

Marco Settimini

Ritmo, corpo, sogno, meccanismo e cosmo ne *L'Atalante* di Jean Vigo

- appunti di ricerca -

Nel cortometraggio *La natation par Jean Taris*, che Jean Vigo ha dedicato a un grande nuotatore degli anni venti e trenta, suo connazionale, il regista francese fa sì che lo spettatore compia una sorta di tuffo, assieme alla macchina da presa, in una piscina, trascinandolo in una straordinaria adesione dinamica a questo corpo atletico che letteralmente danza in acqua. E a proposito di questo breve documentario, il critico Maurizio Grande ha scritto che Vigo arriva a realizzarvi una visione tanto della corporeità fisica quanto di una sorta d'armonia che dice parrebbe situarsi piuttosto al di là di tale materialità.

Vigo, utilizza d'altra parte in maniera straordinaria il potenziale dello sguardo cinematografico, per ricercare una bellezza, una sorta di purezza originaria dei corpi. Per esempio, quella del bambino, di contro alla bruttura degli adulti borghesi, in *Zero in condotta*, sostiene Grande. Ma se in *La natation par Jean Taris* tale ricerca si dà in un atto documentario, e resta in un certo qual modo solo accennata, non fosse altro per via della brevità del documentario, e se in *Zero in condotta* si ha una divisione persino troppo netta tra purezza infantile e degradazione fisica e morale degli adulti borghesi, è con *L'Atalante* che Vigo scopre appieno tanto la fisicità, mai perfetta, dei corpi, e si potrebbe dire l'imperfezione del reale, quanto la sua bellezza, lo splendore del mondo e dei corpi, in quella che Grande chiama «sensualità visionaria». Vale a dire in una «proliferazione incontrollata», ossia al di là della ricerca di una qualche pura armonia, come quella trattenuta del gesto atletico di Jean Taris, o di un utopico corpo del tutto innocente, come quello fanciullesco di *Zero in condotta*, quanto nella bellezza anarchica dei corpi e dei loro movimenti che manca necessariamente a un atleta, con una sensualità, una sessualità mature del corpo che desidera.

Il corpo è d'altra parte in incessante rapporto con ciò che altro, e che lo seduce, lo attrae, si tratti di un corpo umano o di qualcosa di non-umano, come per esempio un meccanismo. Il corpo può pertanto attrarre e sedurre, o essere attratto e sedotto; può sconvolgere e creare scompiglio; o far sì che un altro corpo ne venga come inghiottito; che un altro soggetto lo possa disfare; che possa cioè disfare la maniera in cui tale soggetto si concepisce; e la maniera di concepire il suo corpo; fino a spingerlo al di là del corpo stesso, dei suoi riferimenti consueti.

Questo movimento di seduzione si produce, in Vigo, e in particolare ne *L'Atalante*, in rapporto a un movimento d'assorbimento del reale nel fantastico, pur restando nel reale. Vale a dire, in un rapporto «atmosferico» tra reale e immaginario, con l'immaginario che restituisce una sorta di «sorpresa» del reale, sostiene Grande, in uno «sfondamento» in cui la realtà è sì ancora una presenza, un «alone di senso», un ri-

ferimento di base, e tuttavia v'è una sorta d'«espansione della forza del quotidiano» che fa saltare questa distinzione tra reale e immaginario.¹

L'amore, la sensualità, l'erotismo e l'esotismo, l'anarchismo, e una sorta di stato febbrile questo film. Non tanto, come è già stato detto, giustamente, attraverso ciò che è stato interpretato erroneamente come una forma d'eccentricità, di onirismo alla maniera del surrealismo (Buñuel), quanto attraverso quello che Deleuze chiama nuovo occhio, ovvero una nuova maniera di vedere, nella quale il visibile e il non visibile si rivelano a un tempo, insieme, in rapporto alla materia.²

Vero è che come i surrealisti Vigo impiega gli oggetti, la loro meccanicità, sottraendoli alle loro funzioni abituali, e che è proprio attraverso i corpi e gli oggetti, nella loro interazione giocosa e provocatoria, che arriva a fondere il reale e il fantastico. Ma l'esotismo e l'erotismo, rispetto per esempio a *Un chien andalou* di Buñuel, sono appunto più giocosi, e più discreti, nelle immagini, per quanto riguarda ciò che viene mostrato. E tuttavia altrettanto potenti, grazie alla forma di composizione, nella quale Vigo procede, spiega Deleuze, complicando le immagini, per esempio per tramite di sovrimpressioni, e con delle visioni oblique, delle disinquadrature, caricando cioè le immagini, il singolo piano, mentre Buñuel opera in maniera più sobria, ellittica, per salti e per rotture.³

L'erotismo è quindi per così dire più atmosferico, fuso alla densità, alla sensualità visiva, alla materialità della pellicola e dei corpi che in essa appaiono, in quanto tali, senza lo straniamento cui ricorre Buñuel. L'esotismo, a sua volta, assume un tono più quotidiano, simboleggiato dal marinaio Jules (Michel Simon), coi tatuaggi che porta sul suo corpo e tutti gli oggetti stravaganti che conserva a bordo della chiatta.

