

Note sulla teoria dell'arte cinematografica

Leonid Skrypnyk

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 163-174 ◇

L'UNICA cosa che un film narrativo mostra al fruitore è la fotografia. Pertanto, la questione della composizione formale del fotogramma (la sua organizzazione fotografica) deve essere una delle più significative. Ma nel cinema contemporaneo la reale importanza di una corretta e artistica composizione del fotogramma non viene ancora percepita dalla maggior parte degli artisti.

Prevalentemente, nel nostro cinema contemporaneo la fotografia gioca un ruolo soltanto da 'cancelliere': all'operatore si chiede innanzitutto la perfezione tecnica. Il passo successivo è quello della ricerca della 'bellezza' del fotogramma, intendendo questo termine, ovviamente, come sinonimo della 'bellezza' degli attori, secondo i canoni dell'estetica dei *peredvižniki*. Occasionalmente, nel cinema contemporaneo si assiste a tentativi artistici anche da parte di tendenze di sinistra, che vengono poi imitate dalla pittura. Solo in casi eccezionali si può trovare un approccio fotografico e cinematografico autonomo nell'affrontare la questione dell'organizzazione fotografica. Una corretta comprensione delle caratteristiche specifiche e delle possibilità del mezzo di interpretazione della realtà fondamentale per il cinema, ovvero la fotografia, si può osservare solo come eccezione. Gli esempi non sono molti: una serie di fotogrammi nei film *La madre*, *La corazzata Potëmkin*, *Michael*, nel nostro *Zvenyhora* e l'intero *L'ultima risata*. Quest'ultimo è un esempio eccezionale dell'immenso potenziale dell'organizzazione fotografica: con il suo lavoro l'operatore ha messo in ombra persino figure così importanti come il regista Murnau e l'attore Jannings. Questa è già ipertrofia del ruolo della fotografia.

Ai nostri tempi, il concetto di bellezza, intrinseco all'arte, si cristallizza sempre di più nella formula di 'semplicità e appropriatezza'.

La semplicità nella composizione cinematografica è organicamente legata all'appropriatezza: un riempimento chiaro, comprensibile, il più semplice e il più appropriato della cornice del fotogramma con il materiale da mostrare.

Un'attenzione particolare merita questo fatto: non si può dimenticare nemmeno per un attimo una cosa a tutti ben nota – *nel cinema al di fuori della cornice del fotogramma non c'è nulla*, soltanto il vuoto e il buio.

L'appropriatezza viene definita dal compito generale del regista e dalla stima accurata della significanza dei mezzi di composizione.

Gli elementi principali da considerare quando si compone un fotogramma sono i seguenti: 1) la composizione esterna (visuale indipendente), 2) l'elemento prettamente semantico, 3) l'elemento ritmico.

È chiaro che di fatto la composizione, come il montaggio, si deve sottomettere al significato generale (letterario) del fotogramma e asservirlo. E in un film senza sviluppo narrativo la composizione stessa entra a far parte delle componenti principali del significato.

La classificazione proposta rappresenta semplicemente un ordine della presa in esame della questione nel suo complesso.

L'andamento esterno della composizione del fotogramma è definito, come abbiamo visto sopra, dai seguenti mezzi principali: a) il punto (e la direzione) di vista dell'obiettivo, la lunghezza focale, b) la luce, che costituisce il fattore principale nella creazione di una composizione tridimensionale¹.

¹ La composizione di linee e aree monocromatiche è *bidimensionale*. L'introduzione di luci e ombre fa sì che lo spettatore la percepisca come *tridimensionale*. Tuttavia, per semplicità, in seguito si utilizzerà un approccio formale: la composizione fotografica e la composizione cinematografica verranno trattate come bidimensionali. Ma bisogna

Dal punto di vista dipende in larghissima misura l'intera composizione: è sufficiente ricordare i fenomeni di trasmissione della prospettiva geometrica da parte di un obiettivo. La resa della prospettiva può essere 'normale' oppure 'enfaticata', in base alla lunghezza focale: si pensi al fotogramma con l'armonicista in *La madre*, dove viene utilizzato sia un punto di vista particolare, sia una messa a fuoco corta. Si pensi alla locomotiva a vapore che trasporta i soldati dal fronte in *Zvenyhora*, che viene ripresa di sghimbescio.

La pittura, come è ben noto, ha sviluppato certe leggi di composizione che si basavano sul raggiungimento di un cosiddetto equilibrio.

Questo è il principio di una tipica composizione 'da cavalletto', una composizione di elementi fermi, pensata per far sì che negli occhi dello spettatore o non si crei nessuna impressione di movimento, o che questo movimento venga bilanciato da una massa ferma e inerte o da un movimento opposto. Si tratta, ovviamente, di un calcolo del tutto comprensibile per un dipinto fermo, da cavalletto. Tuttavia, anche in pittura, già da tempo molti artisti hanno deliberatamente violato questi canoni dell'immobilità: basti ricordare Degas (da cui, per inciso, può imparare tanto anche un regista contemporaneo), con le sue figure di ballerine completamente sbilanciate (da un punto di vista compositivo) e, per questo, fluttuanti e vive. Specialmente nel cinema, dove gli elementi della composizione sono in movimento, non ci si può accontentare di una tradizionale composizione pittorica. Serve una composizione cinematografica propria.

Rispetto alla composizione pittorica, quella cinematografica sarà *integrale*. La normale composizione di ogni fotogramma del film deve partire dalla struttura del fotogramma precedente in modo chiaro, semplice e appropriato e allo stesso modo determinare quella del fotogramma che segue. La compo-

sizione di ogni fotogramma deve tener conto, nella sua progettazione, della 'memoria' di chi guarda il film, che si estende sia verso ciò che è già stato visto, sia verso quel che si vedrà. La curvatura del metro di pellicola, ad esempio, darà la somma del metro intero, quella somma percepita dallo spettatore, "formata" dalla composizione di ciascuno dei 52 fotogrammi nel loro movimento nel tempo. Questo perché, chiaramente, la struttura di ogni singolo fotogramma può essere anche completamente opposta alla struttura pittorica canonica. Lo spettatore percepisce il film sommariamente, e non come un insieme di singoli fotogrammi. E anche relativamente ai suoi compiti, la composizione cinematografica è dinamica, al contrario di quella pittorica, che è statica. Di questi termini, dinamico e statico, che di fatto non sempre definiscono concetti opposti, discuterò ulteriormente in relazione al ritmo della composizione. Pertanto, non bisogna trarre conclusioni troppo affrettate.

