

Jean Epstein: lo spazio-tempo del cinema

di Giovanni Coppolino Billè



«Le produzioni più originali dello spirito sono sempre opere deliranti»

(Alcol e cinema)

Jean Epstein occupa un posto fondamentale nella storia del cinema non soltanto per la sua grandezza di regista di film di avanguardia, ma anche come critico in grado di cogliere con largo anticipo le potenzialità del nuovo *medium*, analizzando e applicando concetti come lo spazio e il tempo, rivisitati soprattutto attraverso la teoria della relatività di Einstein e il pensiero filosofico che unisce Lucrezio a Bergson¹.

Il cineasta francese definisce la sua riflessione filosofica, intesa come una nuova forma di conoscenza che unisce il sapere razionale oggettivo con la dimensione emozionale e affettiva (sentimentale, amorosa) del soggetto. La verità abita nelle immagini e nelle forme che travalicano e, in un certo senso, potenziano la logica. Pertanto la filosofia, di cui il cinema è l'espressione più significativa, coincide con l'estetica, intesa come il regno delle emozioni, delle analogie e delle metafore in cui è introdotta la conoscenza razionale.

Il primo concetto-chiave della sua riflessione teorica sul cinema, certamente il più famoso, è la fotogenia, termine ripreso e ampliato da *Photogénie* (1920) di Delluc (da cui nasce l'idea del cinema-arte)², che definisce così: «Chiamerò fotogenico ogni aspetto delle cose, degli esseri e delle anime che *accresce la propria qualità morale* attraverso la riproduzione cinematografica»³.

¹ Sul pensiero di Epstein cfr. P. Leprohon, *Jean Epstein*, Seghers, Paris 1964; *L'intelligenza di una macchina: omaggio a Jean Epstein*, a cura di L. Vichi, Bologna 2000; L. Vichi, *Jean Epstein*, Il Castoro, Milano 2003. Per il suo profilo di regista e sceneggiatore si veda il documentario *Jean Epstein ou le Cinéma pour lui-même* (1978), www.youtube.com.

² Cfr. J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Les Ecrivains Réunis, Paris 1926 (*Il cinematografo visto dall'Etna*, in Id., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Marsilio, Venezia 2002, p.56). Sul concetto di fotogenia si veda C. Wall-Romana, *Epstein's Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics*, in S. Keller-J.N. Paul (edited by), *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press 2012, pp. 51-71.

³ J. Epstein, op.cit., pp. 49-50, corsivo mio. E conclude: «Vi propongo dunque di dire che *solo gli aspetti mobili e personali delle cose, degli esseri e delle anime possono essere fotogenici*, acquisire cioè un valore morale superiore grazie alla riproduzione cinematografica» (p. 52, corsivo mio). In *Bonjour cinéma* (Editions de la Sirène, Paris 1921) egli definisce il cinema psichico e soprannaturale proprio grazie alla fotogenia che, soprattutto nel primo piano, è «una

Soltanto le immagini artificiali proiettate sullo schermo sono fotogeniche, in particolare quelle che riguardano gli aspetti mobili delle cose, degli esseri e dei fenomeni. In un saggio fondamentale, *Il cinema del diavolo* (1947), scrive a questo proposito:

La fotogenia appariva prima di tutto come *funzione della mobilità*. In realtà, il più banale dei paesaggi, la scenografia più ordinaria, il mobile più comune, il volto più ingrato possono diventare interessanti sullo schermo, cioè fotogenici, se vengono mostrati *nel corso di una continua evoluzione delle loro forme*, sia che questa evoluzione risulti dall'azione e dallo spostamento del soggetto stesso oppure da un *travelling* o da una panoramica o infine dall'intensità continuamente variata dell'illuminazione. (...) Così, il movimento – questa apparenza che né il disegno, né la pittura, né la fotografia, né alcun altro mezzo è in grado di riprodurre e che solo il cinematografo sa rendere – costituisce la prima qualità estetica delle immagini sullo schermo⁴.

Pertanto dalla natura essenzialmente psicologica del tempo («Penso, dunque ero»)⁵, inteso come una variazione del sentimento, deriva il cinema «psichico e soprannaturale»⁶. Il film con le immagini in movimento ci educa alla velocità di pensiero, procurando la *fatigue* (fatica, stanchezza, affaticamento), una modificazione organica del cervello dovuta all'aumento dei ritmi della vita moderna⁷.

Il cinema è fotogenico perché consente di sperimentare percezioni e sensazioni che nella realtà quotidiana non sarebbe possibile provare. Infatti per Epstein il cinema non serve soltanto a far divertire, ma è uno strumento di conoscenza che ci insegna una nuova concezione dell'universo e nuovi misteri dell'anima umana. Scopre nuovi aspetti del mondo che ci circonda, e attraverso il suo animismo e misticismo di fondo mette in crisi l'io e l'identità individuale: «Penso, dunque non sono. L'essere è fortemente mescolato al non essere. Penso, dunque non sono ciò che tendo a essere. Ogni convinzione di esistere si fonda innanzitutto su ciò che non esiste»⁸.

A suo avviso il cinema potenzia il suo valore scientifico di macchina attingendo dal pensiero magico per cogliere analogie: non a caso nei suoi primi film gli oggetti, grazie ai primi e primissimi

scintilla» e «un'eccezione intermittente» (in: *L'essenza del cinema*, cit., p. 30). Cfr. anche J.Epstein, *Bonjour cinéma*, trad.it. di C.Mezzalama, Fahrenheit 451, Milano 2010.

⁴ Id., *Le Cinéma du Diable*, Jacques Melot, Paris 1947 (*Il cinema del diavolo*, in: *L'essenza del cinema*, cit., p.138, corsivi miei). Scrive anche: «Era chiaro che meritavano di essere chiamati fotogenici gli aspetti degli esseri e delle cose valorizzati, abbelliti, dalla riproduzione cinematografica» (*ibidem*).