Secondo Amengual, esplicitamente ripreso da Deleuze, ciò che caratterizzerebbe il cinema di Vigo sarebbe una sorta d'accelerazione visiva, di ritmo visivo, in cui si rivelerebbe una «schizofrenia» del mondo, un particolare rapporto tra ordine e disordine, *tra apertura e chiusura*. Un ritmo, movimento che produce la realtà, il costante mutamento del mondo, delle cose. E una certa «impotenza» umana impedirebbe di percepire e descrivere puntualmente questa dinamica del mondo, per cui il cosmo sfuggirebbe così a ogni visione umana, a ogni definizione umana. Per questo è necessario, per Deleuze, un occhio diverso, un nuovo occhio.⁴

Il cinema di Vigo è in questo senso un cinema che come le avanguardie fa la guerra alle norme di rappresentazione del mondo, e soprattutto a quelle della narrazione cronologica, che impedisce, dice Deleuze, di pensare l'essere, il cosmo, come mondo aperto, come apertura e non come chiusura, rappresentando *l'universo come chiusura* (un Tutto Chiuso) e non *l'universo come apertura* (un Tutto Aperto), e un tempo non ridotto a linea cronologica, ma un tempo che crea, creazione *nel tempo e del tempo*, per come egli l'intende con Henri Bergson e Marcel Proust, ossia in forma di *continua evoluzione creatrice*.⁵

Secondo Amengual, poi, ne *L'Atalante* si affermano tre specifiche caratteristiche visive. Tutta una serie di fantocci e meccanismi, per cominciare, e di stati di sonnambulismo, d'ipnosi e di stati febbrili, oltre che una serie di rifrazioni visive, riverberi di specchi e vetri, e allo sbuffo di vapore della chiatta, fumo che attraversa la visione, disturbandola, facendola passare a un altro stato percettivo. Il corpo, in rapporto a

¹ Cfr. M. Grande, *Jean Vigo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, pp. 48-50, pp. 89-94

² Cfr. C. Perrin, *Jean Vigo ou la beauté de l'informe*, in M. Estève, *Jean Vigo*, "études cinématographiques", no. 51-52, 1966

³ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989, pp. 71-72

⁴ Cfr. B. Amengual, *Monde et vision du monde dans l'oeuvre de Vigo*, in M. Estève, *Jean Vigo*, op. cit., pp. 49-50

⁵ Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Cortina, 2002; M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Milano, Einaudi, 1951; G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1976; G. Deleuze, *Il bergsonismo*, Milano, Feltrinelli, 1983

tutto quanto si vede nelle immagini, spiega Deleuze, diventerebbe dunque una sorta di dispositivo, un dispositivo meccanico, connesso a un sogno, pur restando nel piano del sogno del reale, e non al di là, ossia nel sogno come puro onirismo.

Secondo elemento peculiare de *L'Atalante*, è la macchina da presa dotata di uno speciale dinamismo, con i suoi *travelling* (i movimenti laterali della macchina da presa) sui movimenti dei corpi, e con le sue *plongée* (e vale a dire inquadrature verticali, a piombo), con cui Vigo pare cercare d'estrarre dai corpi, dai loro movimenti, e da quelli dei vari meccanismi di cui sopra, quanto più di dinamismo possibile, per definire una nuova forma di visione

Terzo elemento peculiare del film di Vigo, l'immagine di un universo tutto fatto di luce, l'universo come luminosità in movimento continuo, ritmo della luce, nella sua continua trasformazione. Se *Zero in condotta* mostrava cioè un mondo chiuso cui Vigo si ribellava, *L'Atalante* è invece il tentativo paradossale di «contenere l'universo», come afferma Amengual, in una forma che sia tanto chiusa quanto aperta, in una forma che renda conto, pur nella sua inevitabile chiusura, quale è la forma delle singole immagini come quella del film intero, di un mondo che è aperto, in continuo mutamento. Il cinema, dice Amengual, è d'altra parte «per eccellenza arte della circolazione universale», di un dinamismo duplice, di apertura dei corpi verso l'infinito e di chiusura, in un riavvicinamento che è proprio dei due corpi, maschile e femminile, in un atto d'amore, «verso l'accordo totale» che è il cosmo stesso. E la forma di Vigo è appunto una *formula cosmica* di composizione che esprime l'amore per ciò che è, per lo «splendore» del mondo;⁶