Posso formulare solo parzialmente le sfide dell'operatore e del regista riguardo alla composizione del fotogramma. Non esistono ancora nella composizione cinematografica né leggi, né canoni. Rispetto ai canoni pittorici, saranno infinitamente più complessi (segno di integrità). Quindi, per ora, per analogia con l'equilibrio pittorico possiamo provare a formulare una sola legge: *l'obiettivo della composizione cinematografica deve essere quello di dare allo spettatore l'impressione di un movimento comprensibile e appropriato, che sia in rapporto organico e armonioso con tutti gli altri movimenti e gli elementi fermi della composizione; questo movimento dominante fondamentale² deve essere strutturato in modo compositivo ed essere allineato con precisione al compito semantico di un dato segmento del film, ma anche basarsi su un certo ritmo, anch'esso predeterminato.*

Come possiamo vedere, persino questa semplicissima prima formula della composizione cinematografica è tutt'altro che semplice. Questo conferma ancora una volta quello che continuo a ripetere senza sosta: il cinema è la più complicata delle arti e

ricordare che questa è, in realtà, una deliberata semplificazione della questione, che viene ammessa per via della sua estrema complessità. Occorre ricordare che in futuro bisognerà creare una teoria della composizione cinematografica che sia solo tridimensionale, perché a differenza di quella fotografica, la composizione cinematografica non si limita a lavorare con luci e ombre, ma comprende anche il *movimento in tre dimensioni*. Tra l'altro, questa è un'altra prova che la stereoscopia non è necessaria all'arte cinematografica.

² Ovviamente, ce ne possono essere più di uno, oppure un movimento può combinare insieme più oggetti, ecc.

richiede un colossale lavoro di ricerca, di lotta cosciente con le immani difficoltà che si incontrano sulla strada del suo sviluppo.

Sulla linea puramente semantica della composizione, bisogna innanzitutto definire la scala della ripresa fotografica: con una scala maggiore o minore (il piano) si definisce chiaramente l'importanza semantica dell'oggetto rappresentato. Poi segue il punto di vista: ad esempio, quando al regista serve mostrare ciò che vede il protagonista dal quinto piano, la ripresa si muove dall'alto da una giusta altezza, e così via.

Allo stesso modo, anche l'illuminazione è di grande peso nella trasmissione del significato.

Tralasciando gli esempi più semplici, come quando mettiamo in evidenza e sottolineiamo illuminando più degli altri un punto o l'altro della composizione (è necessario farlo prevalentemente quando non è possibile sottolineare compositivamente il punto necessario attraverso il primo piano) — ricordiamoci almeno dell'importanza del modo in cui viene illuminato il volto umano con le sue espressioni, e il potere dell'illuminazione all'interno della sfera decorativa, ecc. [...].

Un peso particolare nella composizione viene acquisito dal ritmo. In base alle caratteristiche tecniche il ritmo può essere suddiviso in ritmo dinamico e statico. Il primo è un elemento di tutte le arti che hanno uno svolgimento *nel tempo*, cinema compreso. Il secondo è il ritmo della pittura, dell'architettura, vale a dire delle arti da cavalletto. La composizione cinematografica deve operare non solo con oggetti mobili, ma anche con oggetti fermi. Vale a dire che in un'opera cinematografica vengono impiegati entrambi i tipi di ritmo. Per questo varrebbe la pena di prenderli entrambi in considerazione, almeno brevemente.

Il ritmo dinamico viene definito, in poche parole, come la disposizione nel tempo di elementi che influenzano l'impressione della persona in un ordine, che viene adattato a certe basi prettamente biologiche della psiche umana. Il concetto della disposizione ritmica oppure aritmica poggia su queste basi.

Come di fatto si realizzi questa dipendenza, in quali parti precise della nostra psiche affondi le sue

radici, sono questioni quasi del tutto inesplorate. Allo stesso modo non viene studiata nemmeno la domanda di cosa ci sia di naturale e innato nella percezione della ritmicità, e cosa sia comparso nell'ordine dello sviluppo di queste capacità naturali nella persona percettiva. L'affermazione stessa del fatto che la capacità di percepire la ritmicità non è esclusivamente e totalmente naturale, emerge dal fatto che la comprensione e la percezione di una certa forma di ritmicità sono diverse per persone di educazione, razze e individualità diverse. Questa comprensione e questa percezione da parte di diverse persone si differenziano in modo molto significativo sia per quanto riguarda l'intensità, sia per la varietà di sfumature e la ricchezza nei confronti della consapevolezza onnicomprensiva di una data forma di ritmicità. Quello che viene da me percepito come una certa forma di ritmicità, verrà percepito da voi lettori *complessivamente* come quella stessa forma di ritmicità, in quanto siamo persone che condividono la stessa cultura (utilizzo questa parola nel suo senso più ampio) ma, *necessariamente*, con delle differenze: ogni coppia di individui presenta necessariamente delle differenze. Queste differenze saranno minime. Quando una certa forma di ritmicità viene percepita comunemente da persone di diverse direzioni culturali, supponiamo, ad esempio, il cinese e l'europeo, persino *relativamente* acculturati in ugual misura, le differenze saranno significativamente maggiori. E quando esistono delle differenze nelle culture non soltanto sulla linea della direzione, ma anche sulla linea dello sviluppo, e delle forme generali, le differenze diventano grandissime. Ma per mettere in scena le relative esperienze, di una complessità estrema, su questa linea di confronto, si potrebbe individuare in una certa forma ritmica quei suoi elementi che potrebbero sopravvivere a qualsiasi differenza tra gli individui ricettivi, in modo da poterli considerare come quelli generalmente necessari per tutte le persone e, successivamente, come quelli necessari per una determinata razza, per un determinato livello di cultura, e così via. Tali esperienze ancora non si praticano. È noto soltanto che ogni singola cultura possiede le proprie forme intrinseche, a essa caratteristiche come le più ritmiche, definite piuttosto

sto accuratamente, individuali. Ad esempio, il ritmo della canzone popolare ucraina, i ritmi della musica orientale, il ritmo del jazz nero e così via. È inoltre noto che, con l'avanzare della cultura, aumenta anche la capacità di percepire una quantità sempre maggiore di svariate forme ritmiche. In questo, tra l'altro, c'è uno dei fondamenti delle previsioni più ottimistiche sul futuro dell'arte: queste forme sono innumerevoli nel senso letterale di questa parola e non importa quanto in alto possa elevarsi la cultura umana, quale percorso e direzione intraprenda, ancora a lungo la vera arte, nel suo fondamento ritmico, sarà l'avanguardia di ogni cultura.