⁵ Id., *Le Temps T*, «Les Feuilles Libres», aprile-maggio 1922 (*Il tempo T*, in *L'essenza del cinema*, cit., p.37). E aggiunge: «se il tempo psicologico si comporta realmente come la derivata dello stato sentimentale, deve crescere in misura direttamente proporzionale rispetto al numero e all'importanza delle variazioni nello stato sentimentale» (p. 38). E conclude: «L'accrescimento della velocità mentale con la civilizzazione è una delle più importanti ed evidenti leggi dell'evoluzione dell'intelligenza; e comporta necessariamente come corollario un'accelerazione del tempo psicologico che sembra scorrere (o scorre, in questo caso non c'è differenza) più rapidamente, come nelle illusioni oniriche» (p. 39).

⁶ Id., *Bonjour cinéma*, cit., pp. 28-29.

⁷ Scrive L.Vichi: «Epstein considera la *fatigue*, in tutta la sua gamma di intensità, sia alla base dell'esperienza mistica sia di quella estetica. Ciò che gli interessa è il carattere di *instabilità* psicofisiologica connaturata alla *fatigue* e prodotta (...) da un abbassamento del controllo razionale e dal conseguente emergere dell'inconscio» (*Jean Epstein*, cit., pp. 28-29).

⁸ J.Epstein, *Il cinema del diavolo*, cit., p. 179. E poco dopo definisce il cinema «la macchina per fabbricare sogni in serie» (p. 183), riportando l'esempio seguente: «Vivendo mentalmente, di tanto in tanto ma con intensità, le forti emozioni della vita di un bandito, un uomo, evaso dall'ordine monotono delle sue occupazioni quotidiane, riesce a ingannare la sua sete d'avventura, a esaurire la tentazione di uscire dalle strade battute, a guarire da un'insoddisfazione che, a volte sorda a volte lancinante, si oppone alla pace dello spirito. (...) A piccole dosi, la visione di qualche film poliziesco o di gangster può effettivamente eccitare l'istinto al disordine anziché calmarlo. Ma dopo il ventesimo o il cinquantesimo film di questo genere, appaiono prima la sazietà, il disinteresse e poi il disgusto. Le tendenze immorali finiscono per stancarsi, esaurirsi, vincersi da sole» (p. 184).

piani, diventano dei veri e propri personaggi, acquisendo una funzione propria che eccede la loro realtà naturale. Recuperando il panteismo monista spinoziano, la mistica dell'algorithmo pitagorico-platonica, la variabilità delle immagini dell'io sullo schermo in analogia con le immagini oniriche, Epstein considera il cinema politeista e teogeno, il più reale strumento dell'irreale, del surreale: «Uno dei più grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. Le montagne, come l'Etna, significano. Ogni particolare diventa un personaggio»⁹.

Con il montaggio ritmico il cinema riesce inoltre a concretizzare l'idea del flusso di coscienza e a manipolare il tempo immaginando un universo fluido e metalogico in cui a prevalere è il pensiero visivo su quello verbale¹⁰. In altri termini, il principio sensoriale e irrazionale di analogia che garantisce il legame tra le immagini sostituisce il pensiero razionale che si fonda sui principi di identità e di causalità.

Ora, nell'universo dello schermo, in cui la vita di una pianta nell'arco di dodici dei nostri mesi si trova contratta in tre dei nostri minuti; in cui l'intera esistenza di uno scienziato o di un artista lungo tre quarti di uno dei nostri secoli viene riassunta in una e mezza delle nostre ore, non esiste una scala unica di durata, come non vi è una misura comune di lunghezza, larghezza o altezza. Per questo la distinzione tra simultaneità e non simultaneità è in fin dei conti piuttosto labile¹¹.

⁹ Id., *Il cinematografo visto dall'Etna*, cit., p.47. Non a caso più avanti lo paragona all'occhio surreale di Apollinaire, "un occhio dotato di capacità analitiche inumane" (p. 49). Anche in *Photogénie de l'impondérable* (Corymbe, Paris 1935) parla di animismo del cinema in quanto ci fa vedere esistenze inumane che non siamo in grado di percepire con i nostri sensi (*Fotogenia dell'imponderabile*, in: *L'essenza del cinema*, cit., p. 76). E in *Alcol e cinema* (trad.it. di C.Tognolotti, Il Principe Costante, Pozzuolo del Friuli 2002) a proposito dell'analogia scrive anche: «Il cinema ci ricorda solamente che noi facciamo assegnamento di continuo su analogie. Ci ricorda che *l'analogia è il primo modo dell'intelligenza ed è il più fertile per la comprensione*, spesso tanto più fertile quanto più è usato in modo libero e non rigido; ci ricorda ancora che l'analogia, denigrata ingiustamente dal fanatismo razionalista come atto primitivo del pensiero, giudizio infantile e incerto, resta sempre l'atto primordiale del pensiero, il giudizio per eccellenza e a conti fatti l'unico possibile» (pp. 69-70, corsivo mio).

