

I.

Esattamente un anno fa, il 19 agosto 1928, quando non avevo ancora iniziato il montaggio della Linea generale (Il vecchio e il nuovo), scrivevo nel n. 34 di «Žizn' iskusstva» (La vita dell'arte), a proposito della tournée del teatro giapponese:

Nel (Kabuki) [...] ha luogo un unico sentimento monistico dell'«eccitatore» teatrale [2]. Il giapponese considera ogni esperimento teatrale non come un'unità incommensurabile tra le varie categorie di stimolo (sui diversi organi di senso), ma come una specifica unità di teatro. Facendo riferimento ai diversi organi di senso, egli progetta il calcolo (di ogni singolo «pezzo») sulla somma finale degli stimoli nel cervello, senza preoccuparsi di sapere per quale canale vi siano pervenuti... [3].

Questa caratterizzazione del teatro Kabuki si dimostrò profetica. E quello stesso procedimento fu posto alla base del montaggio del film La linea generale.

Il montaggio ortodosso si fonda sulla dominante: la combinazione dei pezzi, cioè, viene effettuata secondo determinati indici prevalenti. Montaggio secondo la cadenza ritmica. Montaggio secondo la linea di sviluppo principale presente all'interno dell'inquadratura. Montaggio secondo la lunghezza (la durata) dei pezzi. Montaggio secondo le immagini che occupano il piano anteriore dell'inquadratura ecc.

Gli indici dominanti correlano due inquadrature successive secondo certi nessi conflittuali, tali da produrre certi determinati effetti espressivi (parlo, qui, solo di effetti di puro montaggio).

Questa stessa situazione può coinvolgere tutti gli stadi di intensità della correlazione o dello scontro di montaggio: da una contrapposizio-

ne piena delle dominanti (cioè, da una costruzione autenticamente fondata sul contrasto), fino a una loro «modulazione» appena avvertibile. (Tutti i casi del conflitto, in altri termini, fino al caso della completa assenza di conflitto).

Quanto alla dominante, in sé, non è possibile analizzarla come qualcosa di indipendente, assoluto e invariabile. A seconda dei procedimenti tecnici di lavorazione del pezzo, la dominante potrà essere definita con maggiore o minore approssimazione, ma in nessun caso assolutamente. La caratterizzazione della dominante è variabile e profondamente relativa.

La sua manifestazione, infatti, dipende da quella stessa combinazione di pezzi la cui unione è stata realizzata proprio in forza del suo intervento.

Un circolo vizioso? Un'equazione a due incognite?

Un cane che si morde la coda?

No, solo una definizione rigorosa di ciò che succede.

In effetti, anche se abbiamo una serie di pezzi di montaggio come:

- 1) un vecchio canuto,
- 2) una vecchia canuta,
- 3) un cavallo bianco,
- 4) un tetto coperto di neve,

ancora non sappiamo neanche lontanamente se questa serie lavora nel senso della «vecchiezza» o in quello della «bianchezza».

E la sequenza potrebbe continuare ancora a lungo fino alla comparsa del pezzo-indicatore, che di colpo «battezza» tutta la serie con un «indice» determinato.

Ecco perché si raccomanda di collocare un simile indicatore il più vicino possibile all'inizio (in una costruzione «ortodossa»). A volte lo si deve fare obbligatoriamente... con una didascalia.

Queste considerazioni escludono del tutto un'impostazione non dialettica del problema dell'univocità dell'inquadratura in sé.

L'inquadratura non diventerà mai una lettera, ma resterà sempre un geroglifico plurisemico.

La sua interpretazione richiede di regola la comparazione, proprio come il geroglifico, che assume *significati* specifici, un *sensò* e persino delle *pronunce* (a volte diametralmente opposte l'una all'altra) solo in combinazione con una lettura indicata separatamente o segnalata da un indicatore posto al suo lato.

Distinguendosi dal montaggio ortodosso secondo particolari dominanti, la *Linea generale* è montata diversamente.

All'«aristocrazia» della dominante individuale quel film ha sostituito

il procedimento di una parità «democratica» di diritti tra tutti gli eccitatori, considerati, tutti insieme, come una totalità.

Il fatto è che la dominante (oltre a tutte le riserve sul suo carattere relativo) pur essendo il più forte, è tutt'altro che l'unico eccitatore di un pezzo. Per esempio, al sex appeal di una bella eroina americana si aggiungono molti altri stimoli: di «fattura», come il materiale del suo vestito; di vibrazione luminosa, come il carattere della sua illuminazione; di razza e di nazionalità (positivi: «autentico tipo dell'americana» o negativi: «colonizzatore-oppressore» per un pubblico negro o cinese); di natura sociale e di classe, e così via.

In una parola, ad un eccitatore *centrale* (per esempio quello sessuale, nel nostro caso) si collega sempre un intero complesso di eccitatori secondari.

Tutto ciò corrisponde pienamente a quanto accade in acustica (in particolare, nella musica strumentale).

Alla sonorità del tono dominante principale, infatti, si accompagna una serie completa di suoni collaterali, i cosiddetti sovratoni e sottotoni (armonici). La loro collisione reciproca, la loro collisione con i suoni principali ecc. avvolgono il tono principale in una massa di sonorità secondarie.

Se in acustica queste sonorità collaterali rappresentano soltanto elementi di «disturbo», in musica, considerati dal punto di vista compositivo, si rivelano tra i più straordinari strumenti di influenza dei compositori sperimentali [4] (Debussy, Skrjabin).

