Editoriale

Per una teoria della s/composizione

> Bisogna che un'immagine si trasformi al contatto di altre immagini come un colore al contatto di altri colori. Un blu non è lo stesso vicino a un verde, un giallo, un rosso. Non c'è arte senza trasformazione.
>
> Robert Bresson[1]

Se il montaggio può essere inteso come l'operazione tecnica ovvero materiale che, sezionando e combinando segmenti differenti di materiale girato, li ricombina insieme attraverso un lavoro di scelta e concatenazione degli stessi, è un'evidenza che, nel suo aspetto elementare, chiede di essere pensata. Del resto, proprio questo gesto all'apparenza così semplice da definire ha cambiato radicalmente i paradigmi della nostra percezione e del nostro stesso pensiero. Basterebbe citare i nomi di Walter Benjamin, Aby Warburg e, più vicino a noi, di Georges Didi-Huberman, per indicare le referenze più immediate di un lavoro teorico che ha nel montaggio e nella produzione di costellazioni qualcosa che, emergendo dalla tecnica cinematografica, finisce per ridefinire in maniera innovativa il campo stesso del lavoro filosofico. In particolare, questa innovazione riguarda una pratica del pensiero che non ragiona più sulla dimensione della sostanza (cioè, grosso modo, della garanzia della permanenza), ma trova il suo gesto decisivo nella questione dei *modi*: è il modo in cui disponiamo gli elementi del pensiero che decide dei risultati. E questo modo risente sempre della contingenza, di cui sono impregnati i nostri atti.

Come spettatori e spettatrici siamo presi in un tessuto – che potremmo chiamare anche il *testo* delle immagini – siamo presi dai suoi tagli e dalle sue giunture, per lo più senza che ce ne accorgiamo. A determinare la nostra percezione è proprio quell'articolazione di cui non si avverte immediatamente la struttura; è quell'organizzazione silenziosa ma decisiva.

1 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia 1986, p. 18.

Nella sua trama sottile si determina ciò che per noi diventa più o meno visibile. D'altro lato, un certo cinema ha giocato il montaggio contro la coesione formale della narrazione, anche quando questa non smetteva di svilupparsi nella trama di quelle stesse immagini. Il montaggio può contribuire tanto alla potenza narrativa di un film, quanto costituirne la segreta sovversione, per farne emergere un altro sostrato, fatto di immagini e di suoni, che perturba la struttura simbolica del cinema e il puro godimento narrativo del film. Nella call di questo PHILM #3 dicevamo che "il montaggio cinematografico si dimostrò capace di trasformarsi da un procedimento imposto da necessità materiali in una formidabile risorsa espressiva – non solo sul piano dell'organizzazione spaziale e della configurazione temporale dell'immagine, ma anche sul piano delle risposte percettive e interpretative dello spettatore". Resta ora da determinare come concretamente questa organizzazione e riorganizzazione spazio-temporale dell'immagine abbia luogo e soprattutto con quali implicazioni filosofiche.

Sergej Ejzenštejn è stato il primo a riconoscere nel montaggio un *principio compositivo generale*, applicabile a diversi materiali espressivi al di là della dimensione cinematografica in senso stretto. È proprio la generalità del montaggio assunto come principio che permette di pensarlo in una maniera che non sia puramente lineare, come concatenazione di elementi collegati in sequenza, ma nel senso di una scomposizione e ricomposizione di una molteplicità di segmenti spazio-temporali, combinati sin dentro un'unica immagine, all'interno della molteplicità dei suoi piani.

Questo è il dilemma a cui apre una teoria della composizione ed è insieme la domanda propriamente filosofica del montaggio: come possa un'operazione di sintesi produrre non una saturazione del campo del visivo, bensì aprire alla percezione dell'immagine quale dimensione mobile e perfino magmatica, fatta di elementi molteplici. A volte come semplici resti o come dettagli all'apparenza insignificanti, questi elementi che brulicano sin dentro una singola immagine aprono la nostra vista

all'incontro con qualcosa che non è stato ancora visto così o che così non è stato mai detto. È una questione che riguarda da vicino lo statuto stesso dell'esperienza, trovando nella discontinuità del montaggio la possibilità di attivarne nuove forme.

È proprio per affrontare tali questioni che occorre guardare al montaggio non più solamente come alla pura e semplice pratica di connessione lineare tra immagini differenti (inquadrature, luoghi, tempi), quasi che esso fosse un grande dispositivo atto a produrre la tradizionale unità teatrale di luoghi e di tempi, pur nella loro differenza. Occorre, invece, guardare ai modi della composizione sin della singola immagine.