Dunque, solo quel ritmo fondamentale che permea l'universo, il più semplice formalmente, deve essere riconosciuto come un certo ritmo assoluto. E, parlando di tutte le sue infinite declinazioni, di forme complesse, differenziate, bisogna tener conto della loro necessità e comprensibilità soltanto per un certo livello contemporaneo di cultura e le sue variazioni.

Il ritmo è la via più breve per arrivare alla coscienza dello spettatore, ovvero il ritmo è una cosa assolutamente appropriata, e per questo anche necessaria. Questo è il ragionamento fondamentale su cui basare l'importanza categorica della composizione ritmica.

Il ritmo dinamico della composizione viene determinato dalla semantica e, come il montaggio, in una certa misura egli stesso definisce la semantica.

Poiché il tema del ritmo è, forse, il più complesso e il meno chiaro di tutti i temi dell'arte, tralasciando il fatto che del ritmo parlano letteralmente tutti, dovrò operare in seguito il più possibile con degli esempi concreti. Persino con questo metodo chiedo ai lettori una certa attenzione e concentrazione [...].

L'esempio più semplice della composizione cinematografica ritmico-dinamica lo possiamo vedere nel moto rettilineo di un singolo oggetto abbastanza visibile su uno sfondo monotono, ad esempio, un treno nella steppa. Prendiamo due casi principali: a) la ferrovia corre parallelamente all'orizzonte (orizzontalmente) e b) la ferrovia corre dallo spettatore in profondità dello schermo verso l'orizzonte (verticalmente). Nel primo caso avremo il moto *regolare* di

vagoni *monotoni* in una direzione.

La linea ritmica è a zero e orizzontale³. Se si fa vedere in questo modo un treno infinito, lo spettatore si addormenta. Nel secondo caso il treno può muoversi o verso lo spettatore oppure allontanarsi da lui. Nel primo caso, a causa dell'aumento (secondo le leggi di prospettiva) delle *dimensioni* del treno e della sua *velocità*, la linea ritmica si muove progressivamente verso l'alto⁴ e la tensione dello spettatore aumenta.

Nel caso del movimento del treno in profondità la linea ritmica si abbassa gradualmente, la tensione scende, perché il secondo fattore (la dimensione del

³ In seguito, userò abbastanza spesso la definizione grafica delle forme e delle dipendenze ritmiche. Per questo, ricordo la base di tale definizione. La linea 'curva' (può essere anche una linea retta) indica convenzionalmente la variazione di una certa funzione in base alle differenze che si creano nei dati che sono fattori di questa funzione. Ad esempio, la curva più conosciuta da tutti, la curva della febbre durante una malattia, ha come propri fattori (geometrici): il tempo (viene tracciato lungo l'asse orizzontale), e la lettura del termometro (lungo l'asse verticale). La misura dei fattori viene indicata in una scala convenzionale sulla base di due linee — orizzontale e verticale (le coordinate). Dal punto che indica, diciamo, "1° dicembre" (sull'asse orizzontale) viene tracciata una linea verticale. Dal punto che indica 38,2° (sull'asse verticale), la temperatura che il malato aveva il 1° dicembre, viene tracciata una linea orizzontale. L'intersezione di queste due linee darà un punto. Collegando in questo modo tutte le rispettive coppie di punti dei fattori, avremo una serie di punti, l'unione dei quali darà luogo a una curva. Questa curva non mostrerà, in realtà, la dipendenza funzionale di qualcosa dai nostri fattori, ma sarà soltanto un'indicazione grafica del movimento della temperatura. Ma il tracciare la curva non cambierà neanche nel caso in cui questa stessa curva indicherà convenzionalmente una qualche grandezza variabile presente come, ad esempio, il potere di impressionare lo spettatore, nel nostro caso. Il metodo della determinazione grafica è il più semplice per determinare la dipendenza causale, ma nei casi così complicati come la questione della ritmicità, bisogna, ovviamente, ricordarsi dei suoi limiti e della sua convenzionalità. Per spiegare, d'ora in poi, il significato che attribuirò alle mie definizioni grafiche, spiego questo primo caso. I fattori (esterni) della nostra percezione del ritmo in questo caso sono due. Uno è il tempo. Ci accordiamo di tracciarlo sull'asse orizzontale. L'altro è l'impressione provocata da ogni singolo vagone, lo tratteremo sull'asse verticale. Abbiamo un movimento regolare del treno, vale a dire che i vagoni nuovi appaiono sullo schermo a intervalli di tempo regolari, ad esempio, dopo ogni quinto di secondo. Tracciamo sulla coordinata orizzontale questi intervalli di tempo, i quali saranno tutti determinati da segmenti uguali della linea. Da ogni punto immaginiamoci una linea verticale, sulla quale è tracciato il significato del secondo fattore. Questo secondo fattore ha una grandezza stabile, perché i vagoni sono uguali, ovvero otteniamo una serie di punti che saranno tutti sulla stessa altezza sopra la coordinata orizzontale e, quando andiamo a unire questi punti, otteniamo la curva del ritmo, anch'essa orizzontale e semplice (per semplicità non prendo in considerazione gli intervalli tra i vagoni che, a dire il vero, influenzando sul secondo fattore, renderanno questa linea in una certa misura ondeggiante).

