono tutti argomenti buoni per articoli da fiera...Del resto, le leggi che governano il cinema sono leggi di mercanti da fiera.

Andare verso il “cinema sociale” vuol dire essere d’accordo, pretendere, permettere, che il cinema dica qualcosa e svegli altre eco oltre ai rutti di quei “Signore e Signori!” che al cinema ci vanno per digerire.¹⁶

“Pretendere, permettere, che il cinema dica qualcosa”, poiché è in questo qualcosa che va ricercato il senso di un rivolgimento in atto. Esso si trova riflesso in un occhio diverso, dietro uno sguardo diverso da quello abituale: dentro l’occhio tagliato in *Un chien andalou* di Buñuel, nella “trasfigurazione del possibile” proposta da Artaud, nell’intervallo vertoviano; anche se poi la stessa esigenza di ricostruzione del reale debba svolgersi secondo direttive differenti.

II. STATI GASSOSI, STATI LIQUIDI

1. La magia della tecnica

Gli anni in cui Vigo approda al cinema sono, come ho appena cercato di dimostrare, quelli in cui matura la “crisi dell'avanguardia”. Il surrealismo, nel fallimentare tentativo di avvicinarsi al comunismo sovietico, perde per strada i propri adepti; e comunque, sarà in seguito l'avvento del regime nazista a prendersi carico di far tacere le voci discordanti ancora rimaste. Dal canto suo, il cinema inizia a credere in una propria emancipazione. Il teatro, considerato all'inizio come il fratello maggiore da imitare, sembra già “sorpassato”. È un periodo di euforia per la tecnica, di fiducia nel progresso certo; progresso considerato appunto come rivolgimento, trasformazione reale di un mondo. Non si distingue ancora chiaramente l'immagine dal *mondo come immagine che ce ne facciamo*. O meglio, solo alcuni si avviano a percorrere questo arduo cammino. In *Cinema e ideologia* Comolli si servirà di una citazione attinguta da Serge Daney per svelare tutto l'“armamentario terroristico” che si nasconde dietro la definizione di “ideologia del visibile”:

[Il cinema] postulava che dal “reale” al visivo e dal visivo alla sua riproduzione filmata una stessa verità si riflettesse all'infinito, senza distorsione né perdita alcuna. E si indovina che in un mondo in cui si dice spesso “vedo” al posto di “capisco” un tale sogno non abbia avuto niente di fortuito, dato che l'ideologia dominante – che stabilisce appunto reale = visibile – ha tutto l'interesse a incoraggiarlo (...)¹⁷

Sarà ancora, come sempre, qualcosa di esterno al cinema (ma sarebbe forse meglio dire in cui il cinema da sempre si trova immerso) a funzionare da ostruzione. La tecnica si rivolterà contro i suoi stessi fautori, facendosi ideologia al servizio della tranquillità sociale e dello sviluppo economico.

Ciò che Dziga Vertov riprende (crede di riprendere) senza *mise en scène*, sono gli effetti di altre *mise en scène*. In altre parole, soggetto, attori, *mise en scène* o no, non si può filmare che la relazione (mutevole, storica, determinata) degli uomini e delle cose con il visibile, non si possono filmare che i dispositivi di rappresentazione.¹⁸

Il riferimento a Vertov non può certo considerarsi casuale, ma qui Comolli si dimentica di aggiungere che egli è proprio uno di quei registi che lavora su quel “disinganno strutturante” assolutamente necessario per attaccare le “rappresentazioni appaganti, rassicuranti, mistificanti dell’ideologia.”¹⁹ Quello che Vertov vuole mostrarci è proprio il lavoro di riproduzione meccanica tipico della macchina di simulazione cinematografica. La macchina è tra noi, e l’importante è portare allo scoperto quell’occhio umano, sempre soggettivo, che vi si cela dietro. L’occhio meccanico assolve alla funzione di “secondo sguardo”, se non altro per la sua capacità di *muoversi dall’interno* delle immagini che il mondo ci offre. L’intervallo, oltre a dettare le velocità del movimento, è indice proprio di quell’“indizio presente di un’assenza” di cui parla Comolli. Dire che dietro ad un’immagine se ne nasconde sempre un’infinità di altre possibili non coincide forse proprio con la regola esplicita del montaggio vertoviano (e non solo), far vedere cioè ciò che il regista vuol farci vedere? E se è vero, come io credo, che “l’essenza del cinema ha come obiettivo il pensiero e il suo funzionamento”²⁰, è dietro la forza di questo pensiero che si deve ritrovare il senso di quell’*occultamento originario*, che le avanguardie cinematografiche ricercheranno principalmente nel concetto di montaggio, procedimento che subordina il tempo al movimento, attraverso il quale si può determinare quel Tutto del film che è l’Idea. A posteriori si può dire che possa essere storicamente giustificabile il fatto che il cinema optasse per il movimento come variazione di questo Tutto. Ci troviamo in fondo nell’epoca della *spazializzazione del mondo*, dei tracciati che percorrono in lungo ed in largo la crosta terrestre e non solo: le ferrovie che colonizzano gli spazi aperti, ma anche gli aerei che solcano i cieli. L’Idea allora può essere anche intesa come tentativo di ricercare una percezione nuova del mondo. La domanda a cui rispondere è: dove si trova il movimento? Le immagini non sono dentro di noi, o almeno non più in quanto centri da cui irradiare un’organizzazione predefinita dello spazio, perché forse sono già là fuori, da sempre fuori.

(...) cerchiamo il nostro ritmo senza rubarlo a nessuno e lo troviamo nei movimenti delle cose. (...) Non c’è alcun motivo per accordare all’uomo d’oggi un privilegio particolare nell’ambito dell’arte del movimento.

(...) L’uomo nuovo, liberato dalla pesantezza e dalla goffaggine, capace di movi-

menti leggeri e precisi come quelli delle macchine, sarà il soggetto della nostra macchina da presa.

(...) *Il Kinokismo è l'arte di organizzare i movimenti necessari delle cose nello spazio grazie all'utilizzazione di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale e al ritmo interno di ogni cosa.*

(...) Sono gli *intervalli* (passaggi da un movimento all'altro), e in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento).²¹

Quest'occhio nella materia di cui parla Vertov è esattamente quello della macchina da presa. E si capisce bene perché siano gli intervalli a costituire il materiale: sono essi a dettare il ritmo, quel ritmo dell'universo che è in grado di mettere in correlazione due immagini tanto lontane. La parola d'ordine diventa "decostruire per ricostruire". Vertov percorrerà però una strada diversa rispetto all'"impressionismo" francese; per la differente concezione del movimento, ma anche per una diversa impostazione della dialettica uomo/macchina. Dunque ancora due strade, anzi più strade divergenti e parallele, che Vigo taglierà, abbandonerà, riprenderà... sempre tra queste tendenze di un'avanguardia da "metabolizzare", da assimilare e rilasciare come in un processo di fotosintesi. Per riuscire a comprendere un po' meglio come Vigo si muovesse in questo universo costellato di pratiche differenti, sarà necessario ripercorrere quelle mutazioni della percezione, dettate da una forma di sofferta euforia, che il cinema d'avanguardia sembrava allora contendersi. Al fine di ripensare il mondo, la pratica si accinse a passare per tutta una variazione di modalità: modi per disfarlo, modi per riorganizzarlo... attraverso tutti i rapporti con una dittatura della censura che presto o tardi avrebbe colpito.

2. Il fluido e la nebulosa

(ovvero nell'officina di Prometeo)

Nel capitolo de *L'Immagine-movimento* in cui Deleuze ci offre una panoramica sulle tendenze delle principali scuole di montaggio²², si trovano delle pagine, concernenti il movimento in relazione al montaggio nell'avanguardia francese, in cui si parla brevemente anche di Vigo. Sono accenni appena tratteggiati, ma non per questo insufficienti, che aprono ad una serie di riflessioni sui

rapporti tra acqua e movimento ne *L'Atalante*, in direzioni anche diverse da quelle di una semplice lettura di una metafora. Il cinema per Deleuze è pensiero, ed il montaggio stesso può così diventare “il pensiero o la filosofia del cinema” che mette “l’immagine cinematografica in rapporto con il tutto, cioè con il tempo concepito come l’Aperto.”²³ Ne risulta un’immagine indiretta del tempo formata da due poli, quello del presente variabile e quello dell’immensità del futuro e del passato.

In Vertov questo presente variabile è costituito appunto dall’intervallo, concetto questo che ho già trattato precedentemente. Per comprendere tutta la distanza che separa questa concezione da quella della scuola impressionista francese, si deve affrontare con maggior rigore il problema inerente al ritmo. Deleuze riconosce i due estremi della contesa nell’operare di Epstein e Vertov. Quest’ultimo infatti, secondo il filosofo francese, riuscirebbe ad arrivare, attraverso il cinema, all’in-sé dell’immagine. Si tratta di un programma materialista condotto da un occhio che si trova nella materia ed è della materia. In questo universo materiale, dove la “comunanza” è data dalle interazioni tra uomo e materia, il tempo viene di conseguenza sostituito dal suo “negativo”. A prevalere, qui, è evidentemente un “deciframento comunista della realtà.”²⁴ Siamo dunque ben lontani dalla dimensione spirituale di un Epstein, in cui l’occhio è dotato di prospettiva temporale. Riunire un mondo umano all’assenza dell’uomo (e qui è evidente l’influenza esercitata su Vertov dal film *Paris qui dort* di René Clair, regista non a caso tirato frequentemente in ballo anche in rapporto al cinema di Vigo²⁵), servendosi del fotogramma come “elemento genetico dell’immagine” o “elemento differenziale del movimento”²⁶, significherà allora “vibrare” con il movimento. L’intervallo diviene il punto in cui il movimento si ferma e s’inverte, accelerando, rallentando...arrivando persino all’interazione di punti materiali distanti tramite l’uso della sovrapposizione. Si tratta di un’ulteriore differenza rispetto ai francesi, per i quali “le sovrapposizioni sono immagini di sentimenti e di pensieri con cui l’anima avvolge il corpo e lo precede.”²⁷ Per arrivare a questa conclusione essi si fecero promotori di un’altra grande rivoluzione nel campo della percezione, che doveva spostarsi da una meccanica dei solidi ad una meccanica dei liquidi. Deleuze individua il punto di partenza di questo per-

corso in una sorta di cartesianesimo interessato alle relazioni metriche che definiscono la quantità di movimento²⁸. L'immagine-movimento passa dunque per una composizione meccanica in cui "si superano i corpi mobili per estrarre una quantità massima di movimento in uno spazio dato."²⁹ Si può perciò osservare la ricorrenza di due figure tipiche: l'automa e la macchina a vapore. Il primo, ben presente in Renoir e René Clair (ma anche, come vedremo nel prossimo capitolo, nelle sequenze in cui la Juliette de *L'Atalante* vaga per le strade di Parigi), appare come un oggetto del desiderio verso cui un numero sempre maggiore di personaggi viene progressivamente attratto. Essi diventano così le parti di un movimento meccanico avviato dallo stesso oggetto, molla o motore di un processo che agisce nel tempo. In questa sorta di sistema energetico incarnato dalla macchina a vapore, dove "l'individualismo è per tutti l'essenziale"³⁰, l'eterogeneità viene affermata nel momento stesso in cui ne sono legati i termini. Essa rappresenterebbe dunque l'unità cinetica della quantità di movimento, mentre la direzione di tale movimento sarebbe dettata dall'anima³¹. L'esempio più calzante è probabilmente quello della fabbrica di grammofoni in *À nous la liberté* di René Clair, dove il nastro trasportatore continua imperterrito il proprio movimento lineare, nonostante l'iniziativa individuale dell'uomo, innamoratosi di una delle impiegate della fabbrica, inneschi una spirale d'incidenti a catena che ostacola l'armoniosa operazione di assemblaggio dei pezzi. Niente a che vedere, come si può notare, con quell'attività dialettica sviluppata dai sovietici al fine di superare l'opposizione tra lavoro meccanico e lavoratore umano. Per Epstein, come per Gance, si tratta più di un'unione tra uomo e macchina incarnata da una Passione che può e deve spingersi sino alla morte (come si può notare nello splendido film di Renoir, *La Bête humaine*). La ricerca di questo cinetismo, come arte propriamente, visiva trovò nell'attrazione per l'acqua il mezzo ideale per arrivare a quella meccanica dei fluidi che migliorato le condizioni per passare dal concreto all'astratto. Soprattutto sopraggiungeva una potenza nuova, più sicura, per "estrarre il movimento dalla cosa mossa"³²: l'acqua come forma di quanto non ha consistenza organica. La quantità di movimento può essere intesa sia come massimo relativo, negli insiemi relativi, che come massimo assoluto, nel tutto dell'universo. Questa sorta

di carattere psichico del tutto che cambia, l'ideale di un simultaneismo tendente verso il "cerchio perfetto", assilla la maggior parte dei cineasti francesi di questo periodo. Pur nella loro complementarità viene però mantenuto il dualismo tra spirituale e materiale. Ci troviamo di fronte ad un'immagine soggettiva portata letteralmente ai limiti dell'universo: dalle parti all'insieme, dal relativo all'assoluto, dalla successione al simultaneismo, passando per un centro di riferimento messo esso stesso in movimento.

3. Germogliare da una qualsiasi metà

Giungiamo così al punto in cui ritroviamo il Vigo de *L'Atalante*: un film a cui giungerà dopo aver lavorato ai margini delle avanguardie, o ancora meglio standoci dentro, ma già da subito sottraendosi alle loro "umoralità", come si può notare fin dalla redazione del testo scritto in difesa di *Un chien andalou* di Buñuel. Come nel suo primo documentario, qui Vigo mira soprattutto a difendere un "punto di vista", un "progetto critico" che viene prima della stessa concezione teorica del cinema e della società.

