

PINO BERTELLI

JEAN VIGO

CINEMA DELLA RIVOLTA E L'AMOUR FOU



Buenaventura Durruti Editore
Barcellona

“Col pretesto che il cinema è nato ieri
noi ce ne serviamo infantilmente nello stesso modo
in cui un papà balbetta per farsi comprendere dal suo bimbo.
Dirigersi verso un cinema sociale è consentire di svolgere
una miriade di soggetti che l’attualità
consentirebbe di rimuovere di continuo.
È liberarsi da due paia di labbra che mettono tremila metri
per unirsi e quasi altrettanti per staccarsi”.

Jean Vigo

“... Son fuggiti verso la città grande
Con ali da bei maggiolini
Hanno incontrato certi moscerini
E fu guerra per bande...”

Canzone di *Zero in condotta*

“Partirò ancora dal granaio, unico nostro regno,
per i tetti verso un cielo migliore”.

Dialogo di *Zero in condotta*.

I

Il cinema brucia! viva il cinema!

Lo sguardo libertario di Jean Vigo ha scosso alle fondamenta l'intera storia del cinema. Insieme ad altri disertori della morale corrente, come Orson Welles, Luis Buñuel, Robert Flaherty, Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, Dziga Vertov, Glauber Rocha, Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Pier Paolo Pasolini... fino al cinema di provocazione dadaista, surrealista, situazionista... Vigo ha "messo a fuoco" i pregiudizi e il costume del proprio tempo. Ha visto nella ragione dei potenti il sopruso e nella cultura cattedratica un'operazione di oltraggio contro ogni individualità creativa. Con Vigo il cinema brucia! viva il cinema!

Per centomila franchi, il giovane anarchico acquista una Debie d'occasione e con pochi mezzi finanziari e qualche amico un po' "sconsiderato" riesce a

incendiare la pelle del cinema mercantile. A mostrare i risvolti profondi della condizione umana. Disertore dell'innocenza e ribelle dell'inevitabile, Vigo considerava la Bibbia come la lebbra e lo Stato un mattatoio dove l'ingiustizia sociale e la divisione tra liberi e non liberi distruggono ogni forma di reale consapevolezza dell'esistere. Il suo cinema indica il passaggio dall'età della necessità a quella della libertà, preconizza sullo schermo la costruzione di una società priva di padroni che nasce da una comunità di uomini.

L'eu-topia libertaria (luogo del vivere buono o del vivere felice) che infiamma l'opera di Vigo è la stessa che soffia nei testi immortali dei grandi utopisti (Platone, Tommaso Moro, Francis Bacon, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Charles F.M. Fou-



rier, Etienne Cabet, William Morris, Theodor Herzl, Herbert Welles, William Blake...), di tutti i poeti che hanno fatto della passionalità, della disobbedienza, della ribellione la loro ou-topia (nessun posto) e descritto la società dell'arcobaleno, dopo la tempesta. E siccome il “mondo delle idee corrisponde al cielo” (Lewis Mumford), questi guerrieri d'idee... si sono fatti vagabondi delle stelle per andare a scoprire le tracce di una società di liberi e di uguali, che dal mito dell'età dell'oro (cantata da Ovidio, 43 a.C. – 17 d.C.) alla preistoria dei cacciatori-raccoglitori (l'uso del fuoco risale almeno a due milioni di anni fa, le prime barche sono state costruite 800. 000 anni fa, gli strumenti per la caccia sono stati fatti 400. 000 anni fa, un milione di anni fa l'uomo era dotato di un'intelligenza pari alla nostra...), quando l'uomo viveva soltanto il presente (il passato o il futuro fanno parte della cultura simbolica, sono legati al colonialismo, alla rapina e allo sviluppo della civiltà dei consumi) e uguaglianza, autonomia, condivisione erano il fare-quotidiano.

Era il tempo quando non esistevano né classi, né leggi, né crimini, né prigionieri, né lavoro, né saperi... gli uomini vivevano in piena libertà, nella giustizia, nella pace e tutto era di tutti... i bambini chiamavano tutti gli uomini padre e tutte le donne madre (John Zerzan), le malattie croniche erano rare, gli omicidi e i suicidi quasi inesistenti... nelle civiltà non addomesticate, preagricole (precivilizzate), dei cacciatori-raccoglitori, le relazioni fra gli esseri umani erano piacevoli... il sesso, l'amicizia, la solidarietà facevano parte della vita gioiosa... il loro tempo era dedicato principalmente ai giochi, alle danze e all'amore... era un'esistenza senza recinti, dove ogni cosa era condivisa, non esisteva la proprietà... i popoli primitivi non possedevano nulla ma non erano poveri... del resto, "la povertà non è una determinata ed esigua quantità di beni, né un semplice rapporto tra mezzi e fini, essa è soprattutto una relazione fra persone. La povertà è una condizione sociale. In quanto tale, essa è un'invenzione della civiltà" (Marshall Sahlins). Tutto vero.

È con i rituali che l'uomo ha confezionato fedi e ragioni sulle quali sciamani, profeti e padroni hanno creato ruoli di comando, precetti, regole, codici... e fondato il concetto di dominio dell'uomo sull'uomo. È con l'idolatria e la costruzione di simboli che l'uomo è riuscito a reprimere l'ordine naturale ed ha sviluppato l'ordine sociale. E questo ha avuto origine con la scoperta del linguaggio. La comparsa dell'arte, la costruzione delle armi, l'addomesticamento degli animali, la coltivazione della terra, l'invenzione delle religioni... ha fatto conoscere all'umanità guerre, stupri, genocidi, cannibalismi, saccheggi, torture, crocifissioni... le società moderne



sono nate all'ombra del patibolo, delle prigioni e delle fabbriche. Il piombo delle armi e quello della carta stampata sono stati i maggiori strumenti (congiunti alla religione e alla politica) che l'uomo ha usato per la cancellazione di un'età dell'innocenza dove ciascuno era re perché nessuno era servo. "Provate a immaginare un'esistenza in cui la terra, la casa e il cibo sono gratuiti, in cui non esistono dirigenti, capi, politica, crimine organizzato, tasse o leggi. Aggiungetevi il vantaggio di far parte di una società in cui tutto è condiviso, in cui non esistono né poveri né ricchi, in cui la felicità non significa accumulazione di beni materiali"(Kevin Duffy).¹

La nostra educazione ci ha portati ad acquisire modelli di comportamento e parametri di conoscenza di ordine gerarchico... così abbiamo organizzato la violenza, la guerra, la schiavitù, la divisione del lavoro... e tutto questo ha avuto inizio (semplicemente) con la nascita dell'agricoltura. I non addomesticati sanno bene che soltanto il presente vissuto alla deriva dei piaceri, delle passioni e dei sogni è la sola via che conduce alla realizzazione di sé ed è per

questo che hanno l'insolenza di pensare che "alcuni giorni di rivoluzione valgono secoli" (Raoul Vaneigem) d'inedia. Anche se occorre dire che quando parlano le armi ogni forma di civiltà muore.

Il cinema di Vigo contiene quello spirito libertino che fa di un uomo un fanciullo in amore e di un santo un imbecille pentito... quello che Vigo disseminava nei suoi film era un'anarchia lucida, amara, radicale (per altri bizzarra, fantasiosa, dilettantesca...) e infondeva in ogni metro di pellicola l'amore per l'utopia e le turbolenze della libertà. Uno dei principi estetici che seguiva era quello del "Cineocchio" di Vertov: "Non dobbiamo copiare l'occhio, ma riuscire a contrapporre una vita com'è vista da un occhio armato di macchina da presa, alla vita com'è vista da quello strumento imperfetto che è l'occhio umano" (Dziga Vertov).² Al "destino di una maledizione", quella di un'infanzia proscritta e di una salute cagionevole, Vigo contrapponeva i traversamenti della pelle che ci ricordano quello che non c'è più, nemmeno negli occhi dei bambini. "Lègati a una sola stella. La più lonta-

na, diceva..." (Edmond Jabès) e vai alla deriva dei tuoi sogni.

Le opere di Vigo sono un atto di accusa contro il pensiero istituzionalizzato e istituzionalizzante. Un invito al viaggio onirico nella trasgressione, nella disobbedienza, nella rivolta. *Zero in condotta* verrà proibito in Francia perché ritenuto lesivo alla comunità, pericoloso per l'ordine costituito. Il giornale cattolico "Omnium Cinématographique", scrive che *Zero in condotta* è "opera di un maniaco ossessionato, che esprime senz'arte i suoi turbamenti... Sarebbe necessario che una censura ci fos-



se, una vera...". Edmond Sée, presidente della commissione di controllo che impedì l'uscita del film di Vigo disse: "Su tutte le questioni artistiche e morali, la nostra opinione è preponderante... Ma per i film che possono creare disordini e nuocere al mantenimento dell'ordine, il parere dei rappresentanti dei ministeri dell'Interno, e degli Affari Esteri ha forza di legge. Il loro veto è, insomma, senza appello". Altri vi vedranno quello che c'era da vedere. Un amico di Vigo annota su un quaderno queste parole: "...il tuo film credo di averlo capito, e mi ha trascinato... Ci ritrovo le mie idee contro un governo marcio che, eletto da una nazione di imbecilli, ci conduce ora verso una decadenza sicura e precipitosa. Bisogna naturalmente che il collegio sia rovesciato, bisogna issare ben in alto la bandiera della rivolta perché la gente intelligente la veda...".³ I tagli e la censura non impediranno al film di Vigo di essere visto da intere generazioni di disertori della cultura imposta. Infatti *Zero in condotta* circolerà clandestino nei cineclub d'Europa e andrà ad incontrarsi con quelle coscienze libertarie che agli

scranni dell'arte hanno preferito i falò della menzogna.