¹⁰ Scrive infatti ne *Il primo piano del suono*: «La generosità fondamentale del mezzo cinematografico – come quella di tutti gli strumenti nobili che trasformano e moltiplicano le capacità dei nostri sensi – consiste nell'arricchire e rinnovare la nostra concezione dell'universo, rendendoci accessibili dei modi di essere che lo sguardo e l'udito non possono percepire direttamente. (...) Così, il *ralenti* e l'accelerazione in particolare, ci rivelano un mondo improvvisamente privato di una delle sue qualità materiali più evidenti: la solidità. Un mondo profondamente fluido, in cui la permanenza delle forme è sparita in uno spazio che non conosce più la simmetria, e in un tempo che ha smesso di essere uniforme» (in *L'essenza del cinema*, cit., p. 191; trad. it. parziale di *Esprit de cinéma*, Jeheber, Paris 1955). E più avanti aggiunge: «Ma il risultato più curioso dell'accelerazione, come del *ralenti*, è sicuramente la creazione di sonorità originali. Il *ralenti* le produce mediante l'abbassamento e l'analisi di vibrazioni troppo acute, troppo rapide, troppo serrate, mentre l'accelerazione le realizza mediante l'elevazione e la compressione di onde troppo lente e troppo distanziate. Se il *ralenti* trae dal silenzio del sopracuto dei movimenti periodici che introduce nella realtà udibile, l'accelerazione prende negli infrasuoni muti dei ritmi d'aria, che trasforma in entità sonore. Abbiamo bisogno dell'accelerazione sonora per scoprire che ogni cosa possiede una voce viva, per sentire le pietre e gli alberi che parlano la loro vera lingua, la montagna che grida la sua valanga, la ruggine che corrode il ferro, le rovine che si lamentano della loro decrepitezza» (p. 197). In *Alcol e cinema*, cit., aggiunge: «Dato che le relazioni di configurazione non rimangono sempre e ovunque le stesse, lo spazio cinematografico non è uno spazio omogeneo. Quindi non ammette necessariamente la simmetria. *Esso non possiede omogeneità né simmetria poiché rappresenta uno spazio in movimento o, per meglio dire, uno spazio creato non da posizioni ben determinate di solidi dalle forme stabili, come accade per lo spazio euclideo, ma da spostamenti poco definiti di spettri che sono mobili anche nelle forme e si comportano come fluidi*» (p. 61, corsivo mio).

¹¹ J.Epstein, *Alcol e cinema*, cit., p.54. E poco prima scrive: «Nell'universo dello schermo, in cui l'immagine non rimane mai uguale a se stessa, in cui le cose non sono quel che sono ma quel che divengono, il principio d'identità, fondamento della logica comune, non può mantenere il suo rigore» (p. 49).

2) Variazioni dello spazio-tempo

«Il cinematografo ci rivela degli aspetti di noi stessi di cui non sapevamo nulla» (*Alcol e cinema*, p. 176).

Il cinema (da Epstein chiamato ‘cinematografo’) ci permette di vedere esistenze inumane ampliando i nostri sensi e la prospettiva spazio-temporale. Riesce a descrivere un mondo che procede all’inverso, dalla fine al principio: il tempo diventa cioè reversibile e, per la sua forma relativistica, in quanto «consapevole della propria incapacità di conoscere o di creare, in qualsiasi campo, dei valori fissi e dei sistemi assoluti»¹², rende visibile sullo schermo una sorta di anti-universo in movimento che mette in discussione il principio di causalità¹³. Il cinema ha dunque il potere di moltiplicare il reale, al punto da mostrarci l’irrealtà delle sue leggi fondamentali: se non ci sono delle cause non possono esserci nemmeno degli effetti e dei fini.

Si sa che sullo schermo, con semplici variazioni della prospettiva spazio-temporale, in particolare attraverso l’uso dell’accelerazione e del *ralenti*, si ottiene una mobilitazione generale delle forme: i cristalli vegetano e si spostano; le piante agiscono e si esprimono; i volti e i gesti umani si istupidiscono e si animalizzano; gli esseri viventi involgono e si mineralizzano e poi, volendo, si rianimano, ritrovano la loro intelligenza e la loro anima. Diventa così evidente il carattere arbitrario e relativo delle frontiere con cui le nostre classificazioni hanno voluto segmentare la continuità delle forme, compartimentare l’unità della natura¹⁴.

¹² J.Epstein, *Il cinema del diavolo*, cit., p. 165. Poco dopo aggiunge: «La scoperta di questo mondo al contrario ci ha insegnato che l’apparecchio cinematografico produce, per inscrivervi gli eventi, una qualità di tempo particolare che è sempre a dimensione unica, ma a doppio senso. Se questa specificità non ci resta completamente incomprensibile, è perché ne possediamo già una certa esperienza psichica: ci capita a volte di cercare un ricordo partendo da elementi registrati dalla memoria in tempi più recenti, per riscoprire un passato più lontano. Anche alcuni sogni possono organizzarsi alla stessa maniera. In genere, però, dedichiamo poca attenzione alla nostra vita mentale più intima» (*ibidem*).

¹³ Scrive Epstein nel saggio *L’intelligence d’une machine*, Jacques Melot, Paris 1946 (*L’intelligenza di una macchina*, in *L’essenza del cinema*, cit.): «Il principio di causalità smette di sembrare valido in assoluto per diventare correlativo del senso vettoriale della quarta dimensione dello spazio, quella del tempo. *Un fenomeno si produce come causa o come effetto in base all’orientamento temporale di uno spazio*. E quando questo orientamento cambia, si osserva la sostituzione della funzione causa alla funzione effetto e il contrario. Poiché la causalità rivela di essere in tal modo una covariante del tempo, il continuo spazio-tempo sembra possedere anche un carattere logico, e la relatività dello spazio e del tempo comprende la relatività della logica. Ogni spazio possiede un suo proprio senso logico, determinato dalla direzione del suo movimento nel tempo» (p. 116, corsivo mio). E conclude: «Il cinematografo (...) indica che la sostanza di tutto il reale sensibile, tranne il fatto che non si riesce a capire che cosa sia, si comporta ovunque e sempre come se fosse sempre e ovunque identica a se stessa. Il cinematografo mostra anche che quest’unica incognita si trova regolata in tutte le sue differenziazioni da una legge fondamentale: *l’attributo è funzione del tempo, le variazioni di qualità seguono le variazioni di quantità del tempo o, per meglio dire, dello spazio-tempo, poiché in realtà il tempo è inseparabile dallo spazio che orienta*» (p. 121, corsivo mio).