La nostra astenia morale, che ci fa accettare, nella realtà, tutte le mostruosità commesse da gente codarda, mentre sullo schermo non tolleriamo la vista di un occhio di donna tagliato in due da un rasoio, questa nostra viltà è messa a dura prova. Questo spettacolo è dunque più spaventoso di quello offerto da una nuvola che sottrae alla nostra vista il plenilunio?

(...) questo è il prologo e bisogna confessare che non ci permette di restare indifferenti. Esso ci conferma che, in questo film, bisogna saper guardare con altri occhi che non quelli abituali, se così si può dire.³³

Sul nuovo modo di guardare e di ripensare il mondo attraverso il cinema mi sono già soffermato in precedenza. Qui mi sembra importante insistere su un altro aspetto fondamentale che emerge da questo scritto, e precisamente su quello che appare a tutti gli effetti come un bagaglio espressivo di notevole spessore, e che Vigo sembra già possedere allorché si accinge a muovere i primi passi nel mondo del cinema. Maurizio Grande parla a questo proposito di una "maniera vigoliana" di guardare il mondo verificabile, oltre che testimoniabile, attraverso l'attività cinematografica. Gli "umori" di Vigo, cioè quell'esperienza della vita che non può essere in

nessun caso disgiunta dalla sua attività cinematografica, non devono rappresentare l'unico indice da prendere in considerazione nei confronti di "una esperienza cinematografica che è *realmente autobiografica*". Al di là dell'"aspetto ideologico" del film, si può parlare, in riferimento ai vari scritti lasciatici da Vigo, di una "esperienza cinematografica e di vita già in qualche modo *conclusa*"³⁴. Parlare di "film *già realizzato*" significa risalire alle origini di un cinema da seguire nel suo nascere, nel suo crescere e svilupparsi verso direzioni impossibili da definire a priori. Più che parlare di cinema d'improvvisazione, definizione questa che rischia sempre di sminuire componenti altrettanto fondamentali della pratica cinematografica, io parlerei di un cinema che *germoglia*, proprio come una pianta di cui si conoscono il seme e le generalità della famiglia cui appartiene, ma non certo la forma particolare che prenderà per adattarsi ad un terreno a volte impervio. In altre parole si tratta di un interesse per ciò che si diviene, partendo sempre da ciò che si è stati senza però arrestarsi: l'unica strada percorribile diventa quella di un continuo *reinventarsi con il film che si va facendo*.

Un documentario su Nizza può allora nascere dall'incontro con la città, iniziare a svilupparsi, per poi essere ripreso ed influenzato da un altro incontro, quello con un operatore, Boris Kaufman, la cui esperienza in seno ad altri ambiti sperimentali, e per la precisione alla *Kinopravda*, può persino portare a rivedere il *proprio* punto di vista. Si tratta semplicemente della storia di una sceneggiatura abbozzata e rivista, per poi essere parzialmente "tradita" al momento delle riprese. Essa rispecchia però un approccio alla realtà che non cambierà mai, proprio perché ha il suo senso nel lasciarsi influenzare da essa mentre si cerca a nostra volta di influenzarla. Maurizio Grande lo chiama "*il doppio aspetto del reale*, dal momento che in ogni modo la realtà risulta tale perché costruita dall'atteggiamento che una cultura, una collettività, un soggetto adottano nei confronti dei *dati concreti del 'mondo'*, assunto nella sua 'esteriorità' rispetto al soggetto che lo guarda, lo esplora e lo 'manipola'".³⁵

È esattamente questo l'atteggiamento di Vigo nei confronti dell'esperienza lasciata dall'avanguardia, che è poi "una specie di gioiosa riscoperta personale dei mezzi offerti dal cinema"³⁶. Corrado Terzi la considera "modernità", cioè la capacità di anticipare persi-

no i tempi (il riferimento è in particolare alla tendenza del cinema documentario in Francia all'epoca di *À propos de Nice*), decretando la fine di certe ricerche in direzione di nuove aperture, "anzi la sola, logica apertura che salvasse, esaurendola, la funzione dell'Avanguardia."³⁷ Un'apertura appunto, non certo quella chiusura equivalente al tentativo di voler intrappolare Vigo in tutto un catalogo di definizioni. Così come è riduttivo ed parlare di lui in termini di comunismo o anarchismo, o almeno se ci si limita solo a questo, pensare che possa essere esistito un Vigo documentarista prima, surrealista poi, e realista infine, equivale a paragonarlo ad uno di quegli artisti che, come si suol dire, si limitano a seguire la corrente³⁸. Non è certo questo che s'intende parlando di esplorazione, soprattutto poi se riferito al "primo cineasta che riesca a *padroneggiare l'esperienza delle avanguardie artistiche e cinematografiche, e che riesca a dare piena espansione al loro accumulo lessicale, stilistico ed espressivo, mettendolo al servizio di un nuovo modo di fare cinema.*"³⁹ Espansione, e non compressione, che è poi sempre il modo più semplice per sentirsi padroni del nostro oggetto. Come ci ricorda Aumont, "inventare è fare di un terreno qualsiasi un terreno arabile"⁴⁰, per ridare spazio ad una pratica di critica che non sia più messa a morte del senso, riuscendo a spingersi finalmente al di là di una topografia di saperi coalizzati attorno a centri fissi.

III. L'ATALANTE QUI PASSE

1. Rompere gli argini

Il cinema di Jean Vigo è cinema dell'esplorazione, in tutti i sensi. Ai continui sconfinamenti della pratica cinematografica nei diversi campi di definizione (realismo, surrealismo, impressionismo), corrisponde infatti un riversamento di questa stessa pratica nell'esperienza della vita. Questa sua incollocabilità, che costituisce anche la vera natura del suo essere costantemente in rivolta, lo ha sempre reso inavvicinabile alle interpretazioni "rigorose", sempre pronte a costruire griglie ideologiche o psicanalitiche¹.

Tanto che ne *L'Atalante* si viene addirittura a creare una sorta di feedback tra il tema dell'acqua, che sparge letteralmente il senso del film in diverse direzioni, e questa tendenza alla ricerca continua; fino a trasformare il passaggio in un *controsenso*.

In primo luogo troviamo infatti uno strato di senso più "scoperto", cioè quello identificabile con il livello metaforico, che l'acqua raddoppia in quanto simbolo privilegiato del passaggio e del cambiamento, cioè dei due poli che formano la pratica di quella ricerca che costituisce in definitiva il tema del film.

Segue poi uno stadio in cui l'elemento acquatico giunge a creare un vero e proprio statuto dell'immagine. Si tratta però di un passaggio intermedio, poiché in qualche modo ancora metaforico, basato su associazioni di composizioni: scorrimento di piani, fluidità dei movimenti di macchina, etc...

Di conseguenza si arriva a collegare i movimenti esterni a quelli che si sviluppano internamente all'immagine, cogliendo così tutta una serie di relazioni che si dimostrano effettivamente contrapposte a quelle tipiche della "società terrestre": gli spostamenti che si effettuano in acqua possono infatti essere definiti a-centrati, poiché l'equilibrio non dipende da rapporti "innaturali" o "artificiali", come accade a terra.

Una perlustrazione accurata di questo dominio dagli incerti confini abbisogna almeno di alcuni solidi puntelli, ovvero di due testi che affrontano in modo diverso il medesimo problema: *L'Immagine-movimento*² di Gilles Deleuze, che prende in considerazione

l'acqua soprattutto dal punto di vista del movimento, cioè come stadio particolare della percezione, e *L'eau et la terre* di Frank Currot⁴³ - incentrato però esclusivamente su Jean Renoir -, che rappresenta essenzialmente uno studio sulla simbologia dell'elemento acquatico. Da quest'ultimo tenterò comunque di riprendere determinati aspetti, anche perché si tratta di un'analisi che fa degli studi bachelardiani sull'immaginazione il proprio punto di riferimento. Già nell'introduzione, citando per l'appunto Bachelard, Currot ci offre un po' la chiave di lettura del suo studio. Infatti, per questo filosofo francese, "si dice troppo frettolosamente che nelle cose l'uomo ritrovi se stesso. L'immaginazione è più incuriosita dalle novità del reale, dalle rivelazioni della materia."⁴⁴

Currot, al fine di darci un'esemplificazione immediata di questo "materialismo aperto"⁴⁵, ci parla di un celebre episodio d'improvvisazione renoiriana durante il tournage di *Partie de campagne*:

(...) l'intervento della pioggia, che non era previsto nel piano di lavoro, ha spinto Renoir a improvvisare il dialogo, a improvvisare in parte la sceneggiatura e il découpage. L'influenza di un elemento naturale, intuitivamente sentito come favorevole al film, viene integrata all'opera in corso di realizzazione. Tuttavia, la facoltà di assorbimento del cineasta essendo essa stessa selettiva, la particolarità e l'originalità del suo universo estetico e significante non ne sono sminuiti ma confermati ed arricchiti.⁴⁶

Per *L'Atalante* non si può dire esattamente la stessa cosa, poiché Vigo non si è trovato di fronte a singoli episodi che potevano spingerlo in direzione di un'improvvisazione sentita intuitivamente come in accordo con il suo modo di fare cinema, e l'esempio della pioggia calza proprio a pennello. Non c'entra tanto il "vizio" di prendere in contropiede la sceneggiatura, di cui Vigo non meno di Renoir sembrava "soffrire", quanto ciò che Maurizio Grande chiama "atmosfera cinematografiche"⁴⁷. Esse diventano il vero soggetto del film, anche al di là della "manipolazione creativa" operata sull'originale idea, per la verità un po' banale, partorita da Jean Guinée.

L'acqua non simboleggia niente perché è in primo luogo l'habitat naturale in cui la troupe vive durante le riprese del film, non un semplice fenomeno di disturbo passeggero. O meglio, un processo di simbolizzazione può essere preso in considerazione, ma so-

lo ad un livello secondo che si appoggia sulla sceneggiatura. Più che integrare nel film l'influenza di un elemento naturale, Vigo si è trovato costretto a convivere con una situazione non certo ideale per le sue già precarie condizioni di salute. Tanto è vero che dovrà affidarsi a Boris Kaufman per le riprese aeree ed a Louis Chavance per il montaggio definitivo. La lotta che Vigo deve ora ingaggiare è perciò contro la vita stessa⁴⁸, che vuole sfuggirgli prima ancora di essere “sorpresa” attraverso il filtro della cinepresa.

C'era inoltre il problema della salute di Vigo. Dopo una prima settimana fredda e umida si era già ammalato, ma non poteva certo pensare di poter sospendere il lavoro. Così, al momento di girare in studio, Vigo era già a pezzi. Poi, dopo una nuova accanita lotta in studio, dove trovava ancora, nonostante la febbre e la tosse ossessiva, l'energia per lavorare, fu necessario ricominciare con gli esterni tra il ghiaccio e la neve.⁴⁹

Ma si tratta di un rischio “calcolato”, se è vero che “spesso accade che il *rapporto atmosferico* tra cinema e realtà sia evocato e prodotto da autori che ‘attraversano’ il cinema come esploratori dell'esistenza, come viaggiatori alla ricerca di un piacere del viaggio da coniugare ai piaceri della vita.”⁵⁰

Da questo punto di vista è giusto considerare con Bachelard l'acqua come elemento transitorio, di transizione, collegato ad una condizione esistenziale che si prende carico di una sua sostanziale componente, che è quella di un “nomadismo originario” dell'uomo. Curot, giustificato in questa operazione dai rapporti che legavano Jean Renoir alla pittura di suo padre, ritrova nel movimento impressionista questa tendenza alla dematerializzazione, alla fluidità.

L'acqua, riunendo le immagini, dissolvendo le sostanze, aiuta l'immaginazione nel suo lavoro d'assimilazione. Essa apporta anche un tipo di sintassi, una relazione continua di immagini, un dolce movimento di immagini che disancora il sogno legato agli oggetti.⁵¹

Il discorso è però ancora legato alla questione dell'improvvisazione, che nel caso particolare di un Renoir è comunque sicuramente più attinente, almeno in quanto nodo centrale della sua pratica cinematografica. Si tratta soprattutto del cercare l'inquadratura giusta nel momento stesso del tournage, che è poi una necessità de-

rivante da “una specie di incapacità di comprendere il senso di una scena prima di averla vista materializzata”⁵². Il riferimento dello stesso Renoir a Sartre non è certamente casuale: non solo per la convinzione che l'essenza venga dopo l'esistenza, ma anche per quello slancio verso l'avvenire legato alla coscienza di una collettività di cui ho parlato poc'anzi.

*“Renoir sceglie la strada dell'apertura del testo nella direzione del vissuto, non in quanto il testo farebbe affiorare il rimosso dell'autore, ma in quanto esso manifesta, realizzandolo, il vissuto del set, luogo sul quale si sviluppano rapporti nuovi e vitali tra coloro che partecipano all'avventura del film.”*⁵³

In un certo senso questo è vero anche per Vigo, il quale non può però essere ricondotto alla definizione di *“meneur de jeu, la cui sovranità è assicurata proprio da questa capacità di affrontare i fantasmi del proprio immaginario e di dar loro voce, facendoli giocare sulla scena.”*⁵⁴

Curot ha dunque ragione quando dice che “Renoir preferisce una sorta d'impressionismo della messa in scena, una resa fine e complessa dei personaggi per accumulazione di piccoli tocchi, di piccoli cumuli di creta, di colpi di pollice nell'argilla.”⁵⁵ Renoir può permettersi questo ruolo facendo leva su un'esperienza di regia che spazia dalle prime sperimentazioni di sapore avanguardistico (*La fille de l'eau, La petite marchande d'allumettes, Sur un air de Charleston*) alle seguenti incursioni nel mondo del teatro (*Le carrosse d'or, Le petit théâtre de Jean Renoir*), avvolgendo il tutto in quella “duplicazione in abisso” che diventa un po' la chiave di volta di un cinema profondamente metalinguistico.

