

Jean Epstein
La fotogenia

Ingrandimento (1921)

Alcune condizioni della fotogenia (1923)

Il primo a parlare di fotogenia fu

Louis Delluc

(Photogénie, 1920)

(Epstein)

- Fotogenia come accordo fra la qualità dell' oggetto e la qualità del dispositivo cinematografico
 - riflessione portata sull' immagine
- Cinema come nuova forma di percezione e conoscenza del mondo tramite lo sguardo
 - messa in discussione del primato della conoscenza logico-razionale

(Epstein)

- Fotogenia come capacità di registrare l'anima delle cose, possibilità di andare oltre la superficie dell'oggetto

la fotogenia diviene il punto di intersezione fra l'oggetto e l'apparato

- La scarica nervosa, l'ipnosi collettiva, l'esperienza sensuale e corporea che coglie lo spettatore annulla anche la distanza fra questi e lo schermo:

fusione dello spettatore con l'immagine

(Epstein)

«L'emozione cinematografica è dunque particolarmente intensa. Soprattutto il primo piano la fa scattare»

- Nel **primo piano**, quindi, il rapporto con l'oggetto è di particolare prossimità, intimità:
«Meccanicamente, solo l'obiettivo riesce così talvolta a rendere pubblica l'intimità delle cose»

- L'essenza del cinema sta proprio nell'uso di elementi fotogenici (il cinema deve evitare soggetti storici e romanzeschi)
(dibattito su cinema puro vs. cinema narrativo, esemplificato dagli interventi su *The Cheat*)
- L'essenza della fotogenia è nel **movimento:**

- “gli aspetti mobili del mondo possono vedere il loro valore morale accresciuto dalla riproduzione cinematografica”
- «derivata del tempo, essa è accelerazione»

(Epstein)

Esempio portato sono i micromovimenti del volto di Hayakawa in *The Cheat*

- Il fattore dominante al cinema è il tempo, che determina non solo il continuo flusso del presente ma anche il rapporto con il passato indimenticabile che garantisce la personalità alle cose e alle persone

«Solo gli aspetti mobili e personali delle cose, degli esseri e delle anime possono essere fotogenici»

- L'aspetto fotogenico di un oggetto è la risultante delle sue variazioni nello spazio-tempo
- Ma si deve avvalere ancora più del tempo (come nella dissolvenza incrociata)
- Esempi importanti sono Abel Gance e Griffith (montaggio alternato in *Agonia sui ghiacci*: scioglimenti evolvono quasi simultaneamente nello spazio e nel tempo)

- Un rivoltella in primo piano non è più una rivoltella, ma è il personaggio-rivoltella, ossia il desiderio del crimine, del suicidio, ecc.
- Solo l'obiettivo riesce a rendere PUBBLICA l'intimità delle cose. La sensibilità del regista è importante perchè indirizza l'obiettivo verso scoperte di fotogenia.

(Epstein)

- Ruolo del cinema è proprio cogliere il movimento continuo, la vertigine sensoriale, il trionfo dell'energia nervosa che caratterizza la *modernità* (cfr. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, 1903):
«Dappertutto uomini, vita, brulichio,
verità»
(in questo modo anche il paesaggio può essere fotogenico anziché pittoresco)

(Epstein)

- Il primo piano rende particolarmente conto della trasmissione di questa emozione, «limita e dirige l'attenzione. Mi forza, indicatore di emozione» (cfr. Münsterberg)
- Il primo piano contribuisce (con il cinema in generale) al cambiamento nel funzionamento del sistema nervoso, creando «un regime di coscienza particolare» e generando una «fame di ipnosi molto più violenta»

- Regime esclusivamente ottico. Il cinema diventa un bisogno come una droga. La fame di ipnosi è molto più violenta dell'abitudine alla letteratura perché questa modifica molto meno il funzionamento del sistema nervoso. L'emozione cinematografica è particolarmente intensa

- L'abitudine alle sensazioni forti che solo il cinema è capace di darci, smorza le sensazioni teatrali di ordine assai più povero d'altronde.
- (cfr. Simmel, Kracauer, Benjamin e il concetto di shock percettivo)

- “La pellicola non è che un ponte tra questa sorgente di energia nervosa e la sala che respira la sua irradiazione. Per questo sullo schermo I gesti più convincenti sono gesti nervosi”.
- Chaplin ha creato l’eroe sovraffaticato ... recitazione di gesti da stress nervoso. E’ nevrastenia fotogenica. E I piccoli gesti brevi, rapidi, secchi di Lillian Gish.

