

Il fascino discreto del montaggio cinematografico. Diari di Cineclub ha dialogato con Roberto Perpignani

E Jancsó mi disse: "Voglio un montaggio alla Godard!"

Unanimemente riconosciuto come uno dei maggiori montatori italiani, Roberto Perpignani ha lavorato a oltre 150 lungometraggi e a un numero imprecisato di corti. Dunque, in una singola conversazione risulta impossibile ricostruirne per intero l'attività. Per questo, nell'intervista che segue, ci siamo soffermati su quegli aspetti che meglio suggeriscono il suo approccio originale all'arte cinematografica. Tra questi, la spinta a riflettere sull'apporto del montaggio e la volontà di misurarsi con i progetti più diversi, mantenendo sempre un piglio sperimentale. Ovviamente, non mancano riferimenti alle collaborazioni più importanti e durature, come quella con Paolo e Vittorio Taviani. E, come potranno verificare i lettori, in più passaggi emergono elementi utili a una piena conoscenza della complessa vicenda del cinema italiano



Stefano Macera

Una cosa che ti distingue da altri montatori, italiani e non, è l'aver dato vita a una produzione saggistica. Si possono citare, in tal senso, gli scritti raccolti nel volume Dare forma alle emozioni (Falsopiano, 2006). Da dove deriva

questa tua spinta riflessiva?

A dire il vero, nel mondo del montaggio italiano non sono mai mancate le personalità sofisticate. Si pensi a Eraldo Da Roma, che era stato un cantante lirico e che è ricordato soprattutto per la collaborazione con Rossellini; o a Mario Serandrei, il cui nome è legato a Luchino Visconti. Entrambi, pur essendo colti, non hanno proposto delle riflessioni organiche sulla propria attività. Particolare è poi il caso di Nino Baragli: una persona formatasi totalmente sul campo (ovvero nella moviola di Eraldo, di cui era il nipote), che però riusciva ad avere intuizioni originali e legate alla struttura semantica di un film. Per quanto mi riguarda, pensare alla figura del montatore è diventato presto centrale. Strada facendo ho capito una cosa: che quello che è percepito dai più come un semplice tecnico, fornisce spesso un contributo fondamentale all'opera cinematografica, risultandone quindi un co-creatore 'ghost'.

Nella tua attività ha avuto e ha tuttora un grande rilievo l'insegnamento

Io ho cominciato a insegnare Montaggio al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1976. Non ho mai inteso la mia docenza in quanto legata a un insegnamento esclusivamente materiale, bensì come un ponte tra una dimensione realizzativa e una più concettuale. Ciò mi ha portato a comunicare meglio con i ragazzi laureati che, via via, sono approdati al Centro. Il punto è che i Dipartimenti di Discipline dello Spettacolo offrono spesso una solida formazione storico-critica, ma certo non preparano alla vera e propria attività elaborativa o creativa. Comunque, con i miei studenti ho potuto esplorare i mille paradossi del montaggio cinematografico. Partendo dagli iniziatori che spesso accostavano punti di vista non coerenti, senza necessariamente disorientare lo spettatore. Anzi era quest'ultimo, in ultima analisi, a dare coerenza a quel che si vedeva. E che dire dei dettagli nei film di Sergej Ejzenstejn e di Orson Welles: veri e propri centri di irradiazione del senso drammatico, come ho potuto dimostrare concretamente ai

miei 'giovani apprendisti'.

Ci puoi parlare delle tue collaborazioni con studiosi e docenti universitari di storia del cinema?

