
UNIVERSITÀ DI FIRENZE



ARTE MUSICA SPETTACOLO

Annali del Dipartimento di Storia delle arti
e dello spettacolo

ANNO V
2004

Edizioni Cadmo

ARTE MUSICA SPETTACOLO
Annali del Dipartimento
di Storia delle arti
e dello spettacolo

ISSN 1590-3052

Vol. 5, 2004

ISBN 88-7923-225-8
Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 5211 del 24 ottobre 2002

Redazione a cura di
Sandro Bernardi
Simona Lecchini
Cesare Molinari
Anna Padoa
Franco Piperno
Roberta Roani

Direttore responsabile
Siro Ferrone

Università di Firenze
Dipartimento di Storia
delle arti e dello spettacolo
Via della Pergola 48
50121 Firenze FI

Tel. 055 263 1311
Fax 055 263 1330
<http://www.disas.unifi.it/>

*Per le illustrazioni di questo volume,
l'editore è a disposizione degli aventi diritto*

© 2005, Cadmo s.r.l.

Edizioni Cadmo
Via Benedetto da Maiano 3
50014 Fiesole FI

Tel. 055 5018 1
Fax 055 5018 201
cadmo@cadmo.com
<http://www.cadmo.com>

Printed in Italy

CHIARA TOGNOLOTTI

«MORT A LA PAROLE! VIVE L'IMAGE!». IL RAPPORTO
CINEMA-LETTERATURA NELLA TEORIA DEL FILM DI JEAN EPSTEIN

Oltre che uomo di cinema, autore di più di venti lungometraggi e di nove volumi di teoria del film, Jean Epstein è stato anche uomo di lettere. Il regista parigino (anche se era nato a Varsavia nel 1897; dopo gli anni di studi a Lione, la formazione e la cultura epsteiniane sono di marca strettamente parigina, soprattutto grazie all'amicizia con lo scrittore Blaise Cendrars, che lo introduce nell'ambiente delle avanguardie)¹ ama scrivere – anche senza occuparsi di cinema: è autore di romanzi, racconti, poesie – almeno quanto ama osservare il mondo da dietro l'obiettivo della cinepresa; ama, fin da ragazzo, leggere e studiare i classici, e poi romanzi e saggi letterari più recenti; e arriva a comporre una serie di articoli e uno studio precoce e per molti tratti originale sui caratteri della poesia contemporanea.² Così la letteratura, che sia pratica diretta di scrittura o lettura e riflessione su di essa, entra nel pensiero epsteiniano a più livelli e con diversi gradi di intensità. Mi occuperò qui dell'attenzione di Jean Epstein verso la letteratura nella sua connessione con la teoria del cinema elaborata dal regista lungo tutto l'arco della sua carriera – dai primi anni Venti alla metà degli anni Cinquanta – ovvero del panorama tracciato in *Le phénomène littéraire*, *La poésie d'aujourd'hui* e poi negli studi degli anni della maturità, testimoniati dalla preziosa fonte d'archivio del Fonds Epstein³ e rifluiti nei testi di

¹ Per una biografia esauriente di Jean Epstein si veda, oltre al classico volume di P. LEPROHON (*Jean Epstein*, Paris, Seghers, 1964), il recente contributo di L. VICHI, *Jean Epstein*, Milano, Il castoro, 2002, in cui sono dedicate agli anni della formazione in particolare le pp. 26-40.

² I romanzi di Jean Epstein (d'ora in poi JE) *L'or des mers*, Paris, Valois, 1932, e *Les recteurs et la sirène*, Paris, Editions Mouton, 1934 sono stati riediti di recente presso Quimperlé, La Digitale, rispettivamente nel 1995 e 1998. Le poesie composte dal regista si possono rintracciare nel volume *Bonjour cinéma* (Paris, La Sirène, 1921, poi in ID., *Écrits sur le cinéma*, 1 [d'ora in poi E1], Paris, Seghers, 1974, pp. 81-104, riedizione anastatica presso Paris, Maeght, 1993; trad. di C. Mezzalama, Roma, Fahrenheit 451, 2000), mentre i racconti rimangono ancora inediti e possono essere consultati nel Fonds Epstein (d'ora in poi FE) posseduto dalla Bifi di Parigi (per il quale cfr. la nota 3), in particolare alle boîtes Epstein226B59, Epstein227B60. Le letture giovanili del regista sono documentate ancora in FE, Epstein1B1. Infine, i testi teorici di argomento letterario sono JE, *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence, avec une lettre de Blaise Cendrars*, Paris, La Sirène, 1921, poi parzialmente in E1, pp. 65-9; ID., *Le phénomène littéraire*, «L'Esprit Nouveau», 1921, 8-13, ora in *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, a cura di J. Aumont, Paris, Cinémathèque Française, 1998, pp. 39-84.

³ Il Fonds Epstein, di mole notevole, è stato ordinato e conservato prima dalla sorella del regista, Marie Epstein, poi da lei affidato alla Cinémathèque Française e infine alla Bifi di Parigi; l'intero fondo è inventariato e consultabile presso la biblioteca. Preziosissima fonte d'archivio per quantità e qualità dei materiali, il fondo documenta tutta l'attività di Jean Epstein teorico e regista cinematografico. In particolare, una buona parte dei documenti consistono in appunti e schede di lettura redatti dal regista negli anni che vanno dal 1946 al 1953; attraverso questi testi è possibile ricostruire gli studi condotti dal regista e dunque il cantiere intellettuale in cui il suo pensiero e il suo lavoro sul cinema hanno preso forma. Per un'analisi completa di questa parte del fondo si veda il mio *Jean Epstein 1946-1953. Ricostruzione di un cantiere intellettuale*, tesi di dottorato, Università degli studi di Firenze, a.a. 2002-03, a cui rimando anche per il problema della datazione del materiale del Fonds proposta più sopra.

teoria del film (soprattutto i più tardi, da *L'intelligence d'une machine* a *Alcool et cinéma*).⁴ In effetti la produzione strettamente letteraria di Epstein, oltre a rimanere in larga parte inedita e non studiata, se si eccettua la recente riedizione dei due romanzi a sfondo bretonese, si pone su un livello diverso in quanto autonoma rispetto alla pratica cinematografica e di conseguenza risulta ricaduta teorica sul pensiero del film. Al contrario l'attenzione ai modi della scrittura contemporanea e, più in generale, ai meccanismi di costruzione e trasmissione del sapere tramite la parola letteraria si pone in Epstein in stretta relazione con la teoria del cinema fin dai primi scritti. In altri termini, studiare il peso della componente letteraria nel pensiero epsteiniano significa individuare e seguire il percorso cronologico, attraverso il costante raffronto con la parola scritta, di uno dei punti fondamentali di quella teoria: l'indagine sulle caratteristiche dell'immagine cinematografica, ovvero la definizione dell'idea di fotogenia.