Anche Vigo ricerca *in progress* l'atmosfera ideale, solo che questa sembra nascosta ai suoi stessi occhi, e non può mai essere definita una volta per tutte. L'esempio dei gatti di père Jules, che sostituiscono il cane presente nella sceneggiatura originale, è indicativo di questa tendenza, che oserei definire meno “autoriale”. Questi gatti, che invasero il set del film durante le riprese, contribuirono chiaramente a creare l'atmosfera del film influenzando non solo i personaggi, e in particolare père Jules dal quale saranno inseparabili, ma in parte la personalità degli stessi attori, anch'essi “costretti” ad affrontare la dura vita di bordo. Un esempio molto indicativo è quello della sequenza in cui il gatto graffia Jean, inter-

rompendo le sue effusioni amorose con Juliette: il sangue colante dalla ferita aperta, similmente al caso della mano tagliata di père Jules, si fa immagine di un desiderio di contatto fisico. È lo stesso Boris Kaufman a introdurci nel mistero di queste “atmosfera introvabili”, ricordando la dedizione di Vigo e dell'intera équipe a “questo lavoro di febbre e d'improvvisazione costante.”⁵⁶

I canali ghiacciati, i piccoli fatti di coraggio compiuti senza esserne coscienti, Dita Parlo che affronta a piedi nudi il ponte ghiacciato della chiatta, Jean Dasté che si getta nel canale in mezzo ai blocchi di ghiaccio al primo suggerimento di Vigo, creavano il clima morale del film. Utilizzavamo tutto: sole, nebbia, neve, notte. Piuttosto che combatterle, traevamo partito dalle generali condizioni sfavorevoli.⁵⁷

Curot parla inoltre di equivalenza tra la creazione renoiriana e quello che chiama il “pensiero delle acque”⁵⁸, in riferimento a un *découpage* continuo e a dei movimenti di camera fluidi che ritengo tuttavia un po' azzardato chiamare in causa per il cinema di Vigo. È un nodo questo che ci riporta prepotentemente alla questione del tempo e del movimento, poiché la profondità di campo sostituisce la scena al piano. È essa che assicura quegli scambi di quadri in cui i personaggi, provando tutti i ruoli per cui possono passare, entrano ed escono dando l'impressione di non fermarsi mai in qualche punto. La fluidità è in questo scambio continuo di parti, in questa cascata di specchi, che la cinepresa segue quasi andando a sfiorarne il segreto, l'inesplicabile segreto dei ruoli che non vogliamo mai riconoscerci.

Con Vigo è invece tutto un altro discorso: il movimento è tutto interno al piano, perché l'immagine è essa stessa movimento. Non si tratta più di fluidità, quanto semmai di *scorrimento*; anche se è poi vero che, come ci fa giustamente notare Salès Gomès⁵⁹, i tagli indecenti operati dalla censura hanno interrotto l'unità di alcune sequenze. In realtà questa presunta unità sarebbe da ricercare semmai al livello del plot, poiché i piani sequenza che Vigo ha girato sono effettivamente pochi rispetto al totale delle inquadrature⁶⁰, con una predilezione per l'uso della *plongère*⁶¹, tra l'altro già ampiamente sfruttato per *Zéro de conduite*, che contribuisce a creare un leggero senso di spiazzamento nello spettatore. Di conseguenza diventa normale che si possa avere l'impressione di blocchi di

sequenze anche “conflittuali”, cioè mancanti di una certa continuità. Si tratta però in definitiva più di un risultato affine allo stile di Vigo che non ai tagli, poiché sembra che molte sequenze, come ad esempio quelle finali di père Jules alla ricerca di Juliette, siano state volutamente scartate dal regista.

La stessa differenza può essere notata quando Curot, a proposito de *La fille de l'eau* di Renoir, parla di tema plastico dell'acqua riferendosi alle carrellate acquatiche con cui inizia il film. L'autore sottolinea come esse “rendano fisicamente sensibile la presenza viva dell'acqua procurando la sensazione materiale del colare.”⁶²

Si tratta ancora, come ci conferma Bachelard, della caratteristica transitorietà dell'acqua:

(...) l'acqua è anche un *tipo di destino*, non più solamente il vano destino delle immagini sfuggenti, il vano destino di un sogno che non finisce, ma un destino essenziale che metamorfizza senza sosta la sostanza dell'essere.

(...) L'acqua è veramente l'elemento transitorio. Essa è la metamorfosi ontologica essenziale tra il fuoco e la terra.

L'essere votato all'acqua è un essere in vertigine. Egli muore ogni minuto, senza sosta qualche cosa della sua sostanza si lascia sprofondare.(...) la morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua cola sempre, l'acqua cade sempre, finisce sempre nella sua morte orizzontale. (...) la morte dell'acqua è più pensierosa della morte della terra: la pena dell'acqua è infinita.⁶³

Dunque l'acqua come elemento transitorio, l'acqua che cola in continuazione. Si capisce bene allora come l'acqua, con il suo dondolare, possa far pensare ad una sensazione di movimento nell'acqua originale, “perché l'acqua è una materia che vuole ovunque nascere e crescere.”⁶⁴ In effetti questo aspetto può essere riscontrato anche nel film di Vigo, come ci fa notare Amengual quando sottolinea che “la péniche, casa fluttuante, concilia in una maniera profondamente fedele all'affettività infantile, il soffio di avventura ed il bisogno di stabilità, d'intimità.”⁶⁵ Sarebbe un po' come cercare di ricostruire una sorta di “famiglia ideale”, diversa certo da quella un po' goffa e ridicola che Juliette si lascia alle spalle, sulla terraferma per l'appunto.

2. Depressioni e corrugamenti

Il punto veramente in comune tra i due registi è costituito probabilmente da questa contrapposizione tra un mondo della terra ed un mondo dell'acqua, che in Vigo è però ancora più netta, soprattutto perché si tratta di riportare nuovamente la differenza sul piano del movimento. La questione viene già posta da quella stessa scuola francese che cercava di estrarre il movimento dalla cosa mossa ricorrendo all'elemento acquatico, d'altronde molto importante anche da un punto di vista ottico e sonoro nel campo delle ricerche ritmiche. Con i vari Epstein, Gance, Grémillon e L'Herbier, l'astratto liquido diventa l'ambiente tipico di una razza di uomini che non percepisce più come quelli che abitano la terraferma: "il limite della terra e delle acque diventa il luogo di un dramma in cui si affrontano i legami terrestri da una parte, e dall'altra gli ormeggi, i rimorchi, le corde mobili e libere."⁶⁶ Al di là di possibili riconciliazioni finali, emerge sempre il riferimento ad una *giustizia superiore dell'acqua*. Ci troviamo di fronte ad una sorta di "formula marxista", soprattutto nei film di Grémillon incentrati sul lavoro, dove i mestieri marini diventano l'orizzonte di ogni mestiere. In mare vengono a mancare quei centri fissi che a terra permettono di sviluppare dei "punti di soggettivazione egoistici"⁶⁷. Questa sorta di giustizia superiore, formata da una solidarietà di tutte le parti, nasce da un'oggettività che è variazione universale. Se di punto fisso si deve parlare, esso è costituito dai rimorchi, messi continuamente in discussione in quanto esistenti solo tra due movimenti. Non esistono ormeggi sicuri a cui affidarsi, poiché essi possono ad ogni istante sfuggirci via. Soprattutto si può però riscontrare una differenza relativa alla "grazia" del movimento, poiché quello terrestre, diversamente da quanto potrebbe apparire, è in costante squilibrio. Ne è un esempio lampante proprio una sequenza tratta da *L'Atalante*, ed esattamente quella in cui Jean e Juliette rischiano di scontrarsi con l'ambulante che perde improvvisamente il controllo della sua bicicletta. Essa rappresenta un centro di gravità non coincidente con la propria forza motrice. L'ambulante, cercando di salutare la giovane coppia di sposi, sbilancia il proprio corpo, ottenendo di conseguenza uno spostamento improvviso del baricentro dell'intero apparato, cioè quello costituito

dal suo corpo più il mezzo di trasporto sul quale si trova. L'assetto ricavato da una temporanea armonia si perde, e non a caso il baule caricato sulle spalle dell'uomo si apre, mettendo in mostra tutto l'armamentario di tentazioni che verrà sfoggiato in seguito alla balera. Sulla terra non ci si possono permettere passi falsi, pena la perdita di un equilibrio fittizio che non è difficile identificare anche in tutto quel walzer di ruoli e maschere che è la società. Il movimento acquatico effettuato a terra o sulla chiatta, come succede spesso nel film di Vigo, è invece costellato di passi falsi, proprio perché non c'è niente che si possa o si debba tenere nascosto. Si tratta dunque di una goffaggine apparente, quella ad esempio di père Jules che sembra muoversi a granchio mentre riproduce delle mosse di lotta greco-romana sul ponte dell'Atalante, causata da un movimento che procede di pari passo con lo spostamento del suo centro di gravità.

Non ci troviamo più di fronte ad un assemblaggio artificiale, quello dell'uomo con la macchina, poiché a prevalere in acqua è un rapporto idraulico d'immersione ed emersione. L'equilibrio è dato perciò da una spinta propulsiva che procede in entrambe i sensi, spinta del corpo verso il basso e spinta della corrente verso l'alto. È quello che succede praticamente nella sequenza, girata sott'acqua, di Jean alla disperata ricerca dell'immagine della sua Juliette. E non si tratta tanto di una funzione di veggenza come ci dice Deleuze⁶⁸, quanto di una vera e propria "impressione di galleggiamento" che si prova di fronte a queste immagini. Non è solo la sovrimpressionazione della bianca figura di Juliette a darci questa sensazione - bianco che satura l'immagine liquida sottostante, "inghiottita" dal volto sorridente della ragazza - ma anche il corpo di Jean che continua a muoversi ritrovandosi continuamente davanti alla cinepresa, come se qualche forza propulsiva lo respingesse indietro o lo risucchiasse verso lo schermo. Come dice Bachelard, "l'essere che esce dall'acqua è un riflesso che poco a poco si materializza: è un'immagine prima di essere un essere, un desiderio prima d'essere un'immagine."⁶⁹ Sarà un film di Polanski, *Il coltello nell'acqua* (1962), che riprenderà, sviluppandolo in un altro senso, questo discorso.⁷⁰ Al di là del diverso "significato sociale" del film, basato soprattutto sulla critica dei valori tipici della coppia borghese, sembra di assistere in questo caso ad una vera e propria to-

pologia degli spostamenti nell'acqua. Possiamo così ritrovare una sorta di andamento a granchio quando il giovane autostoppista viene esortato a pulire il pavimento del ponte, ma la vera potenzialità di queste immagini dell'acqua si libera nelle sequenze di nuoto. È il caso ad esempio della ricerca del ragazzo - caduto dalla barca dopo aver ricevuto un pugno dal "capitano" intorno al galleggiante, sorta di centro oscillante che nasconde un movimento, quello di chi cerca di nascondersi, tutto sviluppato sotto la superficie dell'acqua. Non c'è un punto fisso, non ci può essere, perché qualsiasi specie di ancoraggio *scivola* in continuazione. Così, quando il giovane tenta di ritornare a nuoto sulla barca, dove la donna è rimasta sola in attesa del marito andato a chiedere rinforzi, assistiamo ad una sorta di movimento "a vuoto", causato da uno scivolare sul piano inclinato dei diffusori di movimento: la barca esce da un'immagine al cui centro rimane solo il corpo del ragazzo, corpo che sembra ormai annaspere senza possibilità di liberarsi da quel centro immaginario. Nell'immagine seguente lo vediamo però aggrapparsi al bordo dell'imbarcazione, a conferma dell'efficacia che alla fine sa sviluppare con leggi proprie questo tipo di movimento. C'è però ancora un'immagine che condensa questo potere in modo ineccepibile, un'immagine che dà l'impressione di appartenere sul serio allo stesso Vigo. È quella in cui il ragazzo, aggrappato ad una parte dell'albero maestro, dà l'impressione di camminare letteralmente sulla superficie dell'acqua. In questo caso ci troviamo di fronte ad un movimento che si sviluppa per conto proprio tra due punti immaginabili, quello prodotto dalla spinta delle gambe che si muovono dando quasi l'impressione che lo sfondo sia fisso. È proprio questa la forza dell'acqua, specchio immobile attraversato da correnti che propagano movimenti per contrazione. Sulla terra, al contrario, si assiste ad una distribuzione progressiva del movimento che passa per dei centri individualizzabili: è il caso della sequenza in cui l'autostoppista scende dalla barca, saltando su dei tronchi galleggianti che già anticipano quei blocchi di aggregazione che a terra danno la misura dello spostamento da compiere.

Viene da pensare alle sequenze iniziali de *L'Atalante*, quando il mozzo, alla ricerca dei fiori per la sposa da sostituire a quelli accidentalmente caduti in acqua, viene ripreso mentre si aggira tra le

tavole di legno di un cantiere nei dintorni della riva. Si tratta di un personaggio che riveste un ruolo di secondo piano, ma non per questo meno importante. Il rapporto che lo lega a père Jules è simile a quello di un discepolo con il proprio maestro, rafforzato da una sorta di mimetismo plastico e sonoro (poiché il ragazzo spesso ripete in pratica ciò che dice il vecchio marinaio) che elimina la pedanteria populista della sceneggiatura. È più vicino ad una condizione di “veggenza” questo ragazzo che non quelli di *Zéro de conduite*, proprio per questa sorta di energia magnetica che lo attrae costantemente a père Jules, inibendo ogni tipo di volontà d’azione alla fonte. Il mozzo suona, balla e canta quando glielo dice il vecchio marinaio, parla con lui e per lui, tira persino un gatto sulla scacchiera eseguendo un suo ordine perentorio. Sembra in effetti strano che Vigo soffochi a questo modo la natura infantile, poiché è un tema verso il quale si è sempre mostrato notevolmente sensibile. Non si deve comunque confondere questa sorta di automatismo del mozzo con una sua reale sottomissione a qualche rigida gerarchia. Egli è sempre cosciente della propria forza di ragazzo, che è quella di chi capisce sempre tutto senza bisogno di spiegazioni, né tanto meno di finzioni. Nel finale del film, quando Jean gli chiederà dove sia finito père Jules, egli gli confiderà che è andato a prendere Juliette; ma il marinaio non ci aveva certo fatto intendere che avrebbe saputo dove trovarla, anche se si mostra realmente sicuro di sé. Quello del mozzo si potrebbe definire il movimento dell’attesa, a-centrato per natura poiché dettato da una coscienza riflessa, ovvero della riflessione; come quando, trasgredendo ad un ordine di père Jules, sbircerà nella vetrina del bar, “meritandosi” così un calcio nel sedere da parte del marinaio. Il movimento prende perciò la sua direzionalità da una forza propulsiva esterna, falso movimento di cui perdiamo ben presto le tracce, tanto che Vigo non ci mostra quasi mai “esaurientemente” gli spostamenti del ragazzo, proprio per non inquinare la bellezza dell’infanzia, cioè questa capacità di perdersi lasciandosi guidare.

