

TESTIMONIANZE ED ESEMPI DI LAVORAZIONE DELLA PRESA DIRETTA

In Italia la maggior parte dei montatori di presa diretta è rappresentata da donne, ma non c'è una ragione specifica del perché. Forse per il tipo di lavoro richiesto è necessaria una particolare predisposizione alla cura dei dettagli, una certa pazienza e attitudine. A detta dei montatori di presa diretta stessi, gli uomini raramente aggiungono qualcosa al prodotto. La loro caratteristica è di essere, forse, e nel senso buono del termine, meno maniacali. È del resto una realtà che per essere un buon montatore di presa diretta occorre avere una predisposizione alla ricerca della perfezione.

Due professioniste del settore sono, a tutti gli effetti, Marta Billingsley e Daniela Bassani. La prima porta l'eredità di un nome molto importante nel panorama del montaggio del suono di presa diretta: Michael Billingsley. Padre di Marta, Michael è stato colui che ha introdotto questo mestiere in Italia dall'America e ha soprattutto insegnato a sua figlia il rispetto, la tecnica e l'etica di questo mestiere.

Daniela Bassani, milanese di origine ma trapiantata a Roma, ha una formazione come montatore scena per poi approdare definitivamente al montaggio del suono di presa diretta.

Lavorano entrambe nello stesso settore, i loro approcci al mestiere sono simili ma al tempo stesso differenti.

Attraverso alcune loro testimonianze ed esperienze lavorative si può comprendere meglio il senso di questo mestiere e conoscerne alcuni lati nascosti.

Marta Billingsley:

Non c'è mai una regola in questo mestiere quando si tratta di approcciarsi a esso e vivere il film.

Quando comincio un nuovo progetto, in genere e compatibilmente con i tempi di lavorazione che mi danno, è solo dopo la terza settimana di lavoro che comincio a conoscere davvero il film. È un po' come quando vivi in un paese straniero: all'inizio non conosci bene la lingua, poi pian piano impari a riconoscerla nei suoi significati perché hai decifrato l'accento delle persone e le loro cadenze. È il momento in cui si arriva alla "chiave di lettura". Que-

sto è quello che a me succede con il film. Non è un processo immediato, non accade nella prima settimana di lavoro. Quando arrivo a comprendere, prevedere e assecondare il linguaggio del film e mi trovo in sintonia con il suo stile, è quello il momento in cui conosco finalmente il personaggio. Non so se è una mia prerogativa, altri potranno avere altri metodi, questo è il mio personale approccio.

Ogni film è diverso perché cambiano il regista, il fonico, cambia tutto, quindi occorre tempo per potersi addentrare e mettersi in linea con tutto ciò. Se non avessi il tempo necessario che mi porta alla comprensione del tipo di film sul quale sto lavorando, farei delle scelte o selezionerei delle battute di dialogo in modo sbagliato, farei molti errori perché userei quelle che piacciono a me, seguendo il mio gusto personale, non il gusto del film. Quando impari a conoscere i personaggi, come interpretano, come parlano, come si rapportano agli altri, è quello il momento in cui si potranno fare le scelte migliori a uso del film stesso. In sostanza le prime tre settimane servono virtualmente a conoscere una persona. Alla fine sai che quel film è quella voce e non può essere un'altra, per questo io sono contraria quasi sempre al doppiaggio.

Arrivati a quella consapevolezza, il lavoro segue una sola direzione e sarà così fino alla fine del film. Questo, naturalmente, succede quando hai il tempo di poterlo fare. Se hai poco tempo fai poco, non aiuti questa voce a uscire fuori [...]. Con queste nuove tecnologie, con i tempi che danno dalla produzione e con la possibilità che i registi hanno di poter cambiare fino al giorno prima della chiusura del film (al mix), si può modificare tutto fino all'ultimo minuto. Sono i registi a sapere per primi che hanno questa possibilità e spesso la richiedono. Per un regista, chiudere il film è una cosa estremamente drammatica perché è lì che devono dire: «Ok, questo sono io, sono questo film e adesso lo metto in piazza con il mio nome sopra». Quindi, se hanno la possibilità di tenersi una finestra aperta fino all'ultimo (anche l'ultimo giorno possibile), lo faranno sempre. I registi sono spesso insicuri, la sicurezza gliela dà il montatore scena. Ho sempre visto, tranne in alcuni rari casi, il regista avere le intuizioni, essere la mente folle e il genio, ma allo stesso tempo è anche quello più fragile. I montatori scena invece sono quelli con il polso fermo, che dicono sì o no, è giusto o sbagliato.