Lo stesso vale per l'ottica, dove le diverse aberrazioni, alterazioni e altri difetti che vengono eliminati con particolari sistemi di lenti, possono dare luogo, se considerati dal punto di vista compositivo, a un'intera serie di effetti di composizione (alternando gli obiettivi dal «28» al «310»). Così, una coordinazione del materiale filmato che tenga conto di questi effetti collaterali ottiene, in piena analogia con la musica, il complesso visivo *armonico* del pezzo.

Su questo procedimento è costruito il montaggio della *Linea generale*: senza privilegiare una dominante *particolare*, esso fa in modo che come dominante risulti la totalità delle *stimolazioni* prodotte da tutti gli eccitatori.

Questo originale complesso di montaggio interno al pezzo nasce dalla collisione e dall'unificazione dei singoli eccitatori che gli sono inerenti: pur avendo una diversa origine quanto alla loro «natura esteriore», questi eccitatori sono tutti riconducibili all'unità ferrea della loro essenza fisiologica e inconscia.

Dico fisiologica, perché lo «psichico» della percezione equivale pienamente al processo fisiologico dell'*attività nervosa superiore*.

In tal modo, come indice generale del pezzo viene adottata la sua *complessiva* risonanza fisiologica, la totalizzazione degli eccitatori che lo formano.

Ecco quel particolare «sentimento» del pezzo che nasce proprio dal suo presentarsi come una totalità.

Ed ecco che, per il pezzo di montaggio, valgono gli stessi procedimenti in uso nel Kabuki per le singole scene.

Come indice fondamentale del pezzo dovrà fungere il suo effetto complessivo sulla corteccia cerebrale, indipendentemente dai canali che i diversi eccitamenti avranno preso per arrivare a quella unificazione.

Queste *totalità*, così ottenute, si possono porre l'una accanto all'altra in vari rapporti conflittuali; esse presentano, inoltre, possibilità completamente nuove di soluzioni di montaggio.

Come abbiamo visto, in virtù della stessa qualità genetica di questi procedimenti, ad essi deve accompagnarsi una straordinaria potenza fisiologica, come del resto accade nella musica che costruisce le sue opere sulla speciale utilizzazione degli armonici.

Non la *classicità* di Beethoven, ma la *fisiologicità* di Debussy o di Scriabin.

La straordinaria forza fisiologica dell'azione esercitata sul pubblico dalla *Linea generale* è stata notata da molti.

Ciò si spiega col fatto che si tratta del primo film montato in base al principio dell'*armonico visivo*.

Ciò che interessa verificare è il *procedimento* del montaggio in quanto tale.

Se nelle luminose lontananze classiche del futuro cinematografo il montaggio armonico convivrà con quello basato sulla dominante (tonica), nei primi tempi il nuovo procedimento si affermerà solo in forza di un'acuta opposizione di principio.

Il montaggio armonico, ai primi passi della sua formazione, ha dovuto pertanto assumere una linea nettamente *contraria* alla dominante.

In molti casi, veramente, anche nella stessa *Linea generale*, si possono già trovare alcune unioni «sintetiche» di montaggio tonale e montaggio armonico.

Il «passaggio sotto l'icona» nella «processione», per esempio, oppure la sequenza del grillo e della falciatrice, sono montati *visivamente* secondo una associazione *sonora* che si produce grazie agli studiati parallelismi della loro qualità spaziale (cfr. inserto fotografico).

Ma un particolare interesse metodologico lo presentano, certamente, le costruzioni del tutto prive di dominanti. Oppure quelle in cui la dominante si manifesta nell'aspetto di una formulazione puramente fisiologica del compito espressivo (il che è lo stesso). Per esempio, il montaggio dell'inizio della «processione» secondo la «progressiva saturazione di calore» dei singoli pezzi, oppure la prima parte della sequenza del «sovchoz» secondo la «carnalità». Certe condizioni che dipendono da discipline non cinematografiche possono realizzare inattesi nessi fisiologici tra materiali che dal punto di vista logico, formale e anche del senso comune, rimangono del tutto neutrali l'uno rispetto all'altro.

In una quantità enorme di casi i collegamenti di montaggio della *Linea generale* sembrano una presa in giro del montaggio per dominanti ortodosso e scolastico.

Scoprire questi collegamenti è facile analizzando la pellicola alla moviola. Solo così si può vedere in tutta chiarezza la completa «impossibilità» dei nessi di montaggio di cui la *Linea generale* abbonda. E se ne scopre anche l'estrema semplicità della metrica e della «misura».

Intere grandi sezioni del film consistono di pezzi di lunghezza completamente identica o di frammenti replicati in modo primitivo. Tutta la difficile *Antelatura ritmica sensibile* che coordina i pezzi è modulata quasi esclusivamente secondo una linea di lavoro basata sulla risonanza «psicofisiologica» di ogni singolo pezzo.

Io stesso ho scoperto solo alla moviola le particolarità di montaggio della *Linea generale*.

Quando ho dovuto apportare abbreviazioni e tagli.

L'«estasi creativa» che accompagna la scelta e la composizione di montaggio, l'«estasi creativa» che ti fa sentire e percepire i pezzi, in quel momento era già cosa passata.

Le abbreviazioni e i tagli non esigono ispirazione, ma solo tecnica e conoscenza.

Così, elaborando in moviola la «processione», non mi riuscì di collocare la correlazione dei pezzi sotto nessuna categoria ortodossa (di quelle che si possono padroneggiare con la sola esperienza).

Sul tavolo di montaggio, *nell'immobilità*, è del tutto incomprensibile sotto quale segno i pezzi vadano raccolti.

E come se il criterio per la loro raccolta non rispondesse più ai criteri che regolano comunemente la forma cinematografica.

E qui si scopre un nuovo curioso tratto di somiglianza tra l'armonico visivo e quello musicale.

esiguo:
montaggio
di
in cui passi
in



tavolo
settoria
sua tecnica

principio
armonico
visivo

percezione sonora, allora sia l'armonico visivo che quello sonoro sono sensazioni complessivamente fisiologiche.