1. *Poesia e cinema, «une naturelle circulation d'échanges». Da Le phénomène littéraire a La poésie d'aujourd'hui*

Epstein dedica una delle sue prime prove saggistiche, la serie di articoli apparsi su «L'esprit nouveau» nei primi mesi del 1921 dal titolo *Le phénomène littéraire*, allo studio dei caratteri della letteratura a lui contemporanea. In una prosa dagli accenti futuristi che condivide le passioni e le convinzioni del *milieu* avanguardistico dell'epoca⁵ il futuro regista sottolinea i rivolgimenti profondi, caratteristici della modernità, provocati dall'irrompere della tecnologia nel quotidiano, e il conseguente modificarsi dei modi della conoscenza umana. Il mondo contemporaneo per Epstein è segnato da rapidità, ritmo, essenzialità. La velocità degli spostamenti nello spazio porta all'aumentare della velocità del pensiero; il progresso della meccanizzazione, l'elaborazione di strumenti sempre più sofisticati, la rapidità dei mezzi di trasporto alterano le coordinate usuali di tempo e spazio

⁴ JE, *L'intelligence d'une machine*, Paris, Ed. J. Melot, 1946, poi in E1, pp. 255-354, trad. di V. Pasquali in JE, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, Bianco e Nero, 2002, pp. 78-128; ID., *Le cinéma du diable*, Paris, Ed. J. Melot, 1947, poi in E1, pp. 355-410, trad. di V. Pasquali in JE, *L'essenza del cinema*, cit., pp. 129-90; ID., *Esprit de cinéma*, Paris, Jehéber, 1955, poi in *Écrits sur le cinéma*, II, Paris, Seghers, 1976 (d'ora in poi E2), pp. 9-126, trad. di F. Rinaudo, Roma, Bianco e nero, 1955; ID., *Alcool et cinéma*, inedito, poi in E2, pp. 170-250, trad. di C. Tognolotti, Pozzuolo del Friuli, Il Principe Costante, 2002.

⁵ Nei primi anni Venti Epstein partecipa alla vita delle avanguardie artistiche parigine, anche, come si è detto, grazie all'amicizia di Blaise Cendrars, che lo convince ad abbandonare gli studi in medicina a Lione e a dedicarsi alla letteratura - e poi al cinema. Così il giovane Epstein (ha 24 anni quando arriva a Parigi) frequenta le riunioni organizzate da Ricciotto Canudo, partecipa, con Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Tédesco, Marcel L'Herbier alle proiezioni e alle serate dei primi cine-club, scrive sulle più diffuse riviste di arte e cultura dell'epoca («Comœdia», «Cinéa», «Le crapouillot»). Per un quadro generale sulle avanguardie francesi negli anni Venti cfr. R. ABEL, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1984 e, dello stesso autore, *French Film Theory and Criticism: a History/Antology. 1907-1939*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1988.

in cui l'uomo era abituato a muoversi, riducendo le distanze fisiche e aumentando i contatti e gli scambi di persone, parole, pensieri.⁶ Leggenda e incanto di luoghi lontani si perdono davanti alla scientificità di distanze calcolate con precisione in minuti secondi; la vicinanza dissolve l'antica poesia dell'ignoto.⁷

Ma c'è di più. Epstein nota che il reale, visto attraverso la lente degli strumenti scientifici, si trasforma. Uno stesso paesaggio, deformato dalla velocità del treno da cui lo si osserva o riprodotto in un diorama o in fotografia, acquista qualità nuove che lo trasformano in una moltitudine di paesaggi differenti. Un oggetto filtrato dai dispositivi della scienza moderna non è più un solido monolite dotato di una geometria univoca ma una sovrapposizione di più contorni incerti che non combaciano mai con esattezza. La percezione tipica dell'uomo moderno è allora correlata allo sfaldarsi delle nozioni di spazio e di tempo, che perdono il loro carattere assoluto per divenire relative, mobili, fluttuanti. L'universo non possiede più dimensioni stabili ma relazioni variabili e rapporti in continuo assestamento.

Il punto centrale dell'argomentazione di Epstein parte da qui: il dissolversi della rigidità e della coerenza del reale porta la conoscenza umana a concentrarsi su se stessa. Lo scrittore sostiene che l'accelerazione e l'ampliamento della percezione prodotti dal progresso scientifico agiscono sulla mente umana e ne provocano uno stato di eccesso di stimoli, definito «*fatigue intellectuelle*».⁸ Il *surmenage* cui è sottoposta porta la mente umana ad assumere una nuova e forte consapevolezza di sé e del proprio lavoro: l'affaticamento dell'intelletto, in altri termini, conduce la mente a sentire se stessa, in una sorta di autocoscienza del pensiero che Epstein definisce «*cenestesia*». Così la mente interagisce sia con la realtà esterna, sia con il proprio universo interiore, in una modalità di pensiero «*en dedans*» che lavora su un unico piano intellettuale in cui «*le réel, c'est le réel intérieur*» e in cui il pensiero contemporaneo ha come oggetto un territorio vasto, in cui la realtà delle cose ha un valore solo dal momento in cui la mente umana ne dà un'elaborazione:

Mais comme cette réalité [objective] n'a de valeur que parvenue jusqu'au cerveau et réfléctée par lui, n'a d'existence qu'à partir du moment où, pénétrant à travers la sensibilité dans la pensée, agrippée par la conscience, elle s'amalgame au moi pensant et sensible pour en faire

⁶ «La vitesse réalisée par l'homme a donné un caractère nouveau à la vie civilisée. Vitesse dans l'espace d'abord: les villes sont reliées les unes aux autres par le réseau serré exact et continu des rails. Mieux que les villes, les pays. Les autos roulent. Les avions d'un trait encore plus direct franchissent les distances. Mieux que les pays, les continents s'envoient des ponts mobiles. De dix ans en dix ans, le kilomètre, comme une bank-note dépréciée, perd de sa valeur» (JE, *Le phénomène littéraire*, cit., p. 39).

