



INTRODUZIONE

Parecchia gente non sa chi sono e cosa fanno i montatori. Niente di strano, visto che non sono mai stati delle celebrità. Quando si assegnano i premi per il montaggio, pochissimi al di fuori del ristretto mondo dei montatori ricordano chi li ha vinti. Anche i montatori più influenti vengono menzionati di rado nelle campagne pubblicitarie dei film, restando all'ombra dei «grandi nomi» impegnati nella produzione. I giornalisti e il pubblico più attento associano spesso il montaggio alle scene più appariscenti del film: inseguimenti in auto a base di gomme che stridono, battaglie furibonde, mobili posseduti dal demone che volano per la stanza. Naturalmente in quelle scene succedono un sacco di cose e *qualcuno* deve mettere insieme i vari pezzi di pellicola. Eppure c'è ancora chi è convinto che quelle scene, come il resto del film, siano state «girate così come si vedono».

Da molti punti di vista negli ultimi trenta o quarant'anni l'industria cinematografica e i suoi spettatori sono diventati enormemente sofisticati. Tuttavia la visione semplicistica del montaggio non è cambiata granché. Solo i cultori della professione, e i membri dell'industria, del pubblico e degli studiosi che comprendono a fondo il processo di lavorazione del cinema hanno cominciato ad apprezzare la

complessa natura del montaggio, il quale non implica solo una valutazione teorica degli effetti di un'inquadratura su un'altra, o la resa lineare di una sceneggiatura, o una misurazione meccanica dei fotogrammi, ma tutto questo e molto di più – ritmo, istinto, emozione, psicologia, arte – poggia sul talento multiforme di un unico individuo, il montatore, che collabora con il regista alla creazione di un evento sensoriale cumulativo.

Detto in parole povere, il lavoro dei montatori consiste nell'organizzare i dettagli, intensificare le sfumature, accentuare le emozioni e dosare un numero infinito di elementi visivi e sonori per creare un film. A differenza dei registi, però, i montatori non hanno l'abitudine di spiegare a un estraneo curioso ciò che fanno. Spesso reagiscono alla richiesta di interviste con esitazione, senza saper bene cosa dire, persino sorpresi del fatto che qualcuno domandi loro chi sono e cosa fanno. Malgrado ciò, una volta entrati nel vivo dell'intervista, al pari degli altri creativi che lavorano dietro lo schermo, si mostrano capaci di esporre in maniera perfettamente articolata la loro complessa arte. I ventitré montatori intervistati in questo libro parlano tutti del proprio lavoro con disinvoltura, entusiasmo, e ovviamente molta attenzione al dettaglio, illustrando le principali questioni riguardanti la natura e la pratica del montaggio attraverso i loro film e le loro esperienze. Dai loro discorsi emerge rapidamente una serie di tratti comuni, e il processo del montaggio – spesso visto come qualcosa di misterioso, intuitivo, magico, invisibile – si mostra molto più definito e comprensibile. A chiunque sia interessato a indagare il processo di produzione cinematografica, si tratti di un professionista o di uno studioso, le interviste raccolte in questo libro riveleranno il processo più critico di quest'arte.

L'immagine del montatore come figura solitaria rinchiusa in una saletta buia è un'eredità del vecchio cinema, e solo di recente l'industria e il pubblico hanno cominciato a riconoscere l'importanza del montatore. Testimonianza importante di questo crescente riconoscimento è per esempio la comparsa del nome del montatore nella pubblicità mediatica, anche se le decisioni sulla sua posizione e inclusione nella lista dei crediti creativi non appaiono sempre coerenti. Secon-

do i recenti studi storici sul cinema delle origini, i primi «montatori» erano in sostanza proiezionisti a cui veniva chiesto di incollare insieme un paio di spezzoni di singoli piani-sequenza per ottenere un filmato più lungo. Com'era prevedibile, l'abilità richiesta per questa operazione fece sì che all'inizio quella dei montatori fosse considerata una semplice perizia meccanica.

