CINETECA BOLOGNA
DISTRIBUZIONE

Il Cinema Ritrovato al cinema
Classici restaurati in prima visione

dal 15 gennaio nelle sale italiane
dal 25 gennaio in DVD e Blu-ray

L'Atalante

(Francia/1934, 89')

e

Tutto Jean Vigo

(À propos de Nice / La natation par Jean Taris / Zéro de conduite)

nuova edizione restaurata in 4K
dai laboratori L'Immagine Ritrovata di Bologna
e L'Image Retrouvée di Parigi.
Restauro promosso da Gaumont
in collaborazione con Cinematheque francaise
e The Film Foundation,
con il supporto di CNC – Archives francaises du film

Soggetto: Jean Guinée [Robert de Guichen]
Sceneggiatura: Jean Vigo, Albert Riéra
Fotografia: Boris Kaufman
Montaggio: Louis Chavance
Scenografia: Francis Jourdain
Musica: Maurice Jaubert
Interpreti: Michel Simon (père Jules), Dita Parlo (Juliette), Jean Dasté (Jean), Gilles Margaritis (il venditore ambulante), Louis Lefebvre (il mozzo)

Ufficio stampa Cineteca di Bologna
Andrea Ravagnan
(+39) 0512194833
(+39) 3358300839
cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it

- **L'Atalante** ***e tutto Jean Vigo: i nuovi restauri nelle sale italiane e in DVD e Blu-ray***

È il **film simbolo della cinefilia**: quel **tuffo nel fiume** e il sorriso della **sposa in bianco che appare sott'acqua** sono l'immagine stessa della passione per il cinema.
È ***L'Atalante*** di Jean Vigo, film di culto per il pubblico italiano, che per un'infinità di notti ha visto e rivisto quel tuffo, scelto da Enrico Ghezzi per la **sigla della trasmissione "Fuori orario"**.
Ma *L'Atalante* va molto al di là di quell'indimenticabile sequenza: è uno dei film più belli della storia del cinema, **ultimo capolavoro firmato dal genio di Jean Vigo**, talento del cinema francese, **morto di tubercolosi nel 1934, a 29 anni**, proprio mentre stava terminando *L'Atalante*, **lasciando quattro film sorprendenti**: oltre a *L'Atalante*, *À propos de Nice*, *La natation par Jean Taris* e *Zéro de conduite*.
La **Cineteca di Bologna** ora raccoglie questa eredità: restaurati dai suoi **laboratori di Bologna e Parigi** (L'Immagine Ritrovata e L'Image Retrouvée), ***L'Atalante*** **e l'opera completa di Jean Vigo** arrivano **nelle sale italiane dal 15 gennaio**, per vedere poi la luce in DVD e Blu-Ray in anteprima internazionale, dal 25 gennaio.
Dopo l'anteprima dello scorso giugno in Piazza Maggiore a Bologna per l'inaugurazione della 31ª edizione del festival Il Cinema Ritrovato, *L'Atalante* torna a vivere grazie al progetto di distribuzione del classici restaurati promosso dalla Cineteca di Bologna, ***Il Cinema Ritrovato. Al cinema***.

Promosso da **Gaumont** in collaborazione con **Cinémathèque Française** e **The Film Foundation** con il supporto di **CNC – Archives françaises du film**, il restauro dell'opera di Jean Vigo è stato curato da uno dei principali studiosi internazionali, **Bernard Eisenschitz**.

L'ATALANTE

(Francia/1934, 89')

di Jean Vigo

Giocato attorno ai tre protagonisti, il **marinaio** (l'indimenticabile **Père Jules** di **Michel Simon**), il **capitano** (interpretato da **Jean Dasté**) e la **novella sposa** (**Dita Parlo**, immortalata proprio da *L'Atalante*, prima di *La grande illusion*, diretto nel 1937 da Jean Renoir), *L'Atalante* deve la sua magia anche ad altri "personaggi": il paesaggio francese, il fiume, la chiatta, il viaggio, la fisarmonica e il grammofono, il desiderio e l'illusione, la Parigi immaginata e quella reale, la gelosia, l'amore perduto e ritrovato. E, perché no?, i gatti dello svalvolato Père Jules.