⁴ L'aumento del valore del secondo fattore.

treno, la velocità del movimento) diminuisce. Questo esempio è il più elementare, ma ognuno può, prestando la giusta attenzione alla questione, fare delle prove e determinare nei film di qualità forme ritmiche più complesse nelle singole inquadrature, in combinazione con le inquadrature contigue, e così via. Purtroppo, le inquadrature ritmiche non capitano abbastanza spesso, inoltre frequentemente il ritmo di un'inquadratura fa perdere ritmo all'altra. Tuttavia, soltanto questo lavoro di osservazione e analisi può aiutare a rendere l'idea di quello che è il ritmo nella composizione cinematografica. Questa idea non può essere resa, in nessun modo, a parole. Mentre il ritmo dinamico è una cosa relativa, il ritmo statico è già una denominazione totalmente convenzionale. Perché è del tutto impossibile immaginare il ritmo *fuori dal tempo*. Per questo, il ritmo è possibile soltanto in movimento. Ma la coscienza umana non può immaginare proprio niente, per così dire, al di fuori dal tempo. Il concetto, o l'idea, del tempo — così come dello spazio — non potrà mai essere un concetto a sé, slegato dagli altri concetti, dalle altre idee. Un quadro immobile e statico una persona se lo immagina soltanto nel tempo, e da qui vengono le radici del concetto di 'ritmo statico'. La persona immagina i movimenti in un quadro fermo, "percepisce la linea come una conseguenza del *movimento* di un punto" (M. Ginzburg) e così via. Ginzburg propone il nome di ritmo 'dinamico passivo' al posto di 'statico'.

Sarebbe più giusto, secondo me, chiamare questo aspetto del ritmo 'dinamico immaginato', in quanto la dinamicità esiste qui soltanto nella nostra immaginazione. Propongo di aggiungere anche il nome di 'concettuale': questo ritmo è un prodotto del processo finito di comprensione di un dato oggetto (quadro, eccetera).

Il fatto è che da parte nostra il ritmo statico o dinamico immaginato può essere percepito anche nel *processo stesso di percezione* dell'oggetto (una percezione ottica, ovviamente). Questo ha una causa puramente tecnica: l'angolo troppo piccolo (circa 2°) di vista nitida del nostro occhio, grazie al quale riconosciamo un oggetto analiticamente, per piccole parti. Dunque, *muovendosi* con la vista su un dato

oggetto (ad esempio, un grande edificio), possiamo percepire il vero ritmo dinamico *durante* questo *movimento degli occhi* (o dell'edificio *davanti* agli occhi). Ad esempio, un caso tipico: una grande quantità di finestre, affiancate l'una all'altra, disposte in un giusto ordine e su una stessa linea; durante il movimento lungo questa linea si creerà un'impressione ritmica dinamica, identica a quella creata dal movimento del treno nel nostro primo esempio. Questo ritmo statico (in quanto è un attributo di un oggetto fermo) propongo di chiamarlo 'ritmo dinamico immaginato percettivo'.

È evidente che bisognerà affrontare tutti questi tipi di ritmi durante la composizione del fotogramma cinematografico.

Il compito della ritmicità dinamica immaginata della composizione è duplice.

Sulla linea del ritmo dinamico immaginato *percettivo* la composizione, nella maggior parte dei casi, ha un compito del tutto analogo a quello della linea del ritmo dinamico puro. Questo ritmo si manifesta più spesso in casi di movimento sullo schermo di oggetti fermi per loro natura (ad esempio, edifici e via dicendo, ripresi con una cinepresa mobile). Nei casi in cui gli oggetti siano degli elementi fermi della composizione (fermi sullo schermo), il peso di questo tipo di ritmo diminuisce perché lo spettatore, che vede lo schermo da un angolo relativamente ristretto, farà più attenzione agli oggetti che si muoveranno. Di certo, questo peso c'è e, come vediamo, dipende anche dalla distanza dello spettatore dallo schermo (perché da questo dipende l'angolo sotto il quale lo schermo viene osservato), — una circostanza alla quale non si presta alcuna attenzione.

Sulla linea del ritmo dinamico immaginato *concettuale* il compito della composizione cinematografica è uguale al compito di ogni opera *statica*: la composizione deve essere progettata in modo da garantire che nella mente dello spettatore, dopo aver condotto interamente questa composizione alla sua coscienza, si crei un concetto finito, permeato da una certa forma di ritmo *dinamico*.

Il compito dell'autore di una composizione cinematografica viene significativamente complicato dalla necessità di unire i ritmi dinamici immaginati con

il ritmo dinamico vero. Questa unione può essere *armoniosa*, nel cui caso i ritmi si armonizzeranno in un ritmo generale, rafforzato e arricchito. Al contrario, si possono unire i ritmi *sui contrasti*, e quindi un certo ritmo verrà messo in evidenza da altri ritmi contrastanti. L'unione, infine, può essere ancora di un altro tipo, quando cioè uno dei ritmi viene sottolineato, mentre gli altri servono soltanto come uno sfondo non attivo.

Immaginiamo, ad esempio, che il nostro treno si muova nella profondità dello schermo in un tunnel: il ritmo dinamico immaginato (concettuale) del tunnel e il ritmo del movimento del treno *verranno composti*. A ogni annotazione del secondo fattore (dell'impressione diretta provocata dal treno) in ogni momento *verrà aggiunta* l'impressione provocata dal punto del tunnel che il treno sta attraversando, e di conseguenza la curva del ritmo salirà in alto (o scenderà in basso) sotto un angolo maggiore rispetto al caso del treno nella steppa. Nello stesso esempio, quando il treno si muove attraverso un campo, la curva tranquilla (orizzontale) del ritmo dinamico immaginato concettuale della linea dell'orizzonte entra in contrasto con la linea ritmica del treno e la sottolinea. La sottolinea e non la attenua, perché il treno, in tutti i sensi, è la cosa più significativa di questa composizione rispetto alla lontana linea dell'orizzonte.

Se si facesse una ripresa tale da rendere questa linea poco visibile (ad esempio, fare una piccola sovraesposizione oppure riprendere l'orizzonte lontano senza il filtro di luce), diminuendo cioè in maniera significativa il suo significato compositivo in confronto a questo significato del treno, anche il suo significato ritmico diminuirebbe, ed essa giocherebbe un ruolo soltanto di sfondo. Ci si può poi immaginare che lungo l'orizzonte si ergano delle montagne che aggiungono l'impressione anche del ritmo immaginato *percettivo*: allora in quest'ultimo caso questi ritmi dinamici immaginati fungeranno da *sfondo* per la linea ritmica dinamica vera del movimento del treno.

La questione del ritmo nella composizione è talmente complessa che mi limito deliberatamente soltanto a delinearla e a tracciare approssimativamente i primi passi da intraprendere sulla stra-

da dell'elaborazione di una futura teoria dell'arte cinematografica.

