



Livio Lepratto

Specchiarsi nello schermo. Specchio e cinema come “metafore identitarie” ne *La glace à trois faces* di Jean Epstein



Abstract

Il presente studio – partendo dall’analisi de *La glace à trois faces* (Lo specchio a tre facce, 1927) di Jean Epstein e attingendo da diversi scritti teorici dello stesso cineasta – si propone di indagare l’originale funzione che l’autore francese riconobbe alla macchina da presa: niente affatto semplice specchio del reale, bensì testimone tendenzioso. Nel film preso in esame la cinepresa epsteiniana assurge infatti a osservatore, alla stessa stregua in cui lo è ciascun personaggio della storia raccontata, mettendo in evidenza alcune delle questioni essenziali della modernità: l’identità basata non su una appartenenza ma su un gioco complesso e reciproco di relazioni interindividuali, l’incertezza dello sguardo e la realtà che non vuole né può offrirsi a una interpretazione definitiva. Inevitabili così i richiami a Pirandello, innanzitutto, e alla sua concezione di personaggio sovrapposto alla persona. Le riflessioni avanzate da Epstein saranno recuperate e sviluppate anche da sociologi e filosofi quali Erving Goffman e Christian Metz, il quale, sulla base delle teorie lacaniane, propone in chiave psicanalitica il rapporto tra cinema e specchio.

The present study – starting from the analysis of *La glace à trois faces* (A three-sided mirror, 1927) by Jean Epstein and from several theoretical writings of the same filmmaker – aims to investigate the original function that the French author recognized the camera: not at all a simple mirror of the real, but biased witness. In the film examined Epstein’s camera rises to the observer, in the same way as it is each fictional story told, highlighting some of the essential issues of modernity: the identity based not on a membership but on a complex game of inter-individual relations and reciprocal, the uncertainty of the gaze and the reality that does not want nor can offer a definitive interpretation. Inevitable so the calls to Pirandello, first, and his conception of character on top of the person. The reflections made by Epstein will be recovered and developed by sociologists and philosophers like Erving Goffman and Christian Metz, who, on the basis of lacanian theories, proposes in psychoanalytic key the relationship between cinema and the mirror.



Lo specchio come figura esplicitiva e allegorica del cinema è da sempre stato presente nell’Epstein teorico e tecnico del cinema: si tratta infatti di un topos ricorrente innanzitutto nei numerosi saggi del cineasta francese, ma che egli ha saputo poi trasferire con maestria nella propria pratica cinematografica. Anzi, per Epstein è spesso valso il procedimento inverso: dalla pratica alla teoria. Elaborare delle teorie sulla base della realizzazione concreta del film è infatti per Epstein l’unico modo per convalidare le teorie stesse: «le teorie che precedono le opere sono aleatorie e leggere. Nessuno, penso, ha fatto dei film a partire dalle teorie; ma qualche volta delle teorie a partire da un film» (Epstein 1926c, p. 224).

Secondo un aspetto cronologico, però, è certo che Jean Epstein, prima di cimentarsi nella regia cinematografica, profuse le proprie idee sul cinema in saggi teorici, molti dei quali si ergono ancora oggi quali pilastri della storia delle estetiche cinematografiche. Prima di addentrarci nell'utilizzo e nel significato dello specchio nell'opera di Epstein, è forse quindi preferibile analizzare le occorrenze in cui esso ritorna nei saggi teorici del cineasta francese.

Strettamente legato alla tematica dello specchio troviamo innanzitutto il concetto epsteiniano di *fatigue* (traducibile dal francese come: fatica, stanchezza, affaticamento): concetto che Epstein mutua da diverse ricerche sulla psico-fisiologia – come quelle di Charles Féré nel suo *Travail et plaisir* (1904) e di Angelo Mosso nel suo *La fatica* (1891) – da lui stesso studiate negli anni dell'università. Il giovane cineasta francese vedeva nella *fatigue* una modificazione organica, in particolar modo del cervello, sensibile e complesso organo governatore dell'organismo umano. Secondo Epstein la *fatigue* non è una patologia, ma rappresenta, anzi, un «nuovo stato di salute dell'umanità», tanto che «l'uomo non è mai apparso così bello, così capace, così energico come oggi» (Epstein 1921b, p. 46). La connotazione del termine è quindi tutta positiva, in sintonia non solo con lo spirito vitalista e la personalità entusiasta di Epstein, ma anche con il clima più generale della cultura francese del primo dopoguerra, in particolare quella dell'Esprit Nouveau e dei suoi animatori Ozenfant e Jeanneret, cui il giovane teorico era legato. Secondo Epstein, la velocità della vita moderna si riflette nella rapidità del pensiero, il quale pervade molti più aspetti del mondo rispetto alle epoche passate. Lo sviluppo dell'attività cerebrale genera quindi la già citata *fatigue* mentale, responsabile a sua volta di una reazione assai auspicata da Epstein: ovvero l'emergere sempre maggiore della vita interiore, che può arrivare a sospendere completamente le funzioni razionali dell'uomo, lasciando spazio alla cosiddetta “vita vegetativa” o “cenestesia”, cioè la presa di coscienza della propria vita organica di cui normalmente si ignora l'esistenza. Ascoltiamo le parole dello stesso Epstein:

Il principio mistico è che l'intelligenza penetra le cose. L'idea diviene dunque fenomeno. L'aneddoto e la sua filosofia indelebile si fondono. La parola, segno esteriore dell'idea e interiore della cosa, è identica all'idea e alla cosa. Non ci sono dunque più idee a proposito delle cose, ma delle idee-cose. Designare è creare. L'universo è verbo. L'astrazione è una materia generale, carne di Dio, presente ovunque, in modo che ogni forma sia simbolo al suo massimo di identità. La realtà si ispessisce di metafisica, si ripiega su se stessa, si raddoppia senza decidersi, come il mio volto davanti ad uno specchio: siamo due, un due unico (Epstein 1922b, pp. 119-120).

Tale carattere bifacciale è proprio di quella che Epstein battezza “lirosafia”, ossia la nuova forma di conoscenza che unisce le modalità del sapere razionale (la “conoscenza di ragione”) a quelle della percezione sentimentale ed emozionale del mondo (la “conoscenza d’amore”) derivate dalla *fatigue* e dalla valorizzazione del subconscio.

Proprio in virtù della sua natura, il cinema è quindi secondo Epstein una macchina “lirosafica” in grado di combinare la dimensione soggettiva e affettiva con l’oggettività propria della macchina.

Idea che verrà ripresa pochi anni dopo da un altro grande teorico quale Béla Balázs. Questi, in *Der Geist des Films*, soprattutto nel capitolo *L'inquadratura*, analizza sia la soggettività della macchina da presa [«l'inquadratura della macchina da presa corrisponde a un interiore inquadramento» (Balázs 1975, p. 33)], sia la soggettività di un personaggio che ci offre sullo schermo direttamente la sua visione delle cose [provocando così un'identificazione da parte dello spettatore, che ha modo di provare «il senso dello spazio e della posizione dei protagonisti come nessuna altra arte può darci» (Balázs 1975, pp. 36-37)]. Tuttavia, proprio nel momento in cui Balázs più sottolinea la soggettività dell'immagine cinematografica, di fronte al pericolo che le immagini filmiche si riducano a impressioni astratte o alla semplice raffigurazione del processo psichico in sé, ecco che egli riconosce anche la presenza di un'oggettività. L'avvenimento filmato è oggettivo in quanto si è comunque «svolto in uno spazio determinato e in un tempo determinato. Questo senso della determinatezza del tempo e dello spazio dà alle cose rappresentate una realtà al di là dell'immagine. Esse appaiono ancora come dati di fatto, di cui le immagini sono semplici referti» (Balázs 1975, p. 106). Insomma: le cose hanno un'esistenza al di fuori del cinema; rispetto a esse, il film può agire anche come semplice constatazione. Ciò che appare sullo schermo è quindi anche la realtà in sé.

Le due dimensioni di cui parla Balázs sono ostentatamente messe in scena da un regista quale, appunto, Jean Epstein. Un film come *La glace à trois faces*, come vedremo, raffigura infatti una realtà sempre sospesa tra restituzione di ciò che è effettivo e invenzione di ciò che è possibile.

Tale commistione tra oggettività esteriore e soggettività interiore di cui il cinema si fa portatore ritorna con ancor maggiore risalto nel primo testo che Epstein dedica interamente alla settima arte, *Bonjour cinéma*: «Il cinema potrebbe anche non essere un'arte, ma qualcos'altro, qualcosa di meglio. Questo lo distingue: che attraverso il corpo registra il pensiero» (Epstein 2000, p. 108). Un concetto, questo, che ricorre in tutta l'opera di Epstein sotto forma di proposte diverse, talvolta estreme, come quella di applicare questa capacità del cinema nei tribunali, quasi una “macchina della verità” in grado di rivelare l'interiorità e le emozioni degli imputati e di verificarne in tal modo le deposizioni (Epstein 1926b, p. 183).

