

Il montaggio a contrappunto, o la teoria del montaggio a distanza

Artavazd Pelechian

“Una nascita senza genitori. Immaginate un mostro che divora chi gli ha dato la vita. O ancora, un processo in cui, gli uni, morendo, non sanno a chi danno la vita, gli altri, nascendo, ignorano a chi l’hanno tolta.

Non sono sicuro che qualifichi con esattezza l’essenza di tale metodo o teoria, però la definizione mi pare tuttora la più corretta. Il fenomeno di cui voglio parlare presuppone la modifica, non solo delle nozioni tradizionali, ma anche dei metodi descrittivi. Un simile impegno, d’altronde, sarebbe più complesso della definizione stessa del fenomeno, poiché comporterebbe l’impiego di modalità descrittive già note, che corrispondano alle nozioni tradizionali.

Sappiamo che per rispondere al suo desiderio di velocità, l’uomo inventa la ruota.

Dopo qualche millennio, l’uomo vuole muoversi ancora più rapidamente. Si accorge allora che è stato paradossalmente limitato da quella stessa ruota. Ma qual era il fine del mio proposito?

Si è spesso voluto vedere nei miei film *Il Principio* e *Noi* una resurrezione o una ripetizione dei principi del montaggio degli anni ’20, dei precetti di Eisenstein e Vertov.

La stampa sovietica, al pari di quella estera, da lì in poi ha fatto eco a simili considerazioni.

Risponderò affermando che per esprimere sullo schermo i miei sentimenti e i miei pensieri, mi sono sempre sforzato di mettervi dentro ciò che credevo fosse il meglio non soltanto di Eisenstein e Vertov, ma al tempo stesso dei miei maestri diretti o indiretti : Guerassimov, Romm, Youtkevitch, Kristi, Paradjanov, Tchoukhraï, Bergman, Resnais, Kurosawa, Kubrick, ed altri.

Non sono figlio di Eisenstein e di Vertov, ma ho aderito ad essi, in fin dei conti.

Pertanto, dentro di me, sento di non ripetere né d’imitare i loro principi, ma di tendere a creare qualcosa di personale.

Soltanto poco alla volta ho preso coscienza di ciò che differenziava il mio approccio al montaggio da quello definito dalle teorie degli anni 20.

Senza volermi dilungare in banalità, sembra necessario che mi richiami a un certo numero di luoghi comuni, perché le differenze di cui si parlerà in questa sede sono a tal punto fondamentali da richiedere un'analisi dei principi basilari delle teorie del montaggio di Vertov e di Eisenstein.

A ciascun'opera d'arte corrisponde una forma. Ma le leggi che regolano l'elaborazione di tale forma, e di conseguenza quelle su cui si basa la sua percezione, differiscono da un tipo di arte all'altro.

Così, le opere d'arte plastiche (arte grafica, pittura, scultura, architettura) vengono apprese visivamente, e la loro forma può essere percepita in qualunque istante nel suo insieme. I tratti generati da una forma nello spazio sono percepiti, basicamente, prima dei dettagli.

Le altre opere d'arte, al contrario, si sviluppano nel tempo (letteratura, musica). In questo modo la loro entità si genera progressivamente nella nostra coscienza attraverso una serie di lievi dettagli presenti in esse, grazie all'ausilio indispensabile della memoria.

In tal caso, come sappiamo, i tratti generati vengono basicamente percepiti dopo i dettagli. Il cinema si appella simultaneamente alle possibilità delle arti plastiche e temporali.

Ma non si deve in alcun caso, né in teoria né in pratica, confondere questa combinazione di possibilità con la somma degli elementi delle diverse arti.

All'inizio degli anni 20, Vertov già scriveva: *"Noi non protestiamo contro i metodi attraverso cui il cinema incontra la letteratura e il teatro, siamo in favore dell'utilizzo del film in tutte le branche della scienza, ma tali funzioni sono secondo noi accessorie, non sono altro che ramificazioni provenienti dal cinema. La cosa più importante per noi è la percezione cinematografica del mondo."* Invita i cineasti a proseguire *"nel terreno vergine, in uno spazio a quattro dimensioni (3 + tempo), a la ricerca dei loro materiali, del loro metro e del loro ritmo"*.

Il montaggio è divenuto in questo modo l'arma più importante e la più specifica del cinema, in virtù dell'organizzazione spazio-temporale del materiale. Se per i realizzatori ed i teorici degli albori del cinema, il montaggio permetteva una semplice presentazione degli avvenimenti su uno schermo, Eisenstein e Vertov, a proposito, hanno aggiornato le possibilità del montaggio in quanto metodo *"d'organizzazione del mondo visibile"*, il suo significato in quanto *"nervo principale dell'elemento cinematografico"*. *"Il cinema, scrisse Eisenstein, è principalmente di montaggio."*

Sviluppando i principi del montaggio dentro il cinema sonoro, Eisenstein considerava l'azione reciproca e contrappuntistica dell'immagine e del suono come elemento essenziale. Nei suoi

lavori teorici si è sforzato di *“trovare la chiave della commensurabilità tra un frammento di musica e un frammento di immagine.”* Lo stesso problema fu posto da Vertov : *“Il film è sonoro, non è una versione sonorizzata di un film muto. Il film è sintetico, non è la somma del suono e dell’immagine. Non si può rappresentare qualcosa unilateralmente, che sia attraverso l’immagine o attraverso il suono. L’immagine non è che una delle facce di un’opera multiforme... Si assiste alla nascita di una terza opera che non esiste né nel suono né nell’immagine, che esiste unicamente nell’azione costante e reciproca del fonografo e dell’immagine.”*

Vertov considerava che una veritiera interpretazione cinematografica della realtà non potesse realizzarsi basandosi sulla fisione documentaria dei fatti reali. Secondo lui, la finzione apparteneva al *“teatro restaurato”*. Eisenstein ha *“concesso”* al cinema il diritto di utilizzare qualsiasi tipo di materiale trasponendolo *“al di là della finzione o del documentario”*.