Per affrontare la questione dell'organizzazione fotografica di un film è necessario esaminare le tecniche fondamentali a cui si fa ricorso durante le riprese. Queste tecniche sono le seguenti: il diaframma, l'oscuramento, la dissolvenza, la ripresa attraverso un telo, la ripresa non a fuoco, la ripresa con speciali obiettivi 'artistici', la ripresa con l'aiuto di diversi strumenti ottici come prismi, cilindri, specchi e così via, la ripresa multipla, la ripresa attraverso un mascherino, la combinazione di singole tecniche tra di loro.

La tecnica forse più utilizzata è il diaframma circolare, ma può essere di qualsiasi altra forma. Con il suo aiuto la cornice normale del fotogramma (il rettangolo 3:4) viene distrutta, si trasforma in un cerchio (o in un'altra figura) che si rimpicciolisce progressivamente, arrivando fino a rappresentare un punto e scomparire del tutto, lasciando lo schermo nero. Questo è un diaframma che si schiude. All'apertura avviene tutto il contrario: sullo schermo nero compare un punto, il cerchio cresce fino ad aprire tutto lo schermo normale. L'uso del diaframma nel primo caso viene determinato dalla necessità di concentrare l'attenzione dello spettatore su un certo dettaglio di tutto il fotogramma, per via dell'eliminazione del contenuto che resta. L'uso esatto di questa tecnica è appropriato solo in un caso, quando per le necessità di montaggio, contemporaneamente a questa concentrazione sul dettaglio, serve *portare* progressivamente *a zero* la linea ritmica del montaggio. La tecnica della chiusura del diaframma può essere considerata analoga a una tecnica musicale, quando la melodia finisce con *una* nota che va diminuendo⁵ fino ad arrestarsi del tutto. La tecnica dell'apertura, al contrario, è una melodia che inizia con una nota e si sviluppa con l'aggiunta di note man mano nuove, finché non entra tutta l'orchestra (tutto il fotogramma). Certo, si tratta soltanto di un'analogia. All'apertura del diaframma la curva del montaggio va sempre in salita, perché aumentano i valori di una serie di fattori: il secondo dei fattori com-

⁵ I termini musicali 'diminuendo' e 'crescendo' vengono usati in italiano nel testo [N.d.T.].

positivi, il fattore dell'arricchimento del contenuto, ecc. L'apertura del diaframma a volte viene utilizzata anche con lo scopo di risvegliare l'interesse dello spettatore, intrigarlo. Ad esempio, il diaframma si apre fino a un certo punto e lo spettatore vede come la mano di qualcuno prende una rivoltella, o rompe un registratore di cassa, o fa qualcosa di intrigante. Lo spettatore non sa a chi appartenga questa mano (altrimenti è inappropriato ricorrere a questa tecnica), e il regista per un certo tempo lo mantiene in questo stato teso di curiosità, e poi infine apre tutto il diaframma e mostra il proprietario della mano. Ovviamente, per lo spettatore la scoperta deve essere inaspettata, altrimenti anche questa tecnica è inappropriata.

A questa tecnica si fa un ampio ricorso e non è difficile controllare (particolarmente nei nostri film) come venga utilizzata spesso in modo sbagliato: o non ha una ragione di contenuto, o infrange la corretta linea ritmica.

Anche la tecnica dell'oscuramento viene utilizzata in due direzioni. In realtà, sarebbe più corretto prendere in considerazione due tecniche, come anche nel caso del diaframma — l'oscuramento e lo schiarimento. L'oscuramento è un'analogia al diminuendo di tutta l'orchestra, dal suono pieno alla pausa. Lo schiarimento è l'entrata, il crescendo dalla pausa fino al suono pieno. Già da questa analogia si vede che tale tecnica ha un grande valore di influenza, e deve essere utilizzata con prudenza per non farle perdere questo valore. Purtroppo, molto spesso l'uso dell'oscuramento nei nostri film testimonia soltanto il fatto che il regista riconosce la propria impotenza nel collegare nel modo giusto due fotogrammi nella fase di montaggio. La percezione del fatto che la linea di montaggio si interrompe nel punto dell'unione di due fotogrammi costringe a utilizzare questo metodo di transizione universale: la linea del fotogramma precedente viene portata a zero (oscuramento), mentre la linea del fotogramma seguente si fa partire da zero (schiarimento), e in questo modo nel punto di unione tutte e due le linee si incontrano sullo zero, e tutto riesce bene. È chiaro che in realtà qui non sempre va tutto bene: molto raramente (quando non è espressamente voluto) le esigenze dell'artisticità

richiedono queste pause, momenti in cui si elimina qualsiasi tensione, che sono la conseguenza del fatto che la curva del montaggio viene portata a zero.

Come nella musica un diminuendo non richiede per forza di cose un crescendo che deve seguire, così anche l'oscuramento non richiede di certo che il fotogramma seguente inizi con un effetto di schiarimento. Ma nei casi in cui il regista ammette un tale salto della curva del montaggio (dalla pausa al suono pieno), deve fare particolare attenzione alla *giustificazione* di questo salto. L'oscuramento aumenta, per così dire, la carica del fotogramma che segue, perché lo priva della possibilità di entrare nella coscienza dello spettatore con l'aiuto della curva di montaggio ininterrotta, che alleggerisce significativamente questa entrata. Allo stesso modo, anche lo schiarimento, che provoca anch'esso un salto della curva del montaggio, richiede una giustificazione. Un buon esempio di quando lo schiarimento chiede di essere utilizzato è presente in *Zvenyhora*. Una serie di fotogrammi presenta la sequenza di una vivace sinfonia contemporanea dell'industria che, a ritmo folle, marcia verso il futuro. All'improvviso appare lo schermo nero, un salto che stupisce lo spettatore. Il regista è *obbligato* a giustificare questo salto, questa sorpresa, e lo fa brillantemente: un vecchio ha dissotterrato uno spadone antichissimo e lo osserva trasognato, "...un tempo...". È vero, il salto è enorme — dal vortice potente dell'industrializzazione al romanticismo dell'antica epoca cosacca — e lo spettatore percepisce questo salto come una tecnica di alto valore artistico.