⁷ «Par ailleurs la belle géographie légendaire des vieux bouquins est morte. On a refait cent mille fois les voyages de Marco Polo. Ce n'est plus la même chose: Venise est moins belle d'être à précisément tant d'heures et de minutes de Paris. La Terre est petite. A regarder les cartes d'il y a huit siècles on voit qu'un sentiment a disparu avec le blanc des "terræ ignotæ"» (ivi, p. 40).

⁸ L'idea di «*fatigue intellectuelle*» nasce in Epstein dallo studio di testi che appartengono alla sua formazione medica, e in particolare dal saggio di C. FÉRE *Travail et plaisir: nouvelles études expérimentales de psychomécanique* (Paris, Alcan, 1904) e *La fatica* di A. Mosso (edito nel 1892 in Italia da Treves e tradotto in Francia nel 1894 da Alcan col titolo *La fatica*), entrambi citati in *La poésie d'aujourd'hui*.

partie intégrante, qu'à partir du moment où elle cesse d'être objective, et où elle devient pensée ou émotion, cette réalité se trouve traitée par conséquent sur le même plan, tout à fait au même titre, et estimée à la même valeur qu'un élément de la vie intérieure.⁹

Questa allora la condizione di pensiero dell'uomo moderno secondo Epstein: sommando ai dati provenienti dalla conoscenza del mondo esterno il nuovo materiale che deriva dalla nuova e intensa conoscenza di se stessi, messa in moto dalla «fatigue intellectuelle», la cenestesia amplia la gamma percettiva della coscienza, che arriva a cogliere anche gli stadi di confine tra la percezione cosciente e il subconscio, la «sourde agitation subconsciente», rimasti fino a questo momento inesplorati. È chiaro quindi che per Epstein l'affaticamento delle facoltà intellettive non costituisce una condizione patologica da evitare, ma al contrario è uno stato intellettuale ed emotivo estremamente produttivo perché portatore di una tensione creatrice nuova, stimolata dalla percezione più intensa della vita interiore provocata dalla reazione della coscienza agli influssi del mondo contemporaneo.

Da questa tensione nasce la letteratura moderna, che si allontana decisamente dalla tradizione per acquistare forme inedite capaci di esprimere una sensibilità rinnovata. Rimbaud per primo e poi Cocteau, Apollinaire, Cendrars, Jacob sono i poeti che, nell'ottica di Epstein, hanno saputo portare la parola letteraria ai livelli più alti. In essa la grammatica e la metrica tradizionali non servono più perché troppo lontane dall'intensità sincopata richiesta dallo spirito contemporaneo. La letteratura dell'oggi è sintetica e rapida; abbandona le lunghe descrizioni, da decantare con lentezza, a favore dell'enumerazione secca di pochi dettagli, scelti per la loro capacità evocatrice; al lettore il compito di ricostruire il quadro completo che l'opera suggerisce per illuminazioni intermittenti e immagini oniriche.¹⁰ Figura centrale della nuova scrittura è, per Epstein, la metafora. In essa le immagini, spesso eterogenee, si scontrano per produrre accostamenti inediti e illuminanti, in un processo rapido e immediato che condensa significati molteplici e li esprime con chiarezza fulminea:

[Les métaphores] sont énormes, exactes par approximation très lâche; [...]elles accouplent les idées les plus éloignées, les plus disparates, les plus ennemies, et l'accouplement se fait dans un choc, une fulguration, un éclatement très violents; ce déplacement d'idées antipodiques qui séjournent aux pôles opposés de l'intelligence, entraîne tout un grouillement de l'intelligence, des démenagements des notions acquises qui, brusquement, quittent leur cases, suivent leur idée mère que la métaphore dérange, s'agitent, s'arrêtent, veulent revenir en arrière, trouvent leurs places occupées, s'installent ailleurs.¹¹

⁹ JE, *Le phénomène littéraire*, cit., p. 64.

¹⁰ «[...]Une description se compose de quelques détails choisis, de quelques indications qui, à la vérité, ne décrivent pas, mais permettent au lecteur de décrire, c'est-à-dire suggèrent une description. [...]Une fois de plus la vitesse de pensée est mise à l'épreuve. Le lecteur doit avoir de "l'imagination". Aussitôt, une mise en scène terminée que quatre mots dirigent, dix utilisent et deux balayent; sans même la peine d'une ponctuation, il faut en préparer une autre parce que les suggestions se succèdent à une allure de rêve» (ivi, p. 57).

¹¹ Ivi, p. 58.

Non è difficile vedere, in questa descrizione della parola letteraria come montaggio rapido di immagini in analogie fulminanti, come il pensiero di Epstein corra verso il cinema; e in effetti, negli stessi mesi in cui uscivano gli articoli su «L'esprit nouveau», Epstein lavorava a un saggio la cui ossatura è per l'appunto l'accostamento tra i modi del cinema e della nuova letteratura.

Nella *Poésie d'aujourd'hui*, volume pubblicato nel 1921 per i tipi della Sirène – casa editrice diretta da Paul Laffitte, uno dei fondatori della Film d'Art – e accompagnato da una presentazione entusiasta di Blaise Cendrars, Epstein torna sui caratteri della letteratura a lui contemporanea messi a nudo nel *Phénomène littéraire*. Il novello regista (il suo primo film, *Pasteur*, esce nello stesso 1921) sottolinea ancora una volta il rinnovamento profondo che la scrittura attraversa nel nuovo secolo. Il nuovo deve soppiantare l'antico: i classici sono ormai superati, e la «querelle des anciens et des modernes» è, per Epstein, vinta senza appello da questi ultimi. A dominare sono ormai, come già sosteneva nel *Phénomène littéraire*, l'estetica del ritmo, la rapidità di pensiero, la brevità, l'essenzialità. E sono proprio queste caratteristiche che accostano la nuova letteratura al film: scrittura moderna e cinema si avvicinano non quando sullo schermo si trasferiscono i racconti datati della tradizione classica, ma quando parola (moderna) e immagine cinematografica dividono gli stessi fondamenti estetici. Nemiche entrambe del teatro e del suo «surcharge de verbiage» e tese piuttosto a mettere in scena un «théâtre de la peau», nuova scrittura e cinema, più che rappresentarla, afferrano la vita e la squadernano sulla pagina e sullo schermo in tutta la sua pienezza:

On ne regarde pas la vie, on la pénètre. [...] C'est le miracle de la présence réelle, la vie manifeste, ouverte comme une belle grenade, pelée de son écorce, assimilable, barbare.¹²

Il succedersi dei dettagli che, nella letteratura moderna, sostituiscono la narrazione consequenziale e i primi piani di Griffith lavorano sullo stesso principio: vedere da vicino, toccare con mano, sentire immediatamente con tutti i sensi più che comprendere razionalmente e con ponderata lentezza. Nel film e nella poesia così come li descrive Epstein vedere, sentire e immedesimarsi con l'immagine cinematografica e letteraria è un tutt'uno: è uno sgorgare rapido delle sensazioni che travalica il ritmo più lento della parola teatrale.