Io ho concepito e realizzato il film *Noi* come una finzione. E’ spiacevole che si definiscano *“artistici”* i film che presentano degli eroi individuali interpretati da attori. La nozione di film artistico è di fatto molto più estesa e più ricca che la nozione di finzione. Tchernijevski aveva già sottolineato che *“disegnare bene un viso”* e *“disegnare un bel viso”* erano due cose del tutto differenti.

Questo perché, per apprezzare il valore artistico dell’oggetto rappresentato, si tengono in conto non solo il *“chi-soggetto”*, il *“che-oggetto”*, il *“chi-oggetto”*, ma anche il *“come”*.

Nel mio film, non vi è alcun lavoro di attore, e non sono presenti destini individuali.

E’ il risultato di una opzione drammaturgica e di messa in scena cosciente. Il film si regge, per la sua struttura compositiva, su un principio preciso, sul montaggio audiovisiva senza alcun commento verbale.

E’ pressoché impossibile tradurre il soggetto di questi film per mezzo delle parole. Questi esistono sullo schermo e non resta che guardarli. Ma, considerato che la forma di una qualsiasi opera d’arte esprime il suo contenuto, e che la loro unità è determinata dalla logica della visione del mondo dell’autore, cercherò di presentare le idee e le intenzioni che mi hanno guidato all’ora della realizzazione di questo film.

Lo stesso titolo del film esprime la coscienza dell’uomo che si sente parte di questa nazione, del suo popolo, dell’umanità intera. Non sto parlando soltanto della mia coscienza d’autore, ma anche di quella delle persone alle quali ho dedicato il film. Si tratta dei miei contemporanei e compatrioti. Mi sono sforzato di dare attraverso il montaggio un quadro generalizzato della loro esistenza sul suolo natale.

Tale impostazione ha evidentemente dei tratti comuni con i miei lavori precedenti – i miei film *La Terra degli uomini* e *Il principio* – in cui l’intenzione mia era anche quella di riunire le persone

rappresentate in una generalizzazione sociale e politica, utilizzando principalmente il materiale di una giornata di lavoro, con l'aggiunta di episodi tratti dalla storia rivoluzionaria. Ma al fianco di tale analogia vi sono anche delle differenze.

Nel preparare il film *Noi*, mi sono imposto una serie di obiettivi nuovi che determinano le caratteristiche proprie del film. Se ne *Il principio* la drammaturgia ha fatto leva sui movimenti delle correnti umane e delle masse popolari, questa volta mi sono ancorato a dei singoli individui, nello sforzo di riavvicinarmi alla loro anima. Ma non volevo affatto presentare delle individualità singole. Il mio obiettivo è stato quello di mostrare attraverso dei singoli individui, non soltanto il particolare, ma anche il generale, affinché le caratteristiche degli individui rappresentati fossero subordinate alla conoscenza di ciò che è tipico, e dunque non si formi nella coscienza dello spettatore l'immagine di un individuo isolato, se non quella di tutto un popolo. Ho voluto offrire una sorta di cardiogramma dello spirito popolare e del carattere nazionale.

Ho deciso di rappresentare la storia di un popolo senza mostrare i monumenti del passato, ma osservando il presente, le genti di oggi. Ho tentato di basarmi sugli avvenimenti e le situazioni della vita reale attraverso i quali le tradizioni storiche, i tratti caratteristici dell'immagine e del comportamento del mio popolo si manifestano e si apprendono nella maniera più evidente. Ovviamente, tutti questi elementi nazionali concreti, riprodotti nella generalizzazione del montaggio, non devono ridurre il contenuto ideologico del film ad un elogio adulatore di tutto ciò che riguarda il paese natale, né a delle considerazioni sul carattere eccezionale della nazione, ma devono suscitare un autentico sentimento patriottico e un grande clamore civico. Mi sono fissato come obiettivo di fare apparire, attraverso le passioni e lo spirito nazionale, quei valori internazionali propri a tutti gli uomini, affinché le qualità degli individui rappresentati evocino nello spettatore l'idea di una volontà ferrea e creatrice, e l'obbligo, pertanto, di sperimentare l'esperienza della forza e della bellezza dell'amore umano.

Tali erano gli obiettivi essenziali.

In che misura li ho conseguiti? Posso essere soddisfatto dei risultati del mio lavoro?

E' difficile dare una risposta chiara a queste domande. Ne è passato di tempo dalla realizzazione di questo film. Se girassi lo stesso film al giorno d'oggi, lo farei d'una maniera molto differente. Inoltre, il film è stato tagliato più volte ed ha subito delle trasformazioni. Posso dire che la prima versione risponde ai principali obiettivi che mi ero fissato. Il montaggio audiovisivo, privato di commento verbale, può effettivamente, e con buon esito, essere applicato ad un lungometraggio.

La versione attuale del film conserva l'intenzione di base così come l'espressione, cara a tutti gli uomini, del tema nazionale. Il film ha perduto senza dubbio in diversità e in ricchezza, per quel che riguarda l'incarnazione dell'immagine, ed ha perduto la sua unità. Pertanto, i tagli hanno pregiudicato non soltanto la forma del film, ma anche il suo contenuto.

Qualche parola sulla natura dei tagli. Come ho già detto, il film doveva basarsi sulla combinazione di una presentazione dei singoli individui con una rappresentazione generalizzata dei sentimenti e dello stato d'animo delle masse. Siamo riusciti a filmare dei fatti reali dai quali si diffonde, d'una maniera sorprendente e drammatica, la volontà creatrice della massa. Questo materiale occupa un posto molto importante, pressoché centrale. Malauguratamente, per delle ragioni "serie", che non rimandano a criteri semantici, questo materiale ha dovuto essere eliminato. Per rimpiazzare le scene tagliate, dovevamo cercare un altro materiale che esprimesse le idee di creazione. Ad esempio, sono state incluse nel film alcune scene che mostrano alcune persone che tentano di rompere e tagliare la pietra. Il tema è stato rappresentato, pertanto, solo su un piano simbolico, ovvero con una incidenza ben più debole della prima versione.