E sono, conseguentemente, dello stesso ordine, al di là delle categorie sonore e acustiche che sono soltanto dei veicoli, mezzi di realizzazione.

Per l'armonico musicale (un pulsare), non è propriamente adatto il termine: «io ascolto».

E per quello visivo: «io vedo».

Per entrambi esordisce una nuova formula comune: «io sento» [5].

La teoria e la metodologia degli armonici musicali sono state elaborate e rese note (Debussy, Scriabin).

La linea generale introduce il concetto di armonico visivo.

Dal conflitto contrappuntistico tra gli armonici visivi e sonori nascerà la composizione del film sonoro sovietico.

II.

Il metodo del montaggio armonico è un procedimento collaterale innestato artificialmente sul cinema, oppure è semplicemente l'accumulo quantitativo di una particolare qualità che, con un salto dialettico, comincia a figurare come un nuovo indice qualitativo?

In altre parole, il montaggio armonico è una coerente tappa dialettica dello sviluppo del sistema generale del montaggio, che si collega con una precisa continuità agli stadi precedenti?

Le categorie formali di montaggio a noi note possono essere riportate alle seguenti. (Parliamo di categoria di montaggio in quanto analizziamo il montaggio dal punto di vista della specificità del processo nei diversi casi e non degli «indizi» esteriori che si accompagnano ai singoli processi).

1. Montaggio metrico

Il suo criterio costruttivo di base consiste nelle lunghezze assolute dei pezzi.

I pezzi sono collegati in accordo con le loro lunghezze in una formula-schema. Il risultato consiste nella ripetizione di questa formula.

La tensione si raggiunge con un effetto di accelerazione meccanica: si riduce via via la lunghezza dei pezzi, ma si conserva la formula della

L'armonico visivo non è realizzabile nella statica del pezzo, proprio come gli armonici musicali non vengono notati nella partitura.

Entrambi emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del processo musicale o cinematografico.

I conflitti armonici, previsti ma «privi di notazione» nella partitura, nascono solo, secondo un processo dialettico di formazione, nel momento del passaggio del nastro cinematografico attraverso il proiettore, ovvero nell'esecuzione della sinfonia da parte dell'orchestra.

L'armonico visivo è un vero e proprio pezzo, un autentico elemento... della quarta dimensione.

Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irriappresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadrimensionale (tre dimensioni più il tempo).

La quarta dimensione?

Einstein? Il misticismo?

È tempo di smetterla di spaventarsi di questo «spauracchio» della quarta dimensione.

Possedendo un così eccezionale strumento di conoscenza come il cinema anche solo dal punto di vista del suo fenomeno originario – la percezione del movimento – noi presto ci abitueremo a orientarci nella quarta dimensione come se ci trovassimo, con tutte le comodità, a casa nostra! E presto nascerà il problema di una... quinta dimensione!

Il montaggio armonico è una nuova categoria di montaggio da inserire nella serie dei processi di montaggio finora conosciuti.

Il valore applicativo di questo procedimento è enorme. Soprattutto per quanto riguarda il più pressante tra i nostri problemi attuali: il cinema sonoro.

Nell'articolo citato all'inizio, facendo riferimento al «legame inatteso» – la somiglianza del Kabuki con il cinema sonoro – ho commentato il metodo contrappuntistico della combinazione delle immagini visive e sonore con queste parole: «Per l'assimilazione di questo metodo dobbiamo sviluppare in noi un nuovo senso: la capacità di ridurre ad un "comun denominatore" le percezioni visive e sonore».

Tuttavia le percezioni sonore e visive non si possono ridurre ad un denominatore comune.

Sono grandezze di dimensioni diverse.

Ma l'armonico visivo e l'armonico sonoro sono grandezze di una sola dimensione!

Infatti, se l'inquadratura è una percezione visiva e il suono una

percezione sonora, allora sia l'armonico visivo che quello sonoro sono sensazioni complessivamente fisiologiche.

E sono, conseguentemente, dello stesso ordine, al di là delle categorie sonore e acustiche che sono soltanto dei veicoli, mezzi di realizzazione.

Per l'armonico musicale (un pulsare), non è propriamente adatto il termine: «io ascolto».

E per quello visivo: «io vedo».

Per entrambi esordisce una nuova formula comune: «io sento» [5].

La teoria e la metodologia degli armonici musicali sono state elaborate e rese note (Debussy, Scriabin).

La linea generale introduce il concetto di armonico visivo.

Dal conflitto contrappuntistico tra gli armonici visivi e sonori nascerà la composizione del film sonoro sovietico.

II.

Il metodo del montaggio armonico è un procedimento collaterale innestato artificialmente sul cinema, oppure è semplicemente l'accumulo quantitativo di una particolare qualità che, con un salto dialettico, comincia a figurare come un nuovo indice qualitativo?

In altre parole, il montaggio armonico è una coerente tappa dialettica dello sviluppo del sistema generale del montaggio, che si collega con una precisa continuità agli stadi precedenti?

Le categorie formali di montaggio a noi note possono essere riportate alle seguenti. (Parliamo di categoria di montaggio in quanto analizziamo il montaggio dal punto di vista della specificità del processo nei diversi casi e non degli «indizi» esteriori che si accompagnano ai singoli processi).

1. Montaggio metrico

Il suo criterio costruttivo di base consiste nelle lunghezze assolute dei pezzi.

I pezzi sono collegati in accordo con le loro lunghezze in una formula-schema. Il risultato consiste nella ripetizione di questa formula.