Si passa così dall'idea romantico-simbolista dell'arte come rivelazione a una concezione che vede il dispositivo cinematografico come un mezzo di conoscenza che

può superare l'arte per abbracciare altri ambiti, anche legati all'esperienza ordinaria e quotidiana. Concezione da cui emerge l'essenza del pensiero di Epstein, per il quale la macchina da presa è una sorta di essere pensante che fornisce una visione del mondo in grado di rivoluzionare i fondamenti della cultura (Epstein 1946).

Epstein risente anche del clima culturale dell'epoca, in specie della corrente cinematografica d'avanguardia che ebbe vita in Francia nella prima metà degli anni Venti: l'Impressionismo cinematografico, conosciuto anche come *Première Vague*. Nell'ambito di tale corrente si inizia a teorizzare un nuovo tipo di cinema, a cui viene affidata la missione di rivelare la bellezza del mondo e lo spirito delle cose. Per questo motivo il reale viene presupposto come base della rappresentazione cinematografica e quindi della "fotogenia", in cui viene individuata la specificità del cinema. Alla base di tale concetto vi è il potere rivelatore dell'arte cinematografica, che dà accesso diretto, attraverso la visione, a un mondo nuovo.

Il concetto di "fotogenia" viene sviluppato sul piano teorico soprattutto da Louis Delluc e poi da Epstein, assumendo una funzione cognitiva grazie alla visione "meccanica" dell'obiettivo cinematografico, che svincola lo spettatore dalle categorie culturali, psichiche e fisiologiche da cui la vista umana non può invece prescindere. Tuttavia, se per Delluc il cinema ha la funzione di ristabilire, riscoprendola, la naturalezza del mondo (Delluc 1920), per Epstein, invece, la funzione del cinema è quella di estrapolare e restituire l'essenza continuamente mobile delle forme e, più in generale, del flusso incessante della vita, esteriore e interiore.

Secondo Epstein, la visione cinematografica non solo scopre nuovi aspetti del mondo fisicamente inteso, ma ha la possibilità di oltrepassarlo. Ed è per questa ragione che il primo piano assume l'importanza di chiave di volta del cinema, conferendo, grazie ai suoi peculiari procedimenti, vita propria agli oggetti e ai dettagli. Cosicché il mondo viene ad assumere un animismo e un panteismo dei quali lo spettatore acquista consapevolezza solo attraverso la fruizione del film:

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 significano. Ogni particolare diventa un personaggio. Gli scenari si spezzettano e ciascuno dei frammenti assume un'espressione particolare. Un panteismo stupefacente riappare nel mondo e lo riempie fino a farlo scoppiare (Epstein 1926a, p. 47).

Il cinema nell'accezione epsteiniana diviene così il mezzo che rivela il dubbio profondo sulla permanenza dell'io e sull'identità individuale. Concetto, questo, che si ricollega a quello di "fotogenia". "Fotogenia" di cui Epstein continua la teorizzazione, sottolineando il ruolo fondante del movimento e del tempo nel cinema: cosicché solo «gli

aspetti mobili del mondo, delle cose e delle anime possono vedere il loro valore morale accresciuto dalla riproduzione cinematografica» (Epstein 1926a, p. 51).

Il concetto di “fotogenia” si carica inoltre di una connotazione psicoanalitica, oltre che cognitiva. La visione cinematografica “fotogenica”, soprattutto grazie al primo piano, riesce a porre lo spettatore in uno stato di rapimento, di forte emotività e di desiderio:

fame d'ipnosi molto più violenta dell'abitudine alla lettura perché quest'ultima modifica assai meno il funzionamento del sistema nervoso. L'emozione cinematografica è quindi particolarmente intensa. [...] Ebbene, il cinema è mistico. [...] Il cinema nomina, ma in modo visivo, le cose, e, come spettatore, non dubito neppure per un attimo della loro esistenza. [...] Vedo ciò che non è, e lo vedo, quest'irreale, in maniera specifica (Epstein 2000, pp. 109-110).

Ma tale esperienza visiva, connessa alle nozioni di *fatigue* e di subconscio, è alla base della teoria epsteiniana dello spettatore, la quale, nell'opera cinematografica, si traduce soprattutto nei termini dell'oscillazione della visione dal soggettivo all'oggettivo.

Una simile concezione trova un'attuazione pratica in diversi film impressionisti dell'epoca. Tra i procedimenti tecnico-formali dell'Impressionismo francese, ricordiamo infatti un curioso espediente utilizzato in certe situazioni: ovvero la ripresa effettuata tramite uno specchio ricurvo, al fine di distorcere l'immagine. Deformazioni di questo genere potevano esprimere un'inquadratura in soggettiva, come accade nel film di Germaine Dulac *La souriante madame Beudet* [1923]. Le diverse alterazioni ottiche contenute in questo film mostravano l'infelicità della protagonista causata dalla rozzezza del marito che, in due soggettive di madame Beudet, diventa una figura grottesca. Anche L'Herbier ricorrerà a un simile uso di specchi nel film *Eldorado*, senza però voler suggerire nessun particolare punto di vista, ma semplicemente l'ubriachezza del personaggio.

Le cinématographe vu de l'Etna (1926) è uno dei testi epsteiniani più suggestivi e lungimiranti: ancor più significativo se si pensa che il cineasta francese lo scrisse appena un anno prima di girare *La glace a trois faces* [1927]. Il suddetto saggio descrive, in una sorta di dittico, un'ascesa e una discesa. L'ascesa è quella verso l'Etna, di cui Epstein è venuto a filmare lo spettacolo della colata lavica per un documentario che si intitolerà *La montagne infidèle* (Gesù 2005). Dalla sommità del vulcano, Epstein sa di trovarsi in mezzo a un paesaggio vivo che apertamente lo coinvolge. Ebbene: Epstein nota come tale situazione fatta di sorpresa, vicinanza e complicità riporti, a ben vedere, al nucleo stesso del cinema. Anche i film offrono infatti rivelazioni: «scoprire inopinatamente, come se fosse la prima volta, tutte le cose nel loro aspetto divino, con il loro profilo simbolico e il loro più vasto senso di analogia, con un'aria di vita individuale, è questa la grande gioia del cinema» (Epstein 1926a, p. 46). Al cinema la realtà rinasce nel vero senso della parola: per noi, per i nostri occhi. Fino a catturarci, includendoci nel suo stesso mondo: «Alla fine,

quando l'uomo appare tutto intero, è la prima volta che lo si vede, osservato attraverso un occhio che non è, neanch'esso, un occhio umano» (Epstein 1926a, p. 47).

Ancora più carica di senso si rivela il percorso inverso: quello discendente, descritto in un celebre brano tratto sempre dal saggio citato. Simmetrica all'ascesa, la discesa ha luogo però in uno spazio completamente chiuso, ovvero le scale dell'albergo presso cui il regista alloggiava durante le riprese del documentario sul vulcano:

«Per scendere, doveti prendere la scala principale. [...] Quell'immensa spirale di scalini dava le vertigini. Tutte le pareti erano ricoperte di specchi. Scendevo circondato da tanti me stesso, da riflessi, dalle immagini dei miei gesti, da proiezioni cinematografiche» (Epstein 1926a, p. 48). Ecco già come, da queste prime concise parole, Epstein si faccia assertore di una similitudine sostanziale tra due strumenti/simboli: lo specchio e il cinema, appunto. Il cineasta francese prosegue poi nella sua testimonianza, che assume sempre più la valenza di una discesa all'interno dell'lo, tutt'altro che rassicurante, anzi terribilmente angosciante:

Ogni curva mi sorprende da un punto di vista differente. Esistono tante posizioni diverse e autonome tra un profilo e un tre quarti di spalle quante lacrime in un occhio. Ognuna di quelle immagini viveva un solo istante, appena il tempo di vederla e si era persa di vista, già diversa. La mia memoria ne fissava solo una nel loro numero infinito, perdendone poi due su tre. E c'erano le immagini delle immagini. Le immagini terze nascevano dalle immagini seconde. Apparivano l'algebra e la geometria descrittiva dei gesti. Alcuni movimenti si dividevano attraverso quelle ripetizioni, altri si moltiplicavano. Spostai la testa e vidi a destra solo la radice del gesto, mentre a sinistra quel gesto era elevato all'ottava potenza. Guardando prima l'uno e poi l'altro, cominciavo ad aver una diversa consapevolezza del mio rilievo. Prospettive parallele si rispondevano esattamente, si ripercuotevano, si rinforzavano, si spegnevano come un'eco, a una velocità molto superiore rispetto ai fenomeni acustici. Dei piccoli gesti diventavano enormi, così come nel Paradiso delle Latomie, le parole sussurrate all'Orecchio del Tiranno Dionigi, grazie alla sensibilità della roccia, si gonfiano e appaiono gridate a squarciagola. Quella scala era l'occhio di un altro tiranno, ancora più spione. Scendevo come attraverso le sfaccettature dell'occhio di un insetto immenso. Altre immagini, per le loro angolazioni contrarie, si ritagliavano e si amputavano; diminuite, parziali, mi umiliavano. Perché è l'effetto morale di un tale spettacolo ad essere straordinario. Ogni prospettiva è una sorpresa sconcertante che offende. Non mi ero mai visto tanto e mi guardavo con terrore. Capivo i cani che abbaiano e le scimmie che sbavano di rabbia davanti a uno specchio. Mi credevo in un modo e mi vedevo in un altro; quello spettacolo distruggeva tutte le menzogne abituali che avevo costruito intorno a me stesso. Ognuno di quegli specchi mi presentava una perversione di me stesso, un'inesattezza della speranza che ponevo in me. Quei vetri spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, con la loro verità. Apparivo a me stesso in una grande retina priva di coscienza, priva di

morale e alta sette piani. Mi vedevo privo di illusioni, sorpreso, denudato, sradicato, arido, vero, peso netto. Sarei voluto fuggire via da quel movimento a spirale in cui sembravo sprofondare verso un terribile centro di me stesso. Una simile lezione di egoismo è spietata. Un'educazione, un'istruzione, una religione mi avevano pazientemente consolato del fatto di esistere. Bisognava ricominciare tutto daccapo (Epstein 1926a, pp. 48-49).