Jean Vigo muore di tubercolosi a 29 anni (5 ottobre 1934) e i quattromila metri di pellicola che gira tra il 1930 e il 1934 minano alla radice l'effimero e la mondanità edulcorate della "fabbrica dei sogni". Portano nell'immaginario collettivo i punti di rottura e il distacco necessari a riconoscere la parte "contro la quale combattere". Il sogno di un'altra riva da quella sulla quale vivi, non è che un'altra sponda dello stesso fiume. Ogni orizzonte si edifica su altri orizzonti e al fondo del tutto c'è solo il tuo cuore. Seguilo! Ti porterà proprio dove vuoi che vada. Perché ogni ricchezza interiore emerge da ogni infinita umiltà. L'ebbrezza dell'oltrepassamento la ri/conosci soltanto nella libertà di essere un uomo/donna che continua a sognare ad occhi aperti la bellezza che nasce dal crollo della disumanità dominante.

La libertà del/nel cinema di Vigo è l'alito espressivo che alimenta l'avanguardia cinematografica degli anni Venti/Trenta (non solo francese) e "le speri-

mentazioni, i dibattiti ideologici, l'insofferenza per la tradizione, lo spirito antiborghese, il bisogno di sovvertire ogni cosa"⁴ trovano in Vigo uno tra i più implacabili demistificatori della società dell'apparenza. Il suo è un cinema dei desideri e la bellezza della sua scrittura filmica lo renderanno indimenticabile. Dice di essere quello che desideri, perché è il solo modo per diventare quello che sei: "Un umanesimo astratto ha sparso ai quattro venti i diritti della libertà e della dignità e coloro che li raccolgono non sono soltanto privati del loro uso, ma vedono per di più impoverirsi una sopravvivenza che, per quanto insufficiente, era almeno necessaria al superamento e al compimento di una vita fondata sull'emancipazione dei desideri.

La sola libertà effettiva è quella che la merce si attribuisce, di scambiarsi con se stessa e di non aver altro uso. Il futuro così immaginato si lacera tra la volontà di vivere e la potenza del denaro che ne fa la parodia e la nega assolutamente" (Raoul Vaneigem, mi pare, se è Guy Debord è lo stesso o forse è Luther Blissett). Dove la merce ha seminato il consen-

so, lì spunta anche la tirannia del gusto. I falsi bisogni determinano il successo dell'inautentico e i forni crematori per famiglie sono venduti ai grandi magazzini. La morte per fame dei poveri della Terra cresce con gli utili delle multinazionali del crimine. Alla pietà spettacolarizzata dei governi, succedono le guerre umanitarie dei generali. Il sangue raggrumato in un calice d'altare disseta politici e preti. Molte medaglie e molti onori significa soltanto molte canaglie. Là dove la terra scotta arrotano le roncole sulle gole dei potenti. Non è solo un'esercitazione delle giovani generazioni prima di prendere il



tè della sera, è un saluto di pace al mondo (senza simulacri) che verrà.

Vigo nasce il 25 aprile 1905, a Parigi, da due anarchici militanti, Eugène Bonaventure de Vigo e Emily Cléro. Il padre, meglio conosciuto con lo pseudonimo Miguel Almereyda, è un ribelle individualista e propugnatore della "propaganda dei fatti", dell'azione diretta. Co-direttore della rivista "Le Libertaire", fonda il settimanale "La Guerre Sociale" e il quotidiano "Le Bonnet Rouge". Muore in carcere nel 1917. In modo misterioso. Si parla di omicidio per "connivenza col nemico", di suicidio, di assassinio politico. L'autopsia comunque dimostrò che si trattava di peritonite e di un'appendicite in suppurazione. Gli fu trovato un litro di pus nell'addome.⁵ La stampa si lanciò contro la morte "avventurosa" dell'anarchico, la famiglia di Vigo venne investita da ogni genere di insulti e vessazioni. Vigo fu messo in collegio a Millau, sotto un altro nome (Jean Salles), qualche tempo dopo, a Chartres, riprenderà il proprio. Ogni bocca ha le sue parole, ogni disobbedienza i propri padri. Ogni

amore è una spiaggia che è sempre più in là dell'ultimo tramonto.

La scuola non faceva per Vigo. Non riuscì mai ad essere uno studente modello. Amava i libri di storia, romanzi sociali e presto scopre l'arte magica del cinema, con Charlot. Ma saranno i principi estetico/ideologici di Dziga Vertov, le ricerche formali di Lászlò Moholy-Nagy, la surrealtà anarchica di Luis Buñuel a confluire nel suo cinema di poesia e a farlo divenire un punto di riferimento costante per tutti i dissennati sognatori della libertà senza frontiere. Vigo resta fulminato dalla radicalità visuale di *Un chien andalou* (1929), di Luis Buñuel e scriverà che questo film insegna a "saper guardare con altri occhi che non quelli abituali", poiché gli "occhi abituali" sono anche quelli posti al servizio della cecità morale, della indifferenza, della messa a morte del senso da parte di quella ideologia dominante che si maschera dietro le pretese del "senso comune" e dietro una morale da schiavi.⁶ La libertà nasce dalla rivolta contro l'oppressione, contro l'ignoranza e la stupidità teologale dell'ordine costituito. Si

sviluppa o muore secondo l'accidentalità di un incontro o la distruzione della memoria (individuale e storica). E l'amore quando è amore, è un vizio insolente per la libertà che dà scandalo.

II.

A proposito di Nizza/La rivolta degli sguardi



Il primo film di Jean Vigo è un documentario, *A proposito di Nizza* (*À propos de Nice, Point de vue documenté*, 1930, 42 minuti), ed è subito cinema di poesia. Il ragazzo si avvale dell'amicizia e della collaborazione di un grande operatore, Boris Kaufman, fratello di Dziga Vertov, maestro eversivo del cinema sovietico, ridotto al silenzio da Stalin. La surrealtà apocalittica del film disvela e deride il potere della s/ragione che si configura nell'immaginario collettivo. La favola onirica di Vigo si trasfigura in sogno e nell'athanor degli utopisti irriducibili, elabora un'alchimia del libero spirito che rifiuta ogni eternità e resurrezione della storia, per fare dei piaceri (e dei peccati) proibiti i desideri senza fine della fine dei sogni.

La rivolta degli sguardi del cinema di Vigo, comincia qui. Da subito, il giovane anarchico affabula una poetica del rifiuto, una seduzione del desiderio, una presa in armi di icone della surrealtà liberata dalle mangiatoie dell'ordine. È la messa in scena della civiltà della rovina, la negazione e il preludio della

capacità del cinema di devalorizzare l'impero della servitù dei saperi di massa. Il suo film d'esordio è una teoria critica della società borghese ma segna anche il rigetto della vita arresa. Vigo si schiera dalla parte dell'oblio e denuda in molti modi i vuoti e le menzogne di una cultura in decomposizione. Il suo cinema cambia il modo di vedere il cinema e sovente, attraverso l'ironia ludica, le sue invettive aderiscono alla forza dell'inconscio e immettono la poesia nella vita ordinaria.

In *A proposito di Nizza*, Vigo denuda i "vizi e le virtù" di un quotidiano morente e come utensili comunicazionali usa il grottesco, l'insolenza, i veleni irrecuperabili del surrealismo... spinge la macchina da presa verso un "cinema sociale", teso "a risvegliare echi diversi dai rutti di quei Signori e Signore che vengono al cinema per digerire" (Jean Vigo). La vita effimera delle sale da ballo, i cagnolini, i militari, le donne della passeggiata lungo il mare, i fiori, i camerieri... sono intrecciati a frammenti di un'altra realtà... operai, pescivendoli, spazzini, mendicanti, ladri, puttane, il carnevale...

che vanno a figurare una dialettica della conflittualità dove il dolore di uno passa sul dolore di tutti.

L'originalità del montaggio incrociato fa sussultare non pochi critici e storici dell'ufficialità... le donne borghesi si trasformano in manichini, i loro cappellini piumati diventano struzzi, i preti si mutano in asini, le statue volano e le ciminiere delle fabbriche sparano sul carnevale e sui pagliacci della recita. "Il film tende alla generalizzazione di grossolani piaceri posti sotto il segno del grottesco, della carne, della morte; e che sono gli ultimi sussulti di una società che si oblia fino a darvi la nausea e farvi complici di una soluzione rivoluzionaria" (Jean Vigo).⁷ Parole forti, queste di Vigo, che sollecita a rompere l'argine delle convenzioni e i muri dei pregiudizi dentro una critica dell'esistente e un'analisi della separazione. Passaggi essenziali, radicali, per incamminarsi verso quell'utopia possibile che permette ad ogni uomo/donna di divenire il protagonista della propria storia.

A proposito di Nizza è un risoluto manifesto audiovisuale, anti/didattico che si oppone alle sciroppe-

rie del documentarismo descrittivo, naturalista, più abusato. L'atteggiamento di Vigo di fronte alle attese del reale è sovente grottesco, deformato, deviante... dirotta i "generi" sui crinali dell'avanguardia artistica e ammicca, camuffa, falsa la "verità del vero" per cogliere al volo, i lampeggiamenti, le rotture, gli strappi... dell'utopia da realizzare. La scrittura filmica di Vigo è fortemente segnata dall'origine autobiografica ma non si presenta mai come banalità letteraria o memoria dell'emarginazione... il suo sguardo cinematografico dissolve, decompone, decostruisce l'insieme degli stili... rovescia i segnali di lettura del conforme e reinventa così un'antropologia dei sentimenti, delle passioni, delle turbolenze che attanagliano i cuori dei dannati della terra.

Il soggetto di *A proposito di Nizza* è di Jean Vigo ed è poco più che un canovaccio, un assemblaggio di idee, un agglomerato di metafore irriverenti contro l'ordine costituito. Alla sceneggiatura collabora Boris Kaufman (che è il direttore della fotografia) ed entrambi firmano il montaggio. Le soluzioni visi-

ve, le metafore, le ironie insolenti di questo film hanno fatto storia ed hanno sparso ai quattro angoli della terra i diritti della libertà e della dignità degli umiliati e degli offesi. Vigo aveva compreso che l'economia politica era l'ordito che trasformava il mondo e si trasfigurava in una catenaria di oppressioni, massacri, privazioni... è sulle rovine dei diritti umani che è stata fondata la civiltà mercantile. Per Vigo non c'era più posto né per la patria né per la rivoluzione (tutte le rivoluzioni nascono nella strada e finiscono in parlamento...), restava la rivolta contro il fascio dei simulacri disseminati nella vita quotidiana.