¹⁴ J.Epstein, *Il cinema del diavolo*, cit., pp. 169-170. Abbiamo così una nozione di spazio a tempo variabile che Epstein definisce panteismo monista: «Di fronte allo spettacolo della natura, rinnovato dalla rappresentazione cinematografica, l’uomo ritrova qualcosa della sua infanzia spirituale, dell’antica freschezza della sua sensibilità e del suo pensiero, dello sconvolgimento primitivo della sorpresa, che hanno provocato e condizionato la sua comprensione del mondo. Così, di fronte a quelle meraviglie che sono la nascita di una pianta o la moltiplicazione dei cristalli, viste in maniera accelerata, il serpeggiare dell’acqua o del fuoco, visti al *ralenti*, la spiegazione che subito si impone allo spettatore appartiene al vecchio ordine animista e mistico. La vita è un’essenza universale, manifestazione primordiale dell’esistenza divina. Perché la stessa vita muove tutte le apparenze, lo stesso Dio, unico e uno, costituisce il principio immanente di ogni cosa» (p. 174). E conclude: «Il cinematografo, pertanto, pur non introducendolo, mette singolarmente in evidenza un dubbio di grande importanza: il dubbio sull’unità e sulla permanenza dell’Io, sull’identità della persona, sull’essere. Un dubbio che tende a diventare disconoscimento totale, rinnegamento, quando il soggetto subisce una trasposizione, attraverso l’accelerazione o il *ralenti*, in uno spazio-tempo differente. Come la maggior parte, se non la totalità, delle nostre nozioni fondamentali che costituiscono i pilastri della nostra concezione del mondo e della vita, l’Io smette di apparire un valore semplice e stabile; diventa chiaramente una realtà complessa e relativa, una variabile» (p. 177).

Un'altra funzione fondamentale del cinema è che sul piano percettivo dà l'illusione di un movimento ininterrotto, consentendo in altri termini «di trasformare una discontinuità in una continuità; di permettere la sintesi di elementi discontinui e immobili in un insieme continuo e mobile»¹⁵.

L'illusione del continuo sensibile nasce, paradossalmente, da un fenomeno puramente interiore, che avviene all'interno dello spettatore per un difetto della vista: una serie di punti molto vicini gli uni agli altri viene percepita come una linea.

Con l'invenzione del *ralenti* e dell'accelerazione, il cinema ha ridotto il tempo a una dimensione variabile analoga a quelle dello spazio che si dilata e si contrae sullo schermo.

L'ampiezza dei giochi di prospettiva spaziotemporale realizzata dall'accelerazione, dal *ralenti* e dal primo piano, rivela il movimento e la vita in ciò che si riteneva immobile e inerte. In una proiezione accelerata, la scala dei regni si trova spostata – più o meno, a seconda del rapporto di accelerazione – nel senso di una più alta qualificazione dell'esistenza. Così, i cristalli iniziano a vegetare come delle cellule viventi, le piante si animalizzano, scelgono la luce e il supporto, esprimono con dei gesti la loro vitalità¹⁶.

¹⁵ J. Epstein, *L'intelligenza di una macchina*, cit., p. 81). E prosegue: «Alimentata dai sensi, l'intelligenza si distacca difficilmente dalla sua concezione primaria di un continuo sensibile. (...) Il cinematografo ha distrutto questa illusione, mostrando che il tempo non è altro che una prospettiva nata dalla successione dei fenomeni, così come lo spazio non è altro che una prospettiva della coesistenza delle cose. *Il tempo non contiene nulla che si possa chiamare tempo in sé, così come lo spazio non racchiude dello spazio in sé. L'uno e l'altro si compongono unicamente di rapporti, essenzialmente variabili, tra apparenze che si producono successivamente o simultaneamente.* (...) Così, dopo averci indicato l'irrealtà del continuo come quella del discontinuo, il cinematografo ci introduce, e in maniera piuttosto brutale, nell'irrealtà dello spazio-tempo» (p. 90, corsivo mio). E ancora: «Se dunque si accelera il ritmo del tempo, se si aumenta la mobilità del mondo, si fa apparire o si crea più vita; e se, al contrario, si rallenta il corso del tempo o si frena il movimento degli esseri, si fa sparire o si distrugge la qualità vitale. (...) Analizzata dal cinematografo, la vita si presenta innanzitutto come funzione di un ritmo temporale: è correlativa a una certa velocità minima dei movimenti, al di sotto della quale non appare nulla di vivente. (...) l'accelerazione, intensificando la vita, rivela un'anima quasi vegetativa nei minerali, quasi animale nei vegetali, mentre il *ralenti*, che toglie anima e vita agli esseri, cancella le espressioni più umane dell'uomo, nel quale fa riapparire e dominare l'antica e sicura armonia dei gesti istintivi. Così, per passare da più o meno materia a più o meno spirito, per attraversare tutti i gradi che vanno dalla cieca volontà della pietra, che chiamiamo stati d'animo, è sufficiente spostarsi lungo la scala del tempo» (pp. 92-93). E conclude: «*Tra la materia e lo spirito non c'è una barriera insormontabile, una differenza essenziale maggiore di quella che c'è tra il vivente e il non vivente. È la stessa realtà, profondamente sconosciuta, che si rivela vivente o inanimata, dotata o sprovvista di anima, a seconda del tempo in cui la si considera. Come per le forme di vita, si possono avere delle "generazioni spontanee" di spiriti, prodotte dalla sola variazione delle dimensioni temporali*» (p. 94, corsivo mio).

