

INTERVISTE A ITALO CAMERACANNA ED ENZO DILIBERTO

INTERVISTA INTEGRALE A ITALO CAMERACANNA, RUMORISTA

Due nomi sono stati spesso citati da coloro che ho precedentemente intervistato: Guglielmo Barberini e Tonino Caciottolo. Credo sia assodato che siano stati, di fatto, i primi ad aver intrapreso la strada della rumoristica italiana, seguiti quasi in contemporanea da Renato Marinelli. Ma una domanda continua a tornarmi in mente: chi c'è stato prima di loro?

Barberini e Caciottolo hanno cominciato il loro lavoro entrambi a Cinecittà; d'altra parte non poteva che essere così, dato che tutto il cinema italiano si faceva tra quelle mura, ma non so bene con che ruolo abbiano iniziato. Credo che Caciottolo abbia avviato la sua professione subito dopo gli anni della guerra, mentre Barberini già praticava il mestiere. Prima di loro due c'è stato un tale di nome Rocco che lavorava da solo, credo anche lui a Cinecittà. Rocco è stato un pioniere, il primo rumorista a riprodurre i tuoni con grancassa e lastre di metallo e la pioggia con un cerchio di plastica con della sabbia dentro che girava. Fu lui in effetti a dar vita alla nostra categoria, prima di Barberini e Caciottolo.

E tu, come e quando hai cominciato?

Le famiglie, la mia e quella di Renato, si conoscevano. Mia mamma era amica della mamma di Renato e mio padre era amico di suo padre. Quindi quello che faceva Renato nella vita lo sapevano. Finita la terza media per me c'erano le vacanze estive e Renato, di comune accordo con mia madre, accettò di portarmi con sé per non farmi stare tutto il giorno a bighellonare per la strada. Mi comunicarono la notizia e il giorno seguente mi trovai ad affrontare il mio primo giorno con lui. Era il 1962, avevo quattordici anni. Il primo giorno di lavoro, ricordo, andammo alla International Recording (oggi Technicolor) e iniziammo un film di Joseph Losey: *Eva*. Vinse quell'anno il Leone d'Oro a Venezia.

A quei tempi si facevano solo i rumori di sala, quel poco che si faceva di montaggio degli effetti sonori era ancora priorità del montatore scena che li inseriva dove occorreavano.

Renato veniva chiamato per fare tutti quei rumori che il montaggio all'epoca non permetteva: passi, poggiate bicchieri ecc. Tutte quelle cose legate alla corporeità del personaggio e alla sua interazione fisica durante la scena, come il rumore dei vestiti. Le lavorazioni erano abbastanza veloci e quindi si potevano fare molti film: a quell'epoca in Italia se ne facevano circa 250/300 all'anno. C'erano molte lavorazioni buone, sia dal punto di vista del guadagno che dell'esecuzione creativa.

Quali erano le tue sensazioni a quell'epoca?

Per me a quei tempi vedere un film alle nove del mattino era una cosa straordinaria, bellissima. Io amavo già il cinema, farne parte era come realizzare un sogno. Seguire Renato negli studi di registrazione, vederlo lavorare, imparare da lui è stata un'avventura che per me continua ancora oggi, avendo la passione per questo splendido mondo che mi permette di incontrare registi, attori, produttori. Il primo giorno aiutai Renato a portare "le valigie" in sala nei vari stabilimenti cinematografici. Fu così per un po' di tempo. Mi occupavo della bassa manovalanza, ero un po' un portaborse! All'interno della valigia c'era tutto quello che poteva servire per la sonorizzazione del film.

Approfondiamo questo uso della valigia. È stata per anni la protagonista del vostro lavoro: perché?

L'utilizzo di una o più valigie nel nostro lavoro nasce sempre negli anni '60 per esigenze pratiche, in base ai numerosi spostamenti che effettuavamo per raggiungere gli stabilimenti cinematografici. Non avevamo ancora uno studio nostro. Nelle valigie c'era tutto quello che poteva servire per il film: piatti, bicchieri, posate, interruttori della luce, stracci, tazzine, pattini; ma avevamo anche altre borse con catene e spade, tutto preparato e ricercato in base al film che dovevamo sonorizzare, ad esempio un western, un film di cappa e spada. Così ci organizzavamo e riempiamo le valigie con il necessario. Dato che all'epoca vagavamo da uno stabilimento all'altro, Renato prese un piccolo box per avere una sorta di magazzino per fare da base agli oggetti che recuperavamo in giro.

Per ogni film si cambiava il contenuto della valigia che era a tutti gli effetti il nostro braccio destro: praticamente tutto quello che oggi abbiamo in sala e che in quegli anni, per esigenze pratiche, dovevamo portarci dietro. Man mano che vedevamo il film sapevamo cosa ci occorreva e arrivavamo in sala ben preparati. Questo sistema è durato fino a che ci siamo spostati, negli anni '80, nel primo studio che fu a casa di Renato: da lì in poi diventammo fissi e ci fu finalmente la svolta, ci installammo a "casa nostra", per così dire.

Presumo che fosse scomodo, se penso a quanta roba vi potevate portare in giro ogni volta...

Sì, certamente era scomodo, ma necessario. Non nego che abbiamo avuto anche qualche piccolo inconveniente in certe occasioni. Mi ricordo di una volta in particolare: nel 1967 a Roma venne fatta una rapina ai danni dei fratelli Menegazzo, entrambi rappresentanti di gioielli, derubati proprio sotto casa loro da tre ladri, uno dei quali aprì il fuoco e li uccise a sangue freddo. La stessa sera dell'omicidio noi stavamo tornando a casa, avevamo finito un turno in sala mix e come sempre avevamo messo tutta la nostra roba nel cofano della mia Alfa Romeo GT rossa. Il caso volle che la banda che aveva ammazzato i due fratelli fosse scappata su una macchina identica alla nostra, pure dello stesso colore! Quindi tutta la polizia e i carabinieri di Roma stavano cercando quell'auto e quella sera viale Trastevere era ricoperto di posti di blocco. Noi dovevamo passare proprio di lì per tornare a casa e incappammo subito in uno di quei posti di blocco.