Daniela Bassani:

Ho un'organizzazione, sulla mia pagina di editing e nel lavoro in generale, che arriva dalla pellicola. Ho, come dire, la predisposizione a organizzare il mio lavoro in modo tale che se non potessi più metterci le mani, per svariati motivi, chi prosegue il progetto può capire che cosa c'è in quell'hard disk ed essere così in grado di terminare il lavoro o, come diciamo noi, "portare a casa il film". A colpo d'occhio, per esempio, devo sapere in quale rullo c'è il doppiaggio, in quale mi sono importata il lavoro dei rumoristi ecc. [...]. È molto importante la collaborazione fra i vari reparti perché è vero che ognuno si occupa di una cosa diversa, ma tutti siamo sincronizzati con il lavoro degli altri. Questo atteggiamento permette di dare al lavoro sul film una marcia in più. Tradizionalmente si lavora in compartimenti stagni, e solo alla fine si mettono insieme tutte le cose (il mix), ma io credo

che lo scambio continuo porti il meglio per la riuscita del prodotto. Non è sempre facile fare questo perché apparentemente è più impegnativo, però quello che ho verificato è che la qualità del lavoro ne beneficia incredibilmente, cambia proprio. [...] Regole in questo lavoro non ce ne sono, collabori a un progetto composto da una sinestesia, dove senti una cosa legata a un'immagine. C'è sempre questa idea del suono pulito, dove i dialoghi si devono sentire chiari e cristallini, ma è un po' uno specchio per le allodole. Esiste, certo, una serie di protocolli, perché il prodotto deve essere fruibile e utilizzabile in dei contesti precisi. Però esiste tutta una parte che è legata all'*idea* che uno ha della narrazione ed è fondamentale. Credo che in ogni progetto si lavori in modo diverso, ma l'approccio più corretto è quello di fare una serie di visioni del film per capire in che mondo narrativo ti stai mettendo. Poi, ascoltando il materiale già scelto da quello scartato in moviola, ci si può fare un'idea più o meno precisa della direzione che il regista vuole seguire.

Il montatore di presa diretta è il collaboratore di un progetto che alla fine deve rispettare l'idea che il regista ha del film. A volte ci si trova in situazioni in cui si possono fare delle proposte, delle idee, ma non ti verrà mai in mente di proporre a un regista il cui obiettivo è quello del realismo totale di forzare la mano in una direzione opposta.

Marta Billingsley:

Il Neorealismo italiano e la Nouvelle Vague francese ci insegnano che non sempre sentire ciò che dice il protagonista è importante, più importante ancora è quello che viene raccontato attraverso le immagini, lasciando lo spettatore con una forma di autonomia interpretativa. Se abbiamo una presa diretta pulita, asettica e senza difetti, ci avviciniamo al doppiaggio. Sarebbe come un individuo bellissimo, ma senza carattere. Anna Magnani è stata una donna dotata di una straordinaria bellezza, con tutti i suoi difetti e i suoi sguardi che ti raccontavano ogni volta qualcosa di diverso. Questa per me è la presa diretta, nel bene e nel male, anche se è sporca e ruvida, proprio come una persona che ha dei difetti che però la rendono bellissima. Per esempio nel film *L'intrusa* (Leonardo di Costanzo, 2017) gli attori parlano talvolta il dialetto napoletano e nonostante non ci siano i sottotitoli si può intuire quello che gli attori si dicono, e anche se non si capisce il dialetto napoletano, il tono di voce che usano e la loro presenza fatta di gesti che raccontano i dialoghi sono sufficienti per comprendere la narrazione.

[...] Il montaggio di presa diretta spesso è tutto focalizzato a non doppiare l'attore. È l'ultima spiaggia perché, per quanto siano bravi gli attori, il doppiaggio è una finzione. Per capire se bisogna mandare materiale al doppiaggio, tecnicamente occorre innanzitutto capire se da parte dell'attore c'è stato un errore dovuto alla pronuncia, al testo o all'intonazione (che può cambiare il senso della scena). Quest'ultimo è forse il fattore più semplice da risolvere, basta cercare un doppio con la stessa battuta e con l'intonazione adeguata per adattarlo alla scena in questione perché è un taglia/copia/incolla. [...] Il regista ha interagito con gli attori sul set e ne conosce quindi le cadenze, i difetti e le inflessioni. Per cui sulle voci vado molto cauta proprio per il discorso dell'affezione che il regista ha maturato