➢ *La morte di Jean Vigo e le diverse versioni del film*

Nel febbraio 1934, Jean Vigo, malato, ha terminato il montaggio dell'*Atalante*, in uno scambio costante con la sua *banda*, vale a dire il suo gruppo di amici che, insieme al **montatore Luois Chavance**, tiene al corrente il regista quando questi non è fisicamente presente. A quel punto Vigo lascia Parigi per riposarsi, mentre **Maurice Jaubert compone la musica**. Non troverà più la forza per riprendere il montaggio, come si augurava. Il suo collaboratore Albert Riéra, propone di condensare la narrazione, ma J.L. Nounez, il produttore, rifiuta che qualcuno si sostituisca al regista. Solo dopo una proiezione per gli esercenti dall'esito disastroso, Nounez accetta la proposta del coproduttore e distributore GFFA di **sostituire la musica di Jaubert con una canzone *realistica* adattata dall'italiano (*Parlami d'amore Mariù*), *Le Chaland qui passe***. Titolo con il quale il film uscirà nel mese di settembre, poco prima della morte di Vigo. **Nel frattempo, una copia dell'*Atalante* autentica è stata inviata a Londra, a quanto pare affidata da Maurice Jaubert ad Alberto Cavalcanti. Ed è questa la copia-guida, immagine e suono, su cui è stato rigorosamente condotto il nuovo restauro.** È stata reintegrata l'inquadratura aerea finale, girata da Kaufman su istruzioni di Vigo, già prevista in tutta la sua lunghezza nel commento musicale di Jaubert.
(**Bernard Eisenschitz**, dal catalogo della 31ª edizione del festival Il Cinema Ritrovato)

➢ *La sovrimpressione come atto d'amore tra immagini*

Spremuti e premuti da 35 anni di visioni e da pochi secondi di infinita e sfinita memoria, dieci film. Proiettati in un futuro anche solo di un attimo, come forse sempre dovremmo immaginarcelo, se ancora fossimo capaci di amare. *L'Atalante* di Vigo, allora, perché sublima proprio **la lotta del cinema contro la morte dentro la morte**, **reinventando la sovrimpressione come atto d'amore tra immagini**. E perché la lieta fine non è lieta e non è fine, la follia dell'amore coniugale vista dall'alto come solo il cinema o un dio…
(Enrico Ghezzi, *Cento film in dieci minuti*, "il manifesto", 21 giugno 1994)

➢ *Realismo ed estetismo*

L'Atalante contiene tutte le qualità di *Zéro de conduite* e altre ancora quali la maturità, la maestria. Vi si trovano, riconciliate, due grandi tendenze del cinema, il **realismo** e l'**estetismo**. Ci sono stati nella storia del cinema dei grandi realisti come Rossellini e dei grandi esteti come Ejzenštejn, ma **pochi cineasti si sono provati a fondere le due tendenze** quasi fossero contraddittorie. Per me *L'Atalante* contiene nello stesso tempo *À bout de souffle* (*Fino all'ultimo respiro*, 1960) di Godard

e *Le notti bianche* (1957) di Visconti, vale a dire due film incomparabili, che sono certamente l'uno agli antipodi dell'altro, ma che sono anche quanto di meglio si è fatto in ciascuna delle due direzioni. Nel primo si tratta di accumulare frammenti di verità che combinati assieme condurranno a una sorta di favola moderna; nel secondo invece si parte da una favola moderna per ritrovare alla fine del viaggio una verità globale. Infine ritengo che spesso si sottovaluti *L'Atalante* vedendovi un piccolo tema, un tema "particolare" in opposizione al grande tema "generale" trattato in *Zéro de conduite*.
L'Atalante **affronta in realtà un grande tema, raramente trattato dal cinema, l'esordio nella vita di una giovane coppia**, le difficoltà di adattarsi l'uno all'altra, con all'inizio l'euforia dell'accoppiamento (ciò che Maupassant chiama "il brutale appetito fisico ben presto spento"), poi i primi scontri, la rivolta, la fuga, la riconciliazione, e finalmente l'accettazione dell'uno da parte dell'altra.
(**François Truffaut**, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003)

- ***La scelta del cast: Michel Simon, Dita Parlo, Jean Dastè***

Lo schema della produzione era lo stesso di *Zéro de conduite*. Nounez metteva il denaro liquido; la Gaumont forniva gli studi e la pellicola e s'incaricava della distribuzione. I ruoli principali vennero assegnati ad attori conosciuti: **Michel Simon** e **Dita Parlo**. Dita Parlo era un prodotto dell'ultimo periodo del cinema muto in Germania. Michel Simon aveva un'esperienza decennale. Persone del suo ambiente si stupirono nel vederlo accettare una parte nel film di un giovane che era praticamente un esordiente. Avrebbe risposto loro che aveva accettato proprio perché si trattava di Jean Vigo: **Simon provava simpatia per questo ragazzo non conformista contro il quale si era accanita la censura**.