Ma anche se durante i primi trenta o quarant'anni della storia del cinema la figura del montatore ricevette poca considerazione pubblica, il processo di montaggio acquisì rilevanza professionale con l'emergere della nozione di struttura narrativa. Dai film «primitivi» di una o due bobine realizzati da Georges Méliès e Edwin S. Porter ai raffinatissimi lungometraggi di D.W. Griffith, Erich von Stroheim e Buster Keaton, l'assemblaggio di spezzoni di pellicola divenne il mezzo per manipolare tempo e punto di vista attraverso l'uso del montaggio alternato, e per intensificare le emozioni con l'uso di inserti e trucchi ottici. I film cessarono di essere semplici inquadrature di tipo teatrale attaccate una dopo l'altra. Il cinema muto divenne un'occasione per mettere in mostra le *immagini*, le quali (oltre naturalmente a una serie variabile di didascalie) ora scorrevano come risultato della relazione tra l'inquadratura e l'insieme di quelle che la precedevano e la seguivano. Luci, direzione della fotografia, scrittura del soggetto (titolazione compresa), recitazione e regia erano tutte realizzate tenendo conto della fase di montaggio, dal momento che era in quella saletta buia che il film sarebbe stato assemblato. Le inquadrature venivano dunque realizzate con l'obiettivo specifico di garantire continuità nel montaggio.

Nel panorama del cinema muto degli anni Venti, le analisi critiche di Pudovkin ed Èjzenštejn elevarono il montaggio a teoria e forma d'arte. Il principio di fondo era la giustapposizione di immagini: il termine *montage* divenne sinonimo di montaggio in tutt'Europa, mentre a Hollywood il termine rimase riservato a speciali sequenze ricche di tagli rapidi e dissolvenze. *La corazzata Potëmkin* e *Ottobre* di Èjzenštejn, *Napoléon* di Abel Gance e i film muti dell'espressionismo tedesco dimostrarono, tra i tanti, l'effetto mozzafiato prodotto dall'accumulazione di inquadrature in rapida successione (più tardi evolutesi nel *flash cutting*, elemento base di inseguimenti tra auto,

sparatorie, pubblicità televisive e MTV). Attraverso semplici accostamenti di immagini emotive, quei film riuscivano a evocare atmosfere, creare significati sottintesi e complesse astrazioni, istituire nessi dove non sembravano esisterne. Il montaggio, specialmente nella concezione di Ějzenštejn, divenne uno stimolo intellettuale, l'arricchimento di una semplice vicenda per mezzo dell'intensità visiva. Durante gli anni Venti, mentre il cinema passava dalle visioni tremolanti dei primi film a narrazioni complesse, divenne chiaro che la capacità di valorizzare appieno il potenziale offerto dalle immagini stava sostanzialmente nel montaggio.

Alla fine del decennio, quando il suono entrò a far parte del cinema, i produttori furono costretti a inserire nel processo di montaggio un maggior numero di elementi: dialoghi, musica ed effetti sonori. Si trattava di elementi che ora generalmente seguivano una sceneggiatura, struttura che nel cinema muto a volte non esisteva o veniva rispettata in modo molto approssimativo. Il montaggio ora doveva quindi preservare il flusso del dialogo registrato durante le riprese. Fu solo dopo l'esaurimento della novità del cinema sonoro che l'uso della parola, della musica e degli effetti sonori per esaltare l'immagine poté diventare materia per i montatori. La sovrapposizione dei dialoghi, la manipolazione del volume, l'utilizzo del silenzio e dei suoni subliminali, l'uso di inquadrature di azione e reazione in rapporto ai dialoghi erano alcuni dei nuovi fattori di cui la pratica del montaggio doveva tenere conto.

Nell'epoca d'oro di Hollywood, il fiorente studio system traboccava di specialisti e di settori dedicati ad ogni aspetto della produzione cinematografica, e il montaggio non faceva eccezione. All'interno della macchina produttiva dei grandi studios, gli *editor* erano divisi in montatori di serie A e di serie B (vale a dire, per film di serie A e di serie B), con assistenti, apprendisti e reparti separati per il suono, la musica e la realizzazione dei montage. Vista l'enorme quantità di film prodotti all'epoca (la MGM, per esempio, sfornava cinquantadue film all'anno), i progetti venivano assegnati a rotazione a qualunque montatore e regista fosse disponibile. Gli studios diretti dai produttori (personaggi come Thalberg, Mayer, Cohn, Warner, Zanuck, Fox ecc.) garantivano la piena occupazione ai propri dipendenti, famosi

o meno. I montatori, ad esempio, erano a libro paga e ricevevano un regolare stipendio indipendentemente dal fatto che lavorassero o no in modo continuativo. Alcuni registi e montatori ebbero l'occasione di lavorare insieme su diversi progetti in successione, sviluppando così una sorta di sistema di relazioni «amichevoli» – il cosiddetto *buddy system* – in base al quale il film era montato da una persona che aveva familiarità con la visione del regista.