Nell'utilizzo della dissolvenza un fotogramma viene gradualmente sostituito da un altro senza oscuramenti o schiarimenti — il fotogramma successivo va a coprire gradualmente quello precedente, fino a quando quest'ultimo non scompare del tutto. Anche questa è una tecnica di grande influenza, e per questo anche di grande pericolo. Qui non ci sono pause e non ci può essere, a quanto sembra per ragioni formali, nessun salto. Ma è questo il punto: il salto ci può essere, e spesso c'è. Utilizzando questa tecnica, è necessario prestare *particolare* attenzione alla continuità della linea di montaggio nel punto di unione, perché questa unione non avviene istanta-

neamente nel punto di attacco, ma durante un certo periodo di tempo, quando *entrambi* i fotogrammi sono contemporaneamente presenti sullo schermo. Ogni errore qui è particolarmente visibile, sono particolarmente visibili le relazioni reciproche della linea di montaggio in entrambi i fotogrammi, sono particolarmente visibili anche le relazioni reciproche della loro composizione formale, perché i fotogrammi *si sovrappongono* l'uno all'altro. Ogni salto non giustificato darà nell'occhio, anche a uno spettatore non esperto. Mi ricordo un film estero in cui il regista continuava a utilizzare la dissolvenza per la transizione da piano a piano (vale a dire nei cambiamenti della scala di ripresa). Questo utilizzo era totalmente irragionevole e irritava moltissimo persino gli spettatori ordinari. Osservando attentamente i nostri film, si possono trovare tante di queste insensatezze. La principale forma corretta dell'utilizzo della dissolvenza si trova nella combinazione dei fotogrammi, le cui composizioni e le linee di montaggio si adattano bene l'una all'altra *senza* salti. Allora, le dissolvenze fanno confluire in maniera totale la linea di montaggio generale, il flusso generale della narrazione in un corso continuo, fluido e tranquillo. Questo provoca un'impressione epica. I salti, così come anche in altre tecniche, devono essere necessariamente giustificati. Ad esempio, si può mostrare adeguatamente un incubo quando, fotogramma dopo fotogramma, compariranno a salti gli spettri più inattesi, perché allora una serie di dissolvenze — in grado di unire la grande varietà di cose diverse in un'unità di montaggio — farà immaginare il sogno. Il fatto stesso di unire nel modo sballato i salti tra loro con questa tecnica creerà la dovuta immaginazione fantastica del sogno, o dell'incubo (certamente, questo può essere usato anche in una narrazione di tipo fiabesco, ecc.).

Quando, idealmente, non è necessario, o è persino nocivo dal punto di vista dell'artisticità essere molto precisi nel lavoro di inquadratura con l'obiettivo, si utilizzano alcune tecniche per diminuire la cura del dettaglio: riprese attraverso un telo di diverso spessore, riprese senza una precisa messa a fuoco e utilizzo di obiettivi di vario tipo (o di strumenti ottici per gli obiettivi) che non possiedono una piena correzione

ottica.

In base allo stile generale pensato per l'organizzazione fotografica, a volte tutto il film viene ripreso con qualche tipo di obiettivo artistico, con l'eccezione di quei fotogrammi che vengono ripresi in scala molto piccola e che richiedono una grande quantità di dettagli. Tutto il film *L'ultima risata*, a parte i piani generali delle strade e del cortile, è ripreso con l'obiettivo con aberrazione cromatica, il che ha significativamente elevato l'artisticità della sua organizzazione. Nella maggior parte dei casi, poi, tutti i metodi che prevedono di rendere l'inquadratura più sfumata si utilizzano solo nei primi piani, dove dettagli inutili (come, diciamo, i pori della pelle sul viso di una bella donna) spunterebbero con troppa insistenza. I nostri operatori ricorrono spessissimo all'utilizzo di un telo, una tecnica che, ad esempio, la fotografia artistica da cavalletto ha da tempo abbandonato in quanto la considera imperfetta. Il telo, semplicemente, offusca tutti i dettagli in misura variabile, a seconda dello spessore, senza aggiungere né plasticità al disegno, né carattere alla resa di luci e ombre. Per questo il telo come tecnica estetica è stato quasi del tutto abbandonato in Occidente. Ma, dato che permette vari livelli di ombreggiatura, è una tecnica molto utile per speciali compiti artistici, in tutti quei casi in cui il regista deve mostrare qualche categoria di percezione particolare. Ricordatevi la leggenda che viene raccontata dal vecchio in *Zvenyhora*. L'utilizzo di un telo spesso (più alcune altre tecniche) crea l'effetto di una totale irrealtà del racconto, il che era, appunto, compito dell'autore.

Per il raggiungimento della più alta verità artistica nella trasmissione sia dei contorni, che delle relazioni reciproche tra luci e ombre, la cosa migliore, come avevo già indicato, è l'uso di un obiettivo speciale, quello cromatico non corretto.

Ogni obiettivo rende la nitidezza massima del disegno soltanto quando è installato a una distanza esatta dalla pellicola. La sua installazione a una distanza diversa risulterà in una sfocatura, tanto più grande quanto più grande sarà l'errore commesso. Non si raccomanda, però, di raggiungere la sfumatura dei contorni della trasmissione in questo modo, perché la sfocatura causata dall'installazione dell'o-

biiettivo non a fuoco è molto sgradevole. Ma in casi particolari si può utilizzare questa tecnica con molta abilità, come in quella stessa leggenda in *Zvenyhora*, dove tutto il mondo circostante è ripreso, nella maggior parte dei casi, sia attraverso un telo, sia non a fuoco. L'impressione finale è un senso totale di irrealtà e immaterialità anche di quel mondo circostante, cosa del tutto comprensibile, anche perché la leggenda viene raccontata da un vecchio, un contadino non istruito che aveva un'idea piuttosto chiara delle persone che vivevano in quell'epoca (lui stesso era come se visse tra loro e, in ogni caso, proiettava se stesso in quei tempi passati), ma non poteva immaginare realmente il loro mondo circostante.

I metodi di deformazione durante l'interpretazione (in realtà, anche lo sfocamento è già una deformazione) sono i più diversi. L'aggiunta all'obiettivo ordinario di un vetro ottico, cesellato sul cilindro, causerà l'allungamento dell'oggetto di ripresa in una direzione perpendicolare all'asse del cilindro. Per questo stesso motivo si ricorre all'uso di forme cilindriche, coniche e specchi, ecc. L'uso di tecniche di deformazione è ingegnoso nei casi in cui sia necessario trasmettere una percezione anormale della realtà, e l'utilizzo di un mezzo piuttosto che di un altro è determinato dalle esigenze del caso. Gli spettri dei sogni, le allucinazioni, le immaginazioni terrificanti sotto l'effetto dell'ebbrezza, della malattia *et similia*, che danno una serie infinita di variazioni di percezione della realtà, possono benissimo essere interpretati con i mezzi del cinema. Qui il cinema non ha concorrenza.