Diciamo che, con ognuno di loro, il rapporto ha presentato caratteri diversi. Ad esempio, con Mino Argentieri c'era, a monte, anche un legame affettivo. Peraltro ci accomunava l'adesione a un preciso progetto culturale, sociale e politico: quello del PCI. Il cinema per noi era un elemento centrale del contributo della cultura alla trasformazione del paese. Va det-



Roberto Perpignani (20 aprile 1941)



Roberto Perpignani e Mino Argentieri in una lezione tenutasi alla cattedra di Storia del cinema all'Università L'Orientale di Napoli

to che Mino esprimeva queste istanze in modi articolati e intelligenti, dunque senza le cadute nello schematismo di tanti altri. Poi vi è stato l'incontro con Gian Piero Brunetta, che rimanda soprattutto a un importante progetto editoriale. Egli ha curato una monumentale *Storia del Cinema Mondiale*, articolata in vari volumi. Per il Volume V (*Teorie, Strumenti, Memorie*, Einaudi 2001) mi ha chiesto 30 pagine sul montaggio. Io, alla fine, gliene ho consegnate 70...

E non ti ha fatto problemi?

Ricordo che, un mese dopo aver accettato la sua proposta, mi telefonò, chiedendomi a che punto ero. Gli risposi che ero arrivato a 30 pagine ma stavo ancora trattando Griffith. Lui mi disse, ma bisogna affrontare anche il montaggio sovietico. E io: saranno altre 30 pagine. E lui ancora: e il passaggio al sonoro, il montaggio del cinema classico, quello del neorealismo? Su quest'ultimo punto mi sono permesso di rivolgergli un'obiezione. In senso proprio non si può parlare di un montaggio del neorealismo, perché questo movimento si attiene alle regole del montaggio classico, solo che le

finalizza a un modo diverso di guardare la realtà. Alla fine, tagliando progressivamente, mi sono attestato sulle 70 pagine, pur spaziando, di ragionamento in ragionamento, dalle metope dei templi greci al montaggio attuale, in digitale. Il mio scritto è passato con questa lunghezza anche perché era saltato uno dei contributi previsti. Nel complesso si è trattato di un'esperienza importante, così come gratificanti sono state la collaborazione e la stima con Giorgio Tinazzi.

Ce ne puoi parlare?

Tinazzi ha sempre insegnato all'Università di Padova e, al principio degli anni 2000, mi ha invitato in quella sede per svolgere 3 giornate di studio e sul montaggio e sul cinema in quanto aggregatore di esperienze formali diverse. Alla fine di tutto, mentre stavo per scappare, così da andare alla stazione, Giorgio mi ha fermato e si è rivolto agli studenti in questi termini: "vedete, noi esaminiamo i film muovendo da un approccio pluralistico. Siamo anche bravi nel confrontarci con un'opera cinematografica passando da un criterio analitico all'altro. Ma la nostra indagine si svolge dal di fuori. Ovvero da un'opera che ci appare conclusa, chiusa in uno schermo. Roberto, invece, ci ha portato dietro allo schermo, ci ha fatto vedere le cose dall'interno, permettendoci di entrare nei processi di realizzazione dei film". Questo riconoscimento, che testimonia una sensibilità rara nel mondo accademico, mi ha spinto a elaborare di più, nonché a cogliere maggiormente la specificità del mio ruolo.

In effetti, Tinazzi è portatore di un approccio innovativo. Oltre a leggere il cinema alla luce di diverse chiavi interpretative, ha sempre promosso un discorso interdisciplinare. Dunque, la convergenza con te può non sorprendere, visto che tu non hai una formazione esclusivamente cinematografica.