¹⁶ Ivi, p. 91. E continua: «In una proiezione rallentata si osserva, al contrario, un degradarsi delle forme che, subendo una diminuzione della mobilità, perdono anche qualità vitale. L'apparenza umana, ad esempio, si trova privata in buona parte della sua spiritualità. Nello sguardo, il pensiero si spegne; sul volto, si intorpidisce, diventa illeggibile. Nei gesti, le incertezze – segno della volontà, prezzo della libertà – scompaiono, assorbite dall'infallibile grazia dell'istinto animale. (...) *Se dunque si accelera il ritmo del tempo, se si aumenta la mobilità del mondo, si fa apparire o si crea più vita; e se, al contrario, si rallenta il corso del tempo o si frena il movimento degli esseri, si fa sparire o si distrugge la qualità vitale.* (...) Analizzata dal cinematografo, la vita si presenta innanzitutto come funzione di un ritmo temporale: è correlativa a una certa velocità minima dei movimenti, al di sotto della quale non appare nulla di vivente» (pp. 91-92, corsivo mio). E conclude: «L'accelerazione, intensificando la vita, rivela un'anima quasi vegetativa nei minerali, quasi animale nei vegetali, mentre il *ralenti*, che toglie anima e vita agli esseri, cancella le espressioni più umane dell'uomo, nel quale fa riapparire e dominare l'antica e sicura armonia dei gesti istintivi. Così, per passare da più o meno materia a più o meno spirito, per attraversare tutti i gradi che vanno dalla cieca volontà della pietra, che chiamiamo pesantezza, alle tendenze di una complessità indecifrabile, che chiamiamo stati d'animo, è sufficiente spostarsi lungo la scala del tempo» (p. 93). In *Fotogenia dell'imponderabile*, cit., scrive: «Il *ralenti* e l'accelerazione rivelano un mondo in cui non ci sono più frontiere tra i regni della natura. Tutto vive. I cristalli crescono, si avvicinano gli uni agli altri, si uniscono con le dolcezze della simpatia. Le simmetrie sono i loro costumi e le loro tradizioni. Cos'hanno di così diverso dai fiori e dalle cellule dei nostri più nobili tessuti? E la pianta che innalza il suo stelo, che rivolge le foglie alla luce, che apre e

La caratteristica rivoluzionaria del cinema è di far apparire ovunque il movimento: «Il mondo dello schermo, ingrandito e rimpicciolito quanto si vuole, accelerato e rallentato, costituisce il regno del malleabile, del vischioso, del liquido per eccellenza»¹⁷. Mentre nell'intelletto umano le nozioni di spazio e di tempo possono esistere separatamente e poi vengono unite, permettendo così una percezione costante del ritmo del tempo, nel cinema invece ogni rappresentazione dello spazio è inconcepibile al di fuori del suo movimento nel tempo che è essenzialmente variabile.

L'accelerazione e il *ralenti* ci mostrano dei frammenti dell'universo visti negli aspetti diversi che ricevono da tempi differenti. In quel tale film, il cinematografo moltiplica il nostro tempo, lo rende ad esempio quattro volte più lento, allungando ognuno dei nostri secondi fino a fargli occupare quattro secondi di proiezione. In un altro film, il tempo cinematografico condensa il nostro; può essere fino a cinquantamila volte più rapido quando riassume, in dieci minuti di proiezione, tutto un anno della vita di una pianta. Il che significa che contrae ogni secondo del nostro tempo, in modo che sullo schermo ne duri un cinquantamillesimo. Grazie a questa specie di miracolo che è la realizzazione visiva della variazione del tempo, scopriamo degli aspetti ancora mai visti, da cui abbiamo infinite cose da apprendere. Innanzitutto, l'accelerazione e il *ralenti* dimostrano chiaramente che *il tempo non ha un valore assoluto, ma è una scala di dimensioni variabili*. Una dimostrazione estremamente convincente perché, da una parte, si rivolge alla vista e, dall'altra, produce delle variazioni di durata nella durata stessa. Inscrive il movimento in un altro movimento, un tempo in un altro tempo. Mette a confronto velocità diverse ma della stessa qualità, senza uscire da questa qualità, rapportandole al loro asse specifico di coordinate referenziali¹⁸.

I due procedimenti del *ralenti* e dell'accelerazione permettono di abbandonare la fede in un tempo unico e rigido, confuso con il tempo terrestre e siderale.

Entrambi, il rallentato e l'accelerato, hanno fatto emergere, accanto ai tre mondi già più o meno noti – la scala umana, l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande – un quarto universo che comprende, del resto, gli altri tre: gli universi dell'infinitamente mobile, dell'infinitamente lento e dell'infinitamente rapido, ossia, in campo psicologico, dell'infinitamente umano. In tal modo il cinema si accorda a una civiltà che prende coscienza – e dolorosamente – dell'accelerazione della vita, non solo perché apporta una rappresentazione

chiude la corolla, che piega gli stami sul pistillo, non ha forse, accelerata, esattamente la stessa qualità di vita del cavallo e del suo cavaliere che, al *ralenti*, planano sull'ostacolo e si piegano l'uno sull'altro?» (p. 75).

¹⁷ J. Epstein, *Il cinema del diavolo*, cit., p. 139.

¹⁸ Ivi, p. 158, corsivo mio. Aggiunge più avanti: «Per quanto sia difficile definire il movimento del tempo, non si dubita che questo movimento esista, né che sia a senso unico. Così, l'unica dimensione temporale si distingue nettamente dalle tre dimensioni spaziali per il suo carattere essenziale di mobilità praticamente irreversibile. Questa sorprendente differenza contribuisce a separare nella nostra mente le nozioni generali di spazio e di tempo. Ma il cinematografo mostra le cose in tutt'altra maniera. Nella sua prospettiva, non solo i valori di spazio e di tempo costituiscono delle covarianti inseparabili, ma il movimento nel tempo diventa perfettamente reversibile. Insieme alla possibilità di vedere per la prima volta il mondo che vive più velocemente o più lentamente, il cinematografo porta con sé la prima visione di un universo che può muoversi al contrario» (p.160). E in *Alcol e cinema*, cit., scrive a questo proposito: «Soltanto il cinema può rappresentare in un'effettiva continuità sensibile il cammino dell'universo, accelerato o rallentato a volontà, in una durata comprimibile o estensibile a piacere, in rapporto al nostro modo di consumare il tempo. Soltanto il cinema può mostrarci una vita venti volte più lenta o cinquantamila volte più rapida, nella quale scopriamo la reptazione del minerale, la fioritura dei cristalli, l'elasticità e la solidità dell'acqua, la vischiosità dei continenti, il gesticolare delle piante, la rigidità delle nuvole, lanciate nel cielo come frecce, la pietrificazione dell'uomo che diviene statua di se stesso» (p. 65). E aggiunge: «Come lo spazio, il tempo non ha altra realtà se non quella di una prospettiva in cui ci appaiono non più i fenomeni approssimativamente simultanei che creano la prospettiva spaziale, ma gli eventi che si distinguono gli uni dagli altri come successivi. A seconda della durata attribuita a tali eventi e ai loro intervalli, la prospettiva temporale ammette anch'essa tutti gli allungamenti e accorciamenti possibili. Tutte le forme della prospettiva possono essere ugualmente esatte, ciascuna a suo modo, ma nessuna di loro è vera in assoluto» (p. 66). E conclude: «Peraltro l'ampiezza dei rapporti di accelerazione o di rallentamento è sufficiente a dimostrare che il tempo cinematografico consuma spazio: in modo direttamente proporzionale alla sua velocità se lo si considera nel suo sistema di spazio-tempo, in modo inversamente proporzionale se lo si iscrive nello spazio terrestre, sotto forma di metri di pellicola impressionata. Esistono dunque relazioni di equivalenza tra i valori di tempo e di spazio» (p. 67).