Le pareti specchianti del racconto epsteiniano si fanno perciò portatrici di un'incorruttibile quanto spietata metafora identitaria. Secondo Epstein, infatti, lo specchio riesce a restituire, al nostro sguardo che si riflette in esso, la nostra verità più autentica e innegabile: verità che noi stessi, prima di specchiarci, ignoravamo.

Giunto a questo punto della narrazione del suo percorso iniziatico, Epstein seguita l'argomentazione della similitudine specchio/cinema, che si fa via via più ragionata e al contempo problematica:

Il cinematografo provoca ancor più di un gioco di specchi inclinati simili incontri inattesi con se stessi. L'inquietudine davanti alla propria immagine cinematografica è improvvisa e totale. È un aneddoto piuttosto noto quello delle piccole milionarie americane che hanno pianto quando si sono viste per la prima volta sullo schermo. E quelli che non piangono, restano turbati. Non bisogna vedere in questo solo l'effetto della presunzione e di una eccessiva vanità. Perché la missione del cinema non sembra essere stata capita esattamente. L'obiettivo della macchina da presa è un occhio che Apollinaire avrebbe definito surreale (niente a che vedere con il surrealismo di oggi), un occhio dotato di capacità analitiche inumane. È un occhio privo di pregiudizi, privo di morale, esente da influenze, e vede nei volti e nei movimenti umani dei tratti che noi, pieni di simpatie e di antipatie, di abitudini e di riflessioni, non riusciamo più a vedere. Anche fermandoci a questa constatazione, qualsiasi paragone tra il teatro e il cinema diventa impossibile. L'essenza stessa di questi due mezzi di espressione è differente. Così l'altra proprietà originale dell'obiettivo cinematografico è questa forza analitica. L'arte cinematografica dovrebbe dipenderne. Ahimè! (Epstein 1926a, p. 49).

Il teorico francese ha perciò allargato la sua riflessione al rapporto tra il dispositivo cinematografico e lo spettatore, che sullo schermo incontra, tra le altre cose, anche se stesso, attraverso visioni oggettive e soggettive al tempo stesso. La cinepresa, similmente allo specchio, mette dunque a nudo gli individui nella loro verità, costringendoli a guardarsi senza scuse, e rivelando a ciascuno quel se stesso che non si era mai prima incontrato. Di qui naturalmente nasce un profondo senso di disagio se non di riprovazione verso la propria immagine ripresa:

Se la prima reazione di fronte alla riproduzione cinematografica di noi stessi è una specie di orrore, ciò dipende dal fatto che, essendo civilizzati, mentiamo quotidianamente su nove decimi di noi stessi (non c'è bisogno di citare le teorie di Jules de Gaultier o quelle di Freud). Mentiamo senza più rendercene conto. Quello sguardo di vetro ci attraversa bruscamente con la sua luce di ampere. È in questa potenza analitica che si trova la sorgente inesauribile dell'avvenire cinematografico. Villiers non ha neanche sognato una macchina per far confessare le anime come questa. E già vedo le prossime inquisizioni trarre prove schiaccianti da un film in cui un sospetto apparirà inchiodato, scorticato, tradito minuziosamente e senza pregiudizi da quel sottilissimo sguardo di vetro (Epstein 1926a, p. 49).

Tale disorientamento di fronte alla propria immagine sullo schermo può raggiungere livelli così alti da far sì che chi è ripreso assai spesso non si riconosca nel proprio ritratto, vedendo solamente uno sconosciuto, un estraneo. Per dirla con Francesco Casetti, chiunque veda se stesso nello schermo, «un attimo dopo essersi ritrovato, letteralmente si perde» (Casetti 2005, p. 231).

In *Le cinématographe vu de l'Etna* Epstein esemplifica quindi il cinema scomponendolo in due moti opposti ma complementari:

Una salita e una discesa, dunque. Un andare verso il cuore delle cose, scoprirle vive e sentirsi partecipi della loro esistenza. Ma anche, quasi in conseguenza al gesto precedente, ritrovarsi al centro dello spettacolo, scoprirsi oggetto del proprio sguardo, percepirsi come se stesso e insieme come altro da sé e provare in conseguenza un senso di smarrimento. Insomma, immergersi in quanto ci circonda e faticare a ritrovarsi (Casetti 2005, p. 231).

Il cinema consiste proprio in questo doppio movimento, praticandolo nella sua attività e insieme riproponendolo al suo spettatore. La cinepresa infatti si ritrova inevitabilmente implicata in quanto sta filmando: nel seguire le cose, ne condivide in qualche modo il destino; è presente e si fa sentire; ma ciò che è filmato sembra anche sovrastarla. Lo stesso fenomeno si verifica per lo spettatore:

chi è di fronte allo schermo tende ad aderire a ciò cui sta assistendo; si proietta e insieme si identifica nella realtà raffigurata; la sente vivere e si sente di viverla; ma nel momento stesso in cui realizza questa intimità, ecco che si trova sospeso tra mondi diversi, quello da cui guarda e quello che è guardato; dunque rischia di non saper più bene quale sia la sua collocazione; anzi, di non saper più bene quale sia la sua identità (Casetti 2005, p. 231).

Tale condizione rinvia direttamente al nuovo statuto che la modernità sembra assegnare ai rapporti tra osservatore e osservato. Anziché una contrapposizione tra i due poli, emerge infatti una reciproca interdipendenza: l'osservatore partecipa al destino dell'osservato, si muove sul suo stesso terreno, nel medesimo campo di forze; ma intrecciando la sua esistenza con l'oggetto del suo sguardo finisce anche con il perdere la sua posizione di vantaggio, fino a confondersi con quanto ha di fronte. L'affermazione di tale nuovo paradigma viene mostrata assai bene da Hans Blumenberg, che, nell'opera dall'eloquente titolo *Naufragio con spettatore*, ripercorre la metafora del naufragio marino così come intesa dai vari pensatori e filosofi dell'umanità (Blumenberg 2001). Il primo autore citato dal filosofo tedesco è Lucrezio, che nel *De rerum natura* descrive uno spettatore che dalla riva scorge lo spettacolo della nave in mezzo alla tempesta, e che si compiace di trovarsi al sicuro sulla terraferma. Ma già con Pascal la situazione cambia: la nave ci ha preso in qualche modo a bordo, e ne condividiamo quindi le difficoltà. Da questo momento in poi, la sovrapposizione di spettatore e spettacolo avanza senza sosta. Ecco, allora, non esserci più luoghi sicuri in cui rifugiarsi. La vita stessa è una grande tempesta: chi crede di osservare il mare ribollente, lo fa standone in mezzo. Dunque l'uomo/spettatore è un "naufrago": da sempre, benché solo nell'età moderna egli ne abbia acquisito conoscenza. L'unica azione che ci è concessa è costruirci una zattera di salvataggio con i resti dei naufragi precedenti (Bodei 2001). Casetti coglie un parallelismo tra le metafore di Epstein e quella analizzata da Blumenberg: «Naufraghi: a recuperare travi e corde, a ricostruire un nostro io con i frammenti che uno specchio o uno schermo ci viene restituendo» (Casetti 2005, p. 232). Epstein in qualche modo fa sua la metafora della zattera, nella sua convinzione che la modernità porti alla luce una sempre più stretta intimità con l'universo circostante e insieme la progressiva perdita di ogni sicurezza. Si annullano le distanze, e allo stesso tempo si smarriscono i punti di riferimento: «ci si inoltra in un mondo precario che ci rende a nostra volta precari» (Casetti 2005, p. 232). L'osservatore ormai è calato dentro il mondo, seppure senza un posto preciso; dentro le cose e, perciò, a rischio: «esposto ai venti e alle onde, esposto alla lava, esposto a se stesso» (Casetti 2005, p. 232).