La tensione si raggiunge con un effetto di accelerazione meccanica: si riduce via via la lunghezza dei pezzi, ma si conserva la formula della

L'armonico visivo non è realizzabile nella statica del pezzo, proprio come gli armonici musicali non vengono notati nella partitura.

Entrambi emergono come una grandezza reale solo nella dinamica del processo musicale o cinematografico.

I conflitti armonici, previsti ma «privi di notazione» nella partitura, nascono solo, secondo un processo dialettico di formazione, nel momento del passaggio del nastro cinematografico attraverso il proiettore, ovvero nell'esecuzione della sinfonia da parte dell'orchestra.

L'armonico visivo è un vero e proprio pezzo, un autentico elemento... della quarta dimensione.

Pur restando nello spazio tridimensionale, e pur essendo spazialmente irriappresentabile, esso può solo nascere e consistere nel quadrimensionale (tre dimensioni più il tempo).

La quarta dimensione?

Einstein? Il misticismo?

È tempo di smetterla di spaventarsi di questo «spauracchio» della quarta dimensione.

Possedendo un così eccezionale strumento di conoscenza come il cinema anche solo dal punto di vista del suo fenomeno originario – la percezione del movimento – noi presto ci abitueremo a orientarci nella quarta dimensione come se ci trovassimo, con tutte le comodità, a casa nostra! E presto nascerà il problema di una... quinta dimensione!

Il montaggio armonico è una nuova categoria di montaggio da inserire nella serie dei processi di montaggio finora conosciuti.

Il valore applicativo di questo procedimento è enorme. Soprattutto per quanto riguarda il più pressante tra i nostri problemi attuali: il cinema sonoro.

Nell'articolo citato all'inizio, facendo riferimento al «legame inatteso» – la somiglianza del Kabuki con il cinema sonoro – ho commentato il metodo contrappuntistico della combinazione delle immagini visive e sonore con queste parole: «Per l'assimilazione di questo metodo dobbiamo sviluppare in noi un nuovo senso: la capacità di ridurre ad un "comun denominatore" le percezioni visive e sonore».

Tuttavia le percezioni sonore e visive non si possono ridurre ad un denominatore comune.

Sono grandezze di dimensioni diverse.

Ma l'armonico visivo e l'armonico sonoro sono grandezze di una sola dimensione!

Infatti, se l'inquadratura è una percezione visiva e il suono una

correlazione di queste lunghezze («per due», «per tre», «per quattro» ecc.).

Elementi primari del procedimento: i montaggi a tre quarti, a tempo di marcia, di valzer (3/4, 2/4, 1/4 ecc.), usati da Kulešov.

Degenerazione del procedimento: montaggio metrico con tempi eccessivamente frazionati (16/17, 22/57 ecc.).

Un simile metro cessa di influire fisiologicamente, poiché contraddice «la legge dei numeri semplici (dei rapporti)».

Le correlazioni semplici, assicurando la chiarezza della percezione, coincidono per ciò stesso con la massima efficacia.

È per questo che si incontrano sempre nella sana classicità in tutti i campi: l'architettura, il colore nella pittura, una complessa composizione di Skrjabin sono sempre precisi e cristallini nelle loro «ripartizioni»; e così la geometrizzazione nelle messe in scena, lo schema rigoroso della pianificazione statale ecc.

Come esempio negativo potremmo citare *L'undicesimo* [6] di Dziga Vertov, dove il modulo metrico è a tal punto matematicamente complicato che stabilire la sua regolarità è possibile solo «metro alla mano», cioè non con la percezione ma con la misurazione.

Questo non vuol dire che il metro deve essere «compreso» nella percezione. Al contrario. Pur non arrivando alla conoscenza, esso è la condizione necessaria per l'organizzazione del sentimento.

La sua precisione porta «all'unisono» la «pulsazione» dell'oggetto cinematografico e la «pulsazione» della platea. Senza questo unisono non ci può essere nessun «contatto» tra i due.

L'eccessiva complessità dei rapporti metrici si risolve in un caos della percezione invece che in una netta tensione emotiva.

Tra questi estremi vi è un terzo caso di montaggio metrico: l'adozione di un criterio metrico nell'avvicendamento complesso di pezzi che, nella loro correlazione reciproca, sono semplici (o viceversa).

Esempi: la *lezginka* in *Ottobre* e la manifestazione patriottica nella *Fine di San Pietroburgo* [7]. (Quest'ultimo esempio può considerarsi un classico del montaggio puramente metrico).

In questo tipo di montaggio la costruzione interna all'inquadratura è interamente subordinata alla lunghezza assoluta del pezzo. Per questo ci si attiene agli aspetti che manifestano con più evidenza la dominante (e si può parlare di una «univocità» dell'inquadratura).

La quarta dimensione nel cinema

2. Montaggio ritmico

Qui, nella definizione della lunghezza dei pezzi, è necessario in via di principio considerare il contenuto interno dell'inquadratura.

La determinazione scolastica di lunghezze astratte viene sostituita con un duttile rapporto di correlazione tra lunghezze effettive.

La lunghezza effettiva non coincide con una misura matematica ricavata secondo una formula metrica. Qui la lunghezza reale del pezzo si determina come il prodotto della lunghezza dovuta alla specificità di quel pezzo e della lunghezza «teorica» che gli viene accordata secondo uno schema.

Qui si può senz'altro verificare anche il caso di una completa identità metrica dei pezzi e delle relative figure ritmiche, ottenuta attraverso una combinazione basata sul contenuto interno all'inquadratura.

La tensione formale dovuta all'accelerazione si ottiene qui scorcian-do i pezzi non solo secondo la formula dello schema principale ma anche violando questo canone.

Meglio ancora: introducendo materiali via via più intensi all'interno di quello stesso schema ritmico.