«Cinéma et lettres tout bouge»: il tratto principale delle arti moderne è il movimento. Al cinema si vede velocemente, la nuova poesia si legge velocemente. Il pensiero acquista una rapidità inedita di percezione e comprensione («les films passés vite nous entraînent à penser vite»); le parole si accavallano, vivono e invecchiano in lassi di tempo sempre più brevi e fugaci: ma è un bene, perché cinema e letteratura devono stare al passo con i tempi e nutrirsi dell'attualità più stretta.

¹² JE, *La poésie d'aujourd'hui*, E1, p. 66.

Les écoles littéraires précipitent leur succession. Ceux qui serrent de près les sentiments des hommes, voient qu'en dix ans, hommes et sentiments changent. [...] Un style ne suffit plus à occuper toute une génération. En vingt ans la voie du beau aborde une nouvelle courbe. La vitesse de la pensée s'est accrue.¹³

Nel panorama che Epstein delinea in questi suoi primi testi cinema e letteratura sono fenomeni analoghi. Entrambi derivano dai mutamenti che sulla sensibilità e sulla coscienza umane sono stati provocati dall'ingresso irruente della scienza nel mondo moderno. La rapidità e la precisione delle macchine, il diffondersi del loro uso, l'imporsi, in una parola, della dimensione tecnologica in ogni versante dell'esistenza umana conducono, per Epstein, alla nascita di due arti nuove, la letteratura contemporanea (che per lo scrittore s'identifica in gran parte con la poesia) e la cinematografia. Entrambe esprimono quella nuova consapevolezza della vita interiore (la «cenestesia») che nasce dal sovraccarico di stimoli – la «fatigue intellectuelle» – tipico dell'universo contemporaneo; entrambe nascono da una percezione rinnovata, che abbandona la coerenza e la rigidità tradizionali del mondo per un vedere incerto e fluttuante («on ne note plus la vérité éternelle, ni la vérité d'un siècle, ni la vérité d'un an, mais la vérité d'un seconde»); entrambe, a loro volta, contribuiscono a rinnovare i modi conoscitivi e ad allargare i territori dell'estetica. La poesia contemporanea e il cinema ideali epsteiniani non sono semplici descrizioni della natura, magari filtrata dalla sensibilità soggettiva del singolo artista; sono piuttosto espressione diretta di quella sensibilità, di quella vita interiore, che al limite può passare attraverso la rappresentazione della natura, ma che ha come centro il «domaine intérieur» dell'artista.¹⁴ In altri termini, nei due testi visti fin qui Epstein ritiene le due forme espressive capaci, primo, di dare voce alla sensibilità profondamente rinnovata della modernità e, secondo, di saper cogliere una gamma di sensazioni e nozioni superiore a quella fornita dal sapere classico, veicolato dalla logica (che analizza il mondo esterno e che esclude completamente quelli che Epstein chiama «états liminaux de la conscience») e dalla parola scritta nelle sue forme tradizionali.

In uno scritto di poco successivo, *La lyrosophie*,¹⁵ Epstein sposta la stessa riflessione sul piano filosofico. La parola letteraria e l'immagine cinematografica sono descritte qui non solo come espressioni artistiche della sensibilità contemporanea, ma anche come veicoli di una conoscenza definita «lirosofica», fondata, cioè, sulla compresenza degli elementi intellettuale ed emotivo. La «lirosopia» è definita da Epstein come un modo gnoseologi-

¹³ Ivi, p. 69.

¹⁴ «Le premier Arthur Rimbaud cessa nettement de décrire des actes, des faits, des choses et ne reproduisit plus dans son œuvre que la répercussion que pouvaient avoir ces actes, ces faits, ces choses, sur sa propre intelligence, à travers sa sensibilité. C'est ainsi qu'en présence d'un paysage [...] il ne décrira pas ce paysage. A quoi bon? Les panoramas reproduisent mieux, renseignent plus exactement [...]. Rimbaud décrit donc, non le paysage, mais ce que ce paysage entré en lui par ses yeux, par ses narines qui respirent, par sa peau qui est balayée du vent, suggère en lui. Il ne décrira pas la "nature vue à travers un tempérament", mais bien plutôt "son tempérament vu grâce à la nature"» (JE, *Le phénomène littéraire*, p. 62).

¹⁵ JE, *La lyrosophie*, Paris, La Sirène, 1922; parzialmente in EI, pp. 15-26.

co nuovo determinato dall'emersione del subcosciente, suscitata, come si è visto, dalla «*fatigue intellectuelle*»: in questo genere di conoscenza trovano posto sia i dati che nascono dalla vita interiore che quelli derivanti dalla coscienza della realtà esteriore, mediata dall'intelletto. Conoscere «*lirosolicamente*» significa allora per Epstein unire sentire affettivo e sapere razionale in una forma di conoscenza più ampia:

Dans cette méthode, la connaissance n'est plus tantôt de raison et tantôt de sentiment. La connaissance y est simultanément sentimentale et raisonnable. Nous dirons qu'elle est lyrosophie et nous appellerons lyrosophie la figure de l'univers qu'elle édifie. [...] L'homme a commencé par sentir; il a continué par comprendre. Je l'invite à développer toute son activité, à jouir en même temps de ses deux grandes facultés, à sentir et à comprendre simultanément. Voilà la lyrosophie.¹⁶