Nelle opere dei maestri del documentario sociale – Joris Ivens, Henri Storck, Chris Marker, Robert Frank, Jean Rouch, Robert Kramer –... i riferimenti al cinema di Vigo sono costanti, anche se non sempre pertinenti. Del resto, anche le pellicole di Vigo sono contaminate di citazioni, omaggi, rimandi... alla lezione espressionista e la ricerca formale di Hans Richter, Germaine Dulac, René Clair, Marcel Duchamp... i quali rappresentano a tutti gli effetti,

la fucina estetica di una trasgressione poetica/filmica che ha frantumato la lettura abituale del film e proposto modi differenti di fare e fruire l'arte visiva. La storia del cinema dal punto di vista surrealista, ha diversi precursori e *Il viaggio nella luna* di Georges Méliès, *Il gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiene o *Nosferatu il vampiro* di Friedrich W. Murnau... insieme al cinema comico di Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, si affrancano al cinema Dada di Fernand Léger (*Le ballet Mécanique*), Man Ray (*Le retour à la raison*), Hans Richter (*Vormittagsspuck*), Marcel Duchamp (*Anemic cinema*), René Clair (*Entracte*), Jean Cocteau (*Il sangue di un poeta*), Germaine Dulac (*La coquille et le clergyman*, scritto da Antonin Artaud), Jean Epstein (*La chute de la maison Usher*)... ai quali restano debitori sia il *cinema lettrista* (Isidore Isou, Maurice Lemaître) che quello *situazionista* (Guy Debord)... questo concilio di trasgressori del cinema mercantile ha scosso alla radice i sonni irragionevoli dell'arte... ma è con Luis Buñuel (*Un chien Anda-*

lou, L'âge d'or, Las Hurdes) che il fantasma della libertà surrealista rivendica la condizione soggettiva dell'eversione e la realizzazione di se stessi come rifiuto di tutti i valori borghesi e demistificazione di tutte le ideologie proletarie. Ed è in Buñuel che Vigo riconosce il “cattivo maestro” e al quale renderà omaggio, sempre.

“Un poema è fatto di lettere, un quadro resta immobile, dunque – sempre per il grande pubblico – esso non vive; ma il cinema offre esseri in carne e ossa, dunque anche i sogni di questi personaggi diventano di carne e ossa” (Ado Kyrrou). Il cinema, qualsiasi tipo di cinema, anche quello più idiota – sosteneva André Breton e con ragione –, più di ogni altra arte può portare lo spettatore a stupirsi, ad entrare in quel buio dell'esistenza, in quella condizione magica (o stato di veglia) che “unisce la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile” (André Breton). Lo schermo è il luogo della favola che diviene “vera”... lo spaesamento o la regressione di una platea tagliata da lame di luce e di ombre cele-

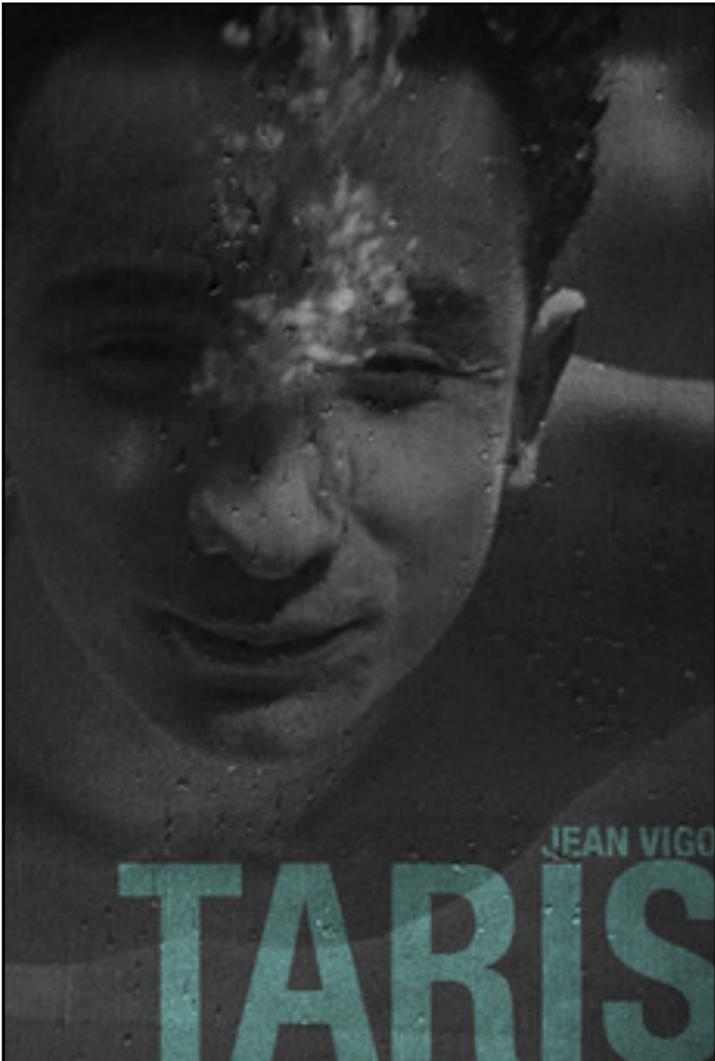
bra il mistero delle meraviglie che entrano nei nostri cuori o galleggiano nelle nostre lacrime... ecco perché da un film si esce più stupidi o più intelligenti.

A proposito di Nizza è il “film chiave, pietra miliare nell’evoluzione del cinema documentario” (Henri Langlois). Non è un film di “documentalista” né un’operazione d’artista... Vigo raccoglie l’insegnamento libertario di Buñuel e con questa opera sbraglia le tecniche, le ossessioni o i linguaggi formali dell’avanguardia e dà vita a un modo diverso di fabbricare il cinema. *A proposito di Nizza* ha molte affinità con il dadaismo metafisico di Buster Keaton o l’anarchia aurorale di Luis Buñuel ma la bellezza di tutto ciò che fiorisce nel cinema di Vigo, la sua poetica della surrealtà, la genialità dell’irriverenza iconoclasta è poesia in divenire... un luogo d’incontro, lo slancio di una coscienza e di una conoscenza germinale senza ritorno, un “punto di vista documentato” che batte contro i muri della storia... è una genealogia dell’inconscio, insurrezione della gioia che si fa materia dell’anima bella e mostra che il dolore è più fertile di qualsiasi felicità imposta.

Ciò che ci incanta ci rende più belli. Ogni licenza in amore, come in arte!

III

Taris/il détournement della merce



Nel 1931 Vigo gira *Taris* (*Taris, roi de l'eau*, 1931, 11 minuti). È un documentario "naturista" sul campione di nuoto Jean Taris. Anche qui Vigo non dimentica l'insegnamento surrealista e costruisce un film ludico, dissociante da tutto quanto poteva consistere nella commissione originaria. Vigo scrive il soggetto e la sceneggiatura e oltre alla regia firma il montaggio. La direzione della fotografia è di Boris Kaufman e G. Lafont. L'aiuto regista è Ary Sadoul. La "visione soggettiva" di Vigo trascolora la ritrattistica d'occasione per elaborare su altri versanti espressivi le possibilità ritmiche, emozionali a/sensazionali del film sul "re dell'acqua". *Taris* è un film "minimale", una specie di ritratto "umanista", il breviario esistenziale e tecnico di un campione che lotta contro il tempo e cerca di sconfiggerlo. L'uomo si sostituisce al mito e alla rappresentazione della società dominata dalla merce come forma, lingua, apoteosi della comunicazione mediale. Ovunque la civiltà dello spettacolo incanta gli uomini e le loro passioni ma là dove impera la mer-

ce, la paura e la solitudine hanno preso il posto dell'amore e della libertà.

La seminazione visuale o disvelamento dei "segni" di Vigo emerge dalle concatenazioni o combinazioni delle immagini. Il ragazzo libertario, affascinato dalla "lanterna magica", aveva compreso presto che "il segno è un'immagine che vale un'altra immagine" (Gilles Deleuze) e una catenaria di segni portano a un'epifania dell'immaginabile figurale. Ogni immagine è anche altro da ciò che appare e l'evento o il fenomeno che contiene è una magia studiata da molti ma è Gilles Deleuze (a partire da Peirce, uno dei padri della semiotica) che concepisce l'immagine di tre specie: "la primarietà (qualcosa che rinvia soltanto a se stessa, qualità o potenza, pura possibilità, per esempio il rosso che si ritrova identico a se stesso nella proposizione tu non hai messo il tuo vestito rosso o tu non sei in rosso); la secondarietà (qualcosa che rinvia a sé soltanto attraverso altro, l'esistenza, l'azione-reazione, lo sforzo-resistenza); la terzietà (qualcosa che rinvia a sé soltanto rapportando una cosa a un'altra cosa, la relazione, la legge, il neces-

sario)".⁸ L'immagine-affezione, l'immagine-azione e l'immagine-relazione descritte da Deleuze, emergono dalla struttura a/temporale di *Taris* e mostrano che ogni sogno, come ogni parola e ogni immagine è coscienza/conoscenza di un mondo (rubata a Jean-Paul Sartre).

Vigo riesce a scindere la macchina atletica dall'uomo, senza celebrare né l'una né l'altro. *Taris*-uomo esce dal suo film con un sorriso, lascia *Taris*- mito snodarsi in un lirismo tutto clairiano e Vigo, citando le comiche di Mack Sennett, riporta il racconto in una dimensione infantile che sotto un certo taglio è anche provocatoria. Dopo l'esibizione in piscina, Vigo inverte la marcia della pellicola e fa risucchiare *Taris* dall'acqua... il campione ci appare poi completamente vestito e saluta nell'aria un pubblico immaginario.