In *Le cinématographe vu de l'Etna*, l'esperienza compiuta da Epstein – lungo i sentieri di un vulcano e lungo le scale a specchi di un hotel – si rivela una condizione più generale di cui il cinema sa farsi testimone eccellente. È una condizione contrassegnata da un sovrapporsi di presenze – anziché da una stretta divisione di ruoli – e da un intreccio di occhiate – anziché dal dominio d'una sola tra esse. È la condizione di un osservatore senza più protezioni, che si ritrova immerso nel paesaggio che osserva, costretto a condividere il proprio destino con quello dell'oggetto del suo sguardo, e a farsi egli stesso oggetto di uno sguardo.

Fin qui si è apprezzata la teorizzazione di Epstein inerente alla tematica dello specchio e alle sovrapposizioni di quest'ultima con la visione cinematografica. Ma, come già anticipato prima, ogni teorizzazione di Epstein trova riscontri e ulteriori sviluppi nella sua opera cinematografica.

Sarà soprattutto *La glace à trois faces* [1927] a tradurre sullo schermo le idee epsteiniane sull'analogia specchio/cinema, con la presenza di uno sguardo che esita tra il soggettivo e l'oggettivo senza mai decidersi per l'uno o per l'altro, sottolineando la natura duplice della visione cinematografica. I semi della riflessione condotta ne *La glace à trois faces* vengono però già gettati da Epstein nell'opera immediatamente precedente: *Six et demi onze* [1927]. Come il titolo annuncia già eloquentemente, ci troviamo di fronte ad un film soprattutto visivo, incentrato sul significato e sulla valenza dell'immagine fotografica ("sei e mezzo per undici" richiama infatti le consuete dimensioni di una fotografia di allora). Il racconto si articola secondo una complessa modulazione di alcune immagini fondamentali, quali la luce del sole, la macchina fotografica, la fotografia e il volto della donna, elementi che ricorrono in tutto il film e definiscono le relazioni tra i personaggi.

Jean e Jérôme de Ners sono due giovani fratelli rimasti senza genitori. Il più giovane, Jean, è infatuato di una cantante, Mary Winter, e fugge con lei in Costa Azzurra dove compra una villa, il Palais d'amour. La donna incontra però Harry Gold, un ballerino, e scappa con lui abbandonando Jean, che si suicida. In seguito, prima di uno spettacolo, la cantante è colpita da un malore e Jérôme, che è medico, viene chiamato dal teatro per visitarla. Tra i due nasce l'amore. Intanto Jérôme continua ad indagare sulla morte del fratello, fino a che un giorno, tra gli effetti personali di quest'ultimo, trova la lettera in cui Jean confessa di aver compiuto il gesto estremo per una donna. Oltre alla lettera, Jérôme trova anche la macchina fotografica del fratello, contenente ancora della pellicola impressionata. Una volta sviluppata, egli si rende conto che la donna in questione era Mary, la quale nel frattempo, sconvolta, lo ha raggiunto. Il film termina con la redenzione di Mary, che sceglie di dedicarsi a spettacoli di beneficenza per gli invalidi, mentre resta ambigua l'eventuale continuazione della relazione con Jérôme.

Il nuovo spessore teorico che il linguaggio acquista in questo film appare connesso con alcune riflessioni che il cineasta stava contemporaneamente elaborando in alcuni saggi come il già citato *Le cinématographe vu de l'Etna*. Fin da *Bonjour cinéma* (1921), però, Epstein aveva insistito sulla peculiarità insita nell'occhio della cinepresa: occhio profondamente diverso da quello umano, in quanto la sua visione è analitica e scevra da ogni pregiudizio. Successivamente, un ulteriore approfondimento di queste riflessioni attraverso i suoi film porterà il cineasta a concepire la qualità rivelatrice e cognitiva del dispositivo cinematografico come un equivalente, in forma attenuata, della morte, evento in cui si attua la conoscenza completa di un individuo, poiché essa è «vita cristallizzata»

(Epstein 1928, p. 199). Ebbene: queste concezioni emergono chiaramente anche in *Six et demi onze*. La figura del doppio, ricorrente in vari film epsteiniani, raggiunge qui, grazie ai ruoli attribuiti allo specchio e alla macchina fotografica, una dimensione metalinguistica.

Al centro è il potere rivelatore dell'immagine fotografica: lo sguardo del dispositivo penetra l'apparenza e rivela la vera identità della donna, così come spiega il suicidio di Jean.

Al potere visivo (illuminante ma allo stesso tempo distruttivo) della macchina fotografica si oppone una incapacità di vedere di Jean (che è anche incapacità di conoscere e di accettare la realtà) che porterà all'interruzione della relazione della coppia e alla morte dell'uomo. Il processo di separazione dei due ha infatti inizio con l'acquisto della macchina fotografica, gesto che irrita vistosamente la donna: «la fotografia mi fa orrore, da piccola un flash al magnesio mi ha provocato delle crisi».

Jean, catturato dall'interesse per la macchina fotografica, perde a poco a poco il contatto con la realtà. Il ritorno a quest'ultima gli provocherà un insanabile shock, conducendolo niente meno che al suicidio – sequenza apicale con cui si chiude la prima parte del film. Entrato nella stanza vuota di lei, egli si guarda allo specchio: sul suo volto riflesso appaiono in sovrimpressioni gli occhi di Mary e il suo viso mentre si incipria, dettagli che rimandano ai momenti trascorsi. Quindi Jean annusa il belletto che si trova ancora sul comò; poi, con gesti resi lenti dalla tensione, prende la macchina fotografica e una pistola, con cui colpisce lo specchio. Rivolge poi la rivoltella verso di sé, mentre con l'altra mano ruota nella stessa direzione anche la macchina fotografica, che appare in sovrimpressioni. L'inquadratura è invasa dalla luce prodotta dallo sparo, unita al flash fotografico. La parte superiore dello schermo è dapprima bianca, poi occupata da sovrimpressioni dell'obiettivo, mentre quella inferiore mostra Jean che si accascia. Il momento dell'autodistruzione coincide dunque con quello in cui Jean finalmente vede se stesso "oggettivato" nello specchio e prende inevitabilmente coscienza delle proprie illusioni. Sul piano figurale si può parlare di una ricongiunzione dell'oggettivo e del soggettivo, che si compie totalmente nella morte.

Epstein suggerisce quindi una quadruplica analogia: morte = specchio = fotografia = cinema. Analogia tematizzata anche nell'apertura della seconda parte del film, quando Jérôme rialza da terra il ritratto di Jean. Tutta la seconda parte ricalca la prima tramite la sovrapposizione dei due uomini infatuati della stessa donna, compiendo un percorso di conoscenza attraverso il ritrovamento e lo sviluppo delle fotografie che fungono anche da elemento separatore della seconda coppia.

La risoluzione si ha quindi nella sequenza «in cui il processo fotografico/cinematografico del riflesso/rappresentazione diventa letteralmente equivalente al processo di autoriflessione» (Abel 1984, p. 454).

In verità, solo pochi autori impressionisti tentarono di creare modalità di racconto non convenzionali, tali da fare della soggettività del personaggio il punto di partenza per l'intera forma del film. A tal proposito *La glace à trois faces* risulta quanto mai audace. Valga per tutte, come esempio, l'ultima scena del film, che mostra il protagonista riflesso in uno specchio triplo, simboleggiando l'impossibilità di arrivare a una qualche verità sul suo conto. Come ci ricordano David Bordwell e Kristin Thompson, «Pochi film dell'era del muto si allontanano in maniera così netta dalle convenzioni narrative del racconto classico, tanto che le innovazioni contenute in quest'opera influenzeranno il cinema d'autore europeo degli anni Cinquanta e Sessanta» (Bordwell & Thompson 2010, p. 157). Prima di addentrarci nell'analisi del capolavoro epsteiniano, occorre però dapprima delinearne in breve la trama.

Un giovane (interpretato dall'attore René Ferté), di cui non viene svelato il nome, è amato da tre donne. Ma, come recita una didascalia introduttiva, «egli ne ama almeno una?». Ciascuna di loro ha una visione differente dell'uomo: per Pearl (Olga Day), donna mondana e snob, egli è un uomo di una forza straordinaria, calmo e tirannico al tempo stesso; per Athalia (Suzy Pierson), artista bohémienne, si tratta invece di una persona dal carattere debole e con cui può giocare a piacimento nel suo atelier; infine, per Lucie (Jeanne Helbing), ragazza di periferia, è un uomo inaccessibile che la ignora per intere settimane per poi riapparire all'improvviso e trasformare alcuni momenti della sua vita, portandola fuori città o cenando con lei. Il protagonista annulla gli appuntamenti presi con le tre donne e insegue, da solo, un sogno di libertà lanciandosi in una corsa frenetica in automobile. Una rondine lo colpisce con il becco proprio in mezzo alla fronte, e ne provoca la morte. Le tre donne conservano di lui ricordi diversi e soltanto alla fine il narratore, che raccoglie le confidenze di ciascuna di loro, comprende che si tratta in realtà dello stesso uomo.