Dopo questi tagli, mi sono trovato di fronte ad una regola inesorabile : non importa quali trasformazioni abbiano annullato l'equilibrio di un film e provochino a loro volta tutta una serie di trasformazioni. La trasformazione di una sola parte causa la riorganizzazione del tutto.

Quando la versione completa fu terminata, compresi tutta una serie di osservazioni critiche e rimproveri. Ne menzionerò alcuni, per poter chiarire la mia posizione che da allora è rimasta inalterata rispetto a tutte le versioni del film.

Mi è stato detto, ad esempio, che per sottolineare la tipicità nazionale sarebbero stati opportuni maggiori dettagli pittoreschi. Si è fatto referenza probabilmente alla preparazione originale del chachlik, il gioco di Nardy, etc. Ma dopo un misurato esame, è facile constatare che dettagli esotici del genere non rispondono al mio obiettivo, poiché costituiscono una manifestazione superficiale, secondaria della specificità nazionale. Simili caratteristiche esotiche non possono essere elevate al rango di elementi che trasmettano una veritiera tradizione nazionale, che è determinata dalla saggezza interiore.

Mi è stato chiesto, ad esempio, perché non mostro le guardie di frontiera.

Ecco la mia risposta : nel mio film non ci sono guardie di frontiera, né minatori di piombo, né rappresentanti delle altre numerose professioni importanti. Quel che mi interessa è mostrare un individuo creatore, non fare un inventario delle professioni.

Mi è stato anche rimproverato di avere indugiato in maniera eccessiva sulla memoria del massacro degli Armeno da parte dei Turchi. Che dovrei rispondere? Ho saputo recentemente

che uno dei membri della giuria del Festival d'Oberhausen ha domandato ai suoi colleghi sovietici a quale episodio storico si alludesse nelle scene d'archivio del film *Noi*. Uno di loro gli spiega che nel 1915, quando la guerra imperava in tutta Europa, l'Armenia fu teatro di un massacro che tolse la vita a due milioni e mezzo di armeni. Costui non era a conoscenza di questo fatto, e fu molto sorpreso dalle cifre.

"Non si sta per caso equivocando? Può darsi che siano 20.000? Due milioni? Ma sono la metà delle vittime di Auschwitz!" Esattamente. Quando rievoco questo avvenimento, il mio scopo non è quello di dirigere i sentimenti dello spettatore sull'avvenimento stesso, ma intendo sottolineare l'orrore delle guerre imperialiste che spingono un popolo ad annientarne un altro. Il materiale d'archivio incluso nel film comprende la cronaca della guerra francese, tedesca e inglese. Ho cercato così di esprimere il carattere intollerabile di qualsiasi animosità nazionale, di qualsiasi genocidio. L'onore di una nazione non può risiedere nel massacro di altre nazioni. Questo riguarda tutti i popoli. E le scene del film mostrano il ritorno degli armeni nella loro patria, volendo esprimere il carattere intollerabile delle guerre mondiali che strappano gli individui alla loro terra, ai loro compatrioti. Queste scene parlano del rinnovamento della nazione, del fondamento delle qualità attuali dello spirito nazionale, che si sono sviluppate nel cuore dei cataclismi sociali e dei processi rivoluzionari del XX° secolo.

Nel selezionare il materiale per questo film, non era tanto il contenuto delle scene che contava, quanto la loro ipotetica risonanza immaginativa. Le riprese dei fatti reali furono integrate con riprese di messe in scena. Tutti gli episodi centrali contengono delle sequenze che rappresentano movimenti delle masse, sceneggiate. E' il caso dell'episodio intitolato "Grandi Funerali", e dei precedenti episodi sui rimpatri.

Per non pregiudicare l'unità della testura, abbiamo utilizzato degli interpositivi per i piani messi in scena. E il film contiene poche scene d'archivio.

Ho già detto che la scelta del materiale è stata determinata da questa risonanza immaginativa, dalla sua espressività, dalla sua capacità di suggerire una generalizzazione.

Quando il montaggio fu terminato, sembrava che non vi fossero praticamente campi medi e che l'intero film fosse stato assemblato con l'ausilio di campi totali e di primi piani. A mio avviso non è frutto di una casualità.

Non contesto affatto il ruolo del campo medio, e aggiungerei che può risultare molto utile. Nel mio film, senza dubbio, ho scelto un espediente diverso per esprimere le mie idee con precisione, ed ho rinunciato al campo medio. Il primo piano di un oggetto è evidentemente più espressivo del piano medio, in cui l'oggetto è circondato da dettagli quotidiani.

Spesso si crede che non sia necessario montare un primo piano con un piano totale, che non si possano unire che su un piano medio. Penso che si tratti di un mito, di una norma arbitraria. Sono convinto che le possibilità del montaggio siano infinite. E' incontestabile, ad esempio, che si possa fare un montaggio di tre primi piani di un occhio umano con un piano generale della galassia.

Mi sembra ugualmente erroneo affermare che il primo piano sia predestinato all'osservazione dei dettagli. Le funzioni di un primo piano sono più numerose; può essere portatore di un accento significante, attraverso cui si possa esprimere un'immagine generale, che può finalmente svilupparsi in una simbolizzazione infinita. Eisenstein marcava una differenza tra i termini "ravvicinato" e "primo". Il termine *ravvicinato* definisce le circostanze psichiche di ciò che si vede. Il termine *primo* definisce l'apprezzamento dello spettatore. *"questa comparazione mette immediatamente in rilievo la funzione principale del primo piano nel nostro cinema – che non è tanto quella di mostrare o rappresentare, ma di significare, definire e mettere in evidenza."*

Una delle principali difficoltà del mio lavoro fu il montaggio dell'immagine e del suono. Mi sono sforzato di trovare un equilibrio organico che permettesse l'espressione unificata simultaneamente della forma, dell'idea e della carica emozionale attraverso il suono e l'immagine. Era necessario che il suono fosse indissociabile dall'immagine e l'immagine dal suono. Mi sono basato, e mi baso ancora, sul fatto che nei miei film il suono si giustifica unicamente per la sua funzione sul piano dell'idea e dell'immagine.