durante la sua esperienza delle riprese con gli attori. Conosco registi che sono disposti a cambiare e che apprezzano e stimolano il lavoro in questo senso, ma su quelli che non conosco sto molto, molto attenta. Soprattutto quando è un regista col quale lavoro per la prima volta. In generale cerco sempre di sostituire il minimo possibile e di lasciare quello che il regista e il montatore scena hanno ascoltato per mesi. Non voglio cambiare troppo, ma preferisco proporre dando un'alternativa.

[...] È raro che inserisca il doppiaggio mentre il protagonista sta facendo un discorso, a meno che non sia solo una parola. Per esempio, se l'attore dice «Oggi sono andato a lavoro e sono tornato tardi», non farò mai doppiare solo: «...e sono arrivato tardi» perché le chance che l'attore mantenga lo stesso tono e che si leghi alla presa diretta sono davvero molto basse. Quindi gli faccio ridoppiare tutta la frase: «Oggi sono andato a lavoro e sono tornato tardi», spesso facendolo ridoppiare anche da qualche battuta prima, in modo che prenda il tono giusto e si leghi infine a tutto il resto. [...] Ci sono delle accortezze che il fonico di presa diretta con lo scenografo e con il costumista sul set possono utilizzare per facilitare il nostro lavoro. Per esempio, se un attore è obbligato a tenere una busta di plastica in mano e contemporaneamente parlare, si deve fare in modo che questa busta di plastica venga bagnata per attutirne il suono, o fatto qualcosa per evitarne quelle frequenze che potenzialmente andranno a interferire sul dialogo. Il fonico deve trovare il modo di risolvere questo tipo di situazioni di modo che poi, al montaggio di presa diretta, non ci troviamo troppi problemi e con il rischio di mandare al doppiaggio un'intera scena. Se arriva un buon lavoro già dal set il nostro è certamente facilitato. Poi ci sono suoni che vanno ad arricchire la scena: la voce dell'attore e i suoi movimenti raccontano il luogo, la storia e il personaggio, se quest'ultimo è nervoso, felice, isterico, malinconico, o timido. A volte basta la poggiate di una mano data in un certo modo per raccontare e aiutare a descrivere quel qualcosa in più che aggiungerà valore alla scena.

Daniela Bassani:

A proposito del doppiaggio, credo innanzitutto che dipenda dal fatto che fa parte della nostra cultura e della nostra storia. Non siamo abituati a vedere il film in lingua originale. Da una parte ci sembra molto facile doppiare, dall'altra parte ne siamo terrorizzati. Il problema vero è che i nostri attori forse non sono tanto tecnici per quanto riguarda il doppiaggio, per cui esistono due mondi paralleli: quello dei doppiatori e quello degli attori. Credo che il doppiaggio sia uno strumento come un altro e forse dobbiamo imparare a usarlo un po' meglio, facendolo in un modo diverso. Io parto dal presupposto che vale la pena provare a doppiare, poi se non funziona abbiamo la presa diretta. Si sta inoltre diffondendo sempre di più la tendenza a girare in altre lingue e a far lavorare insieme attori di nazionalità diverse. Quindi spesso succede che sei obbligato a doppiare. Se non hai un dialogue coach (dialoghista) estremamente attento ci saranno dei problemi. Credo che il doppiaggio sia uno strumento che ancora non abbiamo capito bene come usare, spesso si doppia per le ragioni più paradossali: un film ambientato a Natale ma girato a luglio con le cicale talmente forti che en-

trano addirittura nei radiomicrofoni. In un caso come questo si può provare l'impossibile per salvare la presa diretta ricorrendo a stratagemmi tecnici e all'utilizzo delle musiche, ma talvolta ci si deve arrendere. Oppure si doppia perché l'intenzione che ha dato l'attore è sbagliata, oppure perché ci sono i cambi testo: può capitare infatti che al montaggio scena vengano cambiate delle cose così importanti che, tagliando, manca un'informazione senza la quale lo spettatore non ha la possibilità di capire che cosa sta succedendo nella storia.