In un saggio dedicato al "montaggio a distanza", da lui definito anche montaggio "a contrappunto"[2], il regista armeno Artavazd Pelešjan ha mostrato come il cinema costituisca una forma intermedia tra le opere d'arte plastica (quali la pittura, la scultura, la grafica, l'architettura) e quelle che si sviluppano nel tempo (come la letteratura e la musica). Nelle prime l'insieme viene generato e percepito prima dei dettagli; nelle seconde è invece la percezione dei particolari a precedere i tratti generati da una forma. Con un'affermazione che può essere sottoscritta in pieno, Pelešjan afferma che il cinema si appella simultaneamente a entrambe queste possibilità, tanto a quelle delle arti plastiche quanto a quelle delle arti temporali. In altri termini, il cinema rappresenta quell'esperienza singolare in cui la percezione del quadro generale e quella dei dettagli avvengono simultaneamente.

Già negli anni '20 del Novecento Dziga Vertov definiva il campo del cinema come quello spazio che possiede quattro dimensioni (secondo la formula: *3 dimensioni + il tempo*). La visione che Pelešjan realizza, per esempio nel suo film *Noi* (*Menq*, 1969), è quella di presentare all'inizio, prima ancora dei titoli di testa, il volto di una bambina che guarda in camera (per quasi un minuto, su 24 minuti complessivi di film) e che apparirà nuo-

2 Cfr. A. Pelešjan, *Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance*, «Trafic», n. 2, 1992, pp. 90-105 (trad. mia).

vamente più avanti, dopo un quarto d'ora. L'elemento si ripete una terza volta, alla fine del film, ma solo nel rimando alla stessa musica che si è sentita alla prima apparizione del volto, senza che questa volta il volto appaia, ma in un certo senso facendosi attendere. La portata di questa tecnica, che è evidentemente anche uno stile, è spiegata da Pelešjan così:

> 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), ma lo 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 ad un altro al quale è? opposto. È quello che definisco sotto il nome di principio dei blocchi del montaggio a distanza.

Che cosa si crea con un montaggio non consequenziale di questo tipo? Con tutta evidenza esso dà origine a un campo o, più precisamente, al film stesso come campo di tensione, che si estende tra i diversi elementi connessi (la molteplice apparizione del volto della bambina), ma separati. In altri termini, dà origine a un film che è ritmo. La tensione di questo campo è de inita dalla ripetizione di alcuni elementi ovvero da quella che con un'espressione di Bresson si potrebbe de inire una loro "associazione interna"[3]. Ciò che si irradia da lì costituisce il campo visuale e, in un certo senso, il ilm stesso.

Ha qui luogo qualcosa come l'accadimento di una contronarrazione o di una narrazione parallela, che non è propriamente una: della bambina non sapremo mai niente. Ritrovarla è, però, una sorpresa: è una sorta di doppia esperienza in cui vediamo, ma anche ricordiamo (e ricordiamo di averla già vista). Il suo volto è un resto che fluttua nella nostra memoria, ma nel preciso istante in cui la vediamo anche nel nostro campo visivo.

3 R. Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 57.

Torniamo a vedere *Noi* e aspettiamo l'istante in cui comparirà e la rivedremo. Ci torniamo come si torna alle cose care o a quelle che ci hanno toccato. Se quell'immagine non è che un istante, essa può ben essere anche una permanenza o una persistenza che continua ad agire in noi rispetto alle tante immagini che passano. Da qui l'emozione nel ritrovarla. In un certo senso, ci scopriamo presi in un falso movimento, in cui qualcosa di ipnotico dell'immagine ci attrae, ma simultaneamente subentra una spinta centrifuga. Cerchiamo un *punctum*, un baricentro dell'immagine, ma siamo anche rigiocati dalla marea dei dettagli di quella stessa immagine (torniamo qui al punto di Pelešjan: il cinema è una simultaneità di piano d'insieme e di dettagli). Non è una semplice questione tecnica, altrimenti non ci sarebbero tanti scritti sul tema o non avremmo trovato motivo per tornarci, tanto più in chiave filosofica. Quello dello spettatore dei cinema non è un sapere, ma una conoscenza che passa per l'emozione. Il ritmo dell'apparizione diventa il ritmo del nostro sguardo: ciò che era corpo delle immagini diventa corpo del nostro sguardo, incarnandosi nei nostri sguardi. È allora lo sguardo stesso dello spettatore che crea il proprio film, montando parti diverse mediante la propria emozione nel ritrovare quel volto. In questo senso, combina in uno stesso atto percezione e immaginazione, laddove non è agevole dire dove finisca una e dove inizi l'altra. Il montaggio a distanza può essere così pensato anche come opera dello spettatore, quando nel vedere si creano dei fili sottili tra i gesti, i movimenti, le figure, per esempio guardando le sole mani o il gioco degli sguardi. Questo montaggio che è, al tempo stesso, personale e impersonale, può ritmare la nostra visione, a prescindere dal contenuto narrativo del film.