Come si appura dalla trama, *La glace à trois faces* racconta in 37 minuti l'"identikit" di un uomo: identikit quanto mai poliedrico e sfuggivo, tanto da sembrare, quasi per l'intero film, tre "ritratti" di altrettanti diversi uomini. Solamente all'epilogo del film il narratore potrà accorgersi di come «le confidenze fattemi da tre donne nascondevano un solo uomo e che quest'uomo era lui», come svela l'ultimo cartello della pellicola (firmato da Paul Morand) prima di mostrare l'immagine di quell'uomo riflessa sulle tre facce di uno specchio Tre ante che restituiscono i tre differenti profili, sulla cui dissolvenza si chiude il film.

La trama è evidentemente speculare a quella de *L'image* [1924] di Jacques Feyder, ma il plot del film epsteiniano è estremamente sintetizzato in una struttura narrativa a scatole cinesi, che alcuni studiosi non hanno esitato a considerare come anticipatrice del cinema moderno (Burch & Fieschi 1968). La struttura narrativa del film presenta una costruzione a incastri, nella quale una serie di racconti si richiamano l'un l'altro. Si parte da un prologo, che pone a noi spettatori una sorta di enigma iniziale, relativo all'identità del

protagonista. Seguono quattro episodi, di cui i primi tre dedicati ad altrettante donne, Pearl, Athalia e Lucie, intitolati rispettivamente “1”, “2” e “3”, e il quarto e ultimo dedicato al protagonista maschile, intitolato “Lui”. Nel corso dei tre episodi legati alle tre donne, queste raccontano del loro legame con l’uomo, dandocene ciascuna un ritratto differente; nell’episodio dell’uomo, ci accorgiamo che egli non sembra corrispondere a nessuno dei tre resoconti che ci sono stati offerti. Il film si conclude con un’immagine dal forte valore simbolico: uno specchio a tre ante in cui il volto dell’uomo si riflette in altrettante figure.

Non è difficile riconoscere in questa struttura narrativa un topos che troverà numerose riproposizioni: per citare solo due tra i titoli più famosi, *Citizen Kane* (*Quarto potere*, Orson Welles, USA, 1940) e *Rashomon* (*Rashomon*, Akira Kurosawa, Giappone, 1950).

La breve pellicola è chiaramente tripartita attraverso le infelici storie d’amore vissute, rispettivamente, da Pearl – eccentrica dama di compagnia, innamorata (come recitano le didascalie) di «un uomo di una forza straordinaria, calmo e tirannico» –, dalla signorina Athalia Roubinowitch – scultrice, innamorata di «una persona debole, che si stanca presto, una specie di bambino fragile» –, e da Lucie – una povera ragazza lavoratrice (come il dettaglio delle mani screpolate conferma), che aspetta sempre e con pazienza il suo amato anche se «a volte passano mesi senza che venga, e poi all’improvviso una mattina...».

Si tratta dunque di tre donne che appartengono a tre condizioni sociali, culturali ed economiche molto diverse, come ci confermano con chiarezza gli ambienti in cui esse agiscono, gli abiti e i gioielli che indossano nonché gli atteggiamenti e la gestualità che le caratterizzano. L’unico elemento che le accomuna è l’amore per lo stesso uomo.

A colpirci è in prima istanza, appunto, la differenza delle ambientazioni e degli stili che caratterizzano i “capitoli” in cui il film è suddiviso. Nel primo l’ambiente déco, con il personaggio di Pearl (carica di gioielli), richiama inconfondibilmente lo stile “moderno spettacolare”. Si avverte qui uno sguardo critico di Epstein a questo tipo di cinema: si pensi alla tagliente ironia con cui ci vengono descritti prima Pearl, tutta “nervi e lacrime”, e poi il protagonista, ricco, mondano, amante di tutti gli oggetti moderni (l’automobile, il telefono, il telegrafo, il giornale economico) e della velocità.

Il secondo segmento ha per oggetto l’ambiente artistico borghese, anche in questo caso spinto sino alla caricatura, sia nel personaggio di Athalia, sia nella descrizione del suo atelier, visto come un’accozzaglia di oggetti kitsch. Questa parte del film può essere letta come una parodia delle componenti démodé del melodramma borghese convenzionale (Abel 1984). Inoltre, la scimmia che Athalia alleva alla stregua di un cane domestico rimanda esplicitamente a un’altra scimmia: quella tenuta al guinzaglio dalla signorina del celebre quanto ironico e sarcastico dipinto di Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l’Île de la Grande Jatte* [1884-1886].

Infine, al centro del terzo episodio è l'ambiente proletario urbano già presente in *Coeur fidèle* (il porto di Marsiglia) e in *L'affiche* (l'appartamento e lo stile di vita di Marie).

La quarta parte del film è invece dedicata all'enigmatico "Lui". Quest'ultimo in realtà non assomiglia a nessuno dei tre profili delineati dalle sventurate donne, e nella stessa giornata – prima di subire un incidente mortale a causa di un uccello durante una folle e fatale corsa in automobile – abbandona le tre diverse amanti in tre differenti modi.

A Pearl, che lo crede un cinico e crudele uomo d'affari (delizioso a questo proposito il dettaglio del *Finance*), lascia un biglietto in cui le scrive un glaciale: «Pearl, per il mio equilibrio morale devo prendere aria. Lei è fuori moda quanto il suo nome. Ne ho abbastanza. A dopo. Jermain».

Alla bizzarra scultrice con capricciosa scimmietta al guinzaglio, che crede di avere il sopravvento su quest'uomo fragile e in sua completa balia, invia un telegramma in cui sghignazzando scrive un languido: «Athalia, mio grande amore! Era così buio stanotte che non ho osato venire fin da te, né so quando ne avrò il coraggio... Bisognerebbe che tu mi prendessi per mano...».

Infine alla dolce e ingenua Lucie, che lo crede sempre impegnato, invia un semplice telegramma in cui le annuncia con fare affettuoso che anche stavolta, «Cara Lucie, affare urgente mi priva di te oggi».

Attraverso una simile struttura, *La glace à trois faces* non si presenta come un racconto di fatti, nel senso stretto del termine. Come afferma Casetti:

Gli eventi narrati si mescolano con il vissuto che di essi hanno i loro protagonisti. Non ci viene raccontato (o se vogliamo non ci viene mostrato) chi è "Lui", ma piuttosto chi è "Lui" nell'immagine che ne possiedono coloro che lo hanno via via incontrato. In questo senso il film porta avanti uno sguardo in cui entrano eventi e vissuti; in cui le cose sono quel che sono e insieme sono quel che arrivano ad essere negli occhi (e nella mente) di chi ne ha avuto esperienza (Casetti 2005, p. 104).

Si tratta, insomma, di uno sguardo in cui percezione e interpretazione, realtà e possibilità si mescolano e si confondono fra loro. Le tre diverse donne vedono il loro amante in tre differenti modi, ciascuna secondo il proprio punto di vista. È altrettanto vero, però, che Lui risponde alle tre diverse amanti riflettendo l'immagine che esse hanno di lui: crudele con Pearl, fragile con Athalia e affettuoso con Lucie. E come afferma Francesca Boschetti, «è soprattutto nelle differenti identità recitate da Lui che trova significato il titolo di questo film» (Boschetti 2007).

A ben vedere, infatti, il giovane non ha un'identità propria, così da "indossare" personalità diverse a seconda delle donne che frequenta. Soltanto in solitudine, sull'automobile lanciata in una corsa senza meta, sembra prendere finalmente coscienza

di sé, ma la morte lo arresta. Tale decesso, avvenuto con una modalità così banale, mina alla radice i valori su cui poggia il mondo del protagonista e con esso il genere cinematografico che lo celebra.

Il capolavoro di Epstein dimostra con estrema efficacia come la condizione dello sguardo nasca dalla presenza, prima ancora che di un oggetto osservato, di un osservatore. «Ciò che si vede dipende da chi lo vede» (Casetti 2005, p. 104): dall'attitudine con cui si dispone, dalle modalità con cui affronta le cose, dai suoi personali interessi e così via. Decisivo risulta allora il punto di vista che si adotta, e dunque la prospettiva e l'orientamento che ne conseguono. In ogni sezione de *La glace à trois faces* abbiamo uno sguardo diverso, perché relativo a un diverso spettatore e dunque retto da un diverso punto di vista. Ciò che vede Pearl non è ciò che vede Athalia né quello che vede Lucie: e d'altra parte non potrebbe essere altrimenti.