3. L’inconscio allo specchio

A proposito della celebre sequenza in cui Jean si tuffa sott’acqua

alla ricerca di Juliette molti critici hanno parlato di surrealismo, collegato sia al forte potere evocativo del sogno, che alla carica rivoluzionaria insita in una certa concezione dell'amore, impudica e casta nello stesso tempo. Queste caratteristiche possono essere in effetti ritrovate anche in altre sequenze, come quella in cui l'insonnia e l'agitazione dei due coniugi, causate dalla loro temporanea separazione, vengono rese benissimo attraverso il ritmo crescente del montaggio parallelo ed alternato. Questa sorta di accavallamento delle immagini, a cui fa da contrappunto il movimento delle mani che possono solo limitarsi ad accarezzare il corpo a cui appartengono, da quasi l'idea di voler mimare un rapporto sessuale. Vigo va però ancora più in là, non limitandosi ad un simbolismo che ammiccherebbe all'amplesso: l'erotismo diviene un'ulteriore forma di liberazione dell'amore, che non ha certo bisogno di essere chiaramente esibita per mostrarsi in tutta la sua carica eversiva. La sensazione passa attraverso il trattamento dei corpi "accarezzati" dalla cinepresa, letteralmente assorbiti dalle ombre, che ne accentuano la solitudine nell'irrespirabilità di un'atmosfera claustrofobica.

È anche il caso della cabina di père Jules, dove Juliette rimane affascinata da una vera e propria messa in mostra della memoria del marinaio, attraverso l'esposizione di tutti i cimeli da lui raccattati in un passato costellato di viaggi esotici: Yokohama, Melbourne, Shangai, Papeete, San Francisco, Singapore, San Sebastiano... Quando père Jules si procurerà una ferita sul dorso della mano con la lama di una navaja, Juliette, prima di medicarlo, osserverà affascinata il frutto del gesto un po' inconsulto del marinaio. È come se la profondità dell'immagine scivolasse tutta nei grandi occhi spalancati di Dita Parlo, mentre il personaggio stesso viene cancellato dall'espansione di questa sorta di buchi neri. Anzi, sarebbe più giusto parlare di una vera e propria cancellazione del volto, che si fa schermo bianco riflettente, mentre da un'altra fessura, quella della bocca, esce la punta della lingua che ci invita a provare quella stessa sensazione di attrazione: l'attrazione di Juliette nei confronti del sangue di père Jules diventa allora la nostra attrazione per il suo stesso volto. Rimaniamo come prigionieri, insieme a lei, di questa sorta di cabina magica, che proprio per l'implosione del suo spazio, saturato dagli innumerevoli oggetti-memoria, si

scopre in realtà essere un “non luogo” in cui Juliette diviene spettatrice. La realtà del marinaio, costituita da tutti quegli strani oggetti che appartengono alla sua memoria, è da lei osservata con stupore perché vi scorge la materializzazione di ciò che ha da sempre costituito l'immagine che si è fatta dell'irrealtà. Il feticcio che corrompe e che affascina si nasconde dietro a questi oggetti che riesibiscono scene di questa *vita immaginaria*, che può addirittura diventare teoricamente futura quando la maga leggerà il destino nelle linee della mano del vecchio marinaio. E lo stesso père Jules si espone come “oggetto irreal”, in quel campionario di irrealtà, quando mostra i suoi tatuaggi. Il corpo, così come la stessa memoria, si raddoppia: segno di seduzione e fascinazione ricoperto di altri segni. Il corpo non solo si mostra, ma parla il linguaggio di simboli che si richiamano a paesi lontani, inimmaginabili per Juliette. La pellicola non deve riprendere una memoria ricostruita, anche se con lo spirito di chi la voleva in realtà liberare, perché essa è già lì, impressa sin dalla sua nascita su un'altra superficie, quella della pelle. La sua durata sarà quella del corpo: è questo il fascino ma anche il pericolo che si nasconde dietro alla pratica del tatuaggio. Non si può più rinunciare a questa specie d'indecifrabile chiave di lettura che si è deciso di portarci appresso. È un passo rischioso, perché la “liberazione della memoria” può anche trasformarsi in un appiattimento del ricordo causato dalla ripetizione della narrazione. Insomma, nei confronti del ricordo che simboleggia, il tatuaggio può correre il rischio di diventare ciò che è poi stato il surrealismo per l'inconscio ed il sogno, cioè una misera “esposizione”.

Alain Virmaux,⁷¹ a proposito dei rapporti del film di Vigo con quello che definisce l'universo surrealista, fa riferimento soprattutto al particolare delle mani tagliate che père Jules, in ricordo di un suo amico defunto, conserva in un boccale. Viene subito da pensare a *La Coquille et le Clergyman* di Germaine Dulac, dove per la verità è una testa a muoversi dietro ad un vetro, o alla stella marina contenuta in un boccale in *L'Étoile de mer* di Man Ray. Ma è semmai Luis Buñuel a dover essere chiamato in causa, perché, se di rimandi espliciti si deve parlare, non si può allora non far riferimento alle mani tagliate che il ciclista di *Un chien andalou* si porta appresso. Va però precisato, e lo stesso Virmaux lo ammette, che Vi-

go non ricerca assolutamente nel sogno quel meccanismo di cui i surrealisti vorrebbero servirsi per accedere all'irrazionale, dimensione privilegiata dalle loro ricerche. Nel suo caso mi sembra più giusto parlare piuttosto "di una intrusione dell'irreale e non di una proiezione verso l'irreale"⁷², tanto che ciò che più stupisce del film è semmai la sorpresa che i personaggi, e noi con loro, provano di fronte al reale. Già in un film come *Zéro de conduite*, da molti ritenuto, sia per i contenuti che per alcune soluzioni formali, come il più vicino al movimento guidato da Breton, lo stesso Vigo sembra fare a volte il verso a quelli che erano diventati da subito dei cliché tipicamente surrealisti. Mi riferisco soprattutto all'inizio del film, dove i due studenti, di ritorno dalle vacanze, giocano a fare i grandi. Passi per il discorso sull'aspetto ludico della rivoluzione come rovesciamento del senso costituito, ma quel fumo che invade la cabina quando i due ragazzi provano a cimentarsi con un sigaro fa pensare un po' troppo al risultato raggiunto la maggior parte delle volte da alcune risoluzioni avanguardistiche, come nel caso appunto dei surrealisti che "giocavano a giocare" con l'inconscio. In questo Vigo può essere considerato a tutti gli effetti un surrealista, proprio nella misura in cui sembra divertirsi con i loro stessi trucchi. E comunque, quando l'onirismo, il meraviglioso e l'immaginario danno l'impressione di riapparire prepotentemente in superficie, il reale riemerge per divorarseli e riportarli in profondità, laddove devono restare in condizione di latenza, per minare dalle fondamenta le certezze di una visione acquietata. Allora diventerà possibile persino ritrovare nel mare, od anche in un secchio, l'immagine della propria amata. L'acqua, per dirla con Bachelard, è "l'occhio veritiero della terra",⁷³ liquido fuoriuscito da un occhio tagliato ed andatosi a riversare in ampi bacini. Forse non è un caso se l'acqua del mare sia salata come le lacrime, e se quella Luna, trasformatasi in occhio, influenzi da sempre con il suo movimento le maree. Con questo si può constatare come Vigo vada veramente al di là del surrealismo, verso quella "realtà integrale"⁷⁴ che è data dalla compresenza di un contenuto manifesto ed un contenuto latente: come per la memoria, dove, in luogo di una "riabilitazione" come "autobiografia diretta" (*Zéro de conduite*), si ha una "coabitazione" come "autobiografia al secondo grado". Il "piacere della superficie dei corpi" è dilatato da un desiderio di cono-

scenza che è incolmabile. Amengual allora ha perfettamente ragione a parlare di fusione dei contrari⁷⁵, di un microcosmo (quello della cabina) ed un macrocosmo (quello del fuori) che si riuniscono nella congiunzione amorosa dei due amanti. La loro pelle è anche la pelle del mondo, un mondo “riavvolto” dall’abbraccio finale di Jean e Juliette che possono finalmente “srotolare” il loro amore. Il surrealismo è nuovamente superato in questa riconquista dello spazio da parte dei corpi, in questa immagine “piena” che contrasta con quelle “vuote” della solitudine e della follia di Jean. Mi riferisco esattamente alla sequenza in cui questi corre in campo lungo sulla bianca spiaggia al di là del molo, in una sorta di desolato paesaggio lunare immerso nella luce accecante del bagliore invernale, fino a diventare un punto nero sul fondo. Ci troviamo di fronte ad una sorta di negativo della sequenza notturna in cui Juliette, vestita di bianco come un leggiadro fantasma, passeggia sul ponte del battello: la cinepresa contribuisce notevolmente al diffuso senso d’irrealità, poiché taglia l’inquadratura proprio ai piedi della sposa, tanto da farla sembrare come sospesa in aria. In questo caso siamo circondati da un nero avvolgente in cui la sagoma bianca, fungendo da catalizzatore, conduce per mano il nostro sguardo; mentre per la sequenza della spiaggia sarebbe più giusto parlare di un ambiente rarefatto dal bianco diffuso, ovvero di un’immagine della fredda solitudine “bucata” dal nero della linea di fuga diagonale.

L’amour fou⁷⁶ diviene delirio di una mancanza, della sottrazione di un amore da recuperare, forse irrecuperabilmente perso nel labirinto di strade che scavano la città. Jean finirà addirittura con l’aggrapparsi ad un blocco di ghiaccio con l’intento di leccarlo: l’assenza d’amore è come una sete non soddisfatta che rischia di prosciugarci il cuore.⁷⁷ Nessuno può comprendere la disperazione in cui la solitudine ha gettato i due amanti, né i marinai sul molo che danno dell’ubriacone a Jean, né i passanti che rincorrono il borseggiatore alla stazione. Essi infatti parrebbero soccorrere Juliette, ma in realtà la loro azione è dettata soltanto dalla bramosia di riversare sul capro espiatorio di turno tutte le tensioni che la società “civilmente organizzata” non ci permette di sfogare in altro modo. Queste sequenze della città sono quelle che più ci riportano al Vigo di *À propos de Nice*, dove uno sguardo attento può scovare

ovunque il ridicolo ed il grottesco che si nascondono dietro le nostre maschere ormai logore. Dei tranquilli passanti potranno allora trasformarsi in accaniti assassini, la cui corsa viene seguita da un travelling realizzato al di qua dell'inferriata che separa la cinepresa dal luogo del linciaggio. Quasi a dire che le sbarre sono anche fuori, nel mondo che ci vogliono far credere libero ma che invece non smette mai di tracciare confini invalicabili, al solo scopo di restringere sempre di più il campo di azione. Lo stesso mezzo che serve per riprendere è per sua natura un qualcosa che ci separa da ciò che sta al di là dell'obiettivo, ed è forse proprio questo che l'autorizza a trovarsi solitario dalla parte opposta della scena. Si potrebbe osservare che tutti, sia perseguiti che persecutori, siano co-inquilini della stessa cella, ma potrebbe anche essere vero il contrario, in riferimento alla condizione della cinepresa come "prigioniera del reale". Vigo si libera proprio raddoppiando questa distanza, facendo cioè intuire che il mondo, questa sorta di giungla sociale, lui se lo è già lasciato alle spalle.

4. Riflessi che sfuggono

Nelle sequenze in cui Juliette osserva le vetrine della città si assiste all'applicazione del medesimo meccanismo, solo che questa volta è lo stesso riflesso del personaggio ad essere fatto prigioniero, apparendo in sovrimpressioni sulle sagome dei burattini esposti. È anche in questa "cristallizzazione" dell'immagine che si possono ritrovare delle linee di convergenza con Renoir. Non si tratta solo della presenza degli automi, le cui tracce possono essere ritrovate fin da *La petite marchande d'allumettes*, e che inoltre sono già anticipati dalla marionetta che père Jules manovra davanti a Juliette nella propria cabina, ma anche di quella di un germe che prende possesso del circuito più piccolo, corrispondente all'immagine virtuale. Juliette è tentata dalla città, ma uscirà subito dal riflesso della vetrina in cui è caduta momentaneamente prigioniera. L'acqua raggelata del vetro contiene già l'incrinatura da cui potrà fuoriuscire l'acqua corrente.