segue a pag. successiva

segue dalla pag. precedente

E' così. Dai sedici ai vent'anni ho studiato pittura, però poi ho avuto l'opportunità di accogliere un'offerta di lavoro a fianco di Orson Welles, collaborando come assistente al montaggio di due suoi lavori. Il primo era un ampio diario di viaggio dello stesso Welles con la sua famiglia, montato a Fregene, che prese poi il titolo di *Nella terra di Don Quijote*. La seconda esperienza, svoltasi a Parigi, riguardava *The Trial* (*Il processo*). In definitiva è passato così l'intero 1962. Al contatto con questo grande, ho ricevuto suggestioni che, più tardi, mi hanno permesso di mettere a fuoco la natura composita dell'arte cinematografica, autentica sintesi di tutto quello che mi interessava. Anche nelle sue espressioni più alte, il cinema rimane sempre una forma di comunicazione immediata. La pittura, a ben vedere, porta con sé un filtro maggiore e, per il grande pubblico, può risultare più distanziante. Ricordo di un'esperienza che ho avuto, già nel nuovo millennio, con Bernardo Bertolucci e Clare Peplow, sua moglie. Siamo andati alla Galleria Borghese a vedere la mostra Caravaggio-Bacon¹, incentrata sull'ipotesi che, in modi diversi e in epoche tra loro lontane, i due grandi artisti avessero espresso analoghi turbamenti emotivi. Ora, per quanto l'esposizione fosse ben concepita, la comprensione di certi nessi richiedeva un notevole sforzo interpretativo e una buona formazione estetica. Nel cinema le cose sono in parte diverse. Intendiamoci, gli artisti più grandi sono in grado di usarne i mezzi specifici per porsi su un piano di notevole profondità concettuale e speculativa. Me lo conferma un libro di Roberto Lasagna su Stanley Kubrick, che sto leggendo in questi giorni. Tuttavia, anche nelle sue forme più sofisticate il cinema riesce a comunicare direttamente con lo spettatore.

In queste parole, si ritrova un modo assai originale di accostare il cinema. Originale e in linea con le profonde innovazioni che si sono prodotte dagli anni '60 in poi

Ecco, torniamo a parlare di cinema. Diversamente da altri, io non sono partito dal realismo per poi arrivare a un linguaggio più elaborato. Il mio riferimento iniziale è stata la *nouvelle vague*, portatrice di un nuovo modo di fare cinema. Essa non metteva esplicitamente in campo le sue intuizioni concettuali, ma ha rappresentato una vera e propria rivoluzione. Ovvero, il passaggio da un cinema oggettivo, teso a vedere situazioni e personaggi dall'esterno, a uno soggettivo, basato sul punto di vista dei protagonisti di un film, intendendo con ciò anche i suoi autori. Da questa mutata prospettiva scaturiscono anche i tagli impropri (o, come li chiamano in Francia, i faux raccords), che hanno spinto montatori e registi di tutto il mondo a liberarsi dalle convenzioni e a sperimentare di più. E' guardando a questo giro di boa, che aveva abbagliato me e molti altri, che a 22 anni ho iniziato la mia collaborazione con il coetaneo Bernardo Bertolucci, montando con lui il già



1962, Peripignani collabora con Orson Welles

citato *Prima della rivoluzione* (1964). Con questo film, lontano da tutto quello che s'era fatto in Italia sino a quel momento, mi sono guadagnato l'epiteto di 'montatore intellettuale' e in cerca di nuove vie. O anche di esponente, insieme ai giovani e audaci registi che allora emergevano in Italia, di un cinema provocatorio e poco adatto alle masse, che infatti i produttori tenevano a debita distanza.

Possiamo quindi dire che hai bruciato le tappe

Ogni tanto penso ai miei studenti, che di norma hanno dai 22 ai 26 anni. Sono intuitivi, assai curiosi e ti ringraziano quando le lezioni risultano stimolanti. Però non stanno vivendo una vera fase della scoperta, così le loro esperienze risultano meno intense. Come ricordavo, sono entrato nella moviola di Orson Welles a vent'anni. Poi, a ventidue c'è stato l'incontro fondamentale con Bernardo. A 27 anni è iniziata la lunga e fruttuosa collaborazione con Paolo e Vittorio Taviani, che peraltro erano più grandi di me di dieci anni. Insomma, all'età dei miei studenti le cose non le avevo solo considerate ma anche vissute.