Taris non è un film raffinato, anzi è "sgangherato" come gli altri lavori di Vigo (ma non è vero, anzi, sotto un certo taglio di architettura delle immagini e forza d'inquadratura, il cinema di Vigo potrebbe essere considerato l'opera sublime di un pensiero

aristocratico ereticale)... anche qui l'abilità immaginifica di questo "ribelle senza causa" viene fuori dalla tela bianca e gli ammiccamenti allo straordinario, al surreale, al deviante... ricostruiscono i percorsi di un pensiero che si muove tra passato e presente, tra ricordo e fantasia, tra teoria di un linguaggio nuovo e costruzione di situazioni dove i luoghi, le consuetudini, i costumi, i sentimenti... sono violati.

In *Taris*, come in tutta la sua opera, Vigo riesce a intrecciare il "meraviglioso" nel quotidiano... immettere la creatività nella vita, non come valore di merce ma affidandole il messaggio di soggetto non addomesticabile che sfugge ad ogni forma di costrizione. Rivendicando la realizzazione dell'arte come utopia possibile e ricchezza di coscienze in cammino verso le terre liberate da Fourier, Proudhon, Bakunin, Kropotkin... grida l'abolizione delle banalità quotidiane e fa del ludico il crogiuolo dove distruggere le codificazioni dei valori mercantili. La politica è l'oppio dei popoli. La fede la ghigliottina che prima li adula e poi li uccide.

Nel cinema di Vigo la magia dell'acqua si presenta come forma placentare di pensiero e sembra dire: "abitare è essere ovunque a casa propria" (Internazionale Situazionista). O meglio: soltanto il fantastico può dare vita a un'altra intelligenza. L'inatteso, il disordine, lo sconosciuto, l'assurdo, l'impossibile... sono tracce sull'acqua che portano verso l'incontro e mostrano che le sole persone di talento sono i re, i tiranni i capi di governo, i generali, i papi... gettati nello scannatoio (o nelle latrine) della storia. L'acqua che scorre nelle immagini di Vigo è parte della storia trattata... entra ed esce da agganci improbabili, da situazioni anomale, da abrasioni della messa in scena per affermare che quando la bellezza viene mortificata in promesse di felicità mai realizzate, la bellezza deve essere distrutta e sostituita con la poesia.

Ci sono dei piccoli abatini della critica museale che hanno letto il cinema di Vigo secondo convenienze professorali o esercitazioni letterarie che proprio non si addicono alla passionalità anarchica del regista francese... così leggiamo nella prefazione di un

libro dedicato a *L'Atalante*, che “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”.⁹ Vero niente. Questa prosa (da carabiniere in pensione o da sindacalista in disfatta), gonfia di vuoti e di timori, di leccature e di graffi da servo di partito... ci ricordano le forche splendenti dei moralisti di ogni fazione, pronti a gettare la penna d’oca per vestire il saio del boia. Il prefatore ha studiato male sia la cinevita di Vigo che la storia del movimento anarchico.

Il cinema libertario di Vigo si raccoglie in un’estetica dell’eresia che passa dall’estasi del gioco al –

colpo secco – della stupidità dissimulata nella presenza dell'indefinito, all'incoscienza spalancata sulle sicurezze morali e sul fascino decadente delle mitologie mercantili. Ogni opera artistica che è vuota di contenuti è destinata al museo... ogni linguaggio che ha come scopo la denuncia delle falsità morali, ideologiche, culturali... apre passaggi e tensioni (anche violente...) verso l'autonomia, l'identità, la libertà di essere un "pezzo di storia" che all'ordine delle parole oppone il dis/ordine delle idee.

L'acqua tagliata, dispersa, accennata nelle opere di Vigo (quella marina della passeggiata di Nizza, la piscina di *Taris*, la frequente visitazione delle latrine di *Zero in condotta* o l'acqua magica del canale di *L'Atalante*)... mostra l'istante della gratuità o dello stupore di esistere... interpella i bordi della storia e nella pluralità dei volti che incontra, come un esodo, esce dalla propria realtà per entrare, bagnare, aprire vie dove ciascuno è straniero a se stesso e tutti sono parte non di un'ordine della necessità ma

di eventi surreali di libertà. L'acqua desantificata di Vigo fa di ogni istante sempre la prima volta di una disobbedienza allargata e nel contempo disvela a ciascuno ciò che è misterioso e sconosciuto. Vigo descrive una vita nuova a partire dall'altro/altra. Rivendica la diversità nella gioia di un'umanità senza catene. L'utopia possibile (non solo cinematografica) di Vigo "entra nella storia e la storia diventa, a sua volta, lo spazio di tempo tra l'imperfetto oggi e il perfetto domani" (Remo Bodei). L'uomo non nasce malvagio né stupido (Jean-Jacques non c'entra, ma i Padri della chiesa, i re, i generali... c'entrano molto)... l'uomo nasce innocente e buono, a renderlo mostruoso e vigliacco sono la famiglia, il lavoro, la chiesa, lo Stato, la guerra... il cinema di Vigo non intende recuperare la "bontà confessata" dell'uomo ma riappropriarsi della felicità originaria o di quel tempo dell'innocenza dove la miseria, lo sfruttamento, la violenza erano banditi da ogni casa e da ogni cuore.

Il vero luogo dell'utopia è l'Io dell'uomo che ha messo fine a ogni forma di mediocrità dentro e fuori

di sé. L'uomo non può sapere che cos'è la miseria, se non ha mai avuto fame. “Solo alcuni crimini di un genere nuovo, di cui certamente non si era potuto udire nel passato, avrebbero potuto non essere indegni di me” (Guy Debord) o della “macchina/cinema” che illumina la vita dove la vita non è... ciò che importa è che nel grande banditismo delle arti s'incontrano “poeti maledetti” come Jean Vigo (Buñuel, Rocha, Pasolini, Artaud, Wilde, Penna, Whitman, Duras, Millett, Genet, Nin, Arbus...) allevati nella pubblica strada, capaci di vivere nella violenza e di morire prima di vedere una qualche rivoluzione finire nel postribolo della politica... è nell'argot dei cospiratori dell'intelligenza che abbiamo imparato a ubriacarci di sogni senza dimenticare né insegnare nulla... “mai più berremo così giovani” (detto d'Alvernia). Niente è meglio dell'Utopia che ci sveglia di prima mattina e ci fa dire: “Ciò che non mi uccide mi rende più forte” (Friedrich W. Nietzsche).

IV

Zero in condotta/ un disperato inno alla libertà



Zero in condotta (*Zéro de conduite*, 1933, 44 minuti), ribadisce l'utopia anarchica di Vigo, il senso di rivolta contro ogni forma di autoritarismo e l'amore disperato per la libertà politica, di religione e del colore della pelle di ogni uomo/donna. Il film è un manifesto di critica all'ideologia partitocratica, la premessa di ogni critica che si addentra e si oppone all'insieme delle mitologie, cristologie che sostengono la comunità delle truccherie sporche. I ragazzi del collegio insorgono contro tutto e contro tutti. Quattro di loro cercano una fuga immaginaria sul tetto della scuola e prendono a "sassate" il preside (nano), i sorveglianti (scemi), le autorità (trasformati in fantocci) riuniti in cortile (nel giorno della festa), poi innalzano contro il cielo la bandiera nera dell'anarchia.

Zero in condotta abolisce ogni legame familiare, culturale, ideologico... Vigo dice di non avere più né padre né madre, né casa né città o Paese che gli appartengono... non ha più niente! solo compagni di gioco e di strada. Da qualche parte afferma: "Nella burla individuale e il baccano collettivo, la Natura

del ragazzo" (Jean Vigo). Il lavoro negli studi dura soltanto otto giorni, quello in esterni nove giorni e mezzo. Bastano a lasciare nella bocca di ognuno i singhiozzi dell'eresia e quel sapore di eternità che annullano l'abitudinario e il consueto. Zero in condotta distrugge ogni tipo di burocrazia, sorridendo. Per Vigo il collegio è una metafora della società borghese. Ma evita gli schieramenti oppresso/oppressore e nemmeno contempla l'ipotesi futura di una qualsiasi "lotta di classe". L'inno alla ribellione e all'amore per la vita che butta sullo schermo si riallaccia al nihilismo anarchico della – rivolta per la rivolta –... perché o insorgi contro questa umanità senza amore o ti uccide con i suoi imperturbabili cerimoniali. La blasfemia di Vigo è feroce. Nel corso della rivolta nel dormitorio, la processione dei ragazzi segna la dissacrazione della fede e dei rituali del cattolicesimo... durante la festa, il clero e l'esercito sono rappresentati da manichini... la surrealtà scenografica sottolinea la distruzione radicale del perbenismo e della rispettabilità generalizzate.

Il film di Vigo détourna il linguaggio cinematografico fuori dalla "fabbrica dei sogni". È una critica radicale della vita ordinaria che invita a realizzare le proprie idee, le proprie passioni e i desideri allargati di rovesciamento della società statuale. La macchina/cinema non riflette quello che sa. Filma soltanto quello che ignora. Seduce ma non interroga. Sconvolge ma non ribalta il piano inclinato della sua epifania, dove la soggezione degli sguardi impedisce di vedere grondare dallo schermo la bava e il sangue dei senzastoria. Vigo ha versa "l'olio buono" di Nietzsche sul fuoco della storia e fa della pseudocultura del presente, cenere di sorrisi interrotti. Ancora qualche anno e i Situazionisti potranno dire che il cinema "non può mancare di avere la sua libertà di rinnovarsi. Bisogna approfittare degli aspetti progressivi del cinema industriale... a partire dalla funzione psicologica dell'ambiente si può estrarre la perla nascosta nella fogna del funzionalismo assoluto".¹⁰ Si tratta di liquidare l'iconografia colonizzata della falsificazione e dell'impostura, per insinuare i veleni della differenza nei muri culturali

della civiltà dello spettacolo. Dissimulare la peste libertaria che agita, sommuove, anticipa e produce la crisi di un ordine.

Zero in condotta ha esteso l'area del dissenso nei confronti della miseria quotidiana inalberata a simbolo della convivialità moderna. Leggerlo come va letto, diviene allora una cospirazione tra eguali che rivendica l'indecenza del silenzio e giustifica l'uso di tutte le armi della critica radicale. Quando l'invulnerabilità del potere è smascherata, l'ordine crolla. Indimenticabili alcune sequenze: la passeggiata in paese dei ragazzi, condotti dal sorvegliante buono che imita Charlot, i due amici che fumano il sigaro in treno, quelli che si nascondono a fumare nei gabinetti, la rivolta della camerata, l'imbavagliamento del sorvegliante cattivo... eccezionale la "palpitazione" della macchina da presa nella trattazione figurativa dei ragazzi. Il taglio autobiografico e l'affabulazione strutturale fanno di questo film grandissimo un "disperato inno alla vita" (P. E. Sales Gomes). Tutto vero.