Su uno stesso segmento di pellicola si può realizzare qualsiasi quantità di scatti, che verranno sovrapposti l'uno all'altro. Questo metodo di ripresa combinata viene utilizzato piuttosto ampiamente nei casi più vari: iniziando dai trucchi, dove questa combinazione può essere presa in esame soltanto da uno specialista (come, ad esempio, nel film *Il piccolo Lord*, in cui Mary Pickford allo stesso tempo interpreta sia il piccolo lord che sua madre), fino ad arrivare ai casi in cui tale combinazione è ben presente e persino sottolineata. Una grande quantità di compiti può essere risolta esclusivamente con questo metodo. Prendiamo ancora una volta d'esempio

quella stessa leggenda in *Zvenyhora* (tocca spesso ritornare a questo film: per prima cosa è conosciuto da tutti, poi è fatto bene, e in esso è ampiamente utilizzata la *palette* cinematografica), che offre dei buoni esempi dell'uso ingegnoso di ripresa combinata. Tutto il film è realizzato come minimo a una ripresa doppia, dove una è a fuoco (le persone), mentre l'altra è oltre la messa a fuoco e attraverso il telo. Alcune sue parti sono realizzate a ripresa multipla: una confusione totale di persone, armi, carri, contadini e così via, che provoca la giusta impressione della narrazione confusa del vecchio. La tecnica della ripresa multipla viene utilizzata anche con lo scopo di arricchire il fotogramma dal punto di vista del contenuto o della composizione, per così dire, per aumentare l'orchestra. In *Zvenyhora* vengono riprese in questo modo le sequenze che meritano di essere chiamate 'solenne marcia industriale'. Qui l'arricchimento del fotogramma crea un'impressione del tutto analoga al grande rafforzamento del suono dell'orchestra, che è assolutamente necessario per la resa dell'enorme movimento invincibile, della tensione di produzione, dei milioni di cavalli vapore. Contare almeno approssimativamente quei casi, dove serve, e dove non serve utilizzare la ripresa combinata, non è possibile per ovvi motivi: le possibilità puramente tecniche (ricordatevi che la tecnica aumenta la *palette* artistica) di questo metodo non sono ancora state lontanamente utilizzate. È ancora poco diffuso, ad esempio, l'uso di 'mascherini', vale a dire di rivestimenti, che ricoprono una certa parte del fotogramma durante una ripresa, in modo che in questa parte ricoperta verrà poi ripreso quello che serve. Non è ancora entrata del tutto in uso la tecnica del 'mascherino mobile' (troppo complicata e specifica per essere spiegata qui), che ho da tempo proposto ai nostri operatori, con l'aiuto della quale si possono riprendere cose tanto incredibili come, ad esempio, l'attore ingrandito o rimpicciolito di alcune volte in un ambiente circostante di dimensioni assolutamente normali con delle persone ordinarie ecc. Le possibilità, ripeto, sono davvero tante e non è possibile prevederle tutte.

Durante le riprese con un apparecchio cinematografico sulla pellicola si ottengono circa 16 singoli

scatti al secondo. Quando il positivo viene proiettato sullo schermo, normalmente la proiezione viene realizzata alla stessa velocità. Se durante la ripresa giriamo la scatolina dell'apparecchio, diciamo, due volte più velocemente, avremo 32 scatti al secondo, che richiederanno non più uno, ma due secondi di proiezione. Ovvero, sullo schermo vedremo un movimento due volte più lento rispetto alla velocità del movimento dell'originale. Nella ripresa con una velocità minore rispetto a quella normale, al contrario, il movimento sullo schermo sarà accelerato. L'utilizzo di queste tecniche porta a dei risultati a volte molto ingegnosi, che non possono essere raggiunti con nessun altro mezzo. Il metodo più vecchio e più frequente è quello della ripresa ritardata (l'accelerazione sullo schermo), che si utilizza solitamente per raggiungere un effetto comico: una persona in fuga corre per la strada con una velocità non umana. Questo metodo viene utilizzato in maniera ingegnosa, con uno scopo completamente diverso, da Pudovkin nel film *La madre*: nel momento in cui la madre viene investita dai cosacchi e calpestata dagli zoccoli dei cavalli, nell'immaginazione della madre in fin di vita alcuni profili frammentari di cosacchi a cavallo attraversano lo schermo con la velocità di un lampo. Anche il metodo di ripresa accelerata può creare sia un'impressione comica che tragica e via dicendo, a seconda del contenuto del fotogramma e del metodo della sua presentazione da parte del regista. Nel film *I tre moschettieri* di Max Linder il protagonista si affretta a cavallo da Londra a Parigi, portando una collana alla regina, ed ecco che all'abbeveratoio, da dietro il trogolo salta fuori l'inviato del cardinale con un'enorme siringa, e la affonda nella groppa della bestia. Il protagonista salta sul cavallo, parte e, all'improvviso e con una straordinaria lentezza, il cavallo inizia non a saltare, ma a fluttuare nell'aria. Un altro esempio è l'inizio di *Zvenyhora*, dove anche le figure degli *haidamaka*⁶, e poi quella del vecchietto, fluttuano una alla volta sullo schermo. Questo ha senso sia per il raggiungimento di una determinata architettura ritmica pensata in anticipo,

che per il raggiungimento dell'impressione di una certa epicità e irrealtà, propria della leggenda. Anche nel racconto della leggenda in questo stesso film è ampiamente utilizzata questa tecnica: una spada si abbassa su una testa per quasi un minuto intero, e via dicendo. In questo caso tale tecnica sottolinea anche quel carattere fantastico della leggenda necessario al regista.