Un esempio classico è la «scalinata di Odessa», dove il «tamburo ritmico» dei piedi dei soldati che scendono è una perfetta violazione della norma metrica della sequenza: esso non coincide mai con gli intervalli prescritti dal metro, e ogni volta appare in una diversa soluzione d'inquadratura.

Il punto più alto della tensione si colloca nella *conversione* del ritmo dei passi dei soldati che scendono giù per la scala in un altro, nuovo tipo di movimento (stadio successivo nel processo di intensificazione della stessa azione) cioè nella carrozzina che ruzzola giù per i gradini.

Qui la-carrozzina, in rapporto ai piedi, funziona proprio come un acceleratore: la «discesa» dei piedi si converte nel «ruzzolone» della carrozzina.

Mettiamo a confronto, per contrasto, questa soluzione con l'esempio tratto dalla *Fine di San Pietroburgo*, dove l'intensificazione è risolta con il taglio degli stessi pezzi fino a ottenere la grandezza minima, cellulare, di montaggio.

Il montaggio metrico è adatto a simili semplici soluzioni costruite a tempo di marcia, ma per più complessi compiti ritmici si rivela insufficiente.

La sua applicazione forzata e approssimativa a casi che richiedono un diverso criterio si risolve in un fiasco. Così accadde, per esempio, in

di questo del H... di non meno belle
che il primo rapporto al movimento
me duate in rapporto ad altri pezzi
rappresentato dagli altri pezzi
quali a H ve

tombaro
P...co

questa definizione con un netto predominio, nell'inquadratura, degli angoli acuti rispetto alle forme arcuate (sarebbe questo un caso di «tonalità grafica»).

Il gioco combinatorio di diversi livelli di focalità, ora morbide, ora dure, è un tipico esempio di montaggio tonale.

Come abbiamo già detto, questo gioco si basa sulla risonanza emotiva va dominante del pezzo. Un esempio potrebbe essere la sequenza della «nebbia nel porto di Odessa» (che precede la scena del «lutto per la morte di Vakulincuk» nella *Corazzata Potëmkin*). Qui il montaggio è stato costruito esclusivamente sulla «risonanza» emotiva dei singoli pezzi, vale a dire su vibrazioni ritmiche indipendenti dal movimento inteso come spostamento spaziale.

Osserviamo, inoltre, che accanto alla dominante tonale principale, qui viene messa in funzione anche una dominante secondaria, di tipo ritmico, che è una sorta di anello di congiunzione con la tradizione del montaggio ritmico, di cui questa sequenza rappresenta lo sviluppo conseguente. Come, del resto, il montaggio ritmico non è che una specifica modificazione del montaggio metrico.

Questa dominante secondaria consiste nel brivido appena percettibile della superficie dell'acqua, nel leggero rullo delle imbarcazioni alla fonda nel porto, nella nebbia che si leva pian piano, nella lieve planata dei gabbiani sull'acqua.

A dire il vero anche questi sono già elementi di ordine tonale. Movimenti montati secondo un indice tonale e non ritmico-spaziale. Spostamenti spazialmente incommensurabili che si correlano in forza di una sonorità emotiva.

Ma il criterio principale del montaggio consiste nella correlazione dei pezzi secondo le loro vibrazioni luminose e ottiche. (Secondo gradazioni di «nebulosità» e di «luminosità»). E nella costruzione di queste vibrazioni si è trovata una completa identità con l'uso degli armonici in musica.

Questo esempio ci mostra inoltre un modello di consonanza nel rapporto tra un movimento inteso come spostamento e un movimento inteso come oscillazione luminosa.

La crescita della tensione si ottiene anche in questo caso intensificando la pressione sulla stessa dominante «musicale».

Un esempio particolarmente chiaro di un simile aumento di pressione ne lo troviamo nella scena della «mietitura autunnale» nella Linea generale (parte v).

Tutta la costruzione del film - e dunque anche questa sequenza

spostamento (ritmo)

movimento / oscillazione (vibrazione luminosa della dominante tonale)

Tempête sull'Asia [8] (*Sturm über Asien*) con le danze religiose. Costruito sulla base di un complesso schema metrico del tutto inadeguato al contenuto dei pezzi, questo montaggio non riesce a ricostituire l'effetto ritmico che sarebbe stato necessario.

In molti casi come questo non si ottiene che imbarazzo nello specialista e confusione percettiva nel semplice spettatore (anche se si può ricorrere a un correttivo artificiale con l'accompagnamento musicale, come è avvenuto nell'esempio appena ricordato).

Il terzo tipo di montaggio lo chiamerei:

3. Montaggio tonale

Questo termine si presenta qui per la prima volta: definisce lo stadio successivo rispetto al montaggio ritmico.

Nel montaggio ritmico il movimento interno all'inquadratura era inteso nel senso dell'effettivo spostamento materiale (dell'oggetto nel campo dell'inquadratura, o dell'occhio in movimento lungo le linee dell'oggetto immobile).

Ora, invece, intendiamo il movimento in un'accezione più ampia. Qui il concetto di movimento comprende tutti i tipi di vibrazione che si sprigionano dal pezzo.

Il montaggio è posto sotto il segno della sonorità emotiva del pezzo, della sua sonorità dominante. Richiede che sia colto il tono generale del pezzo. Ma se dal punto di vista percettivo il pezzo si caratterizza per la sua tonalità emotiva cioè, sembrerebbe, per un indice «impressionistico», sarebbe semplicemente un errore ridurlo tutto a questo indice.

La caratterizzazione del pezzo anche in questo caso è valutabile in termini di misure e di regolarità come nel caso più semplice di montaggio grossolanamente metrico.

Solo che le unità di misura sono diverse, come lo sono le stesse grandezze da misurare.