La fotografia di *Zero in condotta* (curata da Boris Kaufman, con l'assistenza di Louis Berger) è grezza, sofferta, randagia ma sovente raggiunge la "bellezza documentaria" di *L'uomo di Aran* di Robert Flaherty, *La passione di Giovanna d'Arco* di Carl Th. Dreyer o *Boudu salvato dalle acque* di Jean Renoir... è la stessa visione/poetica della surrealtà che ritroviamo in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, *I figli della violenza* di Luis Buñuel, *Questa è la mia vita*, di Jean-Luc Godard, *Faces* di John Cassavetes, *La ragazza senza storia*, di Alexander Kluge o in *Sicilia* di Jean-Marie Straub... la fioritura estetica/etica di un cinema d'autore che si è "chiamato fuori" dalle gabbie del conformismo e dagli imprigionamenti del libero pensiero che i fabbricanti della ragione addomesticata hanno diffuso e imposto come discorso dominante.

La musica di Maurice Jaubert conferisce al film di Vigo la leggerezza della malinconia e sottolinea, allo stesso tempo, l'impossibilità di essere felici in una vita dove la sopravvivenza ai quattro venti della

terra è dovuta all'umoralità politica e alla rapacità programmatica di pochi potentati. Le canzoni (in molti casi amputate dalla copia originale) sono di Charles Goldblatt e restituiscono l'atmosfera delle periferie parigine fuori dal cartolinesco e dal convenzionale d'appendice. *Zero in condotta* è una grande lezione di montaggio. Vigo lavora la pellicola in un gioco di specchi, di labirinti, di incastri metaforici che banalizzano e dissacrano la fascinazione dello schermo. Sequenze corte, quasi "slabbrate" sono accostate a momenti più distesi, mai immobili. La struttura (il linguaggio) sono quelli depredati alle comiche di Buster Keaton o del primo Charlot, dove la farsa si rovescia in tragedia e negli occhi restano il sorriso amaro dell'impotenza e la bava secca della rabbia.

La provocazione figurativa, narrativa di Vigo disfa i rituali della convivialità e riorienta le tecniche abituali della dialettica per andare a profanare il fascio dei valori correnti. C'è chi ha scoperto nel film di Vigo "una estetica della memoria", chi "una apologia della rivolta dei figli contro i padri" (vero

niente). *Zero in condotta* è il rifiuto di ogni ragazzo a sopprimere la propria immaginazione, fantasia, libertà... in favore di quella segregazione esperienziale (familiare, scolastica, culturale, religiosa...) che segna in tutti il passaggio dall'amicalità del ludico alla genuflessione della realtà quotidiana. Qui non si ribalta l'universo infantile oppresso da codici, ordinamenti, obblighi... ma si liquida quella filosofia, psicologia, dottrina dell'adattamento che il sapere degli adulti porta contro i bambini e continua a perpetuare "i piccoli servi" della civiltà dello spettacolo.

Vigo firma la regia, il soggetto, la sceneggiatura, i dialogi e il montaggio di *Zero in condotta*. Collabora anche alla scenografia con Henri Storck e Boris Kaufman. Nessun autore del cinema maudit è stato mai così coinvolto, intrecciato, inciso nella propria opera come Vigo... il ribelle dell'anarchia filma la percezione dell'intollerabilità del male e nel mentre figura lo squadernamento dell'anima, dice che solo a partire dalla politica dell'ospitalità e dall'estetica della bellezza può nascere l'istante della fraternità...

con Vigo l'utopia entra nella vita quotidiana e la quotidianità diventa luogo o ponte verso quell'età della gioia che esiste solo negli occhi dei bambini scalzi nel sole, nei cuori coperti di croste dei folli o nelle lacrime amare dei "quasi adatti" che hanno fatto del loro tetto un pugno di stelle.

Vigo non si dimentica dell'amore. E lascia a Tabard, il "diverso", impugnare la bandiera dell'insurrezione. La sua amicizia con Bruel è "particolare", sensuale, di un'amorevolezza profonda e irripetibile come solo tra bambini succede. Forse per timore di non essere compreso o nel dubbio che l'amore dell'infanzia possa essere ricevuto come qualcosa di equivoco o scabroso... Vigo taglia una scena che sarebbe restata indimenticabile per l'immaginario di tutti quelli che hanno ritenuto (e ritengono) che l'amore, come la libertà, non è mai innocente. Nel dormitorio, un sorvegliante sorprende due ragazzi mentre stanno giocando a masticare il chewing-gum che unisce le loro bocche. Amare è sfiorare il limite... andare il più lontano possibile, riconoscersi sull'orlo delle emozioni.

Nella "Présentation de Zéro de conduite", Vigo ritorna su quanto ha girato, sui tagli finanziari, sul filo ritrovato dell'autobiografia: "... Sì, lo so, i compagni Caussat, Bruel, Colin, il figlio della cuoca, e Tabard, che chiamavano 'la femminuccia', e che l'amministrazione spiava, torturava, quando avrebbe avuto bisogno di un fratello maggiore poiché la mamma non lo amava. Presente all'appello anche la bambina delle rare domeniche di libera uscita. Ti ricordi come mi piaceva vederti salire sul pianoforte e appendere al filo di ferro che avevamo teso insieme sfiorandoci le mani, il vaso con i pesci rossi?

Poiché guardavo le tue cosce di ragazzina paffuta, tu mi coprivi gli occhi con il tuo fazzoletto, che profumava della buona lavanda di tua madre. E poi, dolcemente, come si fa con i malati, mi toglievi questa benda dei giorni di festa, e tutti e due guardavamo in silenzio il vaso dei pesci rossi.

La stessa sera ritornavo in collegio, e per quanti mesi! Bisognava essere incredibilmente ubbidienti per uscire qualche ora la domenica...

L'infanzia. Dei fanciulli che vengono abbandonati una sera di ottobre alla riapertura delle scuole nel cortile d'onore da qualche parte in provincia sotto una bandiera qualunque, ma sempre lontano da Casa, dove si spera nell'affetto di una madre, nell'amicizia di un padre, se non è già morto..." (Dal discorso pronunciato da Jean Vigo al "Club de l'Écran di André Thirifays a Bruxelles il 17 ottobre 1933, in occasione della prima proiezione del film in Belgio).

L'amore probabilmente... è un respiro, il soffio della tenerezza che tocca l'invisibile che è in ciascuno. È "il riso della gioia che si sgrana come delle perle" (Luce Irigaray) e toglie all'ambiguità della ragione canonica il possesso del desiderio. Dentro un'estetica dell'imperfezione, *Zero in condotta* esprime una trascendenza, una alterità, un passaggio irriducibile verso la reciprocità del toccare, del toccarsi, del "sentire" di là dall'uso consumato della parola... Vigo raccoglie le sue immagini in un florilegio di carezze, di emozioni, di sensazioni che diventano gesti-parole di uno spazio-tempo privile-

giato. Per andare oltre un limite ci deve essere un confine e Vigo ha infranto i divieti di questo confine. Ci ha ricordato che dietro il primo atto di libertà c'è il primo atto di disobbedienza. In *Zero in condotta*, Vigo non intende descrivere la contrapposizione tra il mondo dei bambini con quello degli adulti, ma rileva la superficialità pedagogica/istituzionale che esiste tra l'immaginario infantile e i codici propedeutici degli educatori. "Lo spirito di questo film, la sua ferocia e la sua gaiezza, la totale assenza di una ben costruita diagnosi 'costruttiva' e di prescrizione, l'enorme forza liberatrice del suo quasi-nihilismo, il suo humour, la sua crudezza, la sua gentilezza, criminalità e astuzia costituiscono una convincente espressione rivoluzionaria"¹¹ del segno cinematografico e oltre. Qui gli adulti non hanno la parola. Si possono esprimere solo con la violenza con la quale abitualmente si contraddistinguono. Qui l'immaginazione abolisce il potere ed elabora regni senza re né servi, città senza luoghi né orologi, così vicine e così lontane... dove il gioco e

l'amore figurano una poetica del desiderio di esistere oltre i confini del sogno.

La guerra del pane è un piccolo esempio di come Vigo usi il linguaggio della provocazione e della metafora per anticipare mutamenti più profondi che sono nell'aria... I ragazzi, in attesa di mangiare, mettono il refettorio nel caos. Saltano da un tavolo all'altro, si tirano pezzi di pane e quando vedono nei piatti ancora fagioli, la baraonda si trasforma in insurrezione. Il sorvegliante Père-Sec viene investito da piatti, forchette, bicchieri... di lì a poco il refettorio assume l'aspetto di un immondezzaio. La rivolta si allarga a tutto il collegio. Dall'aula di chimica passa al dormitorio, luogo principe di reclusione, che segna il confine tra i bordi della legge e i limiti della decenza. Lo sbriciolamento del collegio è in atto. Al centro della corsia, Tabard alza la bandiera della rivolta e i compagni in camiciole da notte si armano di picche, mazze, stendardi... Tabard urla il suo discorso: "La guerra è dichiarata. Abbasso i sorveglianti! Abbasso le punizioni! Viva la rivolta! Libertà o morte! Piantiamo la nostra bandiera sul

tetto del collegio... Giuriamo di bombardare a colpi di libri vecchi, di vecchie scatole di conserva, di vecchie pignatte, di munizioni nascoste nel granaio, le vecchie teste di pipa dei giorni di festa. Avanti! Avanti!". Père-Sec cerca di fermare l'entusiasmo dei ragazzi che scatenano la battaglia dei cuscini. La camerata, il sorvegliante e gli insorti sono avvolti in una pioggia di piume (che ricordano non poco Il monello di Charles Spencer Chaplin)... il rallentamento delle immagini e il contrappunto musicale di Jaubert conferiscono alla ribellione dei ragazzi una dolcezza, una sensibilità, una tenerezza mai più viste sullo schermo. Tabard e i suoi amici legano Père-Sec al letto con strisce di stoffa. Poi lo issano in posizione verticale, come una bara. L'alba nasce sul collegio. È giorno di festa. Nel cortile giungono le autorità che guadagnano il palco d'onore. Sono pupazzi di stracci e paglia. I bambini distribuiscono fiori. Tabar, Caussat, Colin e Bruel si arrampicano sul tetto e buttano sugli ospiti scatole di conserva, scarpe, cinghie, bidoni vuoti, quaderni, libri... tutti scappano in cerca di qualche rifugio. I "quattro mo-

schettieri" della rivolta, salgono sul tetto più alto, prendono la bandiera francese e la gettano nel cortile, poi sventolano contro il cielo la nera bandiera dell'anarchia.