Ed è con queste tre caratteristiche che Deleuze tratteggia l'estetica di Vigo, ossia quella che egli chiama immagine-percezione, immagine che compie una sorta di danza che disloca lo spettatore dal reale, in un ritmo differente, in una visione differente, in rapporto a un dispositivo. Per esempio, quando Juliette (Dita Parlo) lascia il suo sposo Jean (Jean Daste) e sale sul treno, per compiere l'immersione nel caos della città, soffermandosi di fronte alle vetrine, e si mette a contemplare la serie di fantocci meccanici che vi sono esposti, nel momento in cui questi si mettono in movimento ella stessa diventa progressivamente l'oggetto di una danza più grande di lei, che ella non può controllare, tanto da sprofondare nei movimenti dei fantocci e dei passanti sul marciapiede, nei riflessi dei fantocci e dei passanti, in un ritmo meccanico, automatico del tutto diverso da quello che è il ritmo abituale, o meglio visibile, delle cose. L'oggetto, s'impone così come «ciò verso cui concorre un numero sempre più grande di personaggi», che diventano parte di un sistema meccanico complesso preso in una dinamica che aumenta, in un automatismo che non si può arrestare. Un meccanismo che collega e assimila l'umano e il non-umano, corpi e oggetti, rappor-tandoli in una «reazione a catena» nella quale l'individualismo non è assente, ma vi si può annullare. Perché se è sì il singolo corpo, il singolo individuo, che l'innesca, per via di un a curiosità o d'un desiderio per ciò che è erotico o esotico, che lo fa diventare parte di questo meccanismo, esso lo sopravvanzerà con la sua forza.

Vigo aggiunge poi a tutto questo, nelle immagini de *L'Atalante*, la precarietà che è propria dell'acqua, e quindi dei corpi, in quanto *solidi*, in rapporto agli elementi *fluidi*, e nell'acqua si passa dalla meccanica di cui si è appena detto (una *meccanica dei solidi*) a una meccanica di tipo acquatico (una *meccanica dei fluidi*). Secondo Deleuze, ciò non costituisce tuttavia per Vigo necessariamente una *opposizione* tra la terraferma e l'acqua, *visibile* certo in «concreto», quanto pensando a un rapporto *non visibile*, ossia su di un piano più «astratto», di transizione e scambio tra le due, come

⁶ Cfr. B. Amengual, *Monde et vision du monde dans l'oeuvre de Vigo*, op. cit., pp. 67-70, pp. 74-75

permanenza possibile della seconda meccanica nella prima, nel momento in cui si torna sulla terraferma.

L'acqua è d'altronde un elemento particolare, onnipresente nel cinema francese, e in particolare in Epstein, Grémillon, L'Herbier, e nel Renoir de *Il fiume*, fino a Godard (*Pierrot le fou* e *Prénom Carmen*). L'acqua è una certa visione *del* mondo, ancor più che una visione del mondo inteso come sguardo *sul* mondo da parte degli uomini: è la visione, lo sguardo *della materia* del cosmo, dice Deleuze. L'acqua, si fa così indice per Deleuze dell'immagine-percezione, dell'immagine *non centrata e vibrante*, capace di pensare e far pensare, congiungendo il soggetto con gli oggetti e con uno sdoppiamento della visione soggettiva in una visione semi-soggettiva che è una *coscienza formale superiore*.

Perché, afferma Deleuze, tra il sistema della terraferma, e quello acquatico, liquido, si tratta di *due differenti situazioni* di movimento dei corpi, e «non è la stessa grazia». Visto che sulla terraferma il movimento si fa da un punto a un altro, mentre in acqua «il punto sta tra due», e si fa «conversione» di movimento, in un rapporto tutto particolare, liquido, che si può vedere nelle immagini in cui Jean s'immerge nel fiume e le due presenze corporee, la sua e quella della sua amata Juliette, si sovrappongono, si mescolano in modo appunto acquatico. Vale a dire che con il tuffo di Jean a cercare Juliette in acqua e con la loro riemersione insieme, tutto quanto «si converte in movimento ascendente», con l'affermazione finale di un amore che opera la riunione dei due corpi dopo la separazione, in una bellezza del corpo che appare in conclusione quale corpo «integro», di conto a un corpo frammentato in oggetti e ricordi, in una bellezza che deriva dalla «conciliazione» armoniosa tra la terraferma e l'acqua che i due devono a Jules il marinaio, in grado di conferire alla terraferma un sistema caratteristico del fiume, e d'immettere così nei corpi sulla terraferma una logica del flusso, anziché la solita forma del realismo che lega sensazioni e movimenti. Facendo sì che tutti i vari feticci e gli oggetti, tutti i frammenti in cui si dà abitualmente l'assenza si convertano in una visione che *restituisce l'integralità della presenza corporea*. Jules fa questo riuscendo a far funzionare il giradischi, magicamente, nel momento in cui Jean si getta in acqua. E' proprio allora che si ha l'annullamento del soggetto nella veggenza «liquida» e «fluente» dello sguardo acquatico, con il venir meno del corpo abituale, in un «simultaneismo» del corpo che guarda e del corpo di chi è guardato, in cui si smarriscono gli abituali riferimenti, grazie a questa immersione nella materia «pura», in una «interazione molecolare» della materia.