Per esempio, il grado di vibrazione luminosa di un certo pezzo nel suo complesso è misurabile in assoluto mediante strumenti fotosensibili, ma nelle sue gradazioni si percepisce pienamente a occhio nudo.

Se diamo a un pezzo la definizione emotiva convenzionale di «più cupo» (osservandolo, cioè, sotto il profilo di una dominante luminosa) potremo sempre trovare un coefficiente matematico per il suo grado di luminosità (sarebbe questo un caso di «tonalità luminosa»).

Oppure, nel caso di un pezzo di «acuta sonorità», potremo risolvere

movimento come tonalità di vibrazione = tutto il movimento

particolare - rispetta il procedimento fondamentale che consiste nell'evidenziare un conflitto tra un certo «contenuto» e la sua «forma» tradizionale.

Una struttura patetica è imposta a un materiale non patetico. Lo stimolo è separato dalla situazione che gli è propria (per esempio, la motivazione narrativa di temi erotici nel film) e viene immesso in una costruzione paradossale. Il «monumento» industriale non è che una macchina da scrivere. Ecco un matrimonio... ma di un toro e di una mucca. E così via.

Così il tema *minore* della mietitura si risolve nel tema *maggiore* del temporale e della pioggia. (E la stessa mietitura - tradizionalmente tema maggiore di fertilità, tema solare - trova una soluzione nel tema minore, bagnata com'è dalla pioggia).

L'acuirsi della tensione segue la via del rafforzamento interno della sonorità di uno stesso accordo dominante: il senso crescente di una «pressione» che precede lo scaricarsi del temporale.

Come nell'esempio precedente, alla dominante tonale - al movimento come vibrazione luminosa - si accompagna anche qui una dominante ritmica secondaria, cioè il movimento come spostamento. È realizzata con la crescente violenza del vento, e con le «correnti» d'aria che si convertono nei «torrenti» d'acqua piovana. (Piena analogia: i passi dei soldati che si convertono nella carrozzina che rotola).

Nella sua struttura generale, il ruolo della pioggia e del vento qui è completamente identico al legame tra il ritmico rullio delle navi e la mancanza di focalità reticolare del primo esempio. La natura delle correlazioni però è direttamente contrapposta. Invece della consonanza del primo esempio abbiamo qui l'inverso.

Al cielo che si condensa in una massa nera immobile si contrappone la crescente forza dinamica del vento, e all'ulteriore condensazione delle «correnti» d'aria in «torrenti» d'acqua fa contrasto il gioco dinamico del vento sulle gonne delle contadine e sulla segale autunnale.

Questa collisione di linee di forza - l'intensificazione dello statico e l'intensificazione del dinamico - ci propone qui un esempio lampante di *dissonanza* nella costruzione tonale del montaggio.

Dal punto di vista della percezione emotiva «La mietitura» è un esempio di minore *tragico* (attivo), a differenza del minore *lirico* (passivo), rappresentato dal «Porto di Odessa».

È notevole il fatto che entrambi gli esempi siano stati montati secondo il primo tipo di movimento, che implica il concetto di uno spostamen-

to: nella fattispecie uno spostamento nella dimensione del «colore»: nel *Potëmkin* dal grigio scuro al bianco nebuloso (motivato narrativamente come «alba»), nella «Mietitura» dal grigio chiaro al nero plumbeo (motivato narrativamente come «avvicinarsi del temporale»). E cioè uno spostamento lungo la linea della frequenza delle vibrazioni luminose, che viene *accelerata* nel primo caso e *rallentata* nel secondo.

Abbiamo così una replica perfetta di una struttura metrica semplice che viene fatta passare in una nuova categoria di movimento, a più forte capacità significativa.

Possiamo presentare, ora, il quarto aspetto categoriale del montaggio:

4. Montaggio armonico

Come si vede, il montaggio armonico, già definito all'inizio, è la tappa successiva nello sviluppo organico della linea del montaggio tonale.

Da quest'ultimo si differenzia, come si è già detto, per il computo complessivo di tutti i fattori di stimolazione presenti nel pezzo.

Cosicché la percezione venga sottratta ai valori emozionali di tipo melodico e condotta in un ambito di sensibilità direttamente fisiologico.

Io penso che anche questa caratteristica sia valutabile in termini di progresso stadiale.

Queste quattro categorie rappresentano i procedimenti del montaggio.

Esse diventano autentiche costruzioni di montaggio quando contraggono rapporti conflittuali reciproci (come accade negli esempi che abbiamo citato).

In questo modo, mantenendo costante il loro schema relazionale interno, esse procedono verso forme sempre più raffinate di montaggio che scaturiscono organicamente l'una dall'altra.

Così, il passaggio dal procedimento metrico a quello ritmico si effettua come un'affermazione del conflitto tra la lunghezza del pezzo e il movimento all'interno dell'inquadratura.

Il passaggio al montaggio tonale sorge dal conflitto tra il principio ritmico e il principio tonale del pezzo.

1. *metico: lunghezza di primo*
 2. *ritmico: (conflitto tra 1. e) durata di movimento interno alla inquadratura*
 3. *tonale: (conflitto tra 2 e) movimento tonale di pezzo*
 4. *armonico: (conflitto tra 3 e) gli armonici*

ultra-ri-ove
 si-ultetico

E, finalmente, il montaggio armonico implica il conflitto tra il principio tonale del pezzo (dominante) e quello armonico¹.

Queste considerazioni ci offrono, in aggiunta, un interessante criterio per valutare la struttura di montaggio dal punto di vista della sua «pittoricità». La pittoricità qui si contrappone alla cinematograficità. La pittoricità estetica alla sensualità fisiologica.