La glace à trois faces accentua l'incertezza dello sguardo, suggerendoci che la realtà (impersonata dal protagonista) non vuole offrirsi a una interpretazione definitiva. Sull'inafferrabile realtà ha la meglio, allora, l'apparenza. Non è difficile ritrovare qui un richiamo a Luigi Pirandello, sottolineato, all'epoca, dalla stessa pubblicità del film (Labourdette 1998). Non dimentichiamoci che nel 1925 era uscito *Le feu Mathias Pascal*, di Marcel L'Herbier. Anche tale film assurge da perfetto esempio del filone impressionista e dei suoi tipici intrecci subordinati quasi totalmente a motivazioni psicologiche. Il film di L'Herbier, trasposizione del celeberrimo romanzo pirandelliano, racconta la storia di un uomo che, dopo essersi sposato e aver subito continue vessazioni da parte della suocera, decide di sfruttare un fatto accidentale per lasciarsi credere morto da tutti e assumere una nuova identità a Roma, dove si innamora nuovamente. Il film si sviluppa esclusivamente seguendo le sue visioni interiori e i suoi sogni di una nuova vita, concentrandosi totalmente sulle sue motivazioni e sulle sue reazioni. È perciò assai verosimile che Epstein avesse potuto apprezzare la trasposizione di L'Herbier, e pure esserne influenzato.

In Epstein e Pirandello alla persona si sovrappone sempre il personaggio, anzi, più di un personaggio: e nella dialettica tra i due, è il secondo termine che la spunta.

Inevitabile richiamarsi anche a Erving Goffman, e alla sua costruzione di se stessi attraverso la rappresentazione del proprio io a beneficio degli altri (Goffman 2004).

Tematiche ormai divenute un "classico" del pensiero moderno:

Siamo in presenza di una delle questioni essenziali della modernità, quella dell'emergere di una identità basata non su una appartenenza, ma su un gioco complesso e reciproco di relazioni interindividuali. Non si è quel che si è per natura o per destino, bensì quel che si è nell'occhio dell'altro. *La glace à trois faces* ci offre una conferma a questo assunto, dicendoci che il reale non solo è sempre filtrato da uno sguardo, ma è anche sempre null'altro che quello che si dà a vedere (Casetti 2005, p. 107).

Il film si conclude con l'immagine di un'immagine: sullo schermo appare uno specchio a tre ante, e "Lui" vi è riflesso in ciascuna di esse. Come ci fa notare ancora Casetti, «Non c'è un volto: ci sono delle maschere. Ed è alle maschere che dobbiamo chiedere la verità» (Casetti 2005, p. 107).

Tale breve film dimostra in modo semplice e chiaro

come non possa esistere un Lui assoluto ovvero – etimologicamente – sciolto, slegato dalla relazione con l'Altro. Ciascuno di noi è come il Lui dell'ultima scena: Uno e molteplice, secondo il numero degli specchi (gli sguardi degli Altri) che riflettono i differenti profili della medesima persona (Boschetti 2007).

Con *La glace à trois faces* Epstein ha però inteso anche rivelarci la funzione "osservatoriale" insita nella cinepresa: quest'ultima assurge infatti a osservatore, alla stessa stregua in cui lo è ciascun personaggio della storia. L'occhio della cinepresa funge da intermediario rispetto al mondo, offrendoci una coloritura soggettiva del tutto, sempre però al di fuori di una dimensione banalmente psicologica. Anche lo sguardo della cinepresa segue perciò la medesima regola degli altri sguardi che agiscono nella storia. Nella sezione intitolata "Lui", il film sembrerebbe restituirci una visione più diretta dei fatti, non più legata alle impressioni che di essi hanno avuto le tre donne: a ben vedere, tuttavia, questa stessa sezione, affiancata alle precedenti, ci rivela che anche qui opera un osservatore, anche qui interviene un punto di vista, sia pur quello di una macchina. Anche la cinepresa, quindi, ha le sue attitudini, le sue modalità, i suoi interessi: «Perciò, noi spettatori, dopo aver visto il protagonista attraverso gli occhi di Pearl, Athalia e Lucie, messi di fronte a "lui" senza più il loro filtro, di fatto continuiamo a vederlo filtrato da un nuovo occhio, un occhio di vetro. La realtà, nella sua immediatezza, ci è irrimediabilmente sottratta» (Casetti 2005, p. 105).

A tal proposito va notato che sin dal 1921, con il lungimirante scritto *Le Sens 1 bis* (Epstein 1921), Epstein aveva preso le distanze da un'idea ingenua di documentazione del reale. Intuizione, soprattutto per quei tempi, assolutamente rivoluzionaria, se si pensa a critici più tradizionali dell'epoca quali Paul Souday, che "salvava" il cinema unicamente per la sua ispezione naturalistica del vero. Epstein è uno dei primi a cogliere il ruolo chiave svolto dal cinema: quello di testimone tendenzioso, tendenzioso come è inevitabilmente ogni altro testimone. Il cinema è un occhio nuovo, ma che ha un suo modo di apprendere le cose: «Come l'altra, anche questa vista ha una sua ottica» (Epstein 1921a, p. 27). Il cinema, secondo Epstein, ci offre «solo dei simboli della realtà, metafore costanti, proporzionate ed elettive. E simboli non di materia, che non esiste, ma di energia; cioè di qualcosa che in sé è come se non esistesse, tranne che nei suoi effetti quando ci toccano» (Epstein 1921a, p. 27).

Ciò significa che il cinema capta, e capta a fondo: ma non quello che, sbagliando, crediamo siano le cose per se stesse, nella loro letteralità. Esso capta ciò che sa cogliere attraverso i suoi occhi, arrivando spesso a realtà imprevedibili: «Quell'occhio vede, pensateci, delle onde per noi impercettibili, e l'amore sullo schermo contiene quello che nessun amore aveva contenuto finora, la sua giusta parte di ultravioletto» (Epstein 1921a, p. 28).

L'amore "in ultravioletto" è un bellissimo simbolo di come la cinepresa non ci offra un riflesso immediato delle cose, bensì una sua restituzione personale, anche se spesso più profonda. Essa filtra e interpreta il reale, allo stesso modo in cui fanno le varie Pearl, Athalia e Lucie. Semmai, essa compie tale lavoro di filtro e di interpretazione arrivando dove l'occhio umano non arriva: ovvero ad un grado di definizione maggiore nello spettro della luce. Del resto lo stesso Epstein non le attribuisce la medesima soggettività di un essere umano: «La Bell-Howell è un cervello di metallo, standardizzato, fabbricato e diffuso in qualche migliaio di esemplari, che trasforma in arte il mondo esterno» (Epstein 1921a, p. 28). Epstein, a proposito della cinepresa, ne mette in luce sia le capacità di trasformare l'oggetto osservato, sia la qualità meccanica, che ne fa «un soggetto che è oggetto, privo di coscienza, cioè privo di esitazioni e di scrupoli, privo di venalità, di compiacimento, di possibili errori, un artista assolutamente onesto, esclusivamente artista, un artista-modello» (Epstein 1921a, p. 28).

La cinepresa si presenta quindi come un osservatore alla stessa stregua in cui lo è un personaggio della storia. In aggiunta, però, è grazie al suo occhio meccanico che noi spettatori giungiamo alla storia e alle cose filmate. Il suo occhio, per quanto colga ciò che gli altri non vedono, funge comunque da intermediario rispetto al mondo: intermediario che può sembrare dare una coloritura soggettiva al tutto. Ma, grazie al suo status di macchina, la sua soggettività è al di fuori di una dimensione banalmente psicologica. Tutto questo istituisce una grande indeterminatezza rispetto a quanto vediamo come spettatori: indeterminatezza tematizzata esemplarmente da *La glace à trois faces*. Vi si coglie la mediazione dell'occhio della cinepresa: eppure noi spettatori non riusciamo a cogliere con esattezza l'artefice di tale mediazione, né l'entità e la natura di quest'ultima.

Il film sembra dunque in qualche modo operare una sottrazione della realtà: questa non sembra offrirsi mai nella sua pienezza, bensì incontra sempre dei filtri e delle interpretazioni. Tante interpretazioni quanti gli osservatori coinvolti. E nel ruolo di osservatore troviamo infatti, oltre alla cinepresa, anche Pearl, Athalia e Lucie. Ciò significa che abbiamo a che fare: con occhi umani, con l'occhio di un dispositivo meccanico (definito da Epstein un soggetto-oggetto), e con una realtà che gioca a sottrarsi, offrendoci magari lati imprevedibili, ma sempre filtrati da qualcosa o qualcuno. Tale situazione evidenzia chiaramente l'assenza di univocità, nonché l'impossibilità di una decisione.

A ristabilire un certo ordine provvede la struttura narrativa del film, con la sua suddivisione in diverse sezioni, ciascuna con un titolo differente, richiamante il numero

della versione presentata (“1”, “2” e “3”, riferiti alle tre donne), o per converso l’oggetto osservato (“Lui”). Tale articolazione istituisce un principio d’ordine: grazie a essa, in qualche modo sappiamo, di volta in volta, di chi è l’occhio attraverso cui vediamo le cose. Sostiene, a tal proposito, Casetti:

Il caos è trasformato in qualche modo in *cosmos*. È la preoccupazione che il cinema manifesterà ogni volta che proverà a distinguere con certezza, sulla base di una tipologia degli sguardi, la visione della cinepresa da quella dei personaggi e la visione di una cinepresa testimone neutro da quella di una cinepresa pronta a reinterpretare apertamente il mondo (Casetti 2005, pp. 108-109).