Il cinema della rivolta di Vigo "canta" l'immaginario bastonato dei senzastoria. In *Zero in condotta* Vigo usa poco più di mille parole. Bastano a delegittimare ogni forma di consenso, a scoprire i terreni incolti del dissidio e annunciare la coscienza dionisiaca del pensiero liberato dalle mangiatoie della politica, dai gazebi della cultura, dai pitali della fede. *Zero in condotta* restò in programmazione poche settimane. Con scarso successo di pubblico e di critica. Poi fu censurato dalla magistratura parigina sotto l'accusa di ferocità e crudeltà alla morale pubblica e verso le istituzioni (forse lo avevano "letto" bene...). Scomparve per quasi trent'anni. Non riusciranno però a cancellarlo dalla testa di intere generazioni di ribelli, di insofferenti, di devianti dall'ordine costituito... che lo vedranno nei cineclub, nei garage, nei retrobottega delle osterie, in seminari, lezioni, corsi sulla macchina/cinema che

pochi inguaribili sognatori e resistenti disseminavano ovunque c'erano occhi curiosi... in molti vi riconobbero un'utopia da realizzare: il raggiungimento di una società dell'amore (la "terra di anarchia" dove nessuno obbedisce perché nessuno comanda), dove la fratellanza, la solidarietà il mutuo appoggio... sono i vasi comunicanti di un'umanità finalmente realizzata. Per Vigo il cinema è un'arma che insorge sul prestabilito e disvela il tempo morto della storia. È un grido alto e disperato delle soggettività radicali che rivendicano la violenza degli oppressi della terra come diritto alla rivoluzione sociale.

IV

L'Atalante/La chiave dei sogni o l'amour fou



L'Atalante è l'ultimo film di Vigo, che muore di setticemia appena concluse le riprese, a soli ventinove anni. I suoi film – *À propos de Nice, point de vue documenté* (1930), *La natation (Paris, Rol de l'eau, 1931)*, *Zéro de conduite (Zero in condotta, 1933)* e *L'Atalante (Le chaland qui passe, 1934)* – hanno già minato l'universo mercantile della storia del cinema, disvelato l'ipocrisia e la mediocrità della società del suo tempo. La poetica dell'anarchia che Vigo ha infilato in ogni frammento di pellicola, in ogni giunta di montaggio, in ogni inquadratura... voleva significare che ciascuno è fatto della stoffa dei propri sogni (alla maniera di Shakespeare). Il suo fare-cinema è andato a denudare e rovesciare i filamenti comunicazionali della civiltà dello spettacolo, i suoi sospiri estremi hanno invitato gli occhi più attenti o solitari delle platee, alla negazione radicale dell'ordine esistente e alla distruzione di tutte le utopie su un buon governo.¹² Alla prima parigina il pubblico trovò il film incomprendibile, duro, a tratti insolente o perverso... *L'A-*

talante fu rimaneggiato, tagliato, contraffatto dal produttore che sostituì perfino la stupenda partitura musicale di Maurice Jaubert, con canzoni dell'epoca. In Italia ha circolato con il motivetto di Bixio, "Parlami d'amore Mariù", cantato da Vittorio De Sica. Dopo tre settimane di programmazione anomica, *L'Atalante* viene ritirato e buttato in un magazzino. Vi resta fino al 1949 (a parte quale risortita nei cineclub nel 1940). Il direttore della Cinéma-thèque Française (Henry Langlois) lo rimonta ma i risultati sono deludenti. Non ha una copia dell'edizione originale né il piano di lavorazione, che verranno ritrovati soltanto nel 1985 nelle cantine della Granfilmidis (acquistata dalla Gaumont).

Il lavoro di restauro de *L'Atalante* è affidato a Pierre Philippe e Jean-Louis Bompont. Nel 1990 la copia definitiva viene presentata a Cannes. Scrive "Le Monde": "Il film maledetto del cineasta maledetto è rinato in tutta la sua bellezza, nell'originalità della scrittura... Ora possiamo finalmente ammirare il suo realismo sociale e poetico, la sua esaltazione

dell'*amour fou*, il suo onirismo, il suo spirito anarchico, il suo ritmo narrativo che si accorda felicemente con la musica di Jaubert". Anche i ciechi e i sordomuti di ogni cultura concentrazionaria e di ogni mondanità artistica possono partecipare ad un evento: un film ritrovato, che sui crinali del disastro e della disaffezione dell'umanità de/scrive le esplosioni del frammentario, dell'individuale, della soggettività liberati da tutte le soggezioni e le costrizioni sociali per portare alla luce del quotidiano la dolcezza dell'inquietudine e l'insolenza dell'eversione.

L'Atalante è tratto da un soggetto mediocre di Jean Guinée. La sceneggiatura e i dialoghi di Jean Vigo e Albert Riéra rivitalizzano una storia di ordinaria banalità. La fotografia (povera) è curata da Boris Kaufman e lascia una traccia indelebile sulla pelle (storia) di celloloide del cinema sociale. La scenografia di Francis Jourdain conferisce all'opera di Vigo una "trasandatezza" estrema e lascia negli occhi qualcosa che ricorda l'infanzia perduta della Francia popolare (non solo al cinema). La colonna

sonora di Maurice Jaubert (nella copia originale) è qualcosa di coraggioso, di sperimentale, di metaforico che rimanda non tanto al musical americano trasversale (*Alleluiah*, di King Vidor) o certe atonalità coreografiche di Busby Berkeley che in quegli anni impazzavano nei teatri di Broadway (e che Berkeley disperse in film come *La danza delle luci* di Mervyn LeRoy o *Quarantaduesima Strada* di Lloyd Bacon)... quanto alle musiche d'organetto di strada dell'Opera Buffa o alle canzoni di Bertolt Brecht e Kurt Weill di *L'Opera da tre soldi* (adattata per lo schermo dalla maestria malinconica e amara di Georg W. Pabst).

L'acqua della Senna sembra aggiungere al film un'altra musica... antica, guittesca, sognante che sovente pervade la tela puttana del cinema, quasi muta... ma indica vie, percorsi, sentieri in utopia dove gli istanti si trasfigurano in sogni e i sogni rivelano la realtà pietrificata della povera gente. La scenografia di Francis Jourdain è spoglia, essenziale, quasi icastica. Lavorata sulla semplicità degli sguar-

di e sulla fantasia dei cuori in amore. Il montaggio di Louis Chavance è “steso” come una partitura musicale. A tratti aritmico, altre volte dolce. Sottolinea gli stati d’animo degli interpreti, tra i quali assume l’impronta di un gigante wellesiano, Michel Simon. Jean (Jean Dasté) e Juliette (Dita Parlo) si sposano nella chiesetta di un villaggio. Una specie di allegro corteo li accompagna fino a una chiatta ormeggiata alla riva. Il mozzo ritardato (Louis Lefebvre) e il vecchio marinaio Père Jules (Michel Simon) hanno addobbato il barcone a festa. Il viaggio sul fiume fa scoprire a Juliette l’amore e la noia. I giorni passano lenti e tutti uguali. Juliette viene affascinata dall’anticonformismo di Père Jules e Jean li sorprende a giocare nella cabina del vecchio. Père Jules è così dispiaciuto che si fa tagliare i capelli da un toscanini e si ubriaca per un’intera notte. Un venditore ambulante (Gilles Margaritis) in bicicletta, con una grossa valigia sulle spalle, seduce Juliette con giochetti prestidigitatori e racconti della grande Parigi... nella notte la ragazza scappa, Jean cade nella disperazione e passa il tempo a giocare a dama con Père

Jules (che bara per vincere). Quando L'Atalante ripassa da Parigi, Père Jules va a cercare Juliette, la ritrova in un negozio di dischi, la carica sulle spalle e la riporta al barcone... Juliette, Jean e L'Atalante riprendono la via dell'acqua verso la felicità, forse.

Lo storico d'arte e filosofo Elie Faure avvertì ne *L'Atalante* tutta la carica sovversiva che portava sullo schermo, nelle platee francesi e di tutto il mondo: "l'umano della povera gente. In camicia e maglione. Non cristalli scintillanti sulla tavola. Stracci che pendono. Casseruole. Catini. Pane. Un litro. Umili chiarori nella semioscurità accresciuta dalla bruma del fiume. S'incontra l'ombra furtiva di Rembrandt tra i ruvidi mobili e i tramezzi di legno, con l'ombra sorniona di Goya, chitarre, gatti rognosi, grossolane maschere di danza, mostri impagliati, mani tagliate in un boccale, questo strano profumo di esotismo e di poesia che ogni vecchio marinaio si porta con sé tra i fumi del rhum e del catrame...".¹³ In altri termini, il realismo libertario di Vigo coniuga la simbologia del viaggio con l'atmosfera del ludico e *L'Atalante* viene a figurare una specie di isola uto-

pica dove le sole leggi riconosciute sono l'amicizia, il piacere e l'*amour fou*.