La differenza sta innanzitutto nel fatto che in Renoir i personaggi devono provare tutta una serie di ruoli, "condannati perché già vo-

tati al ricordo⁷⁸ (come è ad esempio il caso dei due ufficiali nemici de *La grande illusion*), prima di trovare quello giusto per seguire la via di fuga verso l'avvenire. È anche il caso dei due uomini di *Partie de campagne*, quando affacciati alla finestra recitano un ruolo che poi dovranno abbandonare nel momento stesso in cui l'azione si svilupperà sul fiume; o di Boudu che sarà salvato dalle acque in seguito al tentativo fallito di fargli assumere diversi ruoli che non gli si addicono. Gli esempi sarebbero molti altri, ma questi ultimi due rendono bene l'idea di come in Renoir l'acqua rappresenti soprattutto la via di fuga tramite la quale uscire dal cristallo. La Juliette de *L'Atalante* però non sembra aver la necessità di dover prima passare attraverso una serie di ruoli, poiché non sente nessun bisogno di provare una parte; il suo è soltanto il riemergere di un desiderio latente già emerso nel corso delle sequenze iniziali. Alla fine del corteo nuziale, dopo che il mozzo gli ha consegnato il mazzo di fiori, la si vede corruciata, in primo piano, quasi a presentire quelle che saranno le difficoltà di una vita di bordo vissuta con il proprio amato ma costellata anche di tante privazioni. Juliette già avverte la perdita di quella falsa certezza, derivante dai tradizionali legami sociali, che si è disfatta durante il tragitto del corteo in cui i gli sposi seminano tutta la schiera di parenti e conoscenti. I due personaggi, attraversando a braccetto le diverse inquadrature, danno infatti l'idea di passare per tutta una serie di mondi che preludono a quello dell'acqua: si passa in successione dai bianchi muri del paese alle strane costruzioni con il tetto di paglia (dei fienili?), dal canneto di un fossato ad un pendio su cui si staglia il grande cielo (il primo pensiero è ai contadini de *La Terra* di Dovzenko), dal boschetto sullo sfondo alla riva dove li attende l'imbarcazione. Juliette si lascia guidare da Jean, che marcia sicuro al suo fianco su un sentiero già percorso in un qualche altro luogo, poiché il rituale è ovunque sempre lo stesso. Ogni inquadratura corrisponde a un luogo ed un'angolazione diversi, come tanti segmenti formati dai punti distesi su un piano che vanno percorsi saltando da un estremo all'altro. Soltanto così è possibile intravedere una frattura che ci faccia saltare su un altro livello, spinto fuori dalla pressione di un nuovo corrugamento. Poco importa su quali dei due poli ci si trovi, poiché il passaggio può sempre essere attraversato: sia dalla parte del volto bianco di Juliette,

figura di un processo di erosione che porta l'immagine ad un *in sé* universale⁷⁹, che dalla parte della "fisicità" e del mutismo di Jean, figura di un lavoro di sedimentazione che può invece portare ad un'implosione a volte "bloccata". È esattamente il caso delle sequenze in cui quest'ultimo, inebetito dalla perdita dell'amata, non accenna minimamente a reagire alle sollecitazioni di père Jules e del mozzo, limitandosi ad aggregarsi come una marionetta al siparietto che hanno organizzato in suo onore, con tanto di grammo-fono funzionante, sul ponte dell'imbarcazione. È proprio nell'acqua, dove in luogo di una forza di gravità che comprime il corpo abbiamo una spinta idrostatica che ne permette il galleggiamento, che Jean riuscirà a perdere, anche se solo per poco, questa sua "coriacità".

Questa riflessione ci porta dunque ad abbandonare l'impressione della presenza di un ruolo nel caso di Juliette, sostituendola con quella più appropriata di un ritorno del fantasma di questo vecchio desiderio - cioè il persistere di un cordone ombelicale che la collega ancora alla "società terrestre" - a rimanere intrappolato tra gli automi ed i vestiti costosi esposti nelle vetrine: un bagno di emozioni sarà allora proprio ciò che servirà per recidere una volta per tutte questo legame. L'attrazione per la grande Parigi, la città dalle mille luci che Vigo ci fa vedere solo a sprazzi, o di cui ci racconta gli inganni tra le strofe della canzone cantata da un père Jules ubriaco, nasce dall'incontro tra questo desiderio, già in germe all'inizio del film, e l'invito tentatore dell'ambulante.

Tutto ha inizio alla bettola - che sappiamo chiamarsi "Aux quatre nations" dall'insegna che spicca in primo piano - in uno spazio che sembra fatto appositamente per il suo spettacolo di affabulazione, attraversato da tanti vettori di spostamento quanti sono i capi del suo strambo campionario. La cinepresa, utilizzando i *separé* di legno come delle quinte, contribuisce a creare una rete di movimenti che collegano il basso all'alto, secondo un "andamento a molla" che riporta l'ambulante alla figura dell'automa. Più precisamente si può parlare di due tipi di figure, a loro volta scomponibili. Nel primo caso avremo allora la molla, sia come movimento ascendente o calcolato, ad esempio nei continui saliscendi in cui sviluppa la sua danza incantatrice, sia come movimento discendente o subito, come quando la spinta del padrone, che vuole buttarlo fuori, ver-

rà preceduta dal tuffo all'indietro. Sembra proprio non esistere pausa nel movimento, si può parlare semmai di attimo di ricarica, in cui già s'indovina la forza propulsiva che rilancerà il moto perpetuo. La seconda figura sarà invece quella della puleggia, spostamento laterale o verticale con funzione di collegamento, il cui esempio più efficace è rappresentato dalla sequenza della caduta dell'ambulante dal palchetto, da cui Jean lo caccerà per aver importunato Juliette. La capriola discendente, seguita dalla cinepresa in uno spostamento dall'alto in basso, dà l'idea di essere assicurata da una guida che garantisce un punto fisso di appoggio, come in quei giochi per bambini in cui il pagliaccio scende la scaletta ruotando attorno ad un baricentro mobile. Lo spazio, frammentato dai primi piani della cinepresa, si riunisce per giustapposizioni nel seguire il movimento di questo personaggio che interferisce tra i diversi gruppi di avventori, come la forza centrifuga sviluppata da una trottola che schizza impazzita dopo il primo contatto con un oggetto. La sala da ballo, in cui l'ambulante si esibisce in eleganti piroette, circondata com'è dal palco rialzato per i tavoli dei clienti, assomiglia incredibilmente ad un'arena da cui egli ne uscirà in un certo qual modo sconfitto. I clienti, aizzati dal padrone del locale, si accaniranno infatti sulla sua mercanzia come tante bestie feroci: non è poi troppo difficile ritornare con la mente alle sequenze del pestaggio a cui assiste Juliette fuori della stazione. L'ambulante, dopo essere stato cacciato fuori dalla balera, ritornerà alla carica avvicinandosi furtivamente al battello, in attesa del momento in cui Juliette rimarrà da sola. Sembra quasi di assistere alla parodia di una romantica serenata, con questa sorta di orchestrina ingombrante che l'ambulante si porta sempre appresso, ripresa da un discorso infarcito di una retorica un po' stramba. Appaiono infatti del tutto fuori luogo gli esempi qui utilizzati per tessere gli elogi della "ville lumière", soprattutto nei confronti di una donna che si vorrebbe conquistare. È necessario attendere la chiusa della "scenetta" per comprendere come il richiamo ai giardini per i bambini e le signore, o alle bici, le moto e le auto aperte per tutti, sia semplicemente il frutto di un discorso un po' raffazzonato che mira a stordire l'immaginazione dell'interlocutrice. In fondo un tale atteggiamento può anche diventare comprensibile se si pensa alla fretta con cui l'ambulante vuole chiudere la faccenda, che nel finale,

mentre Jean gli si avvicina per mollargli un calcio nel sedere, si trasforma addirittura in una sorta di asta: *“Niente da dire? Affare fatto?”*. Juliette non potrà seguirlo subito, ma il desiderio è ormai in circolo, attivato fin dall'esordio del discorso con il riferimento al pericolo di prendere i reumatismi nello spazio chiuso ed umido della cabina, dove subito dopo la voce tentatrice tornerà a farsi sentire per il tramite di un sogno. Quindi si può dire che l'assalto dell'ambulante fallisca solo fino al punto in cui questi non riesce a coordinare il suo movimento, che è poi quello di un attacco improvvisato, su di un terreno che non è già più il suo. Sarà però la stessa Juliette a cedere al richiamo della terra, sperimentando tutti gli stadi di una visione allucinata che s'impadronisce dello sguardo “puro” ed “innocente” di chi non ha mai visto. La scoperta di un mondo inimmaginabile procederà allora tra i flash notturni del linciaggio del ladro come nei riflessi ammalianti delle eleganti vetrine, passando sempre per un senso di smarrimento che lascia Juliette come un'ebete tra i passeggeri in fila per fare i biglietti alla stazione. Il movimento è come raggelato, disorientato dalla compresenza di una molteplicità di punti di riferimento verso cui dirigersi. La percezione si perde nell'intervallo che la separa dall'azione, lasciando Juliette come un ingranaggio uscito da una catena che non conosce pause, mentre un uomo la sopravanza di fretta ed un altro le strappa di mano la borsetta. Non sarà quindi poi così strano se la figura più ricorrente che Vigo ci mostra sulla terraferma sia quella del cassiere, alla stazione come al Palais de la Chanson ed all'ufficio portuale. La cassa rappresenta il simbolo di una società capitalista, devota al dio del denaro, che esige un certo ordine basato su una rigida successione seriale: chi perde il posto deve tornarsene di norma in coda, ricominciando da capo lo stressante rituale di un'attesa che santifica l'istituzione umiliando il singolo.

Non si verifica la stessa situazione per père Jules, quando decide di uscire a cercare la moglie di un Jean isolato nella sua solitudine. Il marinaio, già vaccinato ai tentacoli luminosi con cui sa avvolgerci la città, sembra orientarsi benissimo tra le strade semideserte spazzate dalle folate di vento. Il suo girovagare dà l'idea di essere casuale, ma alla fine sortirà invece l'effetto voluto. Prima sarà la volta della donna che segue con lo sguardo mentre sta seduto su

una panchina, ma che poi abbandonerà prendendo la direzione opposta al momento di alzarsi; in seguito toccherà all'albergo dell'Ancora, a cui sembra avvicinarsi per osservarlo dall'interno, ma che poi oltrepasserà improvvisamente. È un po' la stessa situazione in cui si troverà quando decide di rubare la tromba di un gramofono esposta dietro la vetrina di un café. Père Jules, senza cercarlo espressamente, trova il sostituto dell'unico oggetto rotto tra quelli assiepati nella sua cabina. Il riflesso si fa in questo caso vera e propria copia, non importa quanto vicina all'originale, che serve solo nei limiti della sua funzione sostitutiva al fine di poter ascoltare nuovamente il disco. È l'ennesimo esempio di un movimento apparentemente goffo che disegna convergenze geometricamente inesatte, ma funzionalmente efficaci, e che io chiamerei movimento "anesatto". In poche rapide inquadrature père Jules scoprirà il locale in cui si trova Juliette, sorpresa dalla cinepresa a riascoltare con delle cuffie la canzone del marinaio che gli uomini cantavano a bordo dell'Atalante. Ritorna un'immagine riflessa, quella di père Jules sorridente sotto lo sguardo assente di una Juliette alla ricerca di sé nella ripetizione della melodia conosciuta. Il marinaio, dopo averla rapidamente abbracciata, la trascinerà via senza curarsi della resistenza, per la verità un po' fiacca, abbozzata dalla "padrona".

Saremmo tentati di paragonare père Jules ad un rimorchio e Juliette al suo carico: il centro di gravità, come sulla terra, sarà ancora individuabile nel mezzo di trasporto, ma in questo caso è solo quest'ultimo a dare l'oscillazione al movimento, usando l'oggetto (o la persona) come un contrappeso sul quale quantificare il bilanciamento dell'insieme, un po' come accade anche all'inizio del film, quando entrambi salgono a bordo aggrappandosi all'argano mobile. Anche in questo caso père Jules strappa letteralmente Juliette dal mondo in cui è stata intrappolata, che è quello della terra dove la sua famiglia ha messo le radici, affidandosi ancora una volta alla sua "esuberanza". Infatti, mentre il marinaio si attarda a salutare calorosamente la madre della sposa, Juliette si lancia con l'aiuto dell'argano a bordo dell'Atalante. La bellissima immagine della ragazza che attraversa l'inquadratura aggrappandosi al sostegno mobile, rappresenta più di ogni altra cosa il suo totale abbandono ad un nuovo modo di vivere, finalmente libero dall'opprimente forza

di gravità che ancora grava sui parenti, schiacciati a terra nelle prime riprese a plongère che Vigo ci offre dall'altezza della pèniche in movimento. Alla giustapposizione di un mezzo meccanico e di un corpo in un rapporto di dipendenza funzionale, si sostituisce una relazione oscillante tra una forza di trazione ed una di resistenza. Si passa così da una totalità, che gioca a mascherare le differenze, ad un'unità intesa come armonia dei contrasti.

5. In moto perpetuo

Solo arrivando a comprendere come il cambiamento si verifichi fin nell'organizzazione del movimento si può scoprire la radice rivoluzionaria del cinema di Vigo. L'elemento acquatico può allora liberarsi di tutta la zavorra costituita dalle interpretazioni simboliche sulla sua natura, e liberare una potenzialità che è tutta insita in un rivolgimento dei punti di vista, in una dispersione del senso consolidato inteso come organizzazione imposta del vivere. L'acqua si rivela nella sua doppia natura di movimento che unisce e disperde: "la rivolta frange l'essere e l'aiuta a traboccare."⁸⁰ Vigo ne *L'Atalante* non ci fa vedere tanto ciò che non si possiede o di cui saremmo stati privati, quanto qualcosa che si sa di avere già e che chiede di poter trovare lo spazio in cui spargersi. È il superamento dello spazio euclideo, quello cioè delle similitudini, in cui una metrica agisce per gruppi di spostamenti, in direzione di uno spazio che si possa dire qualitativo. Vigo va perciò oltre le sperimentazioni dell'avanguardia francese, che come ho già dimostrato andavano nella direzione di una ricerca sulla quantità di movimento, per approdare a quella che Michel Serres chiama "proliferazione multipla degli spazi."⁸¹ L'amore diviene perdita e ricominciamento continuo attraverso un "*restauro microscopico* della vita che fugge". Il vivere si fa *passaggio*, in cui il cammino stesso diviene bordo che separa lo spazio, bordo fluttuante che testimonia di un fluire ed un perdersi senza posa. Come ha intuito perfettamente Maurizio Grande, "l'acqua non è una cornice scenografica (...), ma è l'elemento di modificazione e trasformazione a/traverso e sulla superficie che muta restando apparentemente imm modificata."⁸² L'acqua perciò *porta attraverso*, in uno sconfinamento continuo che

costituisce qualcosa di più di un essere portati via (come in *Boudu sauvé des eaux* di Renoir) o di un portare a un “altro mondo”.