La glace à trois faces si presenta come una sintesi delle strategie espressive e delle tecniche messe a punto dal cineasta fino a questo momento, ma soprattutto lo si può considerare come il film che connota la fotogenia in termini temporali, approfondendo la riflessione di Epstein sulla “quarta dimensione”. Il film si presenta insomma come un «film-saggio» (Vichi 2003, p. 104) che, da un lato, rappresenta il risultato delle ricerche sin qui compiute dal regista, dall’altro contiene spunti teorici che egli svilupperà lungo l’arco di tutta la sua carriera.

Rispetto alla produzione precedente, il film mette in pratica l’idea epsteiniana secondo cui al cinema «non ci sono storie. [...] Non ci sono altro che situazioni, senza capo né coda» (Epstein 1922a). I comportamenti e i gesti del protagonista e delle sue amanti sono quasi sempre tratteggiati nei loro momenti iniziali o conclusivi, ma mai descritti nella parabola del loro svolgimento: «tutto il film è denotato da una modalità di rappresentazione che procede per accenni, allusioni, richiami, che lo spettatore è invitato a porre in relazione» (Vichi 2003, p. 105).

A un altro livello, tale frammentarietà espositiva corrisponde anche all’identità indecidibile e plurima del personaggio maschile, che non ha un nome e di cui non a caso, all’inizio del secondo episodio, un’inquadratura mostra il busto sdoppiato tramite un’esposizione multipla.

D’altra parte, in nessuno degli episodi lo si vede nella sua interezza: la macchina da presa ne frammenta il corpo proponendone delle parti (primi piani o dettagli), o nascondendolo dietro alcuni oggetti, oppure facendolo sfrecciare velocemente attraverso lo schermo. Soltanto alla fine del film, cioè dopo la sua morte, ne abbiamo un’immagine unitaria. La morte si configura così come un mezzo di conoscenza: solo ora le confidenze delle tre donne si fondono in un’unica immagine del protagonista, che però svanisce immediatamente, poiché per Epstein la morte non è statica.

Il momento del decesso dell’uomo coincide con l’incontro di diversi livelli di temporalità che si attualizzano nel “qui e ora” di quell’evento:

Guardate il vostro orologio; il presente inteso nel senso più stretto del termine non è già più; e c'è di nuovo, ci sarà sempre da una mezzanotte a un'altra. Penso dunque ero. L'io futuro esplose in io passato; il presente non è che questo cambiamento istantaneo e incessante. Il presente non è che un incontro. Il cinema è la sola arte che possa rappresentarlo com'è (Epstein 1927a, pp. 179-180).

La glace à trois faces può essere letto come uno studio sulla coscienza del sogno al momento del risveglio (Vichi 2003). Infatti, sia a livello macroscopico che microscopico, il film non si dipana mai attraverso una temporalità lineare: la struttura di ogni microstoria corrisponde infatti a un percorso a ritroso attraverso momenti salienti. È lo stesso Epstein a spiegare la nuova ricerca intrapresa con questo film, in cui si assiste a diverse corrispondenze temporali cariche di senso:

Gli eventi non si succedono eppure si rispondono esattamente. I frammenti di molteplici passati vengono a innestarsi su un solo oggi. L'avvenire esplose tra i ricordi. Questa cronologia è quella dell'animo umano. I personaggi si presentano ciascuno nella sua solitudine e il racconto li tiene definitivamente separati; nondimeno vivono insieme, l'uno per l'altro. Si tratta di una drammaturgia nuova verso cui le immagini ora si sforzano di tendere? Liberatesi di ogni tecnica, esse non hanno veramente senso se non l'una per l'altra come devono fare le parole semplici e ricche di senso: grande uomo e uomo grande. E due di loro, sconosciute l'una all'altra, distanti venti metri di pellicola, si incontrano nell'occhio dello spettatore e là soltanto risuonano del loro vero suono: così le note di un accordo separate da una semi-ottava non esprimono il loro significato musicale se non nell'orecchio del musicista (Epstein 1927b, p. 181).

È anche per questa ragione che secondo Epstein un cinema puramente narrativo non è accettabile, né lo è il cinema astratto. Come si è visto, ne *La glace à trois faces* le vicende vengono tratteggiate in quel che resta della loro memoria: gesti, atteggiamenti, inizi, fini, incontri, separazioni. Con l'occhio della cinepresa viene esplorata la genesi di un atteggiamento, o la sua traccia che resta dopo di esso. Il film è connotato da fenomeni di compressione degli eventi e, per converso, anche da dilatazioni temporali. Agenti di tali processi sono le dissolvenze incrociate, le sovrimpressioni e i raccordi analogici tra le immagini, ossia la retorica di un'avanguardia rinnovata, auspicata da Epstein già a partire dal 1924 e che trova per la prima volta piena concretizzazione appunto ne *La glace à trois faces*.

All'inizio del film, una serie di dissolvenze incrociate mostra a Pearl (e a noi spettatori), come in un'allucinazione, "Lui" che si materializza nel bosco correndo a braccetto con due donne, ma un momento dopo ci accorgiamo che si tratta di un altro

uomo. Successivamente un'altra serie di dissolvenze incrociate mostra il volto del protagonista mentre si fa accendere una sigaretta da una donna; un'ultima serie di dissolvenze rivela nuovamente l'inganno: si tratta anche in questo caso di un altro. Il cinema diventa, letteralmente, «la fotografia delle illusioni del cuore» (Epstein 1926a, p. 60).

Solo con il ritorno alla realtà (l'immagine del vecchio barbuto), Pearl e lo spettatore sono in grado di discriminare tra il tempo del ricordo o dell'immaginazione e il tempo reale che, sullo schermo, fino a quel momento, coincidevano perfettamente.

Epstein con il suo film vuole anche dimostrarci, però, che quando si parla di cinema le superfici riflettenti necessariamente si moltiplicano. Rispetto alla novella di Paul Morand da cui Epstein trae il soggetto e che ha già una struttura pirandelliana, il film presenta un ulteriore approfondimento del concetto di relatività espresso dallo scrittore. Tale concetto, che secondo il cineasta ha la possibilità di essere visualizzato e concepito in modo completo solo dal cinema, caratterizza la dimensione temporale – in particolare il tempo interno dell'individuo – sia all'interno del film, sia al suo esterno, coinvolgendo cioè il pubblico.

Proprio il pubblico è infatti interpellato immediatamente dalla domanda iniziale «Tre donne amavano un uomo ma, lui, ne amava almeno una?», che tuttavia, posta in questo modo, contiene già la sua risposta, esplicita nel finale, in cui il protagonista risulta non aver mai realmente amato nessuna delle donne, utilizzate narcisisticamente come tre specchi per il proprio piacere. Lo spettatore è chiamato in causa e la sua posizione tematizzata subito dopo la didascalia d'apertura nella scena in cui si vedono tre camerieri spiare qualcosa di indecifrabile. Nella posizione dell'oggetto visto ci sono immagini incoerenti con la situazione: luci notturne (forse di un parco di divertimenti), mentre i camerieri si trovano nell'esterno/giorno di un giardino. Tale apertura, se posta in relazione con l'epilogo, appare come lo svelamento, la *mise en abyme*, del meccanismo di comunicazione con lo spettatore, che diviene il soggetto del film:

Il loro [dei camerieri] sguardo raddoppia il nostro. [...] Posizionati consciamente come soggetti, cerchiamo di scoprire l'enigma dell'identità del protagonista e siamo contemporaneamente osservatori della rapida ed economica produzione del racconto. [...] Il momento che metaforicamente congiunge gli elementi sintagmatici e paradigmatici all'interno del film, i suoi vari passati e presenti, ora divide lo spettatore. Nello specchio la figura che si muove e scompare, i molteplici io del protagonista, [...] sono risolti nella assenza. [...] Ricollocandoci come soggetti, ora presenti nell'assenza davanti allo schermo/specchio di noi stessi divisi, il discorso di *La glace à trois faces* produce una riflessione sulla natura ingannevole del nostro desiderio (Abel 1984, p. 462).

Noi spettatori del suo film, infatti, non vediamo solo uno specchio a tre facce che riflette l'immagine di Lui secondo i tre differenti punti di vista, ma vediamo anche uno schermo che contiene un attore (Raymond Guerin) che sta recitando la parte di Lui che si guarda allo specchio.

Durante la scena fondamentale del film – che ne spiega peraltro il senso ed il titolo – dunque, si assiste ad un doppio flusso di sguardi, che porta ad una moltiplicazione di punti di vista, tanti quanti gli spettatori in sala. Infatti c'è lo sguardo di Lui verso lo specchio che si riflette sulle tre ante, le quali lo restituiscono al mittente da tre differenti punti di vista, e c'è lo sguardo di ciascun spettatore verso lo schermo che gli ritorna indietro come immagine del film, secondo il proprio punto di vista, sia spaziale che interpretativo.