Gli stessi rumori, i più elementari, dovrebbero essere portatori di un'espressività massima, è quindi necessario trasformare il loro registro. Pertanto, al momento, non c'è suono sincronico né tanto meno commento nei miei film.

Il montaggio determina la funzione del film, ovvero l'espressione dell'idea. Sfortunatamente, si considera spesso la definizione "film di montaggio" con il sospetto istintivo di una qualche deficienza sul piano artistico e forse anche sul piano dell'idea. Ma ciò equivarrebbe a rimproverare alla musica la sua musicalità, all'albero la sua qualità d'albero, e allo scherzo la sua mancanza di serietà.

Nel caso in cui il suono sincronico, congiuntamente all'immagine, sia in grado di svolgere la sua funzione rappresentativa, non è necessario utilizzarlo.

Non riesco a concepire i miei film senza musica. Quando scrivo la sceneggiatura, prevedo la struttura musicale del film, gli accenti musicali, il carattere emotivo e ritmico di tale musica, necessario, indispensabile a qualunque scena. La musica non costituisce a mio avviso un complemento dell'immagine. E' innanzi tutto la musica dell'idea che esprime il significato insieme all'immagine. E' sempre la musica della forma. Voglio dire che la portata di un suono

musicale dipende in ciascun istante dalla forma, dalla composizione e dalla durata dell'insieme. Ho già richiamato l'attenzione sul fatto che la trasformazione o la coupure di un passaggio qualsiasi del film, mi costringe ad altre trasformazioni, a riconsiderare l'insieme. Vorrei aggiungere qualche precisazione a riguardo.

Dopo l'eliminazione di un frammento di materiale, devo obbligatoriamente rimpiazzarlo. Per delle ragioni tematiche, in generale, ma anche perché esiste una legge cui è sottomessa, da un lato, la durata di un film nella sua totalità, dall'altro, la durata di ciascuna delle scene che lo costituiscono. Da questo punto di vista, un film è pressoché simile ad un'opera musicale. Ho rimpiazzato certi passaggi, non perché dovessi mostrare un fatto specifico in quel punto lì. M'importava innanzitutto non perdere il tema che doveva suonare in quel preciso punto, per un certo tempo. L'eliminazione di una scena disequilibra le proporzioni del film, la sua composizione temporale. Per salvare questa composizione temporale, ho dovuto per forza inserire nel film un materiale neutro, nonostante mancasse di valore sul piano figurativo. (Si sono aggiunte, ad esempio, due scene che mostrano l'automobile distrutta, le volte di fumo, e qualche altra.)

Lo stesso vale per il lavoro con il fonografo. Le regole di composizione temporale sono ugualmente rigide. Per ciascun elemento sonoro, bisogna trovare la buona "dose" di durata e la buona intensità, per conseguire un particolare equilibrio nel movimento del suono.

Dopo che il cinema è passato ad essere sonoro, il ruolo del suono ha conosciuto numerose definizioni. Il suono (compresa la musica) può giocare un ruolo nella rappresentazione del soggetto, nell'illustrazione, come accompagnamento e in quanto mezzo per la messa in scena d'uno stato spirituale, e infine come elemento contrappuntistico. In pratica, ho compreso poco a poco che alcune di queste definizioni non mi soddisfacevano, che le potenzialità del suono erano sensibilmente più importanti e più ricche. Per quel che mi riguarda, ho lavorato nel senso di una combinazione del suono e dell'immagine che non consiste in un mélange fisico di elementi, ma in una combinazione chimica. Ed ho scoperto, tutt'a un tratto, che nel cercare di aumentare la significazione e l'espressività del suono, facevo un montaggio del fonografo e dell'immagine, trasgredendo così i canoni e i metodi del montaggio che mi sforzavo di seguire. E' questa trasgressione che vorrei mettere al centro del mio lavoro teorico.

Una delle affermazioni basilari di Eisenstein ci è nota da più tempo : un piano, confrontato nel corso di un montaggio ad un altro, è generatore di senso, d'apprezzamento, di conclusione. Le teorie del montaggio degli anni '20 dedicano tutta la loro attenzione sulla relazione reciproca

delle scene giustapposte, che Eisenstein chiamava il “punto di giunzione del montaggio” (montaznyj Styk) e Vertov un “intervallo”.

Fu al tempo della lavorazione del film *Noi* in cui ebbi la certezza che il mio interesse era rivolto altrove, che l'essenza stessa e l'accento principale del montaggio risiedeva, per me, più nell'assemblaggio delle scene che nella possibilità di disgiungerle, non nella loro giustapposizione, ma nella loro separazione. Mi apparve chiaro che quel che m'interessava, innanzi tutto, non era riunire due elementi del montaggio, piuttosto separarli, inserendone tra loro un terzo, un quinto, fino a un decimo.

In presenza di due piani importanti, portatori di senso, mi sforzo non tanto di accostarli, né di confrontarli, piuttosto di creare una distanza tra essi. Non è per la giustapposizione di due elementi bensì per la loro interazione, per l'intermediazione di numerosi milioni di elementi, che arrivo ad esprimere l'idea in maniera ottimale. L'espressione del senso acquista, allora, una portata ben più forte e più profonda che attraverso il collage diretto. L'espressività diventa dunque più intensa e la capacità d'informazione del film acquista delle proporzioni colossali.

E' questo genere di montaggio che io chiamo *montaggio a distanza*.

Manca adesso che spieghi i “meccanismi” del montaggio a distanza sulla base dei miei film. Questi meccanismi sono stati interamente condizionati da un unico obiettivo : esprimere le idee che mi emozionano e trasmettere allo spettatore la mia posizione filosofica.