Ad entrare in causa è il concetto stesso di viaggio, inteso come un trascorrere, un modificare, un trasformare. Gli spazi proliferano perché il movimento in un certo senso fa perdere i luoghi, soprattutto quelli identificabili nei porti delle città che scorrono come tappe di un percorso non misurabile. Qualcosa emerge in continuazione in superficie, ma al tempo stesso c'è sempre qualcosa che ne rimane al di sotto: qual'è l'immagine che si nasconde sott'acqua? Non è detto che la scoperta venga fatta al primo tentativo, ed infatti Jean nel secchio non riesce a trovare niente. Solo quando il senso della mancanza diventerà insopportabile, quando l'isolamento nella propria “follia” non potrà cioè più agire da margine, sarà allora possibile vedere l'immagine di Juliette sotto la superficie del mare. Ma più che di una scoperta si tratterà semmai di una ri-scoperta, del ritrovamento di un amore temporaneamente perso che necessita di una rinascita, poiché la differenza s'installa nella ripetizione stessa, roscchiando qualcosa ad ogni nuovo passaggio di un identico che si porta sempre dietro una nuova sorpresa che attende di essere rivelata. Vigo riporta questo processo sulla superficie della pellicola, vero e proprio organo visivo la cui sensibilità diviene mezzo per sorprendere il reale.

Lo spirito di rivolta che aleggia in tutto il film sta perciò nelle cose stesse, nella presenza che assumono di fronte ad una cinepresa che invece d'indagarle le attende: non si tratta più di sorprendere, come succedeva in *À propos de Nice*, ma semmai nel lasciarsi sorprendere. La *concretezza delle immagini* si fonde con la *visionarietà delle cose*, un po' come succede per la coincidenza che si verifica tra il testo ed il suo messaggio. La fortuna di Vigo è stata anche quella di poter vivere la propria esperienza cinematografica fuori dai codici della produzione industriale, grazie alla presenza al suo fianco di un produttore un po' atipico come Nounez. Questo gli ha permesso di instaurare una sorta di “rapporto laterale” con il cinema, “senza appartenergli e senza dominarlo”⁸³, che è frutto anche del rapporto profondo che lo legava ai suoi collaboratori di sempre, Boris Kaufman e Maurice Jaubert in primo luogo. Il primo è stato essenziale non solo per la diversa esperienza da cui proveniva, con cui ha contaminato l'esordiente Vigo, ma anche

per il suo lavoro su una luce da cui si diffonde la qualità stessa delle cose.

(...) Ho spesso pensato a Corot davanti a questi paesaggi di acqua, di alberi, di casette su rive tranquille, di battelli che si muovono lentamente davanti alla loro scia argentea, alla sua impaginazione perfetta, alla sua forza invisibile, perché padrona di sé, a quell'equilibrio di tutti gli elementi del dramma visivo nella tenera accoglienza di un'accettazione totale, alla perla e all'oro che coprono col loro velo trasparente la nettezza dei piani e la fermezza delle linee. E forse per questo, ho apprezzato di più il piacere di respirare, in questo quadro così netto, così privo di orpelli e ampollosità, classico insomma, lo spirito stesso dell'opera di Vigo, quasi violento, in ogni caso tormentato, febbrile, rigoglioso di idee e di fantasia truculenta, di un romanticismo virulento o perfino demoniaco, ma sempre, costantemente, umano.⁸⁴

Altrettanta importanza ha sicuramente avuto il contributo di Jau- bert, costituito dalla creazione di una musica basata non solo sulla splendida melodia, ma anche su un ritmo particolare, spesso quasi sincopato, che in alcuni casi contribuisce a provocare una sensazione di sospensione, come ad esempio durante le sequenze in cui Juliette, come ipnotizzata dalla stessa musica, si aggira per le strade della città. Suono e luce formano così "il tessuto connettivo e la sostanza del contenuto di questo film"⁸⁵, senza i quali non sarebbe possibile l'esistenza di quell'*effetto atmosferico* in cui testo e messaggio si trovano a coincidere. È facile supporre quanto dovesse incidere la soppressione delle musiche originali - sostituite dalla versione francese della canzone *Parlami d'amore Mariù* di Bixio, nell'economia di un film già ridotto dai tagli imposti dalla censura. I rapporti che s'instaurano nella vita di bordo sbocciano infatti da queste stesse atmosfere, vale a dire da un senso che procede di pari passo con la costruzione dello stile, con il suo formarsi nella qualità dei materiali precinematografici. Per questo non si può parlare di rivolta, o addirittura di rivoluzione, nell'accezione prettamente politica di un programma da realizzare attraverso i mezzi di cui si dispone; poiché Vigo si muove ancora secondo le coordinate di un esploratore del dispositivo cinematografico, attraverso questa sua rifondazione continua dello stile su coordinate inerenti al tempo della pratica. Se per *À propos de Nice* si può ancora parlare di un Vigo che "ci mostra semplicemente il mondo così com'è (...), sentendo bene che noi reagiremo per conto nostro e

tenderemo verso il combattimento”⁸⁶, nel caso de *L’Atalante* si deve vedere oltre, sconfinando in regioni dove il dubbio diviene conoscenza, in luogo di quel sapere chiaro e distinto che si regge sul filo dei rapporti e delle proporzioni. Arrivato a questo punto Vigo è già passato oltre quella che Camus chiama la “prima evidenza”: al “mi rivolto, dunque siamo”⁸⁷ segue la ricerca, che è al tempo stesso creazione, di ciò che veramente siamo. In un certo senso si potrebbe paragonare questo percorso a quello che compie Camus nella sua analisi della rivolta. In questo senso *Zéro de conduite* potrebbe essere visto un po’ come la seconda tappa del processo, quella che corrisponde al “e siamo soli”⁸⁸ della rivolta metafisica. Infatti, se ci riferiamo al problema della liberazione della memoria, possiamo constatare come la rivolta dei collegiali passi in secondo piano rispetto alla rivolta di Vigo nei confronti di un *restauro irriverente* dei ricordi. È in questo senso che Vigo si ritrova da solo su una strada che lo porta verso il fallimento di questo tentativo, tanto che ripudierà in un certo senso la sua stessa operazione. Infatti, come dice Camus, “le vittime hanno cercato la forza e le ragioni del delitto estremo nell’innocenza che si riconoscevano.”⁸⁹ L’estremo delitto sarà quello di una memoria ormai sacrificata definitivamente ad una seconda ripresa che non concederà più vie di uscita. A questo punto quella intrapresa con *L’Atalante* diventa l’unica impresa alternativa a quella vagheggiata dai fautori di una dialettica progressista, votata all’edificazione di quell’Impero dell’uomo che può passare solo attraverso l’annullamento dell’unità nella totalità. Vigo non ricerca nessuna terra promessa per pochi eletti, né tanto meno si chiama fuori dalla società, ma ricerca semplicemente se stesso nel sorprendersi continuamente immerso nel mondo. Così come Jean e Juliette, che all’inizio scelgono senza sapere ancora bene perché, costretti perciò a cercare altrove quella stessa cosa che ritroveranno *tra* loro, nel loro abbraccio finale, cioè quell’amore che sorprende tutti, loro per primi. Viene naturale ripensare anche al primo abbraccio, quello che segue all’immagine del volto di Jean graffiato dal gatto, che arriva quasi improvviso, senza il bisogno di dover lasciare precedentemente spazio a qualsivoglia operazione di convincimento (parole, gesti secondari,...). Niente però a che vedere ad esempio con l’ambiguo rapporto amoroso che viene esibito in *Sous les toits de Paris* di René Clair, do-

ve il giocarsi l'amore ai dadi è più legato ad un fascino della scommessa, alla potenza del caso, che non alla sorpresa.

Con Vigo ci troviamo di fronte ad una creazione continua che agisce per sconfinamenti, non per tagli, poiché “invece di uccidere e morire per produrre l'essere che non siamo, dobbiamo vivere e far vivere per creare quello che siamo.”⁹⁰ Nel piano sequenza dedicato all'abbraccio dei due innamorati ritrovati, abbraccio dei contrarie si ricercano, sfuma anche l'immagine del loro amore, che continua però a rotolare insieme ai loro corpi avvinghiati, nel taglio precedente ad una panoramica finale che perde il battello per seguire i luccichii solari riflessi dalla superficie marina. La cinepresa, ricordandoci delle riprese aeree di *À propos de Nice*, si scopre come vero soggetto di una ricerca che giunge a bucare definitivamente l'immagine, librandosi in un volo onirico in cui la dinamicità dell'acqua si ricongiunge a quella dell'aria. Sotto lo specchio d'acqua, apparentemente immobile, non sembra esserci più niente da scoprire, come se ci trovassimo davanti ad una contemplazione estatica che ricava il massimo di movimento, cioè la contestazione di una realtà per l'affermazione di un'altra, proprio in questa immobilità.

APPENDICE

Con l'ultima inquadratura del film perdiamo L'Atalante - mentre *L'Atalante* avanza per un'altra manciata di secondi ancora -, lasciando i corpi avvinghiati degli amanti al loro rotolare orizzontale con cui scompaiono nel ricordo. Abbandoniamo l'acqua con un movimento verticale che ci fa ritrovare la superficie del mare dall'alto di una panoramica aerea, simile ad una nube gassosa pululante di molecole in movimento impressionate dai bagliori solari. L'oceano riappare in tutta la sua distensione spaziale, come linea di fuga che divide l'alto dal basso, il chiuso dall'aperto, proprio come nelle brevi inquadrature delle onde battenti sulla spiaggia di Nizza. In *À propos de Nice* il mare si confondeva però ancora con il tutto dell'*Aperto*, poiché rappresentava l'incombenza di un fuori campo sempre presente; mentre in *Zéro de conduite* ritornava, sotto forma di metafora, soltanto nella sequenza della guerra di cuscini nel dormitorio. Grazie a queste immagini al rallenti, di un potenziale onirico straordinario, Vigo riesce infatti a darci l'impressione di un mondo sommerso, dove i corpi dei bambini fluttuano finalmente liberi tra le bianche piume. I ragazzi del collegio troveranno però la loro liberazione - momentanea, poiché fondata sull'illusione di un orizzonte che possono ancora solo intravedere - soltanto nell'ultima inquadratura del film, quando planteranno la loro bandiera sul tetto del collegio, ormai vicini a toccare il cielo. Con la prima inquadratura de *L'Atalante*, dove ci viene mostrata l'imbarcazione che attende i suoi futuri passeggeri, scopriamo finalmente questa nuova possibilità di vivere e di vedere le cose, di confondere il *dentro* e il *fuori* attraverso un movimento che sposta le molecole facendole scivolare le une tra le altre. Il mondo dell'acqua diviene una possibilità da poter contrapporre ad una condizione - quella generica dei rapporti di sottomissione - che l'abitudine ci fa ormai accettare come "naturale". Ma è proprio perché questa possibilità rimanga tale, perché non si blocchi cioè nelle posture di una nuova condizione, che Vigo chiude il film con l'assunzione di un nuovo punto di vista con cui osservare questa nuova vita, a cui si è potuto credere per un attimo con forza, mentre

scivola via sullo specchio d'acqua. Egli lascia infatti con un monito a non interrompere la ricerca, a spostarci su livelli diversi per prendere in considerazioni sempre nuove grandezze, intensità e rapporti.

S'inizierà così con l'individuare un primo strato, quello della materia, attraversato da una dinamica dei corpi, dimostratosi più vulnerabile alle appropriazioni critiche, poiché vi si può intuire effettivamente l'azione di una forza dialettica e di un'evoluzione lineare. È un momento pericoloso per l'analisi in quanto si è portati a vedervi già un punto di arrivo, laddove dovrebbe rappresentare invece solo un primo stadio. Circoscrivendo questo primo strato nelle proiezioni di una struttura, tracciata da una linea orizzontale su cui si dispiega il concetto di liberazione dei corpi - seguendo appunto una direzione evolutiva che andrebbe dal corpo feticcio di *À propos de Nice* al corpo liberato de *L'Atalante* - e da una linea verticale segnata dal punto di vista assunto dal regista, si è portati a sintetizzare l'intero percorso ricorrendo ad una dialettica del pensiero (rivelatosi poi facilmente strumentalizzabile a livello politico).

Procedendo in questo modo si mantiene una separazione tra questo strato della materia - che finirà così per essere ricondotto alla definizione di contenuto - e quello della forma, mentre in realtà la forza del pensiero, ovvero dell'*Aperto*, agisce su entrambi. Il collegamento è dato dallo stile, che Deleuze definisce "movimento del concetto", con il quale Vigo salta continuamente da uno strato all'altro, secondo le direttive di una dimensione diagonale che sostituisce lo spazio al piano. I due strati non sono affatto impermeabili, perciò confluiranno l'uno nell'altro attraverso uno scambio ed un'influenza reciproca. In primo luogo, proprio come sostenevano i formalisti russi, la materia determinerà la forma: il taglio delle inquadrature sull'acqua è un'altra cosa rispetto al "respiro" delle riprese aeree, così come il movimento corrispondente ad una percezione liquida è differente a quello associato ad una percezione gassosa. Il taglio, che non finisce mai di comporre serie all'interno delle sequenze, è dato dalle angolazioni particolari della cinepresa: è ad esempio il caso dell'uso ricorrente alla plonge per le inquadrature ritagliate nello spazio angusto della cabina. Riutilizzando però il medesimo procedimento anche per alcune sequenze gi-

rate all'aperto - le prime riprese a venirmi in mente sono quelle effettuate lungo i moli - Vigo apre il mondo chiuso dell'inquadratura, per cui "i limiti preliminari all'esistenza dei corpi di cui fissano l'essenza"⁹¹ vengono forzati dalla loro stessa dinamica. La percezione liquida, ad esempio, non si limiterà a svilupparsi soltanto nell'acqua, poiché passerà anche attraverso i corpi, in primo luogo quello di père Jules che porterà anche sulla terra la sua "grazia superiore".