Discutere sui valori pittorici dell'inquadratura cinematografica sarebbe ingenuo. È ciò che fanno, in genere, le persone con una buona cultura pittorica, ma del tutto incompetenti di cinema. A questo tipo di considerazioni possono essere riportate, per esempio, le dichiarazioni sul cinema di Kazimir Malevič [9]. Ma a nessun giovane cineasta verrebbe mai in mente di esaminare i fotogrammi di un film dal punto di vista della pittura da cavalletto.

Io penso che un criterio per valutare la «pittoricità» di una struttura di montaggio, nel senso più ampio della parola, possa essere il seguente: che il conflitto si risolva all'interno di una qualsiasi categoria di montaggio, senza invadere il rapporto tra diverse categorie di montaggio.

Il cinema invece comincia là dove comincia la collisione tra diverse misure cinematografiche di movimento o vibrazione.

Per esempio, sarà «pittorico» il conflitto tra figura e sfondo (nella statica o nella dinamica) oppure l'alternarsi di pezzi diversamente illuminati soltanto dal punto di vista del conflitto delle vibrazioni luminose, oppure della forma dell'oggetto rispetto alla sua luminosità e così via.

Dobbiamo ancora precisare in che cosa si caratterizza l'azione esercitata dalle singole varietà di montaggio sul complesso «psicofisiologico» di chi le percepisce.

La prima categoria è caratterizzata da un'azione complessivamente motoria. Essa è capace di condurre lo spettatore fino a riprodurre certe configurazioni motorie esteriori.

Così è montata per esempio la «falcatura» (La linea generale). I singoli pezzi sono costruiti «univocamente» con un solo movimento da un lato all'altro dell'inquadratura. Ho riso di cuore quando mi è capitato

¹ Un modo di gran lunga più complesso e coinvolgente di costruire quest'ultima categoria sarebbe quello in cui si riuscisse a considerare non solo il conflitto dei pezzi in quanto complessi fisiologici di «sonorità», ma anche quello tra i singoli eccitatori che li compongono, di modo che questi ultimi potessero entrare in rapporto secondo autonome relazioni conflittuali. Otterremmo in tal modo un originale polifonia. Un'originale orchestrazione che intreccia organicamente le parti autonome dei singoli strumenti all'interno di un complesso generale di sonorità. Nelle soluzioni più felici della *Linea generale* qua e là siamo riusciti a raggiungere questo effetto (per esempio nella seconda parte e in particolare nella «processione»).

1. effetto motorio (movimento spaziale)
 2. «emo-tivo» (movimento «interiore»)
 3. «melodico-emo-tivo» (vibrazioni «emotive»)

di osservare la parte più impressionabile del pubblico che oscillava ritmicamente da destra a sinistra con crescente velocità via via che i pezzi si accorciavano. L'effetto è quello di un tamburo e di un ottone che eseguono una semplice marcia.

La seconda categoria l'abbiamo chiamata ritmica, ma la si potrebbe anche definire semplicemente emotiva. Qui il movimento è considerato in modo più fine, perché l'emozione è ancora il risultato di un movimento, ma si tratta di un movimento che non è più un semplice spostamento materiale.

La terza categoria - tonale - potrebbe essere chiamata melodico-emotiva. Qui il movimento, che già nel secondo caso non era più considerato come spostamento, si converte chiaramente in una *vibrazione* emotiva di un livello ancora più alto.

La quarta categoria, che è una sorta di puro flusso fisiologico, è come se ripettesse al più alto grado di intensità la prima, assumendo di nuovo, ma in modo amplificato, la condizione motoria.

In musica questo si spiega col fatto che nel momento in cui entrano in gioco gli armonici parallelamente alla sonorità di base, si possono anche avvertire determinate vibrazioni, determinate oscillazioni tali da non essere più percepite come toni ma piuttosto come «spostamenti» puramente fisici di ciò che viene percepito. Questo riguarda gli strumenti a forte componente timbrica e con grande prevalenza del principio armonico.

Essi raggiungono a volte quasi letteralmente la sensazione di uno «spostamento» fisico: si pensi ai grandi tamburi, alle campane, all'organico.

In alcuni punti della *Linea generale* siamo riusciti a realizzare correlazioni conflittuali della linea tonale e di quella armonica. A volte a farle urtare entrambe con la linea metrico-ritmica. Per esempio, i singoli nodi all'interno della processione: i «passaggi a tuffo» sotto le icone, le candelate che si sciolgono e le pecore che soffocano nel momento dell'estasi e così via.

È notevole il fatto che nel corso della nostra analisi, e senza che assolutamente ce ne rendessimo conto, abbiamo di fatto istituito una sostanziale equivalenza tra *ritmo* e *tono*, stabilendo tra di essi una progressione per stadi non diversa da quella che a suo tempo avevo già istituito tra i concetti di *inquadratura* e di *montaggio*.

Il tono è dunque uno stadio del ritmo.

A chi diffidasse di simili riduzioni stadiali e della proiezione delle proprietà di uno stadio su quello successivo a fini di ricerca e metodolo-

Ritmo + tono = input del suono: montaggio
 ↓
 vibrazioni emotive

gici, ricorderò la sintesi fatta da Lenin degli elementi fondamentali della dialettica:

Questi sono a quanto sembra gli elementi della dialettica. Si possono presentare questi elementi della dialettica anche in un modo più dettagliato. [...]

11. Processo infinito di approfondimento della conoscenza delle cose, dei fenomeni, processi ecc. a opera dell'uomo, dal fenomeno all'essenza e dall'essenza meno profonda a quella più profonda.

12. Dalla coesistenza alla causalità e da una forma di connessione e di dipendenza reciproca a un'altra, più profonda, più universale.