La decisione di scritturare Michel Simon e Dita Parlo ebbe il consenso pieno e sincero di Vigo. D'altra parte, in caso contrario, non avrebbe potuto cambiare un bel niente.
Restava tuttavia a Vigo la libertà di scelta per gli altri attori e, fedele alla sua équipe, aveva già impegnato **Jean Dasté** e Lefèvre, coprendo così i ruoli principali.
Vigo conservò anche quasi interamente l'équipe artistica e tecnica di *Zéro de conduite*: Kaufman, Riéra, Merle, Jaubert e Goldblatt. Con la collaborazione di Riéra, Vigo aveva preparato un copione minuzioso e Nounez, che voleva un lavoro accurato, aveva chiesto a Blaise Cendrars di revisionare i dialoghi di Vigo. Lo scrittore non ebbe da fare alcun appunto, e quindi da quel lato tutto era a posto.
Vigo aveva anche approfittato delle prime settimane estive per fare lunghi giri in barca e familiarizzarsi, insieme a Dasté, con l'uso del timone e dei lunghi ganci delle chiatte. Alcuni giorni dopo aver letto la prima sceneggiatura, **Vigo aveva chiesto a Georges Simenon**, tramite Merle, **informazioni sui canali, le chiuse, i villaggi marittimi, e lo scrittore gli aveva mandato qualche informazione**. Aveva già scelto la chiatta del film, si trattava della Louise XVI, di proprietà dell'Unione delle miniere e industrie affini. La chiatta, benché dotata di un motore a nafta, risaliva ai tempi in cui i cavalli trainavano le chiatte lungo le alzaie.
(**Paulo Emilio Sales Gómes**, *Jean Vigo. Vita e opere del grande regista anarchico*, Feltrinelli, Milano 1979)

➢ ***Le atmosfere cinematografiche come vero "soggetto" del film***

Il rapporto che ebbe Vigo con il soggetto originale de *L'Atalante* consente di farsi una idea della sua capacità di "manipolazione creativa" di un materiale pre-cinematografico assai banale e denso di ambigui luoghi comuni, per cavarne un film tutto giocato sulle atmosfere. Nel processo di trasformazione del soggetto originale in messa in scena cinematografica Vigo altera sensibilmente la natura della vicenda narrata e il carattere dei personaggi. Ma, quel che è più importante, **riesce a fare delle atmosfere cinematografiche il vero "soggetto" del film**.
Per "atmosfere cinematografiche" intendo non solo gli effetti stilistici o espressivi prodotti come il risultato di un certo modo di operare con la macchina del cinema. Piuttosto, intendo **la capacità di far scaturire dalle cose stesse o da una vicenda appena abbozzata, dal tratteggio in punta di pennello dei personaggi, l'alone del senso che li tiene in vita, che tiene in vita il film**. Dunque, la capacità che ha il cinema – con certi cineasti – di creare atmosfere attorno a fatti e materiali, una atmosfera concreta, palpabile, fatta di luci e di oggetti, di corpi e di personaggi umani e naturali.
Mantenendo in apparenza intatto il filo conduttore della vicenda, Vigo ha trasformato radicalmente il senso del soggetto di Guinée, costruendo una storia che si regge sul bilanciamento della seduzione e dell'amore coniugale, e su una rara fusione tra la vita quotidiana, il lavoro e l'amore. Il gusto, l'esperienza e la sensibilità di Vigo si avvertono soprattutto nel **tratteggio dei personaggi**, nella manipolazione creativa dei corpi e dei luoghi, nel modo di **riplasmare sotto l'intervento della macchina da presa i rapporti che legano gli uni agli altri**. Rapporti delicati che si modificano impercettibilmente, giorno dopo giorno, durante lo scorrere lento della barca sui canali, durante l'alternanza di occupazioni giornaliere e pause della intimità, durante le tensioni tra l'amore e la curiosità per la vita immaginata in tutti i suoi aspetti. È così che **prende corpo una visione complessa dell'amore e del piacere**, il senso fisico della vita e del lavoro, la seduzione in tutti suoi aspetti e il richiamo alla saldezza delle scelte compiute.
(**Maurizio Grande**, *Jean Vigo*, La Nuova Italia, Firenze 1979)