Appare evidente, nell'Epstein giovane teorico dei primi anni Venti, la necessità di trovare strumenti conoscitivi inediti per un mondo profondamente rinnovato, in cui la modernità ha modificato la percezione delle cose. La certezza, che Epstein sostiene in una prosa brillante che procede per aforismi e continue illuminazioni – a cui non è certo estraneo l'influsso di Blaise Cendrars – della possibilità di un nuovo modo conoscitivo, la «*lirosolia*», capace di allargare i confini della percezione e della coscienza, si fonda per lo scrittore sul lavoro della nuova letteratura e del film, che procedono sullo stesso cammino con i medesimi strumenti. In effetti nella prospettiva epsteiniana film e nuova poesia sono gli strumenti «*lirosolic*» per eccellenza, perché sono aperti per l'appunto alla dimensione soggettiva oltre che oggettiva; perché si fondano, più che sulla comprensione razionale, sull'intuizione sentimentale; perché sollevano il lettore e lo spettatore dalla passività, eludendone le aspettative, allontanandosi dai *cliché* e dal senso comune e stimolando la ricerca di una conoscenza diversa, che per Epstein è più ricca e più vera. La parola scritta e il metodo che le sta dietro, la logica razionale, non sono più sufficienti, a suo dire, per andare fino in fondo nella ricerca della natura delle cose. La letteratura nelle sue forme tradizionali ha esaurito la sua funzione comunicativa: tocca alla nuova poesia e soprattutto al cinema, espressione privilegiata del moderno, parlare.

2. *La parola letteraria nelle letture della maturità: la polemica sulle Fleurs de Tarbes di Jean Paulhan*

Alla metà degli anni Cinquanta, quando Epstein ha alle spalle anni di letture e studi ed escono i suoi ultimi testi di teoria del film, il problema della conoscenza «*lirosolica*» è ancora al centro della sua riflessione. Come negli scritti degli anni Venti, le due componenti di fondo della questione sono la parola e l'immagine del film, con le loro diverse capacità di percepire e di comunicare la realtà delle cose e insieme il «*réel intérieur*»; ed è ancora

¹⁶ Ivi, p. 17 e p. 19.

nell'analisi delle caratteristiche della parola e (soprattutto) dell'immagine cinematografica messe a confronto che Epstein cerca la possibilità di un nuovo e più efficace metodo di conoscenza.

Tra gli studi epsteiniani documentati dal Fonds, le note di lettura all'opera di Jean Paulhan¹⁷ costituiscono un'ottima fonte per indagare sul rapporto cinema-letteratura così come Epstein lo intende nei primi anni Cinquanta, ovvero nel periodo in cui stende *Esprit de cinéma* e *Alcool et cinéma*, i due testi estremi della sua teoria. L'opera più nota – e più controversa – del critico della «Nouvelle revue française», *Les fleurs de Tarbes*, uscita nel 1941, fa il punto sullo stato della letteratura francese contemporanea. La polemica di Paulhan si rivolge soprattutto contro quella che il critico chiama letteratura del Terrore – in una definizione che evidentemente prende a prestito la terminologia della Rivoluzione dell'89 – e che identifica in gran parte con l'avanguardia surrealista. I Terroristi, nell'ottica del critico, intendono distruggere ogni eredità del passato, che si tratti del patrimonio dei testi classici, visti come serbatoio ormai inutile di idee e situazioni sorpassate, o della lingua, letta come un dizionario di parole e luoghi comuni consunti dall'uso e ormai privi di qualsiasi efficacia comunicativa. Al contrario Paulhan è fiducioso nella possibilità di rivitalizzare letteratura e linguaggio tradizionali e propone per questo una nuova Retorica, ovvero un metodo che, proprio a partire dai *cliché* della lingua d'uso, li sappia rinnovare leggendoli in modo originale. In effetti Paulhan è convinto che le parole, per quanto logorate dall'uso che le allontana dalla loro potenza evocatrice originaria, possiedano al loro interno la capacità di ritrovare spessore e vivacità. Ogni *mot* possiede una polisemia intrinseca, una stratificazione passibile di essere reinventata grazie a una lieve modifica del senso dato; così, invece di eliminare radicalmente ogni espressione letteraria del passato come vogliono i Terroristi, la Retorica si propone di recuperare la lingua e le forme letterarie della tradizione e, come scavando negli strati di tempo che si depositano sulle parole rendendole opache e insignificanti, di rinnovarle trovando proprio in quella patina logorante la chiave per dare loro significati inediti.

Gli appunti che Epstein stende leggendo l'opera di Paulhan rimangono in prima istanza coerenti con le posizioni espresse dal regista negli scritti degli anni Venti. Rispetto alla contrapposizione che Paulhan pone fra tradizione e avanguardia Epstein si schiera senz'altro dalla parte del Terrorismo; come già sosteneva nel *Phénomène littéraire* e nella *Poésie d'aujourd'hui*, ritiene senz'altro necessario un rinnovamento completo della parola letteraria, sia nei contenuti che nelle forme linguistiche, e considera – ribaltando la condanna di

¹⁷ Per documentarsi su Paulhan Epstein legge il testo di M.J. LEFEBVE, *Jean Paulhan*, Paris, Gallimard, 1949 (cfr. JE, Note a M.J. LEFEBVE, *Jean Paulhan*, in FE, Epstein3B2, busta 5), uno studio di buon livello tuttora presente nelle bibliografie su Paulhan, e un altro testo di cui il regista non ha lasciato indicazioni precise, che appare comunque non come un articolo o un saggio del critico ma come una riflessione sulla sua opera (cfr. JE, Note a PAULHAN (Jean), in FE, Epstein8B7, busta 29). Per un approfondimento del pensiero di Paulhan si vedano P. BAGNI, *Jean Paulhan, o delle parole*, in J. PAULHAN, *Il segreto delle parole*, Firenze, Alinea, 1999, pp. 9-24, e la postfazione di D. Bienaimé a J. PAULHAN, *I fiori di Tarbes, ovvero il terrore nelle lettere*, (Paris, Gallimard, 1941), Genova, Marietti, 1989, pp. 145-161.