A tal proposito risulta illuminante quanto scritto alcuni decenni dopo da Christian Metz:

Il film è come lo specchio. Ma in un punto essenziale esso differisce dallo specchio primordiale: per quanto, come in quest'ultimo, vi possa venir proiettato di tutto, c'è una cosa, una sola che non vi si riflette mai: il corpo dello spettatore. In un certo spazio, lo specchio diventa bruscamente una lastra senza sfoglia di stagno [...] ciò che rende possibile l'assenza dello spettatore sullo schermo [...] è il fatto che lo spettatore ha già conosciuto l'esperienza dello specchio (di quello vero) ed è quindi in grado di costituire un mondo di oggetti senza doversi riconoscere prima lui (Metz 1980, p. 57).

Il celebre semiologo conclude dicendo: «Lo specchio è il luogo dell'identificazione primaria. L'identificazione col proprio sguardo è secondaria rispetto allo specchio [...] ma essa è alla base del cinema e quindi primaria quando si parla di cinema: è esattamente l'identificazione cinematografica primaria» (Metz 1980, p. 69).

Diversa è invece l'identificazione cinematografica secondaria, che consiste nell'identificarsi dello spettatore con i personaggi di un film.

Dunque, ogni spettatore guarda il film dal proprio punto di vista, a seconda della posizione occupata nella sala, e lo interpreta secondo il proprio punto di vista, dipendente dalla propria condizione sociale, economica, politica, storica, contingente (con chi o perché sono al cinema a vedere quel film), eccetera. Allora, ancor più che di specchio, per il cinema sarebbe corretto parlare di «caleidoscopio cangiante a seconda di chi guarda» (Boschetti 2007).

Tutto il terzo capitolo del saggio su *Cinema e psicanalisi* di Metz dedicato a *Identificazione, specchio* nasce dalla riflessione sulla teoria lacaniana dello stadio dello specchio, che l'autore spiega come segue:

Il bambino vede nello specchio gli oggetti famigliari della sua casa e il suo oggetto per eccellenza, la madre, che lo tiene in braccio davanti allo specchio. Ma egli vede soprattutto la propria immagine. L'identificazione primaria (la formazione dell'io) trae proprio da questo fatto alcune sue caratterizzazioni fondamentali: il bambino si vede come un altro e a fianco di un altro. Questo secondo altro gli garantisce che il primo è sicuramente lui: prima, nel registro del simbolico, con la sua autorità, più tardi attraverso la somiglianza della sua immagine speculare con quella del bambino (entrambi hanno forma umane). L'io del bambino si forma dunque per identificazione col suo simile, e in due sensi contemporaneamente, metonimico e metaforico (Metz 1980, p. 57).

Dunque, secondo tale teoria, la prima forma di riconoscimento del proprio io avviene attraverso l'Altro. L'io prende consapevolezza di sé attraverso la propria immagine riflessa allo specchio, doppia e speculare, diversa da quella riconosciuta della madre. Lo specchio quindi permette di comprendere che l'identità è data innanzitutto dall'immagine del proprio corpo: la faccia, gli abiti, i gesti, i dettagli (come le tre differenti ambientazioni della storia di Epstein sottolineano con chiarezza). Inoltre lo specchio permette di capire che l'identità dipende sempre dallo sguardo di qualcuno: «non mi riconosco finché non mi guardo; non sono finché non sono guardato» (Boschetti 2007). Infine lo specchio svela che l'identità, proprio perché emerge attraverso lo sguardo di un Altro, non sarà mai assoluta ma dipenderà sempre da chi guarda e dal mezzo con cui guarda (ovvero, dai condizionamenti culturali). Anche se il mezzo è lo specchio, quindi, l'immagine riflessa tradisce l'imprinting specifico del mezzo/specchio: ecco allora che l'io che si guarda attraverso lo specchio vede la propria immagine simile all'originale ma, proprio perché riflessa, specularmente rovesciata.

Dunque non si esiste in se stessi, ma «si è sempre in relazione al simulacro che appare alla vista e in relazione allo sguardo degli altri – fosse anche il proprio, riflesso su una lastra di stagno» (Boschetti 2007).

L'autore

Livio Lepratto è cultore della materia e frequenta la Scuola di Dottorato presso l'Università degli Studi di Parma, con un progetto relativo alla critica cinematografica di stampo cristiano-cattolico dagli anni Quaranta agli anni Settanta in Italia. Si è laureato in Storia dell'arte contemporanea con una tesi di laurea dal titolo *L'esperienza estetica dello spettatore cinematografico*. Successivamente si è laureato in Giornalismo e cultura editoriale con una tesi di laurea dal titolo *Professione: telereporter. Il giornalismo televisivo come tema letterario e cinematografico*. È membro del comitato scientifico della rivista *Uni-versum*.

e-mail: livio.lepratto@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Abel, R 1984, *French Cinema. The First Wave. 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton.
- Aumont, J (ed.) 1998, *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Cinémathèque française, Paris.
- Balázs, B 1975, *Estetica del film*, Editori Riuniti, Roma [or. edn. Balázs, B 1930, *Der Geist des Films*, Verlag Wilhelm Knapp, Halle].
- Blumenberg, H 2001, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna [or. edn. Blumenberg, H 1979, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Taschenbuch, Suhrkamp].
- Bodei, R 2001, 'Distanza di sicurezza', in Blumenberg, H 2001, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, pp. 7-23.
- Bordwell, D & Thompson, K 2010, *Storia del cinema e dei film*, McGraw-Hill, Milano.
- Boschetti, F 2007, *Il Punto di Vista ovvero sulla Molteplicità dell'Uno. Analisi e interpretazione di Lo specchio a tre facce (La glace à trois faces) di Jean Epstein e Elephant di Gus van Sant*, Associazione Italiana di Psicologia e Sociologia Interattivo Costruttivista. Available from: <http://www.scienzepostmoderne.org/DiverseArti/Cinema/MolteplicitaUno.html> [15 January 2014].
- Burch, N & Fieschi, JA 1968, 'La première vague', *Cahiers du cinéma*, no. 202, pp. 20-25.
- Casetti, F 2005, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.
- Delluc, L 1920, *Photogénie*, Editions de Brunoff, Paris.
- Epstein, J 1921a, 'Le sens 1 bis', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, ed. V Pasquali 2002, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, pp. 25-29.
- Epstein, J 1921b, 'Le phénomène littéraire', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 39-84.
- Epstein, J 2000, *Bonjour cinéma*, Fahrenheit 451, Roma [or. edn. Epstein, J 1922a, *Bonjour cinéma*, Editions de la Sirène, Paris].
- Epstein, J 1922b, 'Nous kabbalistes', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 119-124.
- Epstein, J 1926a, 'Le cinématographe vu de l'Etna', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, ed. V Pasquali 2002, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma, pp. 45-62.
- Epstein, J 1926b, 'L'obiettivo stesso', in *Sapere e teorie del cinema*, ed. G Grignaffini 1989, Clueb, Bologna, p. 183.
- Epstein, J 1926c, 'L'opéra de l'oeil', in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris, pp. 223-224.
- Epstein, J 1927a, 'Temps et personnage du drame', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein 1974, Seghers, Paris, pp. 175-180.
- Epstein, J 1927b, 'Art d'événement', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein 1974, Seghers, Paris, pp. 181-194.
- Epstein, J 1928, 'Nos lions', in *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), eds. P Leprohon & M Epstein, Seghers 1974, Paris, pp. 195-200.
- Epstein, J 1946, *L'intelligence d'une machine*, Melot, Paris.
- Féré, C 1904, *Travail et plaisir. Nouvelles études expérimentales de psycho-mécanique*, Alcan, Paris.

- Gesù, S 2005, *L'Etna nel cinema. Un vulcano di celluloidi*, Giuseppe Maimone Editore, Catania.
- Goffman, E 2004, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna [or. edn. Goffman, E 1956, *The presentation of self in everyday life*, University of Edinburgh, Edinburgh].
- Grignaffini, G (ed.) 1989, *Sapere e teorie del cinema*, Clueb, Bologna.
- Labourdette, R 1998, 'Le Temps de quelques analogies dans *La glace à trois faces* de Jean Epstein', ed. J Aumont 1998, Cinémathèque française, Paris.
- Leprohon, P & Epstein, M (eds.) 1974, *Écrits sur le cinéma* (vol. 1), Seghers, Paris.
- Metz, C 1980, *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*, Marsilio, Venezia [or. edn. Metz, C 1977, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Union générale d'éditions, Paris].
- Mosso, A 1891, *La fatica*, Treves, Milano.
- Pasquali, V (ed.) 2002, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Scuola Nazionale di Cinema, "Biblioteca di Bianco e Nero", Roma.
- Vichi, L 2003, *Jean Epstein*, Il Castoro, Milano.