➢ ***La ripresa subacquea***

All'occhio tagliato di Buñuel, Vigo accosta una nuova forma di interdizione della percezione: l'occhio aperto sott'acqua. La **ripresa subacquea di Jean che guarda in macchina cercando l'apparizione di Juliette** simboleggia la ricerca speculare di un autore che si spinge fino al fondo ultimo delle immagini per trovare uno stato di "veggenza"(Gilles Deleuze) e un'avanguardia dello sguardo. **All'iconoclastia Vigo sembra opporre l'*iconofilia* del vedere tutto ovunque e comunque**.
Lasciandosi incantare dal potere rivelatore e mistificatore che nasce dal posizionare una cornice di vetro davanti agli occhi, Vigo riporta il cinema alla sua elementarità e funzionalità ottica di lente attraverso la quale osservare il mondo, amplificandone ed esasperandone i contorni e le sfumature. Non a **caso Henri Langlois ha accomunato il cinema di Vigo alle vetrate policrome delle cattedrali gotiche**, così come ai film di Lumière e Méliès, comprendendo quanto il suo cinema sia l'espressione di un'infanzia e intraprendenza della rappresentazione elaborata attraverso la riduzione della vita in una struttura di vetro. Diorama della visione, *L'Atalante* apparenta i mosaici a vetro con le miniature, i dispositivi ottici ottocenteschi con gli spettacoli di *féerie*, il cinematografo con l'avanguardia artistica.
(**Giacomo Ravesi**, *L'Atalante. Immagini del desiderio*, Mimesis, Milano-Udine 2016)

À PROPOS DE NICE

(Francia/1930, 25')

di Jean Vigo e Boris Kaufman

➢ ***Gli insulsi divertimenti sotto l'insegna del grottesco***

In questo film – interprete una città le cui manifestazioni sono significative – si assiste al processo di un certo mondo. In realtà, non appena indicate l'atmosfera di Nizza e lo spirito della vita che vi si conduce (e che si conduce anche altrove, purtroppo!), il film muove alla **generalizzazione degli insulsi divertimenti**, **messi sotto l'insegna del grottesco, della carne e della morte**, ultimi bruschi trasalimenti d'una società che si abbandona, fino a darvi la nausea e a farvi complici di una soluzione rivoluzionaria.
(**Jean Vigo**, *Verso un cinema sociale*, 14 giugno 1930)

➢ ***La mia prima intenzione era procurare la nausea***

La mia prima intenzione era procurare la nausea. Rendere intollerabile, almeno al cinema, ciò che si guarda con indifferenza, con compiacimento, con piacere a grandezza naturale! E procurare sollievo con immagini di operai e del clima delle fabbriche. Ecco. Continui ad aiutarmi a cercare di fare del mio meglio. Solo a leggerla, mi ritorna il coraggio. Grazie.
(Lettera di **Jean Vigo** a **Jean Painlevé**, 7 ottobre 1930)

➢ ***Città stordita e insensata***

Nizza, regno dell'inautentico, **città stordita e insensata**, ha l'aspetto di un carnaio aperto in un pomeriggio afoso, si respira un'aria soffocante, la luce bianca del sole – che la macchina da presa non teme di guardare in faccia – le conferisce un aspetto malsano: qui, le fisionomie grosziane dei ricchi, i volti rincagnati o imbellettati fino al ridicolo portano i **segni del disfacimento**, di una allegria mortuaria da ultimo (si sperava!) carnevale. **E qui la borghesia, mascherandosi, si smaschera irrimediabilmente**.
(**Michele Canosa**, *Il cinema delle avanguardie e Jean Vigo, in Francia anni '30. Cinema cultura storia*, a cura di Patrizia Dogliani, Giovanna Grignaffini, Leonardo Quaresima, Marsilio, Venezia 1982)

LA NATATION PAR JEAN TARIS, CHAMPION DE FRANCE

(Francia/1931, 9’)

di Jean Vigo

Si comincia con l’aspetto agonistico. Gli atleti vengono ripresi da diverse angolazioni prima del tuffo, nel momento della massima concentrazione, e poi seguiti in panoramica dall’alto nel percorso della piscina. Le immagini più vive sono date dai **dettagli in piena luce degli spruzzi d’acqua** provocati dal movimento degli arti, e dalle riprese in piano ravvicinato e in ralenti delle fasi del movimento.

Assai efficace è l’alternanza dei piani (lunghe panoramiche dall’alto “a seguire” accostate ai piani ravvicinati che seguono il lavoro dei muscoli e l’impostazione delle “figure” del nuoto); come pure **l’alternanza della velocità di scorrimento della pellicola** (ralenti, accelerato, velocità normale), quasi ad assecondare il ritmo del corpo trasformato in macchina perfetta che domina pienamente il rapporto con l’acqua.