Nel film *Noi*, il primo elemento di base del montaggio a distanza appare fin dal principio: Il film inizia con un silenzio seguito dal piano successivo: il viso di una bambina. La significazione figurativa non è ancora chiara allo spettatore, gli giunge soltanto un'impressione onirica, mista a timore. La musica inizia in questo momento, dopo una pausa su fondo nero. Il viso della bambina appare una seconda volta 500 metri di pellicola più avanti, in linea con lo stesso accordo sinfonico. Alla fine del film, nel corso dell'episodio sul rimpatrio, questo elemento di base del montaggio viene inserito una terza volta, ma soltanto a livello sonoro : l'accordo sinfonico si ripete sul piano che mostra delle persone affacciate ai balconi. Si potrebbe vedere in una simile struttura una semplice ripetizione. Ma la funzione di questi elementi del montaggio non si riduce puramente ad una semplice ripetizione. Ad esempio, nel mio primo film *La Pattuglia di montagna*, che ci mostra gente piena di abnegazione che libera quotidianamente la via per il passaggio dei treni, tra le gole delle montagne armene, ho utilizzato la procedura della ripetizione dei piani. Il film comincia e si conclude con due piani identici che mostrano dei lavoratori alpinisti che marciano alla luce delle lanterne sul fondo del cielo oscuro. Tra questi piani vi è nuovamente una distanza. Ma tale allontanamento (come anche la similitudine dei piani) non produce, nel caso di questo film, un effetto “contrappuntistico”, ma conduce proprio

alla ripetizione, favorisce un ritorno al momento dello spirito iniziale e contribuisce così al compimento lirico del film.

Lo stesso procedimento viene impiegato nel film *La Terra degli uomini*, in cui la struttura dipende da un principio di montaggio differente - basato sul confronto associativo dei piani legati da un tema comune. E' il tema della scoperta costante della bellezza del mondo che l'uomo realizza nella sua vita e nel suo lavoro, che si svolge sullo sfondo di una grande città, e presentato nel corso di una intera giornata di lavoro.

Questo film comincia e termina sull'immagine della scultura di Rodin "Il Pensatore", che gira su se stessa. Questa celebre scultura è diventata dopo molto tempo il simbolo dell'espressione inalterabile del pensiero umano.

Funzione ripetitiva a parte, donano al film una finalità poetica, là dove diminuisce - sotto forma di potenzialità - la sua funzione al livello di azione contrappuntistica.

Alla fine del film, la scultura di Rodin acquista un nuovo senso iniziale, l'ultimo piano apre un nuovo ciclo del pensiero, il cui sviluppo si situa oltre i limiti del film.

Nel film *Noi*, gli elementi del montaggio che si ripetono nascono senz'alcun dubbio dal quadro delle funzioni corrispondenti nei film *La Pattuglia di montagna* e *La terra degli uomini*. Nel film *Noi*, sostengono la struttura generale dell'azione contrappuntistica.

Un piano, che appare in un determinato punto, non libererà il suo pieno effetto semantico che dopo un certo lasso di tempo, alla fine del quale si stabilirà nella coscienza dello spettatore una démarche associativa, non soltanto in relazione agli elementi che si ripetono, ma anche a ciò che lo circonda in ciascun caso.

Così, i principali elementi di base veicolano un'espressione del tema tra le più concentrate, contribuendo, a distanza, allo sviluppo tematico e all'evoluzione dei piani e degli episodi con i quali non sono correlati direttamente.

Tali elementi appaiono ogni volta in un contesto differente, in una realtà semantica distinta, che rende il montaggio di tali contesti primordiale.

I cambiamenti di contesto ci permettono di approfondire e sviluppare un tema. Così, se nelle ultime scene del film *Noi* si ripete l'accordo sinfonico, l'immagine della bambina che compare al principio del film risulta chiara.

Da questa tripla ripetizione (la bimba al principio, la bimba a metà e la gente sul balcone alla fine) si libera il principale sostegno del montaggio a distanza. Ma nel film *Noi* ci sono ulteriori elementi di sostegno, visuali ed acustici. Appaiono l'uno dopo l'altro durante la prima metà del film : i sospiri, il coro, le mani in primo piano, le montagne. In seguito, questi elementi si ramificano, certe parti dell'immagine e del fonografo si fondono in altre sfere, acquistano altre

dimensioni e durate d'azione. Si traspongono parzialmente in altri episodi, e vengono allora confrontati con altri elementi ed altre situazioni. Ma dalla seconda apparizione della bimba, tutti questi elementi separati si raggruppano nuovamente come investiti d'un nuovo ruolo, si mostrano sotto una forma differente, in un altro ordine di successione, per il compimento di nuove funzioni.

E' prima il coro ad entrare in scena, poi i sospiri (che terminano in un grido) dopo le mani, e infine le montagne.

Lo sottolineo una volta ancora : il montaggio a distanza può basarsi ugualmente bene su degli elementi visuali che acustici, così come su tutte le possibili combinazioni tra immagine e suono. Nell'organizzare i miei film sulla base di tali combinazioni, mi sono sforzato di renderli simili ad un organismo vivente che possiede un sistema di relazioni e d'interazioni interne complesse.

E' facile rimarcare che nel film *Noi* la prima e la terza parte siano le più riuscite. Sono le più riuscite proprio perché è in esse che l'azione del montaggio a distanza si mantiene nella più larga misura. Nella seconda parte, in seguito ai tagli e alle trasformazioni, i principi del montaggio a distanza non "funzionano" più, da cui la debolezza di questa, che si traduce nella debolezza del film nel complesso.

Ecco secondo me le ragioni che hanno provocato le critiche citate prima, suscitate non tanto da effettivi errori del film, ma per quello che mancava.

Così, una volta elaborato il sistema del montaggio a distanza, diventa impossibile apportare delle modificazioni ai dettagli, eliminare arbitrariamente l'uno o l'altro degli elementi. Il sistema deve essere accettato o rifiutato nel suo insieme.

All'azione reciproca a distanza, corrispondono certe analogie nella composizione delle forme, in poesia e in musica. Ma queste analogie sono di carattere esteriore e descrittivo. I loro ruoli a tal punto differenti, che l'analisi di queste analogie esige un'attenzione particolare ed una discussione concreta e dettagliata.