Da questo punto di vista, un "montaggio a distanza" alla Pelešjan non ha più la forma della catena di montaggio, né corrisponde al tentativo di combinare differenti "catene". Piuttosto, possiede una forma circolare o, più precisamente, la forma di "una figura sferica che gira su se stessa" (15). Qui il film si libera della sua linearità per assumere la forma tridimensionale di una sfera che è libera di ruotare in tutte le direzioni, benché

evidentemente gli itinerari all'interno di un film siano, almeno all'epoca di Pelešjan, del tutto prestabiliti - ciò che le nuove tecnologie del virtuale iniziano o hanno iniziato a sciogliere, con la possibilità che sia lo spettatore a decidere in che direzione sviluppare l'azione scenica e aprendo così nuovi scenari, già prefigurati nella potente immagine plastica del contrappunto o della distanza.

Limitando a questi pochi elementi le implicazioni della riflessione di Pelešjan e provando declinare i due fattori del ritmo e del montaggio, non possiamo non riferirci ad alcune pagine di un testo capitale della riflessione del '900 sul cinema: *Scolpire il tempo* di Andrej Tarkovskij[4].

Sin da subito Tarkovskij chiarisce come la questione del montaggio non vada letta nel senso della sinteticità, ma in quella del ritmo: "la dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo, che esprime *lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura*"[5]. A chiunque creda che quelle del cinema siano immagini in movimento per il solo fatto di essere montate insieme e di scorrere lungo la linea ideale di una percezione orizzontale, l'espressione di Tarkovskij oppone la constatazione che è già la singola immagine, anche nella sua apparente fissità, a non essere mai statica. Il quadro di un'inquadratura è già sempre una breccia per il tempo. È la "condizione interiore" del materiale girato a disporre le singole inquadrature l'una accanto all'altra, ma il film stesso "nasce dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura"[6], cioè dal suo ritmo. E questo tempo non è un elemento neutro, inerte. Piuttosto, esso è in grado di generare una sorta di tensione, differente a seconda del suo grado, che si misura non per variazioni quantitative, ma in intensità. Non basta l'alternanza perché ci sia ritmo, occorre la "pressione temporale all'interno dell'inquadratura"[7] perché

4 A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.
5 *Ivi*, p. 107 (corsivo mio).
6 *Ivi*, p. 110.
7 *Ivi*, p. 112.

un ritmo si istituisca, come presenza del tempo, come sua impronta dentro il materiale girato. E questa "pressione del tempo nell'inquadratura"[8] è ciò da cui dipende la distinzione stessa tra creare e riprodurre, tra inventare e rappresentare. Il ritmo congiunge tempi differenti e, in questo senso, il montaggio non si effettua solo sul tavolo in cui si tagliano e ricongiungono le parti della pellicola, ma sin dalle riprese, ovvero dall'ora natale delle inquadrature. Già nella più elementare delle inquadrature c'è un montaggio interno, perché c'è del tempo che scorre. O, meglio, c'è del montaggio interno quando c'è del tempo che scorre come pressione ovvero come intensità e non come mera durata. In questo senso, l'inquadratura non è mai statica, bensì mobile: come potenza di una molteplicità, ma anche come un restare in potenza dato che l'inquadratura può portarci fra un istante là dove non sappiamo, aprendo infinite linee di fuga, direzioni diverse, sviluppi imprevisti.

Se l'immagine è composta e strutturata, se essa è l'effetto di un singolare assemblaggio delle sue parti, dei suoi pieni e dei suoi vuoti, dei suoi bianchi e dei suoi neri, dei suoi colori e dei suoi suoni, il coinvolgimento dello spettatore nel film è, certo, una partecipazione alla dimensione narrativa, ma più a fondo c'è una *partecipazione affettiva* al ritmo delle riprese. Allora, si tratta di un'altra forma di montaggio a distanza, si potrebbe dire, nel senso che la distanza è l'elemento da impiantare nelle immagini, per far spazio a loro interno, alla nostra stessa visione.

Gianluca Solla

8 *Ivi*, p. 110.

Menq (Noi)
-
1969, Artavazd Pelešjan