13. La ripetizione di certi tratti, proprietà ecc. dello stadio inferiore nel superiore e

14. L'apparente ritorno all'antico (negazione della negazione) [10].

Dopo questa citazione, credo che non debba incontrare opposizioni neanche la seguente classe di montaggio, che stabiliremo come una categoria ancora più elevata: il montaggio intellettuale.

Il montaggio intellettuale non consiste di armonici complessivamente fisiologici, ma di risonanze armoniche di ordine intellettuale, cioè di una correlazione conflittuale di effetti intellettuali.

La stadialità qui si ritrova nel fatto che non vi è differenza di principio tra il dondolamento motorio di una persona sotto l'influenza di un montaggio metrico (cfr. l'esempio della falciatura) e il processo intellettuale che si svolge dentro di lui, poiché il processo intellettuale comporta un'analoga oscillazione, ma nei centri dell'attività nervosa superiore.

E se nel primo caso, sotto l'influsso di un «montaggio da *čecëtka*» [11], sussultano braccia e gambe, nel secondo un tale sussulto, dovuto a una stimolazione intellettuale, si produce in modo del tutto identico nei tessuti del sistema nervoso superiore dell'apparato del pensiero.

E se da un punto di vista «fenomenologico» (come manifestazioni), questi sussulti appaiono di fatto differenti, dal punto di vista dell'«essenza» (del processo) essi, certamente, sono identici.

Applicando l'esperienza di lavoro fatta sui livelli inferiori anche ai settori di ordine superiore otteniamo la possibilità di portare l'attacco al cuore delle cose e dei fenomeni.

E così, la nostra quinta categoria dev'essere l'armonico intellettuale.

Come esempio citeremo la sequenza degli «dei» in *Ottobre*, dove tutte le condizioni per la correlazione delle immagini si fondano sulla risonanza intellettuale e di classe di ogni singolo pezzo che rappresenta un «dio» (di classe perché se è vero che il principio emotivo è comune a tutti gli uomini, quello intellettuale ha una radice classista).

Questi pezzi sono correlati secondo una scala intellettuale discendente e riconducono l'idea di dio fino alla sua forma più rudimentale. Ma questo, certamente, non è ancora il cinema intellettuale di cui vado parlando da alcuni anni a questa parte.

Il vero cinema intellettuale sarà capace di realizzare l'unione conflittuale degli armonici fisiologici e di quelli intellettuali (v. il mio articolo *Prospettive* nella rivista «Iskusstvo» n. 1-2) [12], sarà la creazione di una forma di cinematografia senza precedenti, sarà il contributo della rivoluzione alla storia generale della cultura: sintesi di scienza, arte e coscienza di classe.

Com'è evidente, il problema dell'armonico ha un enorme significato per il nostro futuro.

Perciò dobbiamo esaminare con la massima accuratezza la sua metodologia e condurre su di esso ricerche particolareggiate.

[1] *Četvertoe izmerenie v kino*. Scritto nell'agosto-settembre 1929, pubblicato in parte nella rivista «Kino», agosto 1929, ora in *IzP*, II, pp. 45-59. Il saggio introduce un nuovo concetto di montaggio che Ejzenštejn definisce «obertonnyj» e che, a parziale correzione di una scelta precedente (cfr. *TGM*, p. 335), qui sarà tradotto di regola con «montaggio armonico».

[2] Si è preferito tradurre alla lettera «vzdušitel'» con «eccitatore» per conservare il sapore della terminologia scientifica e riflessologica - in questo caso ispirata alle teorie dello psicologo e neuropatologo Vladimir M. Bechterev (1857-1927) - che Ejzenštejn usa ancora in questo periodo.

[3] *Neždanijnyj styk (Il legame inatteso)*, 1928, ora in *IzP*, V, pp. 303-310 (tr. it. col titolo *L'inatteso* in *FIT*, pp. 19-27; nuova tr. it. in *ME*, pp. 39-48).

[4] Letteralmente «levyj», cioè «di sinistra».

[5] Nel manoscritto compare la seguente annotazione: «Qui ha luogo una disindividualizzazione dei caratteri distintivi di una certa categoria di sentimenti, come succede anche, per esempio, sul piano "psicologico", nel caso del godimento che può nascere dalla sofferenza (questo fenomeno, fino a un certo livello, è noto a tutti). Ne scrive, per es., V. Schreckel: "Il dolore per un eccesso di tensione affettiva cessa di essere percepito come dolore, e si sente solo una tensione nervosa. [...] Ogni forte tensione dei nervi ha un'azione tonificante, e l'elevamento del tono produce un sentimento di soddisfazione e di godimento"». Sul problema della comparabilità suono-immagine cfr., oltre ai testi contenuti in questo libro, anche le importanti osservazioni di Ejzenštejn in *TGM*, in particolare pp. 335 ss.

[6] *Odinnadcatyj* (1928).

[7] *Konec Sankt-Peterburga* (1927), regia di VI. Pudovkin.

[8] *Potomok Gingis-chana* (1928, tr. lett. Il discendente di Gengis Khan), regia di VI. Pudovkin, più noto con il titolo *Tempeste sull'Asia*.

[9] Ejzenštejn si riferisce probabilmente all'articolo di Malevič *Živopis' i kino* (*Pittura e Cinema*), in «ARK Kino», n. 2, 1926.

[10] VI. Lenin, *Filosofskie tetradj* (1929), tr. it. *Quaderni filosofici*, a cura di L. Colletti, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 216-217.

[11] Danza ritmica simile al tip-tap.

[12] *Perspektivy*, ora in *IzP*, II, pp. 35-44 (tr. it. in «Rassegna Sovietica», n. 1, 1967; nuova tr. it. in *OS*).

una legge
intellettuale =
ve

oscilla =
zione



5. montaggio armonico intellettuale