Mi soffermerò ancora su una delle caratteristiche del montaggio a distanza. In un sistema di relazioni contrappuntistiche, la significazione semantica dei differenti piani può variare. Sarebbe meglio che la definizione stessa di piano ("totale", "medio", "primo") venga modificata e che si faccia con precisione. L'ultimo piano totale del film *Noi* – di gente che si affaccia sui balconi di un grande stabile – acquista la funzione e la risonanza di uno dei "più primi piani" del film, grazie a questa relazione contrappuntistica. Accade lo stesso per gli episodi "I Grandi Funerali" e "Rimpatri" che si definiscono come dei "primi piani", nonostante siano costituiti quasi esclusivamente da piani "generalisti". Come abbiamo visto, l'azione contrappuntistica ha rimpiazzato in questo caso la significazione del "primo" piano con il

“generale”, e inversamente. Di conseguenza, la nomenclatura tradizionale dei piani – “primo”, “medio”, “generale”- diventa fluttuante e relativa. Ogni volta, la definizione “primo” piano può essere applicata a tre tipi di piani, secondo il ruolo e la carica di cui ciascuno di essi viene investito dal montaggio a distanza. Accade che nel variare il suo campo d’azione il montaggio a distanza possa condurre sia alla preponderanza di uno di essi, sia al loro livellamento generale.

Il montaggio a distanza si distingue in primo luogo per il fatto che le relazioni non si stabiliscono unicamente tra due elementi separati, (un punto con un altro punto), ma allo stesso tempo - ed è questo il discorso principale - fra tutto un insieme di elementi (un punto con un gruppo, un gruppo con un punto, un piano con un episodio, un episodio con un episodio) . Vi è allora un’azione reciproca tra un processo ed un altro al quale è opposto. E’ quello che definisco sotto il nome di principio dei blocchi del montaggio a distanza.

Nel film *Noi*, l’episodio iniziale “Grandi Funerali”, in cui la struttura si appoggia su differenti principi di montaggio, tra cui il montaggio a distanza, compie la nuova funzione della nuova azione contrappuntistica. Osserviamo questa funzione che hanno i “blocchi” dall’inizio dell’ultimo episodio del film “Rimpatri”.

Inscrivendosi in una reciprocità contrappuntistica, tali episodi-blocchi mettono in evidenza il tema concreto, nonostante gli conferiscano un carattere d’imperfezione, poiché ogni episodio termina con un punto interrogativo. Così, nel vedere sullo schermo l’episodio dei funerali, scopriamo il senso intrinseco dei funerali e percepiamo simultaneamente l’immagine di un popolo in una particolare circostanza della vita.

L’ultimo episodio del rimpatrio possiede allora una significazione autonoma. Mentre osserviamo l’avvenimento concreto del ritorno di gente nella loro patria, percepiamo simultaneamente l’immagine di un’armonia tra gli uomini e la natura.

Ma dato che questi due “blocchi” sono stati realizzati attraverso l’uso degli stessi elementi tematici (nell’uno - primo piano delle mani che portano il feretro e l’immagine delle montagne nell’attimo in cui si sgretolano; nell’altro, le mani legate in un abbraccio, e le montagne che questa volta non si sgretolano ma si innalzano verso il cielo), l’azione reciproca a distanza non opera soltanto tra questi elementi ma anche, e con l’aiuto di questi, tra gli episodi-blocchi interi.

Insomma, vediamo come questi episodi fanno saltare i limiti dei temi autonomi e reali, e come, in virtù dell’influenza del montaggio per blocchi, trasformino le loro caratteristiche individuali e generino una nuova idea, e donino a ciascuno degli episodi un nuovo colore, una nuova interpretazione, una nuova risonanza : - nel primo caso - “la sconfitta, la morte”, nel secondo caso - “la vittoria, la vita”. Questo metodo di montaggio per blocchi fu utilizzato anche nel film *Gli Abitanti* ed appariva già nel film *Il Principio*.

Il film *Gli Abitanti* è costruito sull'idea d'una relazione piena d'umanità con la natura e il mondo animale : "Fermati Uomo e guardati intorno, dove vorresti arrivare?" E' chiaramente la questione delle aggressioni perpetrate dall'uomo contro la natura, e della minaccia che costituisce la distruzione dell'armonia naturale.

Il film *Il Principio* è consacrato a dei grandi processi rivoluzionari che sono all'origine della trasformazione sociale del mondo. Questo film è basato sulla successione di un gran numero di documenti d'archivio storici. In tal caso, il metodo dei blocchi implica una combinazione di elementi differenti. Il primo elemento conduttore del montaggio consiste in una serie di piani: le mani di Lenin in movimento, l'apparizione del titolo "Il Principio" e la gente che corre all'epoca della rivoluzione d'Ottobre. Il secondo elemento conduttore – è l'ultimo episodio nel quale il titolo "Il Principio" appare nuovamente, e si vede una moltitudine di gente che corre, ma in questo caso il piano è tratto dalla cronaca contemporanea della lotta sociale nei differenti paesi del mondo.

Non mi soffermerò sugli altri punti cardine del montaggio, elementi acustici e visuali (la musica, i colpi di fuoco, l'immagine delle mani, i tagliatori di pietra, etc..)

Per l'azione reciproca a distanza di questi due blocchi principali, risulta che tutti i temi, parimenti lontani l'uno dall'altro, si trovino in diverse posizioni d'interdipendenza compositiva, e nel medesimo tempo formino un tutto finito, da cui sprigiona non soltanto la sensazione di legami profondi tra il passato e il presente, ma anche l'idea di un legame tra il presente e il futuro. In virtù di questo legame, la dinamica del pensiero che si basa sulla continuità dialettica e lo sviluppo permanente della società aumenta la sua capacità e moltiplica i suoi piani.