Sul sodalizio con i Taviani, non possiamo non soffermarci. Esso arriva sino a *Leonora addio* (2002), l'opera che Paolo ha realizzato da solo, dopo la morte del fratello

I Taviani erano molto diversi da Bernardo, ma c'erano delle cose che li accomunavano, a partire dalla forte spinta progettuale. Un film come *Prima della rivoluzione*, che pure parte da un forte impeto, è tutto fuorché un frutto della pura spontaneità. Ogni sequenza è formalmente



"Sotto il segno dello scorpione" (1969) di Paolo e Vittorio Taviani

pensata, e tutte sono diverse tra loro. Lo stesso discorso può essere fatto per *Sotto il segno dello scorpione* (1969). Ho avuto modo di rivederlo di recente e non vi ho trovato alcuna sbavatura. E' a mio parere un'opera esemplare, tra le migliori di Paolo e Vittorio. Ne hanno perfettamente concepito la forma nella testa, prima di passare alla realizzazione. Tra l'altro, per via metaforica è anche un film sul '68 e sulla contestazione giovanile. Dunque, un'opera in presa diretta, come un altro lavoro che ho realizzato con Bernardo: *Partner* (1968). Tuttavia, c'è un paradosso che fa cogliere la forza del cinema dei Taviani: *Sotto il segno dello Scorpione* è stato scritto 5 anni prima del grande scossone del '68.

Prima hai parlato di quanto l'establishment cinematografico rifiutasse il vostro cinema. Tuttavia, non sono mancati produttori coraggiosi, come quel Giuliani G. De Negri che ha accompagnato la carriera dei Taviani dagli inizi sino al 1990

E' vero, la realizzazione di *Sotto il segno dello Scorpione* non sarebbe stata possibile senza di lui. Giuliani G. De Negri auspicava un cinema non solo legato a grandi temi, ma anche basato sulla ricerca di nuove soluzioni stilistiche. Rimane che il suo discorso, come quello di altri, ha incontrato difficoltà nel contesto italiano. Molti produttori liquidavano i nostri film come opere che non facevano soldi e che non conveniva realizzare. Io stesso ho pagato un costo per la mia adesione a un cinema di ricerca. Poi ho avuto modo di montare un film dagli incassi straordinari: *La polizia ringrazia* (1972) di Steno, che per l'occasione volle firmarsi col suo vero nome, Stefano Vanzina. Da allora la mia immagine è parzialmente cambiata.

Dunque, da quel momento hai iniziato a inserirti anche in un cinema più determinato dalle logiche industriali

Sì, diciamola così. E decisiva, nella mia carriera, è stata anche la Palma d'oro ottenuta a Cannes da *Padre Padrone* (1977). Ma a partire dalla metà degli anni '70 si è delineato pure un altro processo. Il sistema ha avviato un'articolata operazione, volta a recuperare il cinema più autoriale e sperimentale. Certo, su questo fronte vanno fatte delle specificazioni. Oggi, l'industria cinematografica italiana non punta ad appropriarsi del lavoro degli autori più innovativi, perché a monte non contempla l'esistenza di sperimentazioni audiovisive. In quella fase si ragionava diversamente. Come da sempre faccio notare, nelle fasi migliori il cinema d'autore o di ricerca e quello mosso dalle motivazioni commerciali non sono risultati socialmente antitetici, bensì complementari. Così si è propiziato il passaggio di Bernardo Bertolucci a un cinema di massa, dall'alta caratterizzazione formale ma, in apparenza, attenuato rispetto alle precedenti audacie espressive. Nella sostanza, rimaneva un cinema magico e dalla forte ispirazione autoriale. In una certa misura, la stessa cosa è avvenuta anche per i Taviani. In particolare, la realizzazione, per conto della Rai, di *Padre Padrone* che ha rappresentato un momento di svolta.

segue a pag. successiva

1 La mostra in questione si è tenuta tra il 2 ottobre 2009 e il 24 gennaio 2010.

segue da pag. precedente

Comportando da un lato una piena consacrazione internazionale (ho già citato l'affermazione a Cannes) ma segnando dall'altro il passaggio a un cinema dalla forte matrice letteraria. E' vero che il film nasceva dal romanzo di un autore anomalo, come il pastore Gavino Ledda, ma in seguito hanno prevalso i classici della letteratura italiana e internazionale. Certo, Paolo e Vittorio non si limitavano a illustrarli, interpretandoli sempre alla luce della propria sensibilità. Però, partendo da questi presupposti, non era più pensabile la realizzazione di opere eversive come *Sotto il segno dello scorpione*.