Lo stesso cammino può perciò essere ripercorso nel senso contrario, poiché attraverso lo stile la forma modificherà a sua volta la materia. Si tratta di un momento di rara intensità, raggiunto soltanto da pochi registi nel corso della storia del cinema, che ritroviamo nella sequenza dell'immersione di Jean ne *L'Atalante*. Con la sovrapposizione del volto bianco di Juliette al corpo fluttuante del marito, Vigo riesce a rendere visibile per un attimo lo sconfinamento di una percezione nell'altra. L'insieme chiuso del quadro si apre alla dimensione del *Tutto* per mezzo di un movimento che porta ad un cambiamento qualitativo: "la caduta di un corpo ne suppone un altro che l'attira, ed esprime un cambiamento nel tutto che li comprende tutt'e due."⁹² Questo cambiamento non deriverà soltanto da una condizione di veggenza legata all'acqua, secondo quanto Juliette aveva precedentemente confidato a Jean, in cui l'apparizione della sua immagine anticiperebbe il ritrovamento "reale" dell'amata. La trasformazione riguarderà anche ed innanzitutto la materia in quanto immagine e movimento, poiché nel bianco del volto raggiungerà quella luminosità che è la qualità stessa del pensiero, in quanto "luogo della *produzione* della realtà del visibile, ossia in quanto luogo in cui si effettua la coincidenza tra immagine e movimento".⁹³ In questo punto preciso Vigo riesce praticamente a rendere visibile l'intervallo facendo coincidere la sovrimpressioni con il montaggio, ovvero la forma con il materiale. È questa l'immagine del suo cinema, ma anche del Cinema, corrispondente ad un universo i cui limiti sono costantemente forzati dalla pulsione centrifuga dell'immaginazione, la cui *realtà* è "sollevata dal sogno come un terreno rimodellato dalla potenza di qualche cataclisma geologico."⁹⁴

NOTE

- 1 - **Serres, Michel**, *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980 (tr. it. di Edi Pasini e Mario Porro, *Passaggio a Nord-Ovest*, Parma, Pratiche Editrice, 1984, p. 65).
- 2 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 17.
- 3 - **Aumont, Jacques**, *Il mio amatissimo oggetto*, in "Stili e modi della critica", fascicolo speciale de "La scena e lo schermo", n. 3, 1994, p. 25.
- 4 - Sul problema della censura si veda il testo di **Salès Gomès** citato più avanti.
- 5 - **Nadeau, Maurice**, *Histoire du Surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Paris, Editions du Seuil, 1964 (tr. it. di Marcello Militello, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972, p. 248).
- 6 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo*, *op. cit.*, p. 18.
- 7 - **Nadeau, Maurice**, *op. cit.*, p. 247.
- 8 - **Vicidomini, Prisco**, "L'icona della vita: il cinema di Jean Vigo" in AAVV, *La statua e il giocattolo*, a cura di **Vincenzo Cascone** e **Marco Dinoi**, Siena, I Mori, p. 117.
- 9 - **Grande, Maurizio**, *op. cit.*, p. 21.
- 10 - Sulle vicende interne al movimento surrealista, con particolare riferimento al "caso" di Artaud, si vedano inoltre:
Artaud, Antonin, *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it. di Marcello Gallucci, *Messaggi rivoluzionari*, Vibo Valentia, Monte Leone, 1994);
Parinaud, André (a cura di), *Entretiens: André Breton*, Paris, Gallimard, 1952 [tr. it. di Livio Maitan e Tristan Sauvage (alias Arturo Schwarz), *Storia del surrealismo, 1919-45*, Milano, Schwarz, 1960 (II ed. in Erre emme, 1991);
Pasi, Carlo, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998;
Trimarco, Angelo, *Surrealismo diviso*, Roma, Officina, 1984.
- 11 - **Garroni, Emilio**, *Esiste e che cos'è un "avanguardia cinematografica"?*, in "Filmcritica", n. 241, 1974 (i corsivi sono dell'autore).
- 12 - **Montani, Pietro**, (a cura di) *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione*, Milano, Gabriele Marzotta Editore, 1975, p. 10.
- 13 - *Ibid.*, p. 30.
- 14 - **Serres, Michel**, *op. cit.*
- 15 - **Vicidomini, Prisco**, *op. cit.*, p. 118.
- 16 - **Vigo, Jean**, *Verso un cinema sociale*, (integralmente o parzialmente) in: "Cinéclub", n.5, 1949; "Positif", n.7, Lyon, 1953; "Premier Plan", n.19, Lyon, 1961. Traduzione integrale in italiano in:
Vogolino, Bruno, *Jean Vigo*, "Centrofilm", n.18-19, Torino, 1961.
- 17 - **Comolli, Jean Louis**, *Technique et idéologie* (tr. it. di Sandra Lischi e Anita Piemonti, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche Editrice, 1982, p. 25).
- 18 - *Ibid.*, p. 108.
- 19 - *Ibid.*, p. 111.
- 20 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 2... L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985 [tr. it. di Liliana Rampello, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, I ed., 1989 (III ed., 1997), p. 102].
- 21 - **Vertov, Dziga**, *Noi (Variante del Manifesto)*, in **Pietro Montani** (a cura di),

op. cit., pp. 28-29.

22 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983 [tr. it. di Jean-Paul Manganaro, *Cinema 1. L'Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, I ed., 1984 (III ed., 1997)].

Le quattro principali scuole che il filosofo francese individua sono: la scuola americana, che, sull'esempio di Griffith, sviluppa un modello organico-empirico; una scuola espressionista, o intensivo-spirituale, in cui una germinalità preorganica diventa fonte di vitalità; una scuola sovietica, o dialettica; una scuola francese, o psico-quantitativa.

23 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 73.

Deleuze sviluppa questo concetto partendo da un'impossibilità di concepire il movimento del visibile a partire da ciò che è immobile e fisso, ovvero di pensare il movimento riducendolo alla sola dimensione spaziale, alla distensione di uno spazio caratterizzato per la propria geometrica e vuota fissità. Qualsiasi movimento nello spazio, esprimendo al contrario il cambiamento in un "tutto temporale" o in una "Durata", non può perciò essere ridotto alla traslazione di un oggetto da un posto all'altro. Una determinazione quantitativa del movimento non è possibile, in quanto a mutare è proprio l'unità compatta del movimento stesso. La "pensabilità del visibile" deve essere perciò ascritta alla dimensione temporale, poiché la trama delle relazioni tra oggetti, in quanto pensabile, ci indica come sia il tempo medesimo a dividersi in sé stesso per produrre queste relazioni. Se aggiungiamo che ciò che noi pensiamo del movimento corrisponde esattamente alla sua immagine, risulta che è movimento anche ciò che sembra fermo, poiché per noi tutto è immagine. È questa l'origine del concetto di "piano d'immanenza" (chiaramente dedotto dalle riflessioni bergsoniane), formato da un flusso di immagini, esse stesse flusso, che agiscono e reagiscono in sé. Da qui la natura duale del movimento in sé: L'immagine o il movimento. Ora, essendo l'insieme del visibile determinabile come unità di movimento dei movimenti stessi, ne consegue che il mondo sia fatto di quella stessa materia luminosa di cui è costituito il pensiero, il quale non può essere che immagine e movimento, in quanto luogo della *produzione* del visibile, ossia in quanto luogo in cui si effettua la coincidenza tra immagine e movimento. Il circolo può essere di conseguenza considerato chiuso: in quanto immagine e movimento, anche il pensiero può essere descritto visivamente.

24 - *Ibid.*, p. 103.

25 - Non è forse un caso se anche con Clair – regista altrettanto "incollocabile" – la critica ha assunto un atteggiamento simile a quello che si era riservato per Vigo. In proposito si veda **Grignaffini, Giovanna**, *René Clair*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 41-42:

"Secondo prospettive *contrapposte*, sul piano delle valutazioni specifiche cui danno luogo, ma *identiche* sul piano delle metodologie che dispiegano e degli effetti che inducono, si parla di involuzione o di evoluzione del cinema di Clair (...). Così ad un Clair irriverente, negatore di ogni ideologia e struttura narrativa predeterminata, provocatorio nelle sue continue trasgressioni all'etica e all'estetica corrente, irrisolto nei suoi "balbettii sperimentali", si contrappone un Clair più maturo e meditato, integrato (...) dentro una precisa logica strutturale e spettacolare, fatta di trame piane e di effetti sicuri, rispetto a cui le invenzioni e sperimentazioni del primo periodo vengono rifunzionalizzate svuotandole di ogni spessore e radicalità, o padroneggiate asservendole ad un'altra professionalità e a un già ben delineato universo poetico. (...) Le periodizzazioni, come sempre, rischiano di rispondere a una logica perversa. Quella di delimitare un'esatta sequenza di discorso aperta da testi "inaugurali" e chiusa da testi "paradigmatici". A-

scrivendo totalmente il "prima" e il "dopo" della sequenza al limbo dell'"anticipazione" e della "premo-nizione" e a quello dell'"esaurimento" e del "rifacimento".

26 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 104.

27 - *Ibid.*, p. 105.

28 - **Mitry, Jean**, *Storia del cinema sperimentale*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1971, pp. 77-79 (tr. it. di Giulio Stocchi e Carole Aghion):

"L'Herbier tentò in questo film (*El Dorado*, [NdC]) una specie di 'visione soggettiva': lo spettatore cioè era indotto a vedere la realtà materiale secondo uno stato d'animo, analogo a quello del protagonista. L'immagine descrittiva, in un certo senso, si 'soggettivizzava'.

(...) Trasformando il montaggio – in Griffith ancora istintivo – in un'arte cosciente, riflessa, fondata interamente sui rapporti *metrici* delle inquadrature, Gance giunse alla creazione di un ritmo visivo puro, a una capacità espressiva fondata sul valore *durata* delle immagini. Dando a certe parti (locomotiva imballata, morte della Norma-Compound) non soltanto una vaga idea o sentimento, ma un'effettiva *sensazione* di 'crescendo', grazie ad una successione di inquadrature sempre più brevi, *La roue* segnò una svolta decisiva nell'evoluzione del cinema. L'accelerazione del movimento e la rapidità del tempo permisero infatti di rendersi conto in modo preciso delle possibilità ritmiche del film. Cioè delle possibilità di un'espressione fondata sulle capacità emozionali del ritmo, su una struttura ritmica metodicamente organizzata."

29 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 57.

30 - *Ibid.*, p. 58.

31 - Si veda in proposito **Balandier, Georges**, *Il disordine. Elogio del movimento*, Bari, Dedalo, 1991, pp. 68-77:

"All'orologio – imitazione di una natura-automa il cui ordine è immutabile per la sua conformità alle leggi del movimento – il diciannovesimo secolo sostituì la macchina a vapore, che evoca un mondo in cui la trasformazione del calore in movimento si effettua con uno spreco irreversibile di energia, che rivela l'azione di una potenza al tempo stesso creativa e distruttiva. Da meccanica, la natura diventa termodinamica. Il cambiamento del modello di riferimento feconda nuove metafore da impiegare nella definizione dell'uomo e della società; e conduce ad una rimessa in causa (dalle enormi conseguenze) delle concezioni dell'ordine e del disordine, nonché degli stati di equilibrio. Le nuove configurazioni del pensiero scientifico sono rette da un principio dominante: quello dell'*entropia*."

32 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 59.

33 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo*, *op. cit.*, pp. 32-33.

34 - *Ibid.*, p. 33 (corsivi dell'autore).

35 - *Ibid.*, p. 37 (corsivi dell'autore).

36 - **Salès Gomès, Jean Vigo**, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 69.

37 - **Terzi, Corrado**, *À propos de Nice*, in "Rivista del cinema italiano", n. 9, 1953.

38 - **Mitry, Jean**, *Storia del cinema sperimentale*, *op. cit.*, p. 165.

Lo stesso Mitry, in riferimento a *Zéro de conduite*, parla di un possibile accostamento al surrealismo, precisando però che difficilmente il film di Vigo può essere considerato sperimentale.

39 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo*, *op. cit.*, p. 35 (corsivi dell'autore).

40 - **Aumont, Jacques**, *op. cit.*, p. 29.

41 - **Barthes, Roland**, *Critique et vérité*, Paris, Editions du Seuil, 1966 (tr. it. di Clara Lusignoli e Andrea Bonomi, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1985, pp.7-8).

"(...) infatti, nella pratica corrente (...) interpretare vuol sempre dire: penetrare un preteso segreto dell'opera, raggiungerne la base, scoprirne (liberare dai veli) il senso profondo o finale, dare al testo un centro e insieme una verità, in una parola, dotarlo di un significato ultimo (cioè: al di qua del quale non è possibile risalire)."

42 - **Deleuze, Gilles**, *op. cit.*

43 - **Curot, Frank**, *Jean Renoir. L'eau et la terre*, "Etudes cinématographiques", n.170-178, Paris, 1990.

44 - **Bachelard, Gaston**, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 54

(traduzione mia).

45 - **Curot, Frank**, *op. cit.*, p. 4 (traduzione mia).

46 - *Ibid*, p. 5 (traduzione mia).

47 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 89.