Paulhan — che «il pensiero, asservito alle parole, conserva invano la sua sembianza; è ormai morto e ridotto a niente: una semplice cosa tra le altre, che cade se spinta e una volta caduta rimane a terra»;¹⁸ anche lui sente forte la «nostalgia comune del Terrore: quest'ossessione di una lingua innocente e diretta, di un'età d'oro in cui le parole fossero somiglianti alle cose, in cui ogni termine fosse nominato, e il verbo "accessibile a tutti i sensi"».¹⁹

Ma l'argomentare epsteiniano assume qui una posizione decisamente più radicale. Insoddisfatto anche dei risultati della letteratura d'avanguardia,²⁰ il regista trova la soluzione al progressivo impoverimento di senso del linguaggio verbale nel primato assoluto dell'espressione visiva — ovvero del cinema. Se le parole sono ormai vuote e inaridite, incapaci di rievocare la vivacità dell'essere concreto,²¹ la soluzione per Epstein è abolire il linguaggio verbale a favore del cinema. Per il regista la perdita di senso e di aderenza al reale di cui soffre il discorso letterario contemporaneo deriva dalla genericità insita nella comunicazione verbale; infatti la parola non può che astrarre dalla concretezza del singolo oggetto per trasformarla in un concetto più ampio e dunque forzatamente astratto. Il film, invece, è in grado di restituire l'autentica vitalità delle cose. Se Paulhan sostiene la necessità di entrare dentro al gioco delle parole e alla polisemia che le informa per tentare ogni volta di rivitalizzarne il significato, per Epstein è solo il cinema l'unica possibilità di eliminare i sedimenti del linguaggio dati dall'uso e di tornare vicino alla concretezza delle cose. Il regista condanna senza appello l'espressione letteraria, che considera inaffidabile perché inevitabilmente astratta, mentre il cinema, con le sue descrizioni visive, definisce il proprio oggetto con chiarezza e in modo indiscutibile:

Une définition visuelle, qu'est-ce? Et cela semble parfait, indiscutable, certain, bien plus qu'une définition dite... La probabilité et l'improbabilité, le danger, l'interprétation sont dans la transposition — variable, incomplète, aléatoire — du visuel, du sensoriel, du concret, en verbal et abstrait.²²

¹⁸ J. PAULHAN, *I fiori di Tarbes*, cit., p. 43.

¹⁹ Ivi, pp. 83-84.

²⁰ Nelle pagine di *Esprit de cinéma* Epstein dichiara che il vero medium surrealista non è l'espressione letteraria, a suo dire troppo elitaria e quindi di scarsa efficacia, ma il cinema, con la forza dirimpente delle sue immagini: «Quelles représentations peuvent-elles, mieux que les images animées, constituer ce langage in-soumis à la rigueur logique de la construction grammaticale, et langage pourtant universellement compréhensible, qu'Apollinaire se targuait de fonder? Quelles figures de l'univers enseignent-elles, plus persuasivement que les figures de l'écran, [...] le "devenir ininterrompu de tout objet", que Breton s'efforçait de révéler sous la stabilisation et la simplification rationnelle des apparences?» (JE, *Esprit de cinéma*, E2, p. 119).

²¹ In *Alcool et cinéma* Epstein dà la sua definizione «terroristica» del linguaggio, che vede come in preda a una scoloritura del senso, provocata dall'eccesso di astrazione e da una tradizione di scrittura letteraria soffocante e invecchiata, che lo priva di qualsiasi significato fino a ridurlo a menzogna: «D'autre part, beaucoup de mots, et les plus usités, ne possèdent plus, à force d'abstraction analytique, qu'une signification toute virtuelle. [...] Mais, les mots ne souffrent pas que d'anémie déconcrétisante. [...] Sous une oblitération de vérités passées et d'actuelles erreurs, historiques ou poétiques, savantes ou vulgaires, la signification propre peut subir un effacement quasi complet, le mot peut ne plus fonctionner que comme mensonge» (JE, *Alcool et cinéma*, E2, p. 200).

²² JE, Note a PAULHAN (Jean), in FE, Epstein8B7, busta 29, c.4.

E ancora:

Mais toute idée de concret est une abstraction (tant qu'il y a des mots, on ne peut pas diminuer l'abstraction. Plus on pense en mots, plus on abstrait. Il n'y a que le cinéma pour répondre à ce dégoût de l'abstraction et à ce goût du concret, pour arrêter le progrès dans l'abstraction. Le concept d'indéfini est défini. Le concept de concret est abstrait. L'idée est toujours abstraite et générale. L'image seule peut être particulière et un peu concrète).²³

All'esercizio incessante delle parole, al *labor limae* sul linguaggio che per Paulhan è l'unico antidoto alla distruzione della scrittura cui giungono i Terroristi, Epstein contrappone l'energia vitale dell'immagine registrata dalla macchina da presa. È evidente qui l'assoluta fiducia che Epstein ripone nella capacità comunicativa del film, che va, per lui, ben al di là delle possibilità della letteratura. Rispetto alla teoria degli anni Venti il regista radicalizza di molto la sua posizione: anche rispetto ai modi della scrittura d'avanguardia, e non solo alla letteratura tradizionale, il film possiede una forza espressiva di gran lunga superiore. Contro il «verbalisme démentiel» il regista pone il cinema, col suo portato affettivo e sentimentale, come antidoto alla «démence», in uno «slogan orgoglioso», come lo stesso Epstein aveva definito il *cogito* cartesiano, che contesta la centralità della parola e dell'intelletto a favore dell'immagine cinematografica: «Mort à la parole! Vive l'image!».

3. La «pensée visuelle» come strumento «lirosifico»

Sia in *Esprit de cinéma* che in *Alcool et cinéma* come nei commenti alle *Fleurs de Tarbes* di Paulhan Epstein presenta il cinema e la sua «langue visuelle» come l'unico strumento comunicativo che lascia intatta la vivace pluralità di senso del mondo e restituisce la materia concreta delle cose. La letteratura con il suo tramite, la parola scritta, diviene, a questo punto, un termine di paragone negativo in assoluto:

Tandis que le discours raisonné chemine lentement, mot à mot, une grande simplicité et une grande vitesse de transmission évitent le dépouillement critique à la langue visuelle du cinéma, dont les images gardent toute leur richesse de signification concrète et de valeur sentimentale corollaire, pour convaincre les spectateurs par évidence immédiate et pour les émuvoir par foudroyante sympathie.²⁴

In *Esprit de cinéma* Epstein descrive con grande ricchezza di dettagli le caratteristiche del «langage visuel». L'immagine del cinema lascia intatta la pluralità del mondo perché non è costretta, come il linguaggio verbale, a tradurre in parole, cosa che comporta una inevitabile semplificazione; il film non trasforma le cose in concetti ma le lascia integre nella loro complessità di forme, figure, movimenti. Ancora, la lingua visiva è universale per-

²³ JE, Note a «Critique» n. 12, in FE, Epstein3B2, busta 5.