Però, anche in questa fase più "istituzionale" i due fratelli hanno realizzato opere notevolissime

Certamente. La loro impronta autoriale è rimasta forte e, in più, entrambi partivano da una notevole, e fortemente vissuta, cultura letteraria. Per dire, un autore come Luigi Pirandello era per loro assolutamente congeniale, per cui la realizzazione di un film come *Kaos* (1984) fu un'autentica esplosione creativa. Però, a me è rimasta sempre impressa una telefonata che ebbi con Paolo quando stavano girando *Cesare deve morire* (2012). Le sue parole esprimevano un entusiasmo incontenibile. Poteva fare un film spaziando liberamente tra realtà e finzione, nonché lavorare con detenuti di Rebibbia impegnati nella messa in scena, senza precedenti, del *Giulio Cesare* di Shakespeare. Gli sembrava di essere tornato alle origini.

Tornando un po' indietro nel tempo, tra i grandi autori che hai incontrato c'è anche l'ungherese Miklós Jancsó, per il quale hai montato *Vizi privati*



"Vizi privati, pubbliche virtù" (1976) di Miklós Jancsó

ti, *pubbliche virtù* (1976). Questa collaborazione ci interessa assai. Jancsó ha elaborato uno stile basato su lunghissimi piani sequenza, per cui nessuno associa i suoi film a un ruolo rilevante dei montatori. Ovviamente, Jancsó mi ha cercato per il mio modo non convenzionale d'intendere il montaggio. Lui aveva da poco realizzato *Elettra amore mio* (1974), in cui la sua impostazione formale veniva portata alle più estreme conseguenze. In pratica, il film si componeva di 10 bobine da 10 minuti ciascuna. Giunto a questo punto, non poteva che cercare altre strade. Quando lo incontrai, mi fece la seguente e sorprendente dichiarazione: "per il nuovo film voglio un montaggio alla Godard". Ora, *Vizi privati, pubbliche virtù* lo realizzò nel nord della Jugoslavia. Io andai a trovarlo a Zagabria per vedere i frutti del suo lavoro, appurando subito che continuava a girare per piani sequenza.

Terminate le riprese ci siamo visti per dare via al montaggio. Di giorno in giorno, il montaggio si andò caratterizzando attraverso l'uso fondamentale dei faux-raccords. Del resto, operare dei tagli non significa necessariamente far saltare i concetti. E' il contrario: un montaggio attento può rafforzare la correlazione reciproca tra le immagini. Comunque, per Jancsó sono stato anche aiuto regista quando questi ha realizzato uno speciale sul *Calderon* di Pasolini, che Luca Ronconi mise in scena a Terni. Poi non ci sono state altre collaborazioni, ma l'incontro con lui è stato estremamente positivo e ne è nata un'amicizia 'per sempre'. In sostanza, dalla vocazione esplorativa che mi ha sempre accompagnato e distinto, è derivato il confronto con i progetti più diversi.

Ecco, proprio questo ci interessa. La tua disponibilità a misurarti con le imprese più diverse. Per esempio, anche in qualità di regista hai realizzato delle monografie relative alla filosofia greca, distanzianti non poco dai canoni dell'audiovisivo a fini didattici

Il primo progetto in cui sono entrato è nato da una collaborazione amichevole con Renato Parascandolo, ed è stato un *Parmenide*. Era un lavoro voluto dall'Istituto di Studi filosofici di Gerardo Marotta, in collaborazione con la Rai e l'enciclopedia Treccani, e faceva parte di un gruppo di 10 film sulla filosofia greca, realizzati da registi diversi. Poi me ne hanno proposto un secondo su *La nascita della filosofia*, che mi ha impegnato per un anno. Questi lavori richiedevano una coerenza estetica rigorosa, in modo da accompagnare quella concettuale. Io non parto da una formazione filosofica, almeno non in senso specialistico, ma ho cercato di tradurre visivamente le