L’attenzione per le “figure” del nuoto non ha soltanto una motivazione didattica ma altresì esprime **la soddisfazione visiva per l’armonia che lega il corpo all’ambiente**, per il piacere con cui il corpo si adatta in varie forme all’acqua che lo sostiene e lo fascia. L’interesse per la perfezione del corpo non è affatto secondario nel dettare la scelta delle angolazioni.

La cinepresa appare coinvolta nel rapporto tra il corpo e l’elemento acquatico allorché segue il campione sott’acqua, mentre questi si avvita su se stesso avvicinandosi e allontanandosi, quasi a danzare di fronte all’obbiettivo, disegnando le variazioni di campo nel rapporto metrico tra cinepresa e corpo umano. È il movimento dell’atleta che seleziona il campo visivo, regolandosi sulla distanza dalla cinepresa. Finalmente, terminata l’esibizione, l’atleta viene “risucchiato” dall’acqua e appare completamente vestito, mentre si allontana nell’aria e saluta togliendosi il cappello (omaggio al Clair di *Entr’acte*).

(**Maurizio Grande**, *Jean Vigo*, La Nuova Italia, Firenze 1979)

ZÉRO DE CONDUITE

(Francia/1933, 44')

di Jean Vigo

- ***I miei otto anni d'internato***

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.
Ed allora, mi sento stretto dall'angoscia. State per vedere *Zero in condotta*, io sto per rivederlo con voi. L'ho visto crescere. Come mi sembrava gracile! Neppure convalescente, come un mio stesso figlio, non è più la mia infanzia. È invano che spalanco gli occhi. Il mio ricordo si ritrova male in lui. È dunque già così lontano? Come ho potuto osare, diventato grande, percorrere tutto solo, senza i compagni di gioco e di studio, i sentieri del Gran Meaulnes? Senza dubbio, ritrovo nello scompartimento che allontana le vacanze i due amici del ritorno a scuola. Sicuramente va là, con i suoi 30 letti identici, **il dormitorio dei miei otto anni d'internato**, e vedo anche Huguet che noi amavamo tanto e il suo collega, il sorvegliante Pète-Sec, e questo sorvegliante generale muto dai passi leggeri di un fantasma. Alla luce della lampada a gas abbassata per la notte, il piccolo sonnambulo ossessionerà ancora il mio sogno questa notte? E forse lo rivedrò ai piedi del mio letto come ci si trovava la vigilia di quel giorno in cui la febbre spagnola lo portava via nel 1919.
(**Jean Vigo**, discorso pronunciato il 17 ottobre 1933 in occasione della prima proiezione del film in Belgio, al Club de l'Écran di Bruxelles)

- ***Un atto di sovversione allo stato puro***

Non c'è un film più feroce di questo. Chi lo colpì prima e dopo la sua uscita sapeva evidentemente quello che faceva. ***Zéro de conduite* è un atto di sovversione allo stato puro**, uno schiaffo potente e necessario a tutto ciò che gli adulti costruiscono in nome e per conto di quella categoria chiamata infanzia.
Jean Vigo lo visse sulla propria pelle, sulle macerie di un'**esperienza diretta e traumatica della vita di collegio**. Ma invano vi cercheremmo le cadenze nefaste della denuncia, o la cronaca spicciola, o la polemica sociale. *Zéro de conduite* azzera tutto questo e parte dalla vita. Dalla **vita come desiderio**. Che è proprio **ciò che qualunque potere esclude**, chiamando a difesa di sé stesso quello che si definisce ordine, disciplina, educazione. Contro l'orrore di un mondo che vuole i figli a immagine dei padri, votati dalla nascita all'**obbedienza** e al **conformismo**, non c'è che l'arma dello **sberleffo** e del **ridicolo**. In nessun momento Vigo nasconde l'*allegria* dei suoi ragazzi, la loro capacità di seppellire con una risata i tetri fantocci che li vorrebbero sottomettere.
In questa coincidenza profonda della mente e del cuore sta il segreto dell'arte di Vigo, che gli aggettivi ricorrenti (anarchico, poetico, surreale, irriverente, trasgressivo, eversivo, lirico, maledetto...) non riescono a racchiudere in nessun catalogo. Altri se ne possono aggiungere: impietoso, crudele, tenero, cattivo. E mancherebbe un aggettivo solo, per dire quello che Vigo non è: indulgente. Nei ritratti dei suoi ragazzi non c'è infatti alcun partito preso, alcuna simpatia preconcetta. Vigo ama i suoi ragazzi, ma li sa anche odiare al momento giusto. Solo quando ne coglie la mancanza di libertà, trova in questa privazione la vera radice del male. E non cerca, né concede, attenuanti.
(**Gianni Amelio**, *Il vizio del cinema*, Einaudi, Torino 2004)