²⁴ JE, *Alcool et cinéma*, E2, p. 198.

ché evita la complicazione linguistica, e immediata perché non ha bisogno delle astrazioni della logica per essere compresa. Ricca di dati concreti immediatamente riconoscibili e utilizzabili dalla mente e dalla memoria, la comunicazione cinematografica così come la intende Epstein raggiunge lo spettatore e lo commuove, profondamente e con grande semplicità:

Très simple, à peine construite grammaticalement, la séquence d'un découpage n'a guère besoin d'être analysée selon la logique, pour pénétrer de son sens le spectateur et l'émouvoir. Ignorant les ambiguïtés, les faux sens possibles, toutes les surcharges de l'étymologie, toutes les interférences savantes de la syntaxe, une suite d'images n'est pas tenue de passer longuement par le crible déchiffreur de la raison. Elle glisse très vite à travers la critique, elle convainc immédiatement. Les preuves que donne le film sont toujours, par évidence, indiscutables, irraisonnées. L'assurance que propage le film n'est jamais intellectuelle, mais sentimentale.²⁵

Ne nasce una comunicazione non di pensiero, ma di sguardo. Il pensiero del cinema è allora per Epstein un pensiero dell'occhio, che affianca la poesia alla scienza e la visione al ragionamento:

A hanter les salles de cinéma, le public désapprend à lire et à penser comme il lit ou écrit, mais il s'habitue à ne faire que regarder et à penser comme il voit. [...] A la science par raisonnement, lente, abstraite, rigide, vient se mêler la connaissance par émotion, c'est-à-dire par poésie, rapide, concrète, souple, recueillie surtout par le regard.²⁶

Si delinea qui una maggiore comprensibilità e funzionalità del vedere rispetto al sapere e del sentire rispetto al ragionare. La vista è il senso che storicamente, per Epstein, presiede alle comunicazioni umane;²⁷ ed è un senso che lega i concetti secondo il principio di analogia, cioè seguendo le affinità sentimentali e intuitive delle immagini piuttosto che la logica razionale del discorso verbale. Lo sguardo, rapido ed empatico, raccoglie i movimenti del sentire nelle associazioni analogiche immediate e istintive; e il cinema ci ricorda che

l'analogie est le premier mode de l'intelligence et le plus fertile en compréhension, souvent d'autant plus fertile qu'il est utilisé de façon plus libre, plus lâche; que l'analogie, injustement décriée par le fanatisme rationaliste, comme un acte primitif de pensée, un jugement enfantin et douteux, reste toujours l'acte primordial de pensée, le jugement par excellence et, somme toute, le seul possible.²⁸

Dunque la «pensée visuelle» tipica del cinema è, nel pensiero epsteiniano, uno strumento di riequilibrio tra l'ipertrofia della dimensione razionale e la mancanza del momento

²⁵ JE, *Esprit de cinéma*, E2, p. 19.

²⁶ JE, *Cinéma du diable*, E1, p. 410.

²⁷ Cfr. JE, *La civilisation de l'image*, E2, pp. 140-45, e ID., *Alcool et cinéma*, E2, pp. 182-187.

²⁸ JE, *Alcool et cinéma*, E2, p. 221.

affettivo: è cioè uno strumento «lirosofico». Epstein conclude quindi il suo percorso tra la letteratura e il cinema dichiarando la superiorità dell'immagine del film in quanto capace di comunicare secondo «lirosafia»; sentimentale e intellettuale insieme, l'espressività dello schermo è, per l'Epstein degli anni Cinquanta, strumento insostituibile grazie alle sue caratteristiche formali – dunque alla sua costruzione: il suo essere razionale e affettivo insieme, il suo essere regolato, più che dalla logica, dal principio di analogia, ne fanno il solo metodo conoscitivo, senz'altro superiore alla letteratura, capace di cogliere la complessità dell'essere nel mondo contemporaneo.

4. *Conoscere raccontando e sentendo: fotogenia e lirosafia*

Come si vede, la composizione dell'immagine cinematografica è il cardine del discorso epsteiniano. Il confronto con la parola scritta – con la sua capacità comunicativa, con il suo modo, cioè, di trasmettere informazioni e di permettere la conoscenza – serve al regista per descrivere meglio le qualità essenziali dell'immagine filmica. Per riassumere, nell'ottica epsteiniana, mentre la parola letteraria si avvale esclusivamente della funzione intellettuale, l'inquadratura del film comunica stimolando sia la ragione che l'affettività dello spettatore; lo può fare perché l'immagine sullo schermo arriva rapidamente e in modo non mediato a chi guarda, senza l'ausilio dell'astrazione tipica della comunicazione linguistica. Il film possiede quindi una natura ambivalente, che comunica sia attraverso quello che racconta, ovvero per mezzo del significato logico degli elementi in essa contenuti, sia con ciò che mostra, ovvero la bellezza immediata e concreta delle cose e delle figure che la compongono, che passando attraverso l'obiettivo della cinepresa mantengono inalterata la loro forza espressiva. E la fotogenia è proprio questo: se confrontiamo la più celebre delle definizioni che Epstein dà del termine – «Qu'est-ce que la photogénie? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique»²⁹ – non è difficile vedere come la «qualità morale» che ogni aspetto del reale acquista mediante la riproduzione cinematografica s'identifica con la capacità che l'immagine filmica ha di restituire le cose – le figure che compongono l'inquadratura – nella loro integralità, nel loro essere complesso che comprende gli elementi razionali ma anche e soprattutto la loro carica affettiva e pre-logica.

Dunque la fotogenia è una qualità interna all'immagine del film, immanente ad essa; non persiste alla registrazione sulla pellicola, ma si realizza soltanto quando il reale viene ripreso dall'obiettivo della macchina da presa. Ed è qui che si vede bene l'originalità del pensiero epsteiniano rispetto a quello dei contemporanei:³⁰ se per la maggior parte

²⁹ JE, *Le cinématographe vu de l'Érna*, E1, p. 137.