E', questa, la «funzione di veggenza» che, come dice Deleuze, diventerà da Vigo in poi, la caratteristica fondamentale del grande cinema francese, con la rottura del rapporto che tiene insieme sensazioni e movimenti, e che ne *L'Atalante* resta tuttavia nel quadro di «una storia ancora solida», pur se semplicissima, essenziale, una narrazione di base tuttavia «fortemente penetrata dal ritmo». Secondo Deleuze, questa veggenza liquida è insomma «la promessa (...) di un altro stato di percezione», una percezione non più umana, bensì oltre l'umano. Perché l'occhio umano è «troppo immobile», mentre l'occhio della materia non fa riferimento a degli ambienti o a degli oggetti in quanto presupposti, e realizza una visione «più sottile», molecolare, capace di rendere conto della *variazione universale della materia*, della *vibrazione universale della materia*.

Una percezione che non è umana, bensì propria della Natura, in cui ciascun punto passa per tutti i punti, ciascun corpo passa per tutti i corpi, i quali ricevono e inviano impulsi, per quanto distante possano andare le azioni e le reazioni. Una percezione non lontana da quella del «cineocchio» di Vertov («l'occhio della materia, l'occhio nella materia»), un occhio che sta oltre l'uomo, occhio «sovrumano» della macchina da presa, che figura «l'insieme infinito della materia».

Secondo Deleuze, in questo dato starebbe il grande contributo alla ricerca della *fotogenia* di Vigo, ricerca che egli condivide con Epstein e gli altri avanguardisti, e vale a dire lo studio della peculiarità di base del cinema, definendo un altro dinamismo e una differente composizione dei corpi rispetto a quelli che poi dominanti: «l'immagine in quanto maggiorata dal movimento», con l'estrazione dai corpi e dai piani delle immagini per rendere attraverso questo sguardo, e quindi in maniera sensibile, le forze del cosmo, la *potenza cosmica* con la coesistenza di *apertura e chiusura* e di una serie d'*accelerazioni e decelerazioni*.

L'immagine-percezione, con il suo stato «relativo», nel quale cambia continuamente, non legandosi *né a una soggettività né a una oggettività* si giunge a una composizione d'insieme del film che, più che un effetto cronologico dei piani, uno dietro l'altro, determina un effetto di «simultaneismo», uno sopra l'altro, uno con l'altro, in modo tale da mostrare il ritmo, il meccanismo superiore della Natura, il Tempo della Natura. Tempo, afferma Deleuze, che non smetterà mai d'«assillare» le immagini di tutti i grandi autori del cinema francese, da Epstein a Rivette, e che in precedenza era centrale per la pittura, la letteratura e la musica, con i vari Delaunay, Proust, Debussy, ecc. Deleuze definisce tale ricerca «dualismo francese», il quale, ancora una volta, si risolverebbe, per il filosofo, nella fusione dei due elementi fondamentali, materia e spiritualità. In una necessaria «complementarietà» dei due, in relazione a qualcosa d'«indipendente», che chiama «Anima», la quale «precede i corpi», li circonda, Anima o Tempo della Natura, pura luce, *vibrazione universale e variazione universale*, una *luminosità* che non cessa di circolare, definendo, nella sua *dinamicità*, tutte le forme, tra le quali i corpi. Questo, al di là di una dialettica, di una tragica opposizione tra chiaro e scuro, tra il Bene e il Male, o di un grigio di sintesi bensì in un grigio tanto «relativo» quanto «assoluto» che è pura luce, luce allo stato puro, affermata nel suo puro essere, nel suo passare sui corpi, definendone la forma. Una sola luce per la materialità e per lo spirito, per il corpo e per l'anima.⁷

(Pisa, luglio 2005)

⁷ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Milano, Ubulibri, 1984, pp. 55-66, pp. 97-103