➢ ***Renoir, Vigo e la passione per Chaplin***

È evidentemente a Renoir che Vigo si avvicina di più anche se si è maggiormente discostato da lui nella crudezza e anche nell'amore dell'immagine. Tutti e due sono cresciuti in un'atmosfera nello stesso tempo ricca e povera, aristocratica e popolare, ma il cuore di Renoir non ha mai sanguinato. Per Jean Renoir, figlio di un pittore di genio, il problema era di non fare nulla che fosse indegno del nome che portava ed è noto che egli arrivò al cinema dopo aver rinunciato alla ceramica a suo giudizio troppo vicina alla pittura. Jean Vigo era, anche lui, **figlio di un uomo celebre ma discusso, Miguel Almereyda, militante anarchico, morto in prigione in circostanze misteriose e oscure**.
Orfano sbattuto da un collegio all'altro sotto falso nome, Jean Vigo ha talmente sofferto che la sua opera risulta necessariamente più urtante. Miguel Almereyda sposerà Emily Clero, giovane militante anarchica, che da una prima unione libera avrà cinque figli tutti morti in giovane età, uno di questi cadendo da una finestra. Nel 1905 essi metteranno al mondo il nostro Jean, Jean che nasce per vivere duramente, Jean che, restato orfano, si ritrova solo con l'unica eredità di una divisa del bisnonno paterno, Jean Vigo infine i cui film saranno appunto l'illustrazione fedele, divertente e triste, fraterna e affettuosa, sempre acuta, di questo motto: "Proteggo il più debole".
Questo motto ci conduce al fondamentale punto in comune tra Vigo e Renoir: la loro passione per Chaplin. Le storie del cinema fanno poco caso alla cronologia dei film e alle influenze che i diversi cineasti hanno potuto esercitare gli uni sugli altri e mi è perciò impossibile dimostrare l'ipotesi, di cui però sono sempre stato convinto, che la costruzione di *Zéro de conduite*, la sua ripartizione con sottotitoli che commentano spassosamente la vita nel dormitorio, nel refettorio ecc.,

fosse molto influenzata da *Tire au flanc* (1928) di Renoir, direttamente ispirato a sua volta da Chaplin e più precisamente da *Shoulder Arms* (*Charlot soldato*, 1918). E ugualmente, come non pensare che ricorrendo a Michel Simon per *L'Atalante* Vigo avesse in mente la prova da lui fornita con Renoir in *Boudu sauvé des eaux* (1932) l'anno precedente?
(**François Truffaut**, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 2003)

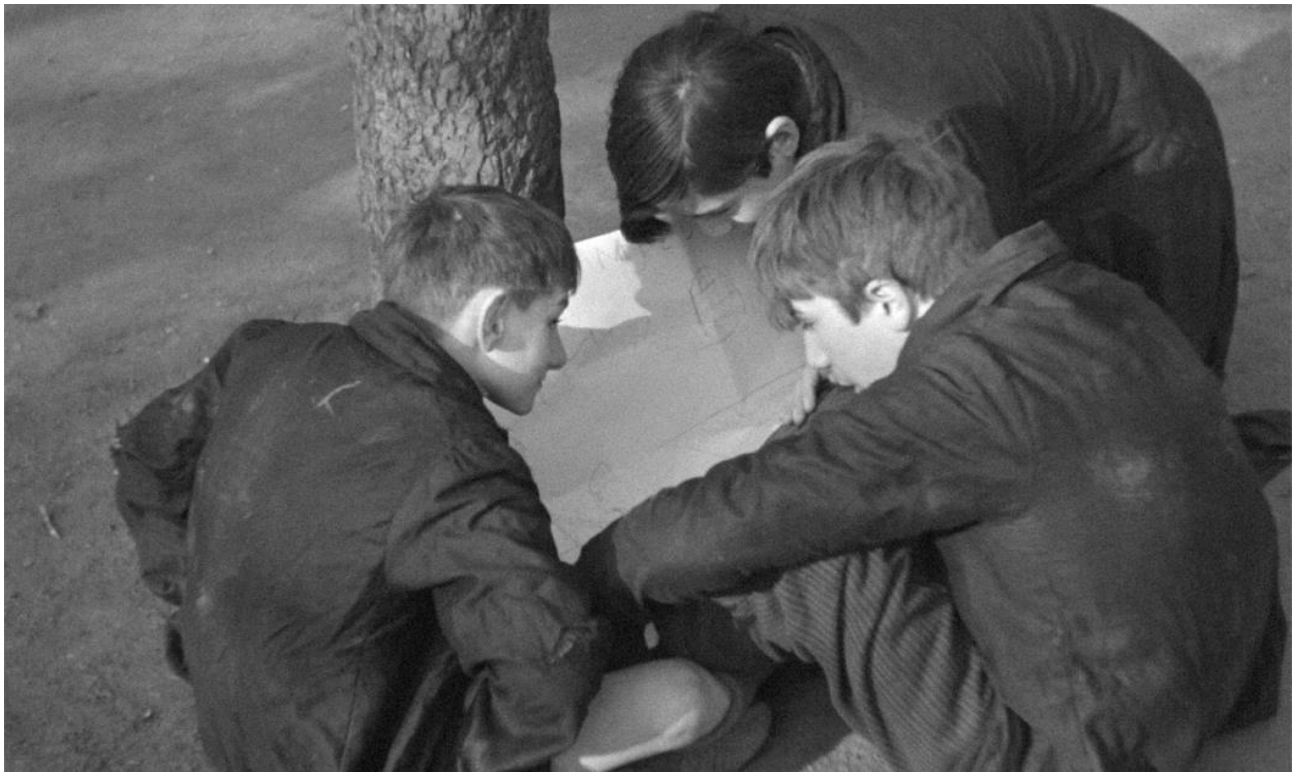
- ***Padronanza completa del mezzo cinematografico***