- “Il pp modifica il dramma attraverso l’impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Potrei avere il gusto delle sue lacrime. Mai prima d’ora un viso si è proteso tanto sul mio”
- “Tutta la vita e tutta l’attenzione sono nell’occhio ... Hayakawa punta come una rivoltella la sua maschera incandescente”

The Cheat
I prevaricatori
C.B. De Mille, 1915

1. Film al limite fra le forme dell' attrazione (visionarietà) e il perfezionamento della narrazione
2. Il primo piano
3. Portatori dell' opposizione:
Mr. Hardy / Arakau

The Cheat, 1

- Film ritenuto una rivelazione da parte di molti intellettuali francesi, incarnava l' «essenza» del cinema, grazie alla sua peculiare visionarietà
- Ricezione del film in Francia (Carluccio)
- *The Cheat* vs. cinema francese
- Colette: elementi innovativi sono illuminazione, ombre, recitazione non teatrale e fascino esotico di Hayakawa

- Per Delluc il film è il trionfo della fotogenia, una rivoluzione
- Attraverso Hayakawa il cinema rivela l'anima del personaggio, la sua malinconia (attraverso l'esteriorità, movimenti facciali, illuminazione, ecc. Viene rivelata l'interiorità)
- H. è il più fotogenico degli interpreti (vedi pelle)
- Il cinema può rivelare qualcosa che l'occhio umano non vede

- Ma il film è anche un esempio del perfezionamento della scrittura classica.
(Bordwell e Bellour sottolineano come il cinema sia da considerarsi «classico» a partire dal 1917)

The Cheat, 1

- È un film che permette di illustrare il conflitto fra cinema puro e cinema narrativo

The Cheat, 1

- Permangono ancora elementi di cinema primitivo: vedi la scena della fiera, con il piano unico in campo lungo e l' eccesso di personaggi che la contraddistingue
- Sono ben presenti alcuni elementi della narrazione classica: principio di causa-effetto, doppia linea narrativa (romantico-sentimentale, privata, e lavorativa, pubblica)

The Cheat, 1

- Sono presenti numerosi raccordi che domineranno la classicità: il raccordo di sguardo, semi-soggettive, il raccordo sull'asse e quello di movimento, con una perfetta articolazione del campo e del fuoricampo
- Manca ancora invece il campo/controcampo, codice principe del linguaggio classico

The Cheat, 1

- La sequenza della marchiatura è particolarmente complessa, costruita da molte inquadrature, tutte ravvicinate
- La segmentazione delle sequenze non è però ancora classica (rappresentazionale)
- Tendenza a inquadrature lunghe in two-shots
- Ripresa frontale

- La narrazione non è però l'aspetto assolutamente dominante, tanto che il film è esempio principe di cinema puro e fotogenia

The Cheat, 2

- Determinanti sono gli elementi fotogenici nella sua costruzione soprattutto se si considera il ruolo del primo piano e dell' illuminazione
- Hayakawa divenne presto un attore di culto capace di esibire tramite i micromovimenti del suo volto la propria interiorità tormentata
- Fondamentale è anche l' uso della porta traslucida come dispositivo di costruzione dell'opposizione tra i personaggi, di messa in scena della situazione drammatica

The Cheat, 2

- Pur essendo un film narrativo, suggerisce «la possibilità di una non-narratività o di un' *altra* narratività» poiché dà la possibilità di «isolare e rimotivare i frammenti di realtà tramite l' inquadratura, il primo piano» (Carluccio)
- «sinfonia visiva» di apparizioni esaltate dai teorici della fotogenia (la «maschera incandescente» di Hayakawa)

- La luce è un elemento fotogenico
- Traduce l'interiorità del birmano: vedi presentazione (effetti di luce connotano il suo universo morale)
- Ma anche il dramma del marito in carcere: sbarre e ombre sul volto
- Ombre proiettate sul pannello di carta mette il luce il dramma, lo rappresenta visivamente senza raccontarlo

The Cheat, 3

- L'opposizione è costruita fin dall'inizio, con il montaggio dei primi piani di Arakau (forte chiaroscuro) e Mr. Hardy (*high key lighting*)
- Il conflitto proposto è evidentemente anche culturale: il mondo di Arakau è l'Altro assoluto – vd. gli uomini ambigui al suo servizio, l'arredamento barocco, e l'eccesso di oggetti

The Cheat, 3

- La casa di Arakau è separata dallo spazio urbano (in cui è invece inserita quella di Mr. Hardy); si tratta di un *setting* esibito in quanto costruzione formale
- La narrazione si lega al discorso razziale e razzista dominante nella cultura USA del periodo, in rapporto alla migrazione di massa, alla riflessione sull'eugenetica, al desiderio di controllo delle nascite (concetti di *race suicide* e di *miscegenation*)
- Resta l'ambiguità morale della donna (unica «soluzione» è il tentativo di linciaggio)

The Cheat 1,2,3: il muro-porta di carta traslucida

- Dal pdv luministico è trattato come Hayakawa, con illuminazione contrastata e opposizione luce (bianco) / ombre (nero)
- Ha una funzione narrativa fondamentale, permettendo di articolare **formalmente** lo spazio fuoricampo: è un dispositivo di visione e conoscenza, sottolinea la diversità dei due spazi ma anche la loro prossimità
- Ha una funzione simbolica nel momento in cui Mr. Hardy lo infrange, a segnare l'azione distruttiva nei confronti del regno perverso e gangsteristico del «birmano»