Alcuni montatori hanno esercitato grande influenza su registi e produttori. Margaret Booth, che aveva iniziato la sua carriera all'epoca del cinema muto (e che all'epoca di queste interviste era ancora attiva), una volta passata al ruolo di supervisore della MGM si consultava spesso con Thalberg e Mayer, mentre Rudi Fehr (uno dei montatori presenti in questo libro) è stato il braccio destro di Jack Warner per quarant'anni. In generale, però, è in quell'epoca che nacque lo stereotipo del montatore: un tipo della personalità tranquilla, schiva, diligente e meticolosa, distante dalla massa frenetica degli studios, tutto preso dal suo oscuro lavoro di montaggio al servizio di produttore e regista, che rimanevano i principali motori creativi. Se qualcuno formulava giudizi critici su un film in termini di montaggio, il successo o il fallimento della pellicola venivano normalmente attribuiti al regista, anche se il suo grado di coinvolgimento nel processo di montaggio poteva variare in modo considerevole. Come testimonia alcuni veterani intervistati in questo libro, certi registi lasciavano ai montatori totale libertà nella scelta del girato giornaliero: «Prendi la roba migliore» e «Falla funzionare», dicevano. Però il nome sopra il titolo del film era sempre del regista. Quello del montatore di norma compariva molto ma molto più in basso.

Il declino dello studio system alla fine degli anni Quaranta e Cinquanta in pratica cancellò la sicurezza del lavoro creando un mercato freelance altamente competitivo. I montatori di oggi accennano spesso al problema di trovarsi disoccupati per lunghi periodi, senza alcuna certezza su quando si presenterà il prossimo lavoro, motivo per cui tentano di ritagliarsi una nicchia «sicura» nella stessa cerchia di produttori e di crearsi una rete affidabile di contatti. Quanto al modo di girare i film, in quegli anni le riprese in studio cedettero il passo a una maggiore quantità di riprese realizzate in esterno. I piani d'insieme o «tableau»,

che di rado richiedevano il montaggio e conferivano a molti film degli anni Trenta e Quaranta il loro ritmo lento, furono soppiantati da sequenze più brevi che acceleravano la cadenza e aumentavano l'intensità emotiva del film. I registi filmavano utilizzando un maggior numero di posizioni della macchina da presa e realizzando più take, il che permetteva loro di ampliare le opzioni in sede di montaggio: ciò fece aumentare la quantità di «copertura» del film, costringendo i montatori a organizzare e selezionare la grande quantità di materiale ricevuto, che talvolta arrivava a un rapporto di trenta o quaranta a uno (vale a dire, la proporzione tra il materiale girato e quello utilizzato nella versione finale). Anche l'avvento della televisione coincise con il crollo dello studio system, influenzando il modo di girare e montare i film nel tentativo di persuadere il pubblico a continuare ad andare al cinema. I pubblici cresciuti con la televisione sono abituati a incamerare molta più informazione stipata in slot tv temporali ristretti, e quasi tutti i montatori dichiarano di dover tenere presente il livello di sofisticatezza visuale del pubblico e la sua capacità di notare e assimilare in brevissimo tempo un'enorme quantità di dettagli visivi.

Detto ciò, la sfida maggiore per conquistare i pubblici moderni e realizzare grandi film sta nel comprendere a fondo il proprio mestiere. Oggi l'industria cinematografica attribuisce enormi responsabilità ai principali soggetti che stanno dietro a un film: sceneggiatore (preproduzione), direttore della fotografia (produzione) e montatore (postproduzione), che devono tutti rispondere al regista e al produttore. Sceneggiatori e direttori della fotografia hanno la necessità di cogliere appieno ogni aspetto delle rispettive professioni, da quelli estetici a quelli più tecnici. Lo stesso vale per i montatori, che devono comprendere ed essere in grado di padroneggiare ogni sfaccettatura della loro specializzazione: apparecchiature, pressioni lavorative, metodi di lavorazione, teorie, istinti. I montatori di oggi non sono più un semplice paio di braccia, sebbene il grande cinema non abbia mai permesso che fossero soltanto quello. L'immagine stereotipata del montatore rinchiuso nella sua saletta buia, quindi, è stata in realtà il risultato di una percezione inadeguata di questo lavoro da parte dell'industria e del pubblico, e a volte anche di alcuni professionisti.