Se, dall'opera di Vigo, si dovesse scegliere per un'antologia una sola sequenza rappresentativa del suo stile, si dovrebbe prendere l'inizio di *Zéro de conduite*. Vi si trovano tre passaggi tipici della sua creazione. Si parte da modesti dati reali, pensati in ogni particolare (un compartimento di terza classe, dei collegiali con le divise usate e le gambe magre), per arrivare al fantastico (l'atmosfera fumosa dello scompartimento) passando per l'assurdo (gli oggetti e i giochi dei ragazzi).
L'immagine si sposta verso destra per accompagnare un ragazzo fino al suo letto, poi in avanti per l'altro, e ritorna a sinistra verso il letto vuoto, per aspettare Colin che lo raggiunge subito di corsa.
Se dovessi indicare il più bel verso del poema *Zéro de conduite*, sceglierei questo rapido ritorno di Colin al suo letto dove l'aspetta, complice, la macchina da presa.
Le scene del dormitorio ci mostrano un Vigo in un momento di **padronanza completa del mezzo cinematografico**, docile al suo desiderio di esprimere la succosa intimità che è andato a ripescare nei suoi ricordi di infanzia. Qui, il montaggio, i movimenti della macchina, la composizione e il ritmo interno dell'immagine, i dialoghi, l'illuminazione, tutto è fuso in un'armoniosa unità che era senza dubbio quella dei suoi sogni più ambiziosi.
Riconsiderando il film nel suo insieme, si può constatare come in *Zéro de conduite* siano presenti due mondi: da una parte quello dei bambini e del popolo, dall'altra quello degli adulti e della borghesia.

La scelta dei ragazzi non ha obbedito a nessun criterio di stilizzazione; essi rappresentano, realisticamente, la media dei ragazzi di un collegio povero di provincia. Sono per lo più magri, né belli né brutti, a volte un po' sudici. Ma sono ragazzi uguali a tutti i ragazzi del mondo. I due adulti del popolo, la cuoca e il garzone del bar che asciuga i bicchieri per la festa, sono, in modo altrettanto realistico, una qualunque brava donna, o un qualunque giovanotto ben piantato. Il sorvegliante Huguet non è un vero e proprio adulto, la sua solidarietà con i bambini è totale.
Con gli altri personaggi siamo trasportati nel mondo dei fantocci, a cominciare dalle tre incarnazioni dell'autorità all'interno del collegio: il rettore, il sorvegliante generale Santt detto Bec-de-Gaz, e il sorvegliante Parrain detto Pète-Sec. Il grottesco che li caratterizza è proporzionale alla loro importanza.
(**Paulo Emilio Sales Gómes**, *Jean Vigo. Vita e opere del grande regista anarchico*, Feltrinelli, Milano 1979)