In *L'Atalante* l'anarchia di Vigo è meno gridata che in *A proposito di Nizza* e *Zero in condotta* ma non meno radicata e sostenuta, anzi, è proprio in questo film che Vigo raggiunge una critica della separazione e una filosofia del dirottamento (*détournement*) di prospettiva del flusso sociale. Qui Vigo sparge la surrealtà poetica di Rimbaud, Mallarmé, Isidore Ducasse, Breton e riproduce come nessuno mai, “quel particolare stato dello spirito che il surrealismo ha sempre aspirato, disdegnando in ultima analisi la preda e l'ombra in favore di ciò che non è già più l'ombra e non è ancora la preda: l'ombra e la preda fuse in un unico lampo. Si tratta di non lasciare, dietro di sé, che i sentieri del desiderio si aggroviglino”¹⁴ ma fare dell'*amour fou* la gioia panica di tutte le libertà. È la lotta di sempre dei guitti, dei giullari, dei libertini che hanno impiccato Dio (insieme a Giuda) al primo fico che hanno trovato ed hanno fatto del mistero e della passionalità dell'eros

una fionda armata contro tutto quanto risiede nel sapere contemporaneo... cioè hanno smascherato la violenza del pensiero codificato come verità, giustizia, perdono... hanno spezzato la schiavitù della donna, della differenza della pelle, della servitù volontaria... hanno rotto il giocattolo della politica dominante che ha stigmatizzato le diversità, le anomalie, le erranze come oggetti di paura e di destabilizzazione sociale... i vasi comunicanti di questi viandanti del desiderio sono stati l'incontro (amoroso, amicale o eversivo fa lo stesso) e il principio del piacere. Per i poeti dell'*amour fou*, la vita consiste nel divenire della vita che si fa sogno, realizzazione del desiderio.

In *A proposito di Nizza* l'ironia e l'aggressività libertarie di Vigo erano ancora grezze, sovente anche irrisolte... in *Zero in condotta* la forza dell'autobiografia e la violenza istituzionalizzata del collegio sovrastavano sovente la poetica dell'utopia e gli spazi di libertà che Vigo ha disseminato poi (con commovente lucidità sensuale) ne *L'Atalante*. L'in-

sieme della sua opera è una traccia, un percorso, un sentiero espressivo per andare verso quel "cinema sociale" o "punto di vista documentato" così teorizzato da Jean Vigo: "la macchina da presa deve essere puntata su ciò che va considerato come un documento e che in fase di montaggio deve essere interpretato come documento".

L'Atalante è un'invettiva contro il convenzionale. Le accuse di imperfezione, dilettantismo, di insulso pittoresco, buttate sulle riviste e giornali dell'epoca, non riguardano né Vigo né il suo film ma l'incapacità di questi critici di vedere oltre il pattume dell'ordinario e i trasalimenti di regime. Qualcuno ha però avvicinato *L'Atalante* all'antiromanzo (capolavoro) di Louis-Ferdinand Céline, "Viaggio al termine della notte". Con strumenti espressivi diversi... Vigo e Céline sono riusciti ad elaborare le anomalie e le rotture della verità deviata. Ma al fondo delle loro opere... è l'amore, comunque sia vissuto, sognato o perduto... che insegna a vivere oltre i recinti del consueto e del banale. L'anarchia di Vigo faceva paura... perché era acerba, ironica, vio-

lenta... corsa da territori immaginari dove la libertà, l'amicizia, l'amore divenivano percorsi trasversali della temporalità addomesticata. A quanti hanno accusato il cinema Vigo di "estetismo confuso, atmosfere sordide e un campionario di arte degenerata" ... rispondono i 4000 metri di pellicola (quattro film) girati da Vigo... che sono lì a mostrare tutta la sua genialità e l'anarchismo (che i marxisti parigini bollarono come "piccolo borghese e deviazionismo di sinistra") con i quali agitò le acque stagnanti della macchina/cinema e dell'immaginario assoggettato. L'originalità e il realismo scenografico di Vigo (paesaggi dei campi, il fiume, il cielo, le case che sfilano accanto alla chiatta, la cabina di Père Jules...), si dipanano nella forza dell'inquadratura, nella sapienza (nelle surrealtà) del montaggio, nel tocco attoriale "impressionista" che vanno a comporre un poema lirico tra i più alti nella storia della cultura moderna.

L'Atalante è l'incrocio, la confluenza, l'intarsio tra "l'innocenza oltraggiata" (Hans Magnus Enzensberger) della quotidianità e la negazione estrema

del mimetismo istituzionale. Vigo dice che la rassegnazione e l'indifferenza portano all'impotenza e i "semplici" a forza di essere "semplici", divengono stupidi: "ciò che è inebriante nel cattivo gusto è il piacere aristocratico di dispiacere" (Charles Baudelaire). Ecco perché l'immortale poeta dei fiori del male chiedeva a Nadar (un intoccabile della fotografia): "Non sei d'accordo con me che il cervello dei bambini deve avere un sapore di nocciola?". Gli risponde Jonathan Swift: "un bambino d'un anno, sano e ben allevato, è cibo squisitissimo, nutriente e salutare sia stufato che arrosto, al forno o bollito; e altrettanto saporito deve essere – ne sono certo – in fricassea o al ragù".¹⁵ Minima moralia: nella civiltà dello spettacolo milioni di bambini muoiono per fame ogni giorno... per non turbare troppo il sentimento estetico dei turisti del sesso o degli untori della politica transnazionale (dei Paesi ricchi), suggeriamo che forse – i bambini poveri dei Sud del mondo – sarebbe meglio surgelarli vivi e venderli (s'intende a prezzi scontati) nei supermercati dell'economia globale (quella imposta da otto capi di

governo che detengono nelle mani della loro splendente imbecillità, il destino della terra e la sopravvivenza di sei miliardi di persone)... ma un mondo diverso è possibile.

L'Atalante è il prolungamento di un reale mortificato, la chiave dei sogni per chiamarsi fuori dalla mediocrità generalizzata e scardinare la follia collettiva elevata a sistema. La "realtà integrale" (Pierre Lherminier) di Vigo è il "superamento del realismo", poiché mette in scena "il reale tale quale è" e "non solamente come lo si vede o come si mostra in superficie: dunque fondendo il reale e l'immaginario, il sensibile e l'onirico, il sentimento e la ragione. Questa fusione di reale e immaginario è resa possibile perché sono state accuratamente favorite e costruite le "condizioni atmosferiche" e mentali per l'emersione della vita quotidiana nelle sue connotazioni fluide e inesplicabili, magiche e misteriose. È in un certo senso, più che una 'educazione sentimentale': è una educazione allo sguardo adulto, alla maniera di vedere la vita senza pregiudizi e remore".¹⁶ Nella giungla delle buone intenzioni,

nidificano i bravacci di ogni Stato e ogni governo è l'abbeveratoio di tutte le sozzerie delle quali i potentati sono capaci di esprimere con le loro clownerie televisive... nella culla della quotidianità non ci sono piccole esistenze, ma grandi soprusi rimasti invendicati.

In *L'Atalante* Vigo architetta una filosofia dell'amore e della rivolta. Lo fa at/traversando le secche del prestabilito e i letamai della temporalità... ribalta i limiti della comprensione, della comunicazione, della poesia audiovisuale... porta negli occhi di tutti lo sguardo liberato di Prometeo e ruba alla macchina/cinema i segreti e le magie della sue menzogne edulcorate. Vigo mette il suo film al servizio della rivoluzione del cuore e l'*amour fou* disseminato ne *L'Atalante* (e in tutto il cinema di Vigo), permetterà (a chi lo vuole), "di rispondere in modo attuale alla canaglia che fa professione di pensare [e] preparerà il volgersi definitivo delle forze intellettuali attualmente vive a profitto della fatalità rivoluzionaria".¹⁷ Tutto è da fare e tutti i mezzi debbono essere utiliz-

zati per demolire le idee di famiglia, di religione, di patria. L'azione surrealista più semplice non consiste più nel prendere in pugno una rivoltella, uscire in strada "e sparare a caso, finché si può, tra la folla" (André Breton)... l'evento surrealista più importante consiste nella pratica della disobbedienza e nel *détournement* di prospettiva dei saperi dominanti. Il resto è solo arte della menzogna o prostituzione dell'anima.

Anche l'erotismo che pervade una buona parte de *L'Atalante* è anomalo, tutto giocato sui doppi sensi, sull'ansia, sul gesto pazzo che vale una vita o la galera. Il florilegio di seduzioni e l'incatenamento delle differenze che Vigo butta sullo schermo si dipanano sempre in mondi contrapposti, separati dall'acqua e dalla chiatta-isola dove la vita relazionale e il contatto con la natura sono opposti appunto allo scorrere del paesaggio, delle ciminiere, dei ponti, della grande città che abbaglia con le sue luci, le canzoni, i negozi... in tutto questo però non c'è ingenuità, forse soltanto voglia di cambiare il fiato dell'ordinario. La prima notte d'amore tra Jean e

Juliette comincia con il graffio di un gatto. Jean stende Juliette sul fondo della chiatta per baciarla, la sposa, ancora un po' stordita della giornata, si contrae, il gatto de *L'Atalante* attraversa l'inquadratura (come vi fosse gettato...), graffia Juliette che esce dalla barca, sulla riva si trova di fronte a un reale che non conosce e che le fa paura. I due sposi si riconciliano. Quando il giorno si leva, Jean sveglia Juliette con la fisarmonica di Père Jules e il valzer di Jaubert. *L'Atalante* scivola sul fiume con il suo carico di felicità, forse verso un mondo che non c'è. Ma che è già nelle teste e negli occhi di molti.