48 - Sarebbe interessante approfondire questo rapporto con l'ombra della morte, che avvicina Vigo ad un altro personaggio atipico dell'epoca, quel Boris Vian che con il riso, mai patetico, sfidò il dramma della sua vita, già compromessa da una grave malattia fin dall'età di dodici anni. In proposito vedere l'introduzione di **Stefano Del Re** a:

Vian, Boris, *J'irai cracher sur vos tombes*, Christian Bourgois Editeur, 1973 (tr. it. di Stefano Del Re, *Sputerò sulle vostre tombe*, Milano, Interno Giallo, 1991, pp. IX-X):

"Eppure, Vian è poeta della vita. Vive freneticamente, certo, perché sente incombere la malattia, perché sa di rischiarla, la sua vita, in ogni momento. Ma tutti i suoi lavori, i romanzi, le poesie, il teatro, le canzoni, la critica, sono permeati dalla vita, dalla voglia di vivere, dal paradosso della sua esistenza. È la vita il paradosso per Vian, il fatto di continuare a vivere ad amare a sognare a giocare."

49 - **Salès Gomès**, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 172.

50 - **Grande Maurizio**, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 89

51 - **Bachelard, Gaston**, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1948 [25 ed. 1997, pp.17-18 (traduzione mia)].

52 - Dichiarazione riportata dalla trasmissione televisiva *Renoir le patron* (1967), in: **De Vincenti, Giorgio**, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 142.

53 - *Ibid*, p. 194 (corsivi dell'autore).

54 - *Ibid*, p. 188 (corsivi dell'autore).

55 - **Curot, Frank**, *op. cit.*, pp. 147-148 (traduzione mia).

56 - **Kaufman, Boris**, *Un génie lucide*, in "Ciné-Club", n.5, 1949 (traduzione di Giorgio De Vincenti).

57 - *Ibid*.

58 - **Curot, Frank**, *op. cit.*, p. 10 (traduzione mia).

59 - **Salès Gomès**, *op. cit.*, p. 180.

60 - Nella versione da me visionata, cioè quella restaurata nel 1990 dalla Cinéma-*theque Française*, ho contato un totale di 507 inquadrature.

61 - Per *plongère* s'intende un'inquadratura che tende a schiacciare l'immagine dall'alto verso il basso.

62 - **Curot, Frank**, *op. cit.*, p. 13 (traduzione mia).

63 - **Bachelard, Gaston**, *L'eau et les rêves, op. cit.*, pp. 8-9 (traduzione mia).

64 - *Ibid*, p. 20.

65 - **Amengual, Barthélemy**, "Monde et vision du monde dans l'oeuvre de Vigo" in AAVV, *Jean Vigo*, a cura di **Michel Estève**, Paris, Etudes cinématographiques, n. 51-52, 1966, p. 62.

66 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 98.

67 - *Ibid*, p. 99.

68 - *Ibid*, p. 100.

69 - **Bachelard, Gaston**, *L'eau et les rêves, op. cit.*, p. 49 (traduzione mia).

70 - In breve il film può essere così riassunto:

Andrzej e Cristina sono una coppia benestante, ripresa da Polanski nelle tipiche pose di una borghesia un po' annoiata ed in cerca di sempre nuove esperienze. Mentre si recano in auto al molo, dove è at-

traccato il loro yacht, rischiano di investire un giovane autostoppista. Decidono di dargli un passaggio, e poi, quasi per scherzo, gli propongono di imbarcarsi con loro. Il ragazzo, all'inizio restio all'ipotesi, decide di accettare. Tra lui e Andrzej il gioco si trasforma ben presto in una sfida: quella tra l'uomo maturo, che vuole sempre insegnare qualcosa, ed il ragazzo "ribelle", che non accetta di piegarsi alle regole. Polanski ci mostra in pratica la parodia della nostra società, riproducendone determinate caratteristiche (i giochi di potere e di seduzione) all'interno di un ambiente asfittico come quello dell'imbarcazione. Alla fine, vinto dalla rabbia Andrzej spinge il ragazzo in acqua. Questi per vendicarsi si nasconde sotto una boa, facendo credere agli altri due di essere affogato. Mentre l'uomo si reca a nuoto ad avvisare la stazione di polizia più vicina, il ragazzo risale a bordo. Cristina, all'inizio inferocita per la sua condotta, finisce con l'abbandonarsi tra le sue braccia e si lascia baciare. Una volta riportato lo yacht a terra il ragazzo se ne va, mentre Cristina raggiunge Andrzej che l'attende in auto. La donna gli rivela che il ragazzo non è affogato, tacendo però sul resto della vicenda.

71 - **Virmaux, Alain**, "L'Atalante: l'univers surréaliste" in AAVV, *Jean Vigo*, a cura di **Michel Estève**, *op. cit.*, p. 36.

72 - **Perrin, Claude**, "Jean Vigo ou la beauté de l'informe" in AAVV, *Jean Vigo*, a cura di **Michel Estève**, *op. cit.*, p. 19.

73 - **Bachelard, Gaston**, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 45 (traduzione mia).

74 - **Lherminier, Pierre**, *Jean Vigo*, Paris, Seghers, 1967, p. 65.

75 - **Amengual, Barthélemy**, *op. cit.*, p. 75 (traduzione mia).

In proposito, Amengual sostiene che con *L'Atalante* Vigo arriva ad una "riconciliazione" con i corpi, dopo che *À propos de Nice* e *Zéro de conduite* erano stati segnati da un rifiuto della carne, mostrata nelle sue aberrazioni genetiche e nelle sue forme di decadenza: "È nel suo rifiuto delle istituzioni, delle costrizioni, dei modelli che gli adulti incarnano per lui (...) che il bambino esorcizza l'inquietudine di avere un corpo." (p. 54). Bisogna però notare che già in *Taris* Vigo si lascia affascinare dalla superficie del corpo, sperimentandone i movimenti con delle riprese subacquee che possiamo considerare come un'anticipazione del tuffo di Jean ne *L'Atalante*. Inoltre non si deve confondere questo piacere con l'accettazione di un mondo considerato "imperfetto".

76 - **Nadeau, Maurice**, *op. cit.*, p. 170:

"Sulla strada si incontra l'amore, porta di uscita per la quale si passa in due. Sé e l'altro, è già l'inizio di una forma di collettività, è la prigione individuale che spalanca le sue finestre sugli uomini. A condizione di non farne una prigione per due, il che capita alquanto spesso. Da qui la loro (dei surrealisti [N&C]) critica all'amore quale è concepito e non vissuto dai contemporanei, i quali nell'amore vedono solo un'esaltazione, non un superamento dell'egoismo individuale. Da qui la loro tesi dell'*amore folle*, dell'*amore unico*, folle perché abbatte tutte le barriere entro cui la società ha voluto imprigionarlo, perché si concede tutte le licenze compatibili con la sua natura; unico perché fa dell'essere amato, dell'altro, la sintesi vivente di un mondo che è lecito ormai possedere, in cui è ormai possibile perdersi."

77 - Sarebbe abbastanza forzato, oltre che piuttosto ridicolo, voler vedere in questo gesto una sorta di regressione intra-uterina. Una tale interpretazione può sembrare forse pertinente nel caso di Renoir, o almeno lo è per Curot che, prendendo in prestito alcune supposizioni di B. D. Lewin, se ne serve per spiegare la morte della piccola fiammiferaria (*La petite marchande d'allumettes*). Certamente il ghiaccio (cioè neve solidificata) leccato da Jean non può farci pensare al seno materno, né tanto meno ad un desiderio di abbandonarsi all'oblio del sonno.

78 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 102.

79 - È soprattutto nei primi piani di Juliette che si può osservare questo processo di erosione, ovvero in un trattamento del volto come lastra riflettente su cui s'incidono dei micromovimenti intensivi. Vigo si serve del medesimo procedimento per segnare ogni passaggio del personaggio femminile tra stati d'animo differenti. Così succede per il volto corrucciato che segue alla fine del corteo nuziale, o

per quello desideroso con cui è colta nella cabina di père Jules, ma anche per quello affranto dalla disillusione dopo l'esperienza della città. Ci troviamo di fronte ad immagini che segnano già il passaggio dallo stato liquido a quello gassoso, laddove il volto si presta perfettamente ad una messa in mostra degli *intervalli molecolari* su cui passano delle linee di velocità che ci proiettano su un altro livello, come ad esempio quello del desiderio, che scorre lungo la linea di una lingua sporgente dal buco della bocca.

80 - **Camus, Albert**, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951 [tr. it. di Liliana Margrini, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1957 (IV ed., 1996, p. 21)].

81 - **Serres, Michel**, *op. cit.*, p. 88.

82 - **Grande, Maurizio**, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 112.

83 - *Ibid*, p. 115.

84 - **Faure, Elie**, *Un cinéaste né: Jean Vigo, l'auteur de "L'Atalante"*, in "Pour Vous", n. 289, 31 maggio 1934 (riportato in **Salès Gomès**, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 185).

85 - *Ibid*, p. 115.

86 - **Gili, Jean**, "Notes sur *A propos de Nice* ou à la recherche d'un cinéma social" in AAVV, *Jean Vigo, op. cit.*, p. 27.

87 - **Camus, Albert**, *op. cit.*, p. 27.

88 - *Ibid*, p. 117.

89 - *Ibid*, p. 115

90 - *Ibid*, p. 273.

91 - **Deleuze, Gilles**, *Cinéma 1...*, *op. cit.*, p. 26.

92 - *Ibid*, p. 21.

93 - **Zanon, Alberto**, "Il cinema secondo Gilles Deleuze" in AAVV, *La statua e il giocattolo, op. cit.*, p. 51.

94 - **Amengual, Barthélemy**, *op. cit.*, p. 66 (traduzione mia).

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Amengual, Barthélemy, *Essais pour situer Jean Vigo*, in "Positif", n.7, Lyon, 1953.

Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1948 (25 ed. 1997).

Bachelard, Gaston, *La Terre et les reveries du repos*, Paris, Corti, 1948.

Bertelli, Pino, *Jean Vigo. Cinema della rivolta*, Ragusa, La Fiaccola, 1995.

Camus, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951 [tr. it. di Liliana Magrini, *L'uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 1957 (IV ed., 1996)].

Curot, Frank, *Jean Renoir. L'eau et la terre*, "Etudes cinématographiques", n.170-178, Paris, 1990.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983 [tr. it. di Jean-Paul Manganaro, *Cinema 1. L'Immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, I ed., 1984 (III ed., 1997)].

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980 (tr. it. di Giorgio Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* - Rizoma, sez. I, Roma, Castelvecchi, 1997).

Estève, Michel (a cura di), *Jean Vigo*, Paris, Etudes Cinématographiques, n. 51-52, 1966.

Grande, Maurizio, *Jean Vigo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

Jacob, Gilles, *Saint Jean Vigo, patron des cine-clubs*, in "Premier Plan", n.19, Lyon, 1961.

Kaufman, Boris, *Un génie lucide*, in "Ciné-Club", n.5, 1949.

Lherminier, Pierre, *Jean Vigo*, Paris, Seghers, 1967.

Marquet, Jean-Paul, *Optimisme et pessimisme chez Vigo*, in "Premier Plan", n.19, Lyon, 1961.

Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Paris, Editions du Seuil, 1964 (tr. it. di Marcello Militello, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972).

Salès Gomès, Paulo Emilio, *Jean Vigo*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Serres, Michel, *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980 (tr. it. di Edi Pasini e Mario Porro, *Passaggio a Nord-Ovest*, Parma, Pratiche Editrice, 1984).

Terzi, Corrado, *A propos de Nice*, in "Rivista del cinema italiano", n. 9, 1953.

Viazzi, Glauco, *A proposito di Jean Vigo*, in "Bianco & Nero", n.3, marzo 1949.

Vicidomini, Prisco, "L'icona della vita: il cinema di Jean Vigo" in AAVV, *La statua e il giocattolo*, a cura di **Vincenzo Cascone** e **Marco Dinoi**, Siena, I Mori, 1998.

Vigo, Jean, *Verso un cinema sociale*, (integralmente o parzialmente) in: "Ciné-club", n.5, 1949; "Positif", n.7, Lyon, 1953; "Premier Plan", n.19, Lyon, 1961.

Vigo, Jean, *Présentation de Zéro de conduite*, in: "Positif", n.7, Lyon, 1953; "Premier Plan", n.19, Lyon, 1961.

Vogolino, Bruno, *Jean Vigo*, fascicolo monografico di "Centrofilm", n.18-19, Torino, 1961.

Indice

PREFAZIONE
A proposito di Jean Vigo..... 5

I. LIMITI DI TRANSITABILITÀ

1. Difetti di misurazione..... 11

2. L'immagine della rivolta..... 13

3. L'incrocio a-storico..... 14

II. STATI GASSOSI, STATI LIQUIDI

1. La magia della tecnica..... 17

2. Il fluido e la nebulosa..... 19

3. Germogliare da una qualsiasi metà..... 22

III. L'ATALANTE QUI PASSE

1. Rompere gli argini..... 25

2. Depressioni e corrugamenti..... 31

3. L'inconscio allo specchio..... 34

4. Riflessi che sfuggono..... 39

5. In moto perpetuo..... 45

Appendice..... 51

Note..... 55

Bibliografia di riferimento..... 61

Incontrare uno scritto dedicato al lavoro di Jean Vigo, alla sua vita, alle problematiche politiche suscitate dai suoi film, è un'esperienza abbastanza frequente. E ripetitiva. Tuttavia il giovane regista francese sembra circondato da una sottile ambiguità che rende estremamente comune l'analisi finalizzata alla "monumentalizzazione liquidatoria", propria di quegli artisti che hanno sorpassato inconsapevolmente il limite tra ciò che è analizzabile e ciò che può essere sentito soltanto come *esperienza*, forse totale.

Prisco Vicidomini

TRACCEDIZIONI

L'Atalante rappresenta infatti una rilettura critica della esperienza di questa "rottura", la dimostrazione che porsi dei limiti (come ad esempio la decisione di accettare una sceneggiatura non certo fuori dal comune) non significa l'impossibilità di superarli, se non addirittura di cancellarli così bene da far dubitare che siano mai esistiti. Questo è quello che provo personalmente ogni volta che rivedo il film, convincendomi sempre di più che la grandezza di Vigo sia consistita soprattutto nel fare della censura un falso problema.

Simone Ghelli