³⁰ Tranne le opere di Delluc (raccolte in L. DELLUC, *Ecrits cinématographiques*, Paris, Cinémathèque française, 1990) e di Germaine Dulac (G. DULAC, *Ecrits sur le cinéma (1919-1937)*, a cura di P. Hillairet, Paris, Paris expérimental, 1994) la maggior parte dei testi degli autori della *première vague* sono consultabili.

degli esponenti della *première vague* la fotogenia è solo un altro modo per definire l'ispirazione che guida l'artista nella creazione della sua opera, quell'ineffabile sentimento che solleva il cinema dalla sterile riproduzione fotografica e lo pone al livello delle arti riconosciute,³¹ per Epstein – come anche per Delluc – la fotogenia nasce all'interno della tecnica del cinema; è solo sullo schermo che le cose si trasformano e acquistano proprietà nuove. Ma tra le posizioni di Epstein e Delluc c'è una differenza significativa. Per Delluc – in sintesi – lo schermo rivela la bellezza nascosta del reale; riprendere con la cinepresa significa portare alla luce le «fattezze aurorali del mondo», ovvero cogliere la meraviglia dell'essere che normalmente l'occhio umano non vede. Si tratta dunque di riscoprire le qualità dell'universo, latenti nelle cose ed evidenti solo grazie al filtro dell'obiettivo. L'immagine è come una radiografia del mondo che ne scopre la bellezza primitiva e dimenticata, invisibile a occhio nudo.³² L'elemento centrale in Delluc è quindi il reale, rivelato e magnificato in tutta la sua bellezza dal cinema. In Epstein invece l'accento batte piuttosto sull'immagine; è nell'immagine cinematografica, e solo in essa, che si coglie la vera natura del reale; non è tanto importante rivelare quello che c'è già, latente nelle cose, dunque usare il film solo come mezzo, come tramite per vedere meglio il mondo, quanto usare il reale per costruire l'immagine cinematografica – immagine che diviene, ed è questo il passo che Epstein fa e che in Delluc manca, strumento filosofico e nuova modalità della conoscenza. In effetti Epstein assimila la natura bifida dell'immagine – la componente razionale del racconto e l'elemento pre-razionale della visione istintiva – alla natura del reale; in altri termini, il fatto che l'immagine riesca a stimolare anche il canale comunicativo sentimentale e affettivo e non solo la conoscenza intellettuale significa senz'altro, per Epstein, che l'universo stesso è composto di questa materia ambivalente, e che il cinema è il solo strumento per accorgersene. Così il cinema è il solo mezzo di comunicazione filosofica, ovvero di una comunicazione che coinvolga ragione e sentimento insieme; e l'immagine, composta degli elementi razionale e irrazionale, riflette la natura profonda del reale, anch'essa divisa tra elementi interpretabili attraverso le categorie del pensiero e componenti magiche, pre-logiche, comprensibili tramite la «paralogica del sentimento».

li soltanto sulle riviste dell'epoca. Buona parte di essi è in R. ABEL, *French Film Theory and Criticism*, cit., ma soltanto in traduzione inglese; alcune traduzioni in italiano sono comprese in *Fotogenia. La bellezza del cinema*, a cura di G. Pescatore, «Cinema & Cinema», 1992, 64, e in *Cinéma. La creazione di un mondo*, a cura di M. Canosa, Genova-Bologna, Le Mani/Cineteca del Comune di Bologna, 2001 (trad. integrale del n. 16-17, 1925 della rivista «Les Cahiers du Mois»).

³¹ Così la pensano, ad esempio, Germaine Dulac ed Emile Vuillermoz, che, rifacendosi a Canudo, il quale esaltava la figura del regista come unico creatore di un film-opera d'arte, tendono a togliere al termine «fotogenia» ogni connotazione specificamente cinematografica e a usarlo come sinonimo di «creatività» e di «ispirazione» che anima ogni artista, sia esso poeta, musicista o *metteur en scène*. Oltre all'edizione cit. degli scritti di Dulac cfr., per Canudo, *L'usine aux images*, Paris, Chiron, 1927; trad. parziale in *L'officina delle immagini*, a cura di M. Verdone, trad. di R. Redi, Roma, Bianco e Nero, 1966, mentre alcuni articoli di Vuillermoz sono stati tradotti in *Fotogenia. La bellezza del cinema*, cit., pp. 102-108.

³² Su questo argomento cfr. G. PESCATORE, *L'immagine è sé stessa*, in *Fotogenia. La bellezza del cinema*, cit., pp. 5-14.

Si vede bene allora la complessità della teoria del cinema epsteiniana. Partito dalla volontà di rintracciare strumenti comunicativi adatti alla nuova complessità del mondo moderno, il regista arriva a descrivere, mediante un confronto continuo con la parola letteraria, le originali qualità comunicative dell'immagine cinematografica; e in questo finisce per definire le caratteristiche di fondo di quell'immagine, indicandole nel concetto di «fotogenia», ovvero – in sintesi – in quel fenomeno, che si verifica soltanto in presenza della cinepresa, per cui le cose, viste al cinema, riacquistano la loro complessità di significato, con la dimensione sentimentale che si aggiunge alla comprensione intellettuale. In questo modo la fotogenia diventa strumento filosofico in grado di dare una conoscenza originale del mondo: un mondo che è in equilibrio tra intelletto e affetti, tra magia e scienza, tra una lettura positiva delle cose e un'interpretazione sentimentale e immediata dell'essere privato del filtro della ragione. Ed è questa infatti la conclusione cui giunge l'ultimo cinema di Epstein: nella figura del *tempestaire* dell'omonimo film, *sorcier* dalla sfera di cristallo capace di interagire con gli eventi naturali e di orientarne il corso, che sopravvive in un mondo dominato dal progresso tecnologico e scientifico, il regista riassume la sua idea di un universo ambiguo, diviso tra il fare produttivo della scienza e l'irrazionale e affascinante mondo della magia, di cui l'immagine dello schermo è la sola interprete possibile.³³

³³ Per una lettura del film *Tempestaire* cfr. R. ODIN, *Mise en phase, déphasage et performativité dans "Le Tempestaire" de Jean Epstein*, «Communications», 1983, 38, pp. 213-238; mi permetto di rimandare anche al mio *La «fotogenia del sacro»*. Per una lettura di *"Tempestaire"* e dell'idea di cinema di Jean Epstein, in «Bianco e nero» (in corso di stampa).