La vita di bordo è colta da Vigo in modo singolare. Il realismo magico che butta sullo schermo è fatto di piccoli momenti... i turni di guardia dei marinai, i lavori di cucina e il lavaggio dei panni di Juliette, il parto della gatta, i giochi d'amore tra Jean e Juliette, la fraternità tra il gruppo... l'ostilità di Jean verso Juliette che si apre a tutto quanto viene dall'esterno attraverso la radio e i racconti di Père Jules. La dolcezza malinconica di Juliette viene attratta dalle avventure che il vecchio marinaio, un po' sbruffone

un po' pirata, le racconta nella sua fantastica cabina. Père Jules si accorda sull'immaginario libertario di Vigo... i viaggi a Singapore, San Francisco, Rio de Janeiro, Shanghai... è una figura truffaldina, ha il corpo ricoperto di tatuaggi (uno dice: morte agli sbirri), ha delle fissazioni, delle smorfie su un volto antico... la sua cabina è anche la sua memoria, una specie di sacrario della sua vita per mare. C'è una grossa conchiglia, un pupazzo meccanico che suona il tamburo, il dente enorme di un pesce di fondo, un sombrero, fotografie di città, scatole che suonano, le mani di un amico conservate in un boccale sotto formalina... fanno riemergere luoghi, emozioni, pezzi di di vita che tornano a sedurre, a far fantasticare ancora... il vecchio e la ragazza ridono, giocano, si toccano... Juliette è affascinata da quei feticci e passa dalla suggestione all'erotismo. Quando la complicità tra Père Jules e Juliette si fa ambigua, più "calda", il vecchio si taglia la mano con un coltello (navaja)... la seduzione si stempera sul corpo tatuato di Père Jules che si mette a suonare la fisarmonica mentre Juliette si rassetta i capelli. Entra Jean che

capisce l'intesa, si arrabbia e rovescia il tavolino con tutte le mitologie di Père Jules. Rompe anche il colare di amuleti del vecchio che andrà in città a consultare una chiromante e si farà rasare i capelli da un tozacani. Quando torna sulla chiatta è completamente ubriaco, abbraccia la tromba di un fonografo che ha rubato, un nuovo oggetto che andrà ad arricchire l'immaginale esotico della sua cabina.

Michel Simon e Dita Parlo esprimono qui momenti di grande attorialità... la macchina da presa di Vigo sembra entrare nelle loro carni, disvelare le suggestioni, i piaceri, i sogni di una vita tutta da godere, da at/traversare. Ma è nel personaggio del venditore ambulante che Vigo scatena il mazzo delle tentazioni, dei cedimenti, delle rotture. È qui che infilza le paure i frammenti di tutte le morali. Il venditore ambulante contiene tutte le figure della seduzione... (clown, mago, buffone di corte, trovarobe, gentiluomo, prestidigitatore, stregone)... è il peccato, l'innocenza scartata dai simulacri della vita quotidiana. La sua figura porta con sé l'instabilità, il provvisorio, la fuga... il fascino indiscreto di chi non

ha radici (né le vuole) e di chi consuma il qui e ora e non importa ballare una sola estate (nel film di Luchino Visconti, *Osessione*, il personaggio dello “spagnolo” ricorda molto da vicino il “venditore ambulante” di Vigo). Al café-bal “Aux Quatre Nations”, il venditore ambulante gira un fazzoletto intorno al collo di Juliette e danno vita ad un ballo fortemente erotico. Poi la invita a fuggire con lui a Parigi. Jean s’infuria e prende a calci l’intruso. In cabina Jean gli volta le spalle. Juliette scappa dalla chiatta e si reca in città. Vigo mostra subito lo spaesamento di Juliette di fronte alle vetrine, ai gesti caricaturali della gente, al mondano che soffoca la spontaneità e la semplicità della vita di bordo. Alla maniera di Dziga Vertov... Vigo cuce addosso a Juliette una città-mostro, fatta di fabbriche, di cortili, di file di disoccupati davanti ai cancelli delle fabbriche ed esprime la sua radicale anarchia contro il sopruso e l’inumanità della vita corrente. Jean intanto cade nella disperazione. Come nella leggenda che gli aveva raccontato Juliette: “nelle acque limpide puoi vedere il volto di chi si ama”... prima infila la

testa in un secchio d'acqua, poi si getta nel fiume. Sott'acqua gli appare Juliette in abito da sposa che gira su se stessa e sembra ballare... la sequenza è magistrale, mostra ancora una volta che l'amour fou è una follia possibile, il passaggio dal desiderio di amore all'amore del desiderio. La forza visionaria di Vigo porta il film oltre l'abituale ricezione. Il lettore è coinvolto nell'impaginazione surreale, nell'insolenza figurativa, nella sensualità senza riserve che fuoriescono dall'impalcatura figurativa de *L'Atalante* e ne fanno uno dei più grandi canti all'amore e alla vita mai sparsi sulla tela bastarda del cinema. Jean sta quasi per impazzire. Père Jules va a cercare Juliette in città. La trova al "Palace de chanson", la carica sulle spalle e la riporta sulla chiatta. Fino alla cabina di Jean. Juliette e Jean si abbracciano e cadono in terra. Stacco. Dall'alto, L'Atalante taglia le acque e s'invola verso altre terre da abitare. E se non è così, non importa. Quello che conta è cercare in ciascuno la sovversione, la deterritorialità, il *dé-*

tournement del pensiero dominante... con la forza dell'utopia.

Lo spirito di rivolta de *L'Atalante* sta nell'*amour fou*, nel mistero e nell'epifania della diversità vissuta come ouverture, orizzonte, presagio di un tempo dell'utopia che ha sconfitto i vestiboli dell'apparenza. Qualcuno ha messo in relazione *L'Atalante* con il film di Jean Renoir, *Boudu salvato dalle acque* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), anche questo interpretato con immensa bravura da Michel Simon ed è ancora un'opera fortemente anarchica. Ma non crediamo che l'oggetto della comparazione sia l'acqua del fiume che "porta a (qualcosa, a qualcuno, al mondo, a un "altro mondo", ecc.)".¹⁸ Pensiamo invece che i legamenti tra *L'Atalante* di Vigo e il *Boudu...* di Renoir siano il chiamarsi fuori dalla società e che il fiume sia la strada che porta a una visione del mondo rovesciata: quella della disaffezione dalla realtà mortificata che porta alla ribellione e alla rivolta. Vigo si affida all'eros, all'esotismo, all'avventura... Renoir all'anomalia, alla trasgressio-

ne, all'insubordinazione... insieme raggiungono le spiagge dell'utopia possibile che sono proprio nel bambino (con la pioggia sulla faccia) che ognuno ha ucciso dentro di sé.

La critica ha rimproverato a Vigo la mancanza di "rigore narrativo" (che vuol dire?). *L'Atalante* è invece un'opera di grande texture estetica, un modo minimale di attingere atmosfere, effetti plastici, messaggi extracinematografici dalle cose filmate, dai valori morali che sono espressi ad ogni giunta di montaggio, ad ogni inquadratura, ad ogni gesto attoriale... Vigo ha decontestualizzato la fantasia addomesticata della "fabbrica dei sogni" e restituito all'immaginario la gioia dell'amore e dell'anarchia. Il "realismo magico" di Vigo è inseparabile dal linguaggio della luce e dalle suggestioni cromatiche operate dal curatore della fotografia di tutti i suoi film, Boris Kaufman. Pochi "disertori dello schermo" (Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, Robert J. Flaherty, Carl Th. Dreyer, Robert Bresson, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Glauber Rocha, Jean-Marie

Straub...) sono riusciti a fotografare come Vigo l'accidente della quotidianità e ad interrogare la trasparenza del male. La "surrealtà" che esce da *L'Atalante* è quella "suggerzione della carne e verità della pelle" (Mario Verdone) che portano alla critica delle proprie origini e alla scoperta della propria differenza... perfino quei culattoni degli apostoli avevano capito che "un profeta non è disprezzato che nella sua patria, tra i suoi parenti e in casa sua" (Marco 6.4). Percorrere la propria strada, qualunque essa sia, comporta prendere le distanze dal branco. Solo chi ha subito violenza... è in grado di non subirla mai più... violare i simulacri di un'epoca significa contravvenire al - patto sociale - e costituirsi come soggetto della storia.

Il cinema della rivolta di Vigo è forse il grido d'amore più alto che lo schermo abbia mai grondato nelle platee di tutto il mondo. È un cinema che tocca il cuore e porta la felicità. Si dispone a un pensare a Te, a Me, a Noi e riunisce in un incontro d'amore i "dissimili"... fa respirare fuori dal cerchio delle abitudini, delle convenzioni, del codificato. Vigo rie-

sce a entrare nel profondo del "sentire", si fa ascoltare, guardare, percepire... come la terra, l'acqua, il cielo... il suo sguardo cinematografico si schiude ad amare Te, Me, Noi e porta all'interno di un'amore universale percorsi, speranze e utopie che sono già domani. L'immagine filmica di Vigo è attraversata dal respiro dell'amore senza condizioni, dell'amore che cerca di farsi parola¹⁹ passione, stima di sé e degli altri... l'opera intera di Vigo esprime una teoretica dell'amore e della libertà di amare che è legata alla felicità e alla gioia da edificare, per sconfiggere questa umanità della paura e dell'indifferenza... perché per questa umanità non c'è nessuna speranza di salvezza, tranne che per persone speciali. Là dove l'amore non basta, nasce la libertà dell'amore.

Note

1. John Zerzan, *Futuro primitivo*, Nautilus, 2001
2. Dziga Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di Pietro Montani, Mazzotta, 1973
3. Pino Bertelli, *Zero in condotta, Manuale eversivo per un cinema del quotidiano*, L'Affranchi, 1992
4. Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, vol. 2, UTET, 1988
5. Jean Vigo, *Zero in condotta, la sceneggiatura del film*, Nautilus, 1993
6. Maurizio Grande, *Jean Vigo*, Il Castoro, 1979
7. Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, vol. 2, op. cit.
8. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, 1989
9. Prisco Vicidomini, *L'Atalante in Jean Vigo*, di Simone Ghelli, Traccedizioni, 2000
10. Internazionale Situazionista, Nautilus, 1994
11. James Agee, citazione a memoria.
12. *Zero in condotta*, op. cit.
13. P.E. Sales Gómez, *Jean Vigo, vita e opere del grande regista anarchico*, Feltrinelli, 1978
14. André Breton, *L'amour fou*, Einaudi, 1980
15. Antologia dello humour nero, di André Breton, Einaudi, 1977
16. Maurizio grande, Jean Vigo, op. cit.
17. André Breton, *Manifesti del surrealismo*, Einaudi, 1987

18. Maurizio Grande, *Jean Vigo*, op. cit.

19. Luce Irigaray, *Essere due*, Bollati-Boringhieri, 1994