Pertanto, due temi differenti, collocati in diversi punti di questi film, grazie alla reciprocità dei blocchi, diventano i due poli di un unico e solo processo. Nel film *Il Principio*, mi concentro sull'evoluzione progressiva del processo vitale, procedendo dalle cause agli effetti, mentre nel film *Noi* seguo l'itinerario inverso, andando dagli effetti alle cause. Per prima cosa presento il fenomeno per rimontare in seguito alla sua fonte, alla sua esplicazione storica. Così, nel film *Il Principio*, gli elementi storici divengono contemporanei, mentre nel film *Noi* siamo in presenza di un processo inverso.

Ecco ancora una delle possibilità del metodo del montaggio a distanza.

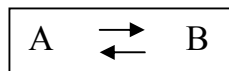
Nella polemica che oppone Eisenstein e Vertov, Eisenstein ha opposto al "cine-occhio" (*kinoglas*) di Vertov la sua divisa di "cine-pugno" (*kinokulak*), "l'io vedo" di Vertov al suo personale "io sento". Si trattava infatti di due approcci differenti, di due maniere diverse di abordare l'analisi concettuale del materiale cinematografico grezzo e il suo impiego all'ora del

montaggio. Nel “pensare sulla pellicola”, Vertov non dimentica affatto l’osservazione costante della realtà; egli traspone le sue inquadrature in forma poetica, ma non altera affatto la natura prima del materiale. Eisenstein crea e forgia lui stesso il materiale dei suoi film, considerandolo già a questo stadio un “seconda realtà”, che gli dà la possibilità di trasformare gli elementi storici in elementi contemporanei e viceversa. Si può avanzare, dunque, che i principi di Eisenstein e di Vertov si oppongono e concordano allo stesso tempo. Nei due casi, nonostante la formulazione differisca, è una questione di concezione del mondo dell’autore sul merito e l’apprezzamento del materiale filmato.

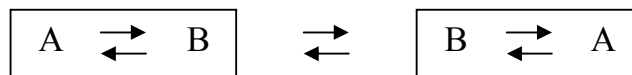
L’esperienza del montaggio a distanza nei film *Il principio* e *Noi*, mostra a sua volta che l’organizzazione dell’idea e del senso, così come l’interpretazione del materiale di partenza (primario o secondario) necessitano non soltanto di un cine-occhio e un cine-pugno, che rinviano a dei sistemi di concezione del mondo dell’autore sulla stima e la valutazione del materiale filmato, ma anche un “cine-io posso” (Kinomogou), ovvero un sistema nel quale un metodo cinematografico consenta di misurare il sistema di concezione del mondo dell’autore.

Per esprimere ancor più concretamente la particolarità inerente al principio del montaggio a distanza, presento i due seguenti schemi :

Si possono rappresentare nella maniera seguente le relazioni del montaggio considerate dal punto di vista del “punto di giunzione” o dell’ intervallo tra “piani vicini”



- dal punto di vista del montaggio a distanza i vincoli tra i piani (o tra i blocchi) sono, di fatto, tutti diversi.



Questo schema semplifica la realtà ad oltranza , poichè la reciprocità contrappuntistica dei piani e dei blocchi interviene ad intervalli differenti, per mezzo di numerose catene, secondo

traiettorie così complesse e tortuose, che risulta impossibile dare una percezione della forma generale dei loro movimenti congiunti. D'altra parte, non è affatto necessario.

Il punto essenziale : il montaggio a contrappunto conferisce alla struttura del film, non tanto la forma di una solita catena di montaggio, né la forma di una coniugazione di differenti "catene", ma crea a parte una figura circolare, o, più precisamente, una figura sferica che gira su se stessa.

Gli elementi o complessi fondamentali, le detonazioni principali del montaggio a distanza, esercitano un'azione reciproca sugli altri elementi lungo una direzione e rivestono una funzione che si potrebbe qualificare nucleare, mantenendo in tal modo un doppio legame contrappuntistico con un altro punto qualsiasi, con qualunque altro elemento del film, secondo linee vettoriali. Provocano una "reazione a catena" bilaterale tra tutte le catene subordinate, discendente all'inizio, ascendente in seguito.

Gli elementi conduttori, uniti da queste linee, formano da parte a parte dei grandi cerchi, che trascinano a loro volta, e in una rotazione corrispondente, tutti gli altri elementi. Essi obbediscono a dei movimenti centrifughi inversi e s'ingranano l'uno con l'altro tanto da sembrare di sfaldarsi come i denti dei pignoni mal posti.

A ciascun istante, in qualsiasi legame, dentro un qualunque segmento temporale del film, cambiano di posizione, di configurazione, apportando all'azione del film questo effetto di pulsazione, di respiro.

Nel caso del montaggio a distanza, le interazioni tra i diversi elementi del montaggio sono legati con una tale rapidità, pressoché istantanea, che la velocità è indipendente dalla distanza tra gli elementi stessi.

Il metodo, basato sulla giustapposizione dei piani vicini, crea una distanza tra i piani, degli "intervalli". Il montaggio a contrappunto assembla i piani a distanza, li unisce così fortemente da annullare tale distanza.

Il montaggio a distanza non è affatto un contenitore di processi autonomi già pronti, di cui si possa disporre a piacere.

Questo metodo permette l'espressione del pensiero dell'autore e del realizzatore, non può che utilizzarlo esclusivamente sottomettendolo ogni qual volta ad una idea o ad una determinata concezione.

E' necessario – sulla base della concezione semantica – definire e sapere in anticipo quali elementi potranno e dovranno trovarsi in posizione di reciprocità a distanza, determinare la loro composizione tematica. Bisogna prima programmare tutti i loro itinerari, le loro capacità di

sviluppo, le forme e le traiettorie dei loro complessi movimenti, i cambiamenti di tutti gli angoli e intrecci possibili che si vanno a formare in ciascun segmento temporale, dal punto di partenza a quello d'arrivo.

In una parola, tutto deve essere chiaro sin dal principio, perché si mantenga un controllo totale su tutti i processi e si possa garantire con precisione la ricezione del film.

Le proprietà e le particolarità del montaggio a distanza messe in evidenza hanno delle radici così profonde che conducono ad una nuova comprensione della natura stessa del cinema e delle leggi che regolano l'arte cinematografica.