Marta Billingsley:

Nell'ultima fase di lavorazione, prima del mix finale, si passa al premix dialoghi dove si premissano anche i rumori, gli effetti e gli ambienti. Si comincia da tutto il lavoro fatto di montaggio di presa diretta. Il fonico di mix utilizza equalizzatori e riverberi per dare una maggiore livellata di colore. Dopo il premix dialoghi (che sono il suono-chiave sul quale tutti gli altri suoni saranno livellati), si passa al premix ambienti, rumori, effetti, e infine musiche. Come una torta, strato su strato. È una fase molto bella, anche qui penalizzata dal tempo. Durante il mixage del film sono mediamente critica. Vado sempre a cercare l'errore, a scovare tutto quello che è dissonante e che non mi torna, che non funziona sulla scena. Dopo che hai lavorato sul film per sei settimane, il dialogo lo conosco bene e sai come deve essere e hai la percezione chiara se funziona o meno sulla scena. In Italia il montatore di presa diretta al mix c'è sempre, ma in altri paesi come Francia, Belgio e Svizzera è una figura secondaria. Hanno più voce in capitolo i sound designer. Ho fatto un lavoro in Belgio per un premix dialoghi e ho notato che è molto forte e decisiva la figura del fonico di mix; lì, ancor più che in Italia, è un direttore d'orchestra. Noi siamo più collaborativi, si può intervenire sul lavoro degli ambienti e gli effetti possono intervenire sul lavoro di presa diretta, questo è il nostro modo di approcciarci al mestiere: più come un team in cui tutti hanno diritto a parlare, intervenire, suggerire, provare. In Belgio la figura del fonico di mix lascia invece poco spazio al team.

[...] All'estero, in generale, si va sempre di più nella direzione della perfezione, come quel film *Revenant* (Alejandro González Iñárritu, 2015), perfetto ma freddissimo a livello sonoro. Mi ha creato un distacco, anziché farmi sentire coinvolta nella storia. Vivamente incredibile, ma quando vedo la *perfezione* nel suono, mi crea problemi. In questo film è tutto così calibrato e cristallino che forse per i miei gusti lo è stato un po' troppo. Ogni film ha il suo linguaggio e personalmente preferisco suoni di presa diretta più crudi, con un sacco di stacchi sporchi. Una cosa difficile da capire è che non si deve mai forzare troppo la mano: quando fai una cosa cerchi di farla al meglio, ma a volte si rischia di andare a snaturare il film stesso. Se si cerca la pulizia del dialogo, togliendone tutti i difetti e le sporcature, anche quelle degli ambienti, alla fine si può rivelare una forzatura. Se vedo un'immagine e sento un rumore imperfetto, quello è il momento in cui devo capire se quel suono mi racconta qualcosa (e il più delle volte lo farà). Solo a quel punto posso decidere se lasciarlo o se è il caso di pulirlo, o addirittura toglierlo. Nella presa diretta questo confronto è una costante: il sapere *quando*

e se è necessario togliere o lasciare un suono. Bisogna avere il coraggio di lasciare, perché togliere vuol dire cercare quella perfezione che nella vita reale non c'è. La tendenza è quella di togliere i difetti, ma alla fine il rischio è di togliere al racconto. È sempre tutto basato su equilibri.

Daniela Bassani:

Nei casi in cui ci mandano una sceneggiatura, noi come team di post-produzione sonora la leggiamo insieme. La cosa auspicabile sarebbe addirittura di fare una lettura della sceneggiatura ancora prima dell'inizio delle riprese sul set. In questo modo possiamo farci un'idea (in largo anticipo) delle cose che è indispensabile produrre contestualmente alle riprese. Uno dei motivi sta nel fatto che possiamo individuare delle cose che poi ricostruire in post-produzione è praticamente impossibile. Quindi la cosa di cui mi sono resa conto è che più le persone comunicano fra loro, più si riesce a lavorare con meno fatica e ci si diverte. È sempre un bene cominciare a conoscersi prima che si arrivi a quel faticoso momento che è il missaggio del film. I tecnici di presa diretta vivono ancora la post-produzione come un qualcosa di "curioso" perché vivono l'esperienza del set che non è un suono reale. Oltretutto a volte si dimenticano che il film dopo il set viene montato, e che questo processo è l'idea della realtà che si manifesta attraverso la finzione.

Il cinema che esige più costruzione, paradossalmente, è il cinema documentario dove non puoi mai svelare il trucco, non devi far nascere il sospetto che quel suono sia ricostruito. Si tratta di realizzare questa finzione in modo tale da dare per scontato che quella è la realtà.