suggerimenti concettuali del pensiero greco. Poco tempo più tardi, mi è stato chiesto di realizzare anche un Pitagora, perché fosse collocato tra i due video citati. Se mi è permesso, vorrei citare un altro lavoro, realizzato sempre per la Rai, quando era il tempo dei prodotti culturali coordinati da dirigenti di spessore, come ad esempio Paolo Valmarana. Si tratta di *Céline - La paura di tacere* (1979), che ho diretto con Eugenio Rizzi, che ne aveva scritto il bellissimo testo. In questo caso, ho fatto una lunga ricerca circa le immagini da utilizzare. Ne ho selezionate ben 1200, 800 delle quali tratte da libri miei (di fotografia, storia dell'arte ecc.). Insomma, mi sono impegnato molto, nella convinzione che questi lavori non siano da considerare secondo il luogo comune del prodotto di mestiere. Al contrario, se li si affronta in modi non convenzionali, consentono di individuare ulteriori possibilità espressive del linguaggio audiovisivo.

In chiusura, ci piacerebbe sapere come è avvenuto, per te, il passaggio dal montaggio in pellicola a quello digitale

Intanto va detto che l'introduzione del montaggio digitale, pur non potendosi considerare una rivoluzione, ha portato con sé rilevanti novità. Il processo di lavoro è cambiato, perché

in passato si operava manualmente sulla pellicola, utilizzando forbici e scotch per tagliare o incollare le immagini. Ora, invece, la realtà e i suoi elementi si sono convertiti in virtuali, e come tali vanno gestiti attraverso i software. Si opera perciò sui 'materiali immateriali' del girato. Per questa via, è in parte cambiato anche il processo di costruzione del senso. Tuttavia, quale che sia il criterio pratico di lavoro adottato, ciò che è importante è sempre il pensiero che cerca la sua strada. Insomma, il software più geniale rimane il cervello. Quando, a metà degli anni '90, è arrivato in Italia il software Avid, per molti montatori si è posto un problema insormontabile. Per utilizzarlo erano necessari degli specifici corsi formativi, così alcuni professionisti affermati e di alto livello, come Ruggero Mastroianni, Nino Baragli e Franco Fraticelli, sono rimasti a casa. Non più giovani, non potevano cimentarsi con questa novità. Che, del resto, non è mai passata per il vaglio dei montatori. Non si è neppure chiesto "permesso, may I come in"? Il software in questione è stato proposto direttamente ai produttori. Ai quali sono stati prospettati cospicui risparmi, legati all'accelera-



"Céline - La paura di tacere" (1979) di Eugenio Rizzi e Roberto Perpignani

zione e semplificazione delle operazioni, nonché alla riduzione del numero degli assistenti al montaggio, dunque delle persone da pagare. Ricordo che proprio allora venne creata una lista di montatori Avid. Persone che avevano fatto dei corsi per apprendere la gestione degli strumenti, ma che non avevano né formazione né consapevolezza circa l'effettivo ruolo del montatore nel processo realizzativo di un film. A un certo punto, anch'io mi sono trovato a misurarmi con il problema. Ero stato chiamato per un film di Krzysztof Zanussi dedicato a Karol Wojtila (*Non abbiate paura - Storia di un Papa*). In particolare, dovevo lavorare con uno studio di post-produzione emergente che si chiamava Grande Mela. Ho fatto presente la mia inesperienza in merito alla nuova tecnologia, ma Massimo Contini, fondatore di Grande Mela e mio ex allievo al Centro Sperimentale, mi ha rassicurato: "non ti preoccupare, te lo insegniamo noi". Grazie a lui, a partire da allora mi sono trovato a giocare con queste macchinette iper-smart, ritenendo quello che accade come un frutto dell'evoluzione dei tempi. Salvo notare che siamo nelle mani di 'sciocchi speculatori', di persone che lavorano in base a quei criteri di semplificazione che, in verità, rischiano sempre di "buttare via il bambino con l'acqua del bagnetto".

Stefano Macera