Un esempio: il metodo del montaggio a distanza non si basa su "un'interazione costante tra il fonografo e l'immagine", come lo intendevano Vertov ed Eisenstein, ma sull'interazione costante tra i due processi "diffus" attraverso i quali l'immagine è decomposta dal fonografo, e il fonografo decomposto dall'immagine.

Certi segni consentono di percepire il riflesso di tali processi sullo schermo, nonostante questi restino difficilmente svelabili.

L'immagine proiettata sullo schermo fa apparire un dettaglio dopo l'altro e non può essere compresa nel suo insieme prima di tali dettagli (quando è il caso delle arti plastiche). Non appena l'immagine viene appresa visivamente, essa acquista i contorni del tutto solo gradualmente, in conformità con una serie di dettagli che appaiono, uno dopo l'altro, legati nella nostra coscienza con il concorso indispensabile della memoria.

Questa è, come sappiamo, una delle caratteristiche delle arti temporali.

Ne consegue una rappresentazione dei tratti generali dell'architettura, non nella sua totalità, ma in una successione di dettagli che formano un tutto, non soltanto a sostegno della vista, ma soprattutto grazie al concorso della memoria: non nello spazio, ma nel tempo.

Lo sviluppo nel tempo conferisce alle forme dello spazio un carattere instabile, ma a sua volta la dinamica dello spazio conferisce un carattere instabile alle forme temporali.

Da allora, è sembrato che sullo schermo l'"io sento" corrisponda ad uno stato instabile di visione, e il "io vedo" ad uno stato instabile dell'azione uditiva.

In questo modo la possibilità di comparare differenti componenti del film, che considerati separatamente non si trovano sul loro "territorio" e sono così privi di stabilità, apporta una conferma supplementare al fatto che sullo schermo non si produce un'interazione diretta tra le diverse componenti spazio-temporali, ma giustamente un'azione reciproca tra dei processi contrari e instabili dove l'immagine funziona mentre il fonografo trasforma, e il fonografo mentre l'immagine trasforma.

Al momento del montaggio a distanza, gli elementi delle arti plastiche e delle arti temporali, benché sottomessi ad un processo instabile di scomposizione, non si fondono mai e guardano sempre una certa distanza. Si può ribadire, in merito a ciò, che un'opera cinematografica non si elabora sulla base di una sintesi delle arti spazio-temporali in quanto tali, ma si elabora sui fondamenti stessi delle arti spazio-temporali.

In altre parole, il cinema basato sul metodo del montaggio a distanza non può più essere definito come un'arte sintetica poiché non s'ispira alla letteratura, alla musica, alla pittura, ma si rivolge anche verso le medesime risorse d'ispirazione della letteratura, della musica e la pittura.

Per questa ragione non si può considerare la nascita dell'arte cinematografica come una fusione sintetica, meccanica o tanto meno di differenti tipi d'arte.

L'arte cinematografica non è figlia d'altre forme d'arte, ma al contrario – sarebbero queste ultime che dovrebbero derivare dall'arte cinematografica, benché il processo storico obiettivo ci abbia condotto a vedere e a conoscere la progenie prima dei genitori.

Riprendiamo mantenendo l'immagine di questo mostro che divora la sua progenie. Tale immagine non dovrebbe più apparirci tanto strana e assurda: ecco una delle conclusioni più mostruose della teoria della distanza.

Il metodo e il sistema del montaggio a distanza non rinnegano né annullano i metodi del montaggio di Eisenstein e di Vertov, semplicemente il "raggio d'azione" di tali metodi, nel caso in cui si utilizzi l'azione contrappuntistica, si riduce e non riveste che una funzione limitata.

Sono convinto che il cinema basato sul metodo del montaggio a distanza sia capace di evidenziare e spiegare un certo numero di correlazioni tra gli elementi noti e ignoti del mondo che ci circonda.

Il cinema nato dal montaggio a distanza è capace di mostrare tutte le forme del movimento: le più "basse" ed elementari, come le più elevate e complesse. E' in grado di parlare simultaneamente il linguaggio dell'arte, della filosofia e della scienza.

Conviene qui ricordare che il termine cinematografo trae la sua origine dai termini greci che significano: "Che scrive il movimento".

Credo che il film *Noi*, al pari dei miei lavori precedenti, abbia un carattere sperimentale. Il metodo di creazione figurativa da me scoperto non ha raggiunto in questi film un'espressione piena e completa. Pertanto i miei film non rappresentano un bilancio delle mie ricerche, ma costituiscono una semplice tappa, benché questa tappa sia per me tra le più importanti.

Finora, ho lavorato esclusivamente con materiale documentario. Nel cinema di finzione, quest'esperienza permette di creare un ambiente ed un'atmosfera autentici e convincenti. Credo

che i principi del montaggio a distanza possano e debbano essere utilizzati nel campo della finzione. La finzione, che include l'attuazione dell'attore e il colore, permetterà di sviluppare tutte le possibilità di questo metodo, che non saranno pertanto limitate dagli elementi documentari del mezzo(ambiente).

In una simile prospettiva, valuto indispensabile l'utilizzo di tutte le possibilità del cinema scoperte dai nostri maestri. Ma lo sviluppo del cinema esige ugualmente la scoperta di nuove possibilità nell'espressione artistica.

Ho citato a tal proposito il vecchio esempio sull'invenzione della ruota.

In conclusione, aggiungerei: se Vertov, in base al suo metodo di montaggio, per esaminare le relazioni reciproche degli elementi vicini ha invitato i cineasti a seguirlo nel "terreno vergine" della relatività dello spazio e del tempo (le teorie della relatività di Albert Einstein), allora il metodo del montaggio a distanza supera i limiti di là dai quali le nostre concezioni e le nostre leggi determinano lo spazio e il tempo, ed oltre i quali gli uni, nascendo, non sanno chi hanno ucciso, gli altri, morendo, non sanno a chi hanno dato la nascita.

Marzo 1971 – Gennaio 1972

Traduzione dal francese di Federico Barbaro