In precedenza, avevo già menzionato che durante la composizione del fotogramma bisogna ricordarsi che ogni film vive sotto forma di fotogrammi, racchiusi in una cornice con un rapporto tra i lati di 3:4. Nella maggior parte dei casi queste cornici provvidenziali sono ferme. Ma è piuttosto facile evitarle con l'aiuto di 'mascherini' — pagliette non trasparenti con un ritaglio della misura e della forma necessaria, che vengono installate proprio davanti alla pellicola durante la ripresa. Con questi 'mascherini' si realizzano dei fotogrammi separati in maniera netta e di varie forme. Non si vorrebbe, perché è vergognoso per la nostra avversione all'artisticità, ma dobbiamo constatare che nelle serie di 'mascherini' di varie forme in dotazione a ogni nostro operatore sono presenti anche 'mascherini classici': il 'binocolo', ovvero due cerchi, e la 'chiave', che di fatto è la fessura del lucchetto. Sia l'uno, sia l'altra sono delle sciocchezze da analfabeti, perché guardando dentro un binocolo non si vedranno mai due cerchi, e guardando nella fessura di una serratura non si vedrà mai la forma di una chiave, ma questi 'mascherini' vengono conservati, e l'unica loro utilità è l'inappellabile conferma della nostra spaventosa e pericolosa ignoranza artistica e l'assenza di gusto.

Un particolare tipo di 'mascherini' è rappresentato da quelli che si installano davanti all'obiettivo. Se si posizionano vicino all'oggetto ripreso, il risultato è la sfumatura dei contorni.

Vengono realizzati o in bianco, o in nero (o con una gradazione che va dal trasparente, centrale, al rosso dei lati).

Nel primo caso, le cornici del fotogramma vengono persino sottolineate, poiché tutti i lati del fotogramma saranno bianchi e il contorno dell'oggetto ha una giusta intensità soltanto nella parte centrale. Per fortuna, questi mascherini vengono utilizza-

⁶ I gruppi ribelli formati da cosacchi e contadini contro la nobiltà polacca nella parte dell'Ucraina situata sulla riva destra del fiume Dnepr, attivi nel XVIII secolo [N.d.T.].

ti piuttosto raramente, quando l'operatore ha una tendenza verso un'estetica di poco valore e segue la linea dei fotografi provinciali, che tuttora amano presentare questi 'biglietti da visita': la testa e le spalle in centro, le nuvole attorno, e tutto si dissolve gradualmente nella carta bianca dei lati.

L'utilizzo del 'mascherino' nero ha un grande valore compositivo, perché distrugge una categoria fondamentale della composizione formale che è la cornice. La cornice fa emergere il film dal deserto nero, dall'oblio che lo circonda. Il 'mascherino' nero fa scomparire il confine esatto tra il film e questo nero vuoto. È una tecnica piuttosto rischiosa, perché l'occhio, che non vede la cornice, non vede il punto d'appoggio (la testa di ponte) per la composizione e perciò non può percepirla, e inevitabilmente deve trovare abbastanza contenuto in altre componenti elementari del fotogramma: la resa di luci e di ombre sulla linea dell'organizzazione e l'interpretazione degli attori, il significato, e così via, sulla linea interna. Utilizzare coscientemente tale metodo di limitazione dei mezzi d'influenza può essere fatto soltanto da un maestro sicuro di sé e delle sue tecniche. Nel film *L'ultima risata* e, parzialmente, in *Michael* si possono osservare alcuni ricorsi molto ingegnosi a questa tecnica: tutti i primi piani di Jannings, ad esempio, sono ripresi senza la cornice, — infatti, tutta l'attenzione viene attirata dalla sua interpretazione, ed egli è all'altezza del rischio corso dal regista e dall'operatore. Da noi il 'mascherino' nero non viene utilizzato quasi mai, e questo è un gran bene, perché anche se abbiamo dei registi e degli operatori sicuri di sé, ancora non abbiamo dei veri e propri maestri.

Non si dovrebbe pensare che ciò che è stato scritto in questo capitolo sul problema dell'organizzazione fotografica di un film esaurisca minimamente la questione. In questo ambito ci sono molte difficoltà, di cui a volte non si può nemmeno parlare, e qui bisogna svolgere un lavoro di studio e di ricerca sul materiale visivo disponibile, i fotogrammi stessi. Senza questo lavoro immane dovremo conservare ancora a lungo i nostri 'binocoli' e le nostre 'chiavi'.

◇ **L. Skrypnyk, *Sketches on the Theory of Cinema Art*** ◇
Translated by **Kateryna Mychka**

Abstract

Italian translation of the 5th chapter of *Narysy z teorii mystectva kino* by Leonid Skrypnyk.

Keywords

Ukrainian Film Theory, Formal Composition of the Frame, Rhythm, Filming Techniques.

Author

Leonid Skrypnyk (1893-1929) was a major futurist prose writer, literary and cultural theoretician, photographer. He graduated with an engineering degree from the Kyiv Polytechnical Institute and was involved in flying experiments at an Aerodynamics Institute near Moscow before the First World War. In the Soviet period he worked in Kyiv in the administration of the South-western Railroad and then ran a film laboratory at the Odesa Studio of the All-Ukrainian Photo-Cinema Administration. He published on photography, film, and cultural theory and he was a close collaborator of the Futurist journal “Nova generacija” (New Generation, 1927-1930). His technical education combined with his literary erudition made him a respected figure within the Futurist circles. He authored the first photographer’s handbook in Ukraine *Poradnyk fotohrafja* [Photographer’s guide, 1927] and he was the first to write film theory in Ukrainian *Narysy z teorii mystectva kino* [Sketches on the Theory of Cinema Art, 1928]. As its title suggests, Skrypnyk’s work was mainly concerned with film as an art form. Some of his works appeared under the pseudonyms ‘M. Lans’kyi’ and ‘Levon Lain’. Skrypnyk died prematurely from tuberculosis and left unfinished his book on art and social culture, as well as his novel *Epizod z žyttja čudnoji ljudyny* [Episode from the Life of a Strange Person].

Translator

Kateryna Mychka is currently a doctoral candidate in Germanic and Slavic Studies at Charles University in Prague and Sapienza University in Rome. In her research she focuses on the figure of Serhij Žadan in the context of transformative dynamics of Independent Ukraine. At the State University of Milan in 2020 she graduated in Foreign Languages and Literatures with a thesis on the First World War stories of Ukrainian writer Ol’ha Kobyljans’ka and in 2023 she obtained her master’s degree with a thesis dedicated to the spatial dimension of Serhij Žadan’s novel *Vorošylovhrad*. Her research interests include contemporary Ukrainian literature and translation studies. She is a member of the Italian Association of Ukrainian Studies and the Czech Association of Ukrainianists. She contributes to “Slava Evropi”, a Ukrainian-language section of the Italian online magazine “Linkiesta” and she is the editor of the Italian version of a multilingual media about Ukraine, “UkraineWorld”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2024) Kateryna Mychka