del movimento utilizzabile sia dall'arte sia dalla scienza, ma perché costituisce, con le sue immagini, le sue musiche e i suoi rumori, un linguaggio rapidissimo, molto più rapido da comprendere della lingua scritta o parlata. La grande velocità di assorbimento da parte della mente deriva al cinema dalla sua irrazionalità. Quest'ultima conviene alle mentalità civilizzate poiché le riposa dal sovraccarico della loro ragione¹⁹.

Per Epstein non esiste dunque una *sostanza* reale dell'oggetto, ma «i suoi valori di posizione spaziotemporale relativamente ad altri oggetti, nessuno dei quali possiede una natura più concreta o più stabile»²⁰.

Pertanto il cinema crea un universo fluido e metalogico che si basa sulle differenze del tempo. Questa geometria dell'instabile richiede una logica, una filosofia, un buon senso, una religione e un'estetica fondate sull'instabilità²¹.

¹⁹ Id., *Alcol e cinema*, cit., p. 113. E in *L'intelligenza di una macchina*, cit., conclude: «Poiché il reale non può essere concepito come una continuità elementare, bisogna supporre che sia una collezione di grani di realtà. In un tale discontinuo appaiono, infatti, i rapporti di coesistenza e di successione, che installano lo spazio e il tempo. Ed è da tali relazioni reciproche tra i suoi elementi che la sostanza fondamentale, mobile e granulare (quale che sia, peraltro), riceve il diritto all'esistenza spaziotemporale, alla quadrupla localizzazione e all'orientamento logico, senza i quali non esiste realtà» (p. 123).

²⁰ Id., *L'intelligenza di una macchina*, cit., p. 124. E poco dopo scrive: «L'antifilosofia del cinematografo considera dunque la realtà sostanzialmente irreali, cioè priva di sostanza: ogni sostanza si riduce a essere nient'altro che una somma di un numero sufficiente di dati immaginari. Questo sistema, lo potremmo chiamare irrealismo, sebbene non neghi affatto la funzione del reale, ma lo consideri solo come un fenomeno secondario, risultante dalla molteplicità degli assi di riferimento in relazione ai quali questa apparenza di realtà può essere situata. (...) Tutto sommato, il reale non esiste in quanto essenza; esso costituisce solo un attributo che accompagna un certo grado di complessità, di spessore, di densità del pensiero che lavora a formulare una zona più o meno ristretta dello spazio-tempo» (p.125).

²¹ Ne *Il cinema del diavolo*, cit., scrive: «La vera macchina per capire il tempo deve essere dunque uno strumento capace di far vedere le variazioni, le differenze del tempo; di ingrandire quelle che esistono e, all'occorrenza, crearne di nuove, così come il microscopio e il telescopio introducono immense variazioni di lunghezza, di larghezza, di altezza per mezzo delle quali esploriamo lo spazio. Inoltre, questa macchina per conoscere il tempo non deve tradurre le variazioni temporali in proporzioni spaziali, come fanno i grafici delle statistiche, ma deve rappresentare le variazioni di tempo nello stesso tempo, in valori di durata» (p. 157). E conclude: «Il cinematografo detiene, pertanto, un potere di moltiplicazione del reale superiore a quello di qualsiasi altro strumento finora conosciuto e utilizzato, perché sullo schermo incontriamo per la prima volta una rappresentazione visiva di un universo transcartesiano, di uno spazio-tempo eterogeneo e asimmetrico, di un continuo a quattro incostanti in cui la forma è funzione di un movimento variabilmente variato, di cui essa segue la mobilità» (p. 169). In *Alcol e cinema*, cit., scrive anche: «Dato che le relazioni di configurazione non rimangono sempre e ovunque le stesse, lo spazio cinematografico non è uno spazio omogeneo. Quindi non ammette necessariamente la simmetria. Esso non possiede omogeneità né simmetria poiché rappresenta uno spazio in movimento o, per meglio dire, uno spazio creato non da posizioni ben determinate di solidi dalle forme stabili, come accade per lo spazio euclideo, ma da spostamenti poco definiti di spettri che sono mobili anche nelle forme e si comportano come fluidi» (p. 61). E conclude: «Sullo schermo il tempo non è più uniforme di quanto lo spazio non sia omogeneo, e la proiezione di qualsiasi film presenta una serie di spazi-tempi che, mentre differiscono gli uni dagli altri in maniera discontinua, possono variare continuamente anche al loro interno» (p. 67).