- ***Dare immagini e parole al mondo dei fanciulli***

L'intento di Vigo non è quello di descrivere il mondo dei bambini e quello degli adulti da un ipotetico *punto di vista* più o meno *documentato*, ma, al contrario, è quello di **dare immagini e parole al mondo dei fanciulli dal *loro* punto di vista esclusivo e tendenzioso**, e dall'interno di quel mondo "irrelativo", che non si pone in contatto, se non in negativo, con il mondo adulto. In altre parole, il mondo dei giovani appare già deprivato di qualsiasi autonomia e creatività, dal momento che si delinea come in controluce dietro la lente impietosa che passa in rassegna i comportamenti degli adulti e la violenza delle istituzioni che essi incarnano. Ma, allo stesso tempo, come ha osservato uno dei più acuti critici di Vigo, James Agee, non si tratta di uno "sguardo diagnostico" gettato sull'infanzia per proporre "prescrizioni cliniche".
(**Maurizio Grande**, *Jean Vigo*, La Nuova Italia, Firenze 1979)



JEAN VIGO

(Parigi, 26 aprile 1905 – Parigi, 15 ottobre 1934)

Jean Vigo nasce a **Parigi** il **26 aprile del 1905**. **Suo padre è Eugène Bonaventure de Vigo**, conosciuto con lo **pseudonimo** di **Miguel Almereyda**, collaboratore **e fondatore di importanti giornali anarchici** quali "Le Libertarie", "La Guerre Sociale" e "Le Bonnet Rouge". Nell'agosto del 1917, in una fase della prima guerra mondiale molto critica per la Francia, è accusato di alto tradimento con il sospetto di essere un collaborazionista della Germania. Imprigionato, **muore suicida in carcere in circostanze sospette**.

L'infanzia di Vigo è irrimediabilmente segnata da questo evento tragico, che lo porta dapprima a essere **privato della propria identità**, per evitare di essere riconosciuto come il "figlio del traditore", quindi a essere allontanato dalla madre e a vivere l'esperienza dell'**internato nel collegio di Millau**. Inoltre, fin da giovane si manifestano i segni di una malattia ai polmoni che condizionerà inevitabilmente la sua vita. Durante uno dei numerosi ricoveri ospedalieri conosce la sua **futura moglie**, **Elisabeth Lozinska** detta Lydu, con la quale condivide la passione per il cinema.

I primi contatti con l'ambiente cinematografico Vigo li ottiene a Nizza grazie a **Germaine Dulac**, una delle prime registe e teoriche francesi d'avanguardia, la quale lo introduce alla Franco-Film dove ottiene il ruolo di assistente operatore in film di scarso rilievo. Dopo questo primo apprendistato realizza ***À propos de Nice*** (1930) opera sospesa tra il documentarismo sociale e la sperimentazione linguistica, che si inserisce nel solco delle cosiddette "sinfonie urbane" incentrate sul resoconto della giornata di una metropoli. Sempre a Nizza, in quegli anni **Vigo fonda un cineclub**, Les amis du cinéma, al quale collaborano sua moglie e suoi amici d'infanzia.

Successivamente, realizza ***Taris*** (1931), un breve cortometraggio documentario commissionatogli dalla Gaumont-Franco-Film-Aubert sul campione di nuoto francese Jean Taris. Nonostante l'intento didattico e promozionale, **Vigo trasforma il ritratto di uno sportivo in un'opera di sperimentazione**, ricorrendo a ralenti, sovrimpressioni, inversioni, raddoppiamenti e soprattutto a immagini subacquee.

Dopo alcuni progetti non realizzati, Vigo si trasferisce a Parigi, dove conosce il produttore Jacques-Louis Nounez con il quale realizza ***Zéro de conduite*** (1933), un mediometraggio di finzione nato dall'esperienza autobiografica dell'internamento in collegio. Completato nel 1933 dopo una tortuosa vicenda produttiva, **il film sarà bloccato dalla censura fino al 1945**.

Seppur demoralizzato dalla vicenda censoria di *Zéro de conduite*, nell'inverno tra il 1933 e il 1934 Vigo gira ***L'Atalante***, suo primo e unico lungometraggio di finzione. Dopo aver completato un primo montaggio, la salute del regista peggiora e la pellicola viene rimontata dai produttori Gaumont, che la distribuiscono con diverse musiche e con il titolo *Le Chaland qui passe*.

Vigo muore il 5 ottobre del 1934 a Parigi all'età di ventinove anni per setticemia, senza aver potuto assistere alla diffusione in sala dei suoi lavori più importanti.

(**Giacomo Ravesi**, *L'Atalante. Immagini del desiderio*, Mimesis, Milano-Udine 2016)

Il Cinema Ritrovato. Al cinema
Classici restaurati in prima visione

Dal 15 gennaio nelle sale italiane
Dal 25 gennaio in DVD e Blu-ray
L'Atalante
e Tutto Jean Vigo
edizione restaurata

www.cinetecadibologna.it
www.ilcinemaritrovato.it