3. Alcuni esempi cinematografici

1. *Cœur fidèle* (1923)



Marie, un'orfana che vive sotto la tutela dei coniugi Hochon, i quali possiedono una bettola nel porto di Marsiglia in cui lei lavora, è innamorata di Jean, un operaio che la ricambia di cuore, ma è costretta a fidanzarsi con Petit Paul, un criminale sorvegliato dalla polizia. Il fidanzamento avviene durante una festa popolare, e davanti ad un hotel malfamato avviene il primo scontro tra Petit Paul, che ferisce una guardia intervenuta a separarli e Jean, che viene ingiustamente condannato a un anno di reclusione per il ferimento. Nel frattempo Marie va a vivere con il bandito, accudendo un neonato malato avuto nel frattempo e sopportando i maltrattamenti dell'uomo che torna spesso a casa ubriaco. Dopo il carcere Jean va a cercare Marie e la frequenta di nascosto. Petit Paul, venuto a conoscenza del fatto da una donna del quartiere, lo scopre in casa sua e tra i due inizia una rissa a cui pone fine la vicina

di casa che spara al bandito con la pistola di quest'ultimo. Marie e Jean possono finalmente coronare il loro sogno d'amore²².

In questo melodramma emerge chiaramente la contrapposizione tra l'uomo forte e violento rappresentato da Petit Paul e l'animo nobile e puro di Jean che alla fine riuscirà fortunatamente a prevalere. Il personaggio femminile ha invece chiaramente un animo diviso tra il desiderio d'amore e la vita sofferente che conduce. In Epstein è fondamentale l'elemento acquatico simboleggiato dal mare, che rappresenta la mobilità dei sentimenti in contrapposizione al mondo meccanico della realtà in cui viviamo. Numerosi sono gli episodi che hanno come sfondo il mare: il primo piano di Marie che guarda verso il porto; l'attesa di Jean al porto; l'incontro tra i due; i loro volti riflessi sull'acqua e in particolare il volto riflesso di Marie presentato con insistenza.

Anche il tema dell'amore viene presentato dal regista in diversi passaggi del film: con la scritta *For ever* sul muro nel primo scontro tra Jean e Petit Paul nella bettola; con l'insistenza sulla stessa quando Jean aspetta Marie al porto; quando, dopo essere uscito dal carcere, Jean perde la foto di Marie in un bar con la scritta *Cœur fidèle* che dà il titolo al film; con un dolce a forma di suino con la scritta *amour*.



L'episodio centrale e giustamente famoso riguarda la sequenza della festa paesana del carnevale, il cui movimento è rappresentato dalla giostra in cui prima si trovano Marie e Petit Paul e soltanto alla fine i due amanti riconciliati. In quest'ultima scena la donna è assente e passiva, in quanto non può

²² Sui tre film analizzati, si veda: L.Vichi, *Jean Epstein*, cit., pp. 55-65 e pp. 102-123; anche la *Nota filmografica*, in J.Epstein, *Alcol e cinema*, cit., p. 153 e pp. 157-158.

dimenticare del tutto le sofferenze passate e ribadisce nello stesso tempo la sua accettazione fatalistica di quanto le accade senza mai intervenire attivamente per modificare la sua vita. La variazione della velocità della giostra è l'esperimento tecnico diretto di cui si serve Epstein per produrre la fotogenia che, come abbiamo visto, costituisce sul piano teorico il valore portante della sua concezione dello spazio-tempo del cinema.

2. *La glace à trois faces* (1927)



In *La glace à trois faces* Epstein approfondisce il rapporto tra fotogenia e tempo come quarta dimensione inscindibile dalle tre dimensioni dello spazio, dividendo il film in episodi che presentano eventi e situazioni frammentarie appena accennate. Riprendendo Lucrezio, il regista francese ci mostra la vera natura del tempo psicologico dell'uomo e la sua non linearità, che si riflette nella struttura generale del film a partire dalla suddivisione in episodi che non sono presentati in successione cronologica, ma richiedono piuttosto una ricostruzione interna da parte dello spettatore. Il tempo viene compresso e dilatato con l'uso di varie tecniche come le dissolvenze incrociate, le sovraimpressioni e i raccordi analogici tra le immagini. La personalità multipla, pirandelliana, del protagonista mai nominato, emerge dallo sguardo delle tre donne che lo amano, ognuna delle quali lo vede in modo diverso. Non a caso non lo si vede mai nella sua interezza, ma in primi piani o dettagli oppure

nascosto dietro oggetti diversi e sfocato, come nella sequenza finale in cui sfreccia a tutta velocità con l'auto prima di morire.

Per Pearl, una donna mondana e snob, l'uomo è forte, calmo e sicuro di sé; Athalia, un'artista che ci viene presentata nel suo atelier, lo vede al contrario come un uomo debole di cui può disporre a piacimento. L'ultima, Lucie, un'umile ragazza di periferia, aspetta sempre che lui ritorni da lei, dopo settimane che non si fa vivo, per portarla in macchina fuori città e passare dei bei momenti insieme. A differenza di quel che scrive la critica circa il rapporto con le tre donne, è certamente quest'ultima la prediletta dall'uomo. Non a caso Epstein descrive un sincero e affettuoso rapporto d'amore tra i due indulgiando sulla scena in barca che porta allo stabilimento balneare in cui, seduti a un tavolo a bere, guardano con spensieratezza i bagnanti e la vita mondana che scorre intorno a loro. Tuttavia sull'amore prevale sempre nel protagonista l'aspirazione alla libertà, simboleggiata dalla corsa in automobile e dal divertimento, come si vede ad esempio nella quarta parte in cui assiste felice, solitario e senza preoccupazioni a dei giochi paesani durante la festa del Santo Patrono.



È la morte in questo film il vero mezzo di conoscenza dell'uomo, anche se l'ultima scena, presentandolo nella sua interezza come un fantasma che pian piano scompare, rivela piuttosto il tentativo del regista di non disvelare mai l'intera personalità del protagonista. Il tempo interiorizzato della coscienza, così come viene tratteggiato anche nel racconto di Paul Morand da cui è tratto il film, dice e non dice, confondendosi con il paesaggio naturale e con alcuni oggetti simbolo della modernità tecnologica (*in primis* l'automobile, ma anche il telefono) che ammiccano soltanto al desiderio di libertà dell'uomo, che è anche frutto probabilmente dell'immaturità psicologica di chi non vuole avere responsabilità. La morte avviene per caso: il mito della velocità che porta al consumo di una giovane vita viene presentato e presagito dal regista nell'ultima parte del film con alcune immagini alternate e ripetute più volte: una donna che si fa il segno della croce, i cartelli che avvertono del pericolo dell'eccessiva velocità, e soprattutto i colombi sui fili elettrici che culminano nell'incidente finale in cui un uccello si avventa contro il protagonista provocandone la morte. Epstein in questo modo contrappone il tempo psicologico della coscienza come tempo dell'attesa, dell'attenzione, della memoria, al tempo della velocità, dei ritmi frenetici, della corsa folle, dichiarando così esplicitamente con le immagini la prevalenza della vita irrealistica dell'immaginazione sulla vita reale quotidiana, che prevale soltanto nello scacco finale della morte.



3. *La chute de la maison Usher* (1928)



Il film più famoso di Jean Epstein, prodotto dalla propria casa di produzione, Les Films Jean Epstein, fondata nel 1926, è indubbiamente *La chute de la maison Usher*, tratto dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe.

In una notte invernale, un uomo entra in una locanda e chiede di essere accompagnato da una carrozza presso il castello degli Usher, considerato maledetto dagli abitanti del luogo. Qui vive un suo amico, Roderick Usher, un pittore nevrotico e malinconico ossessionato dal ritratto della moglie Madeline che si sforza di ultimare. La donna è affetta da una nevrosi incurabile, e per lei posare per il ritratto è uno sforzo sovrumano, in quanto sembra che la sua immagine dipinta dal pennello del marito assorba la sua vita reale per ricrearla sulla tela. Dopo l'ennesima posa estenuante, la donna cade esanime ai piedi del ritratto e muore. Roderick

inizialmente non accetta la sua morte, ma poi si decide per la sepoltura. Durante una notte di tempesta, sente dei rumori provenienti dal sepolcro e infine gli appare Madeleine viva mentre le candele accese, sospinte dal forte vento, danno fuoco ai tendaggi e poi all'intero castello. Un gigantesco albero della vita illuminato conclude il film²³.

Epstein riprende l'idea del film combinando insieme due racconti di Edgar Allan Poe, *La rovina della casa degli Usher* (che dà anche il titolo al film) e *Il ritratto ovale*²⁴. Rispetto al primo racconto, nel film lady Madeleine è la moglie e non la sorella di Roderick Usher, ma lo diventa proprio in quanto nel secondo racconto il protagonista è un pittore che fa il ritratto alla moglie. La sensazione di averla sepolta viva è la stessa del racconto («Noi l'abbiamo chiusa ancora viva nella tomba», p. 283), così come la sua apparizione finale con il successivo crollo del castello. Dal secondo racconto riprende invece il motivo del ritratto che piano piano consuma le forze vitali e la salute della moglie. Non a caso si conclude con le parole del pittore che lo ha appena terminato: «'Ma questa è la vita, che ho creato!' si volse a guardare la sua beneamata, la quale era morta!» (p. 512).

L'utilizzo dei primi e primissimi piani mette in evidenza i dettagli delle figure senza mai inquadrarli in una visione d'insieme, come avviene ad esempio all'inizio del film con l'ospite, la locanda e l'oste. In questo film la ricerca di Epstein cerca di andare oltre la realtà limitata, soprattutto per mezzo dell'ipersensibilità percettiva del



protagonista Roderick Usher. Questo straordinario potere viene esaltato non solo nell'uso del montaggio, ma soprattutto nella diffusione di numerose immagini al *ralenti*. Attraverso il suo personaggio, il regista ci mostra la possibilità di accedere ad una conoscenza che oltrepassa quella logico-razionale. Roderick riesce, in altri termini, a comunicare con le energie del cosmo con la sua

²³ La sceneggiatura desunta del film, a cura di V.Pasquali, e l'abbozzo del 1951 di una sceneggiatura per una versione sonora del film si possono leggere in J.Epstein, *L'essenza del cinema*, cit., pp. 203-280.

²⁴ E.A. Poe, *Opere scelte*, a cura di G.Manganelli, Mondadori, Milano 1971: *La rovina della casa degli Usher*, pp. 263-284 e *Il ritratto ovale*, pp. 508-512.

stessa persona e con gli strumenti di cui si serve, la musica e la pittura. Il processo di assorbimento dell'energia vitale, vero *Leitmotiv* del film, avviene nel rapporto problematico tra la vita di Madeleine che tende a svuotarsi e il ritratto del quadro che a poco a poco prende vita. Il ritratto è come uno specchio, in cui non è presente soltanto un'immagine ma la donna stessa che acquista vita ed energia. La tempesta scatenatasi subito dopo la sepoltura della moglie è il punto di contatto tra il mondo animato e quello inanimato. Quando la donna riappare dal sepolcro, il ritratto muore avvolto dalle fiamme insieme al castello. Se il secondo vive, la prima muore, e viceversa. Epstein presenta qui il tema della rigenerazione, della rinascita, che alla fine del film si rivela simbolicamente nell'immagine dell'albero della vita che emerge dal castello in fiamme. Roderick è il personaggio che meglio rappresenta, in quanto artista nevrotico e ipersensibile, la ricerca di un «nuovo stato di intelligenza» che superi la conoscenza razionale in direzione di una concezione animistica del mondo. Scrive a questo proposito Laura Vichi:

«Roderick opera la liberazione del pensiero preverbale attivando energie affettive che rivelano l'animismo e il panteismo del mondo, rendono viventi vegetali e oggetti. Attraverso di lui la vita e la morte diventano due aspetti comunicanti di uno stesso fenomeno»²⁵.



²⁵ L.Vichi, *Jean Epstein*, cit., p. 121.