I carabinieri, quando aprirono il cofano, si accorsero delle valigie e videro che all'interno non c'erano solo piatti e bicchieri, ma anche delle spade e armi di vario genere! Ci si gelò il sangue. Con molta calma ci mettemmo a spiegare cosa facevamo, sotto lo sguardo attonito dei carabinieri. Pian piano si formò tutt'intorno alla macchina un capannello di gente che guardava e ascoltava incuriosita. Ma non è finita qui. Una volta che i carabinieri ci lasciarono andare, cinquecento metri più avanti trovammo un altro posto di blocco, e poi ancora un altro e ogni volta a spiegare di nuovo tutto... Quella sera non riuscimmo a tornare a casa! A un certo punto ho chiesto a uno dei poliziotti se ci faceva un lascia-passare! Una cosa incredibile...

Oggi è tutto molto più comodo, abbiamo le nostre attrezzature in un'unica sala e non facciamo altro che aggiornare di continuo l'oggettistica, senza vagabondare più da uno studio all'altro.

Tanti di questi oggetti sono stati cercati, altri sono venuti, per così dire, da soli. Gran parte di questa oggettistica per esempio l'ha scovata Renato che ogni domenica, e ripeto ogni domenica, anche fosse venuto giù il diluvio universale, andava a Porta Portese e comprava tutte quelle cose che potevano servirci per il nostro lavoro; le conserviamo ancora dopo tutti questi anni: catinelle di metallo smaltate, pattini rotti, pistole non utilizzate, serrature arrugginite, anfibi americani, scarponi...

Qui in studio abbiamo cose che potrebbero sembrare assurde: le cucine da campo per fare le scene delle appoggiate sulla cucina del pentolame, le famose noci di cocco per fare gli zoccoli dei cavalli (quelle si prendevano dal "grattacheccaro" a Ponte Garibaldi), poi catene, spade, spadoni... Quando ci capitavano film di cappa e spada affrontavamo difficoltà incredibili, sempre bardati con reti metalliche, collane di metallo, scudi con le corazze addosso. Per non parlare dei calzari da antico romano! Siamo

andati a prendere i calzari veri da Rancati. Edoardo Rancati fu uno scultore con tanto di cattedra a Brera, grande appassionato di teatro, che a un certo punto si inventò un nuovo mestiere che gli consentì di vivere vicino al mondo del palcoscenico: divenne fornitore di attrezzature per il teatro La Scala. Sulla base dei disegni degli scenografi, Rancati realizzava ciò che serviva. Poi l'azienda venne acquistata da un certo Pompei che mantenne però il nome Rancati. Vennero così conosciuti in tutto il mondo come fornitori di materiali per il cinema. Questa ditta forniva anche le calzature a centinaia di produzioni cinematografiche e ha dunque fornito calzature d'ogni foggia e misura, un patrimonio eccezionale: dai sandali che usò Elizabeth Taylor in *Cleopatra* fino a quelli realizzati per Madonna in *Evita*, dai coturni romani di Ben Hur agli stivali di Donald Sutherland per il *Casanova* di Fellini.

Tutte le calzature nascevano da un'attenta ricerca, erano davvero molto curate. Ricordo che Renato ne possedeva un paio da centurione di quando aveva sonorizzato *Barabba* (Richard Fleischer, 1961). Io avevo quelli da schiavo, quelli aperti con i lacci di cuoio. Caciottolo, pensa la diversità, faceva il suono dei calzari romani con delle scarpe normali. Ma Renato, quando c'erano i film in costume, li faceva con i veri calzari romani, sempre per rimanere fedele a un discorso di verità, alla continua ricerca della perfezione, la sua maniacalità; non potrò mai trasmettere bene a parole questo suo modo di relazionarsi col lavoro. Ancora oggi, tutte le volte che penso a come sviluppare una scena, ho in mente il ricordo di tutto quello che facevo insieme a lui.

Oggi è come ieri o qualcosa è cambiato in questo settore e in particolare nel tuo lavoro di rumorista?

Questo lavoro non ha mai avuto per me alti e bassi, è sempre stato un'opportunità per andare avanti, per fare sempre meglio e adeguarmi ai tempi. Agli inizi i nostri materiali sonori erano talmente pochi dal punto di vista del repertorio che cominciammo a registrare le prime cose; questo perché il rumorista non faceva la parte di effetti speciali e ambienti, ma solo i rumori di sala. Con Renato cominciammo a registrare un sacco di ambienti e di speciali, ad esempio parecchie motociclette e macchine di quell'epoca: la Vespa, la 500, la 600, la 1100. Cominciammo così a produrre un piccolo repertorio, le cose che ci potevano servire nel prosieguo dei tempi a fornire alle produzioni quello di cui eventualmente avevano bisogno. Tant'è vero che qualche anno dopo si cominciarono a montare le prime colonne di pugnì. Quando c'erano i film con scene di lotta, con tutte quelle scazzottate, i pugnì non erano mai belli: erano tutti improvvisati, eseguiti in sala con i guantoni. Si sentiva che erano artefatti come qualità, erano finti e non ben definiti, poveri di carattere. Così cominciammo a metterci vicino al microfono e a registrare "a vuoto", cioè con una registrazione pulita, priva di fondo sonoro, dei pugnì con le mani

[Italo mima il colpo tra le due mani: una aperta che accoglie il pugno che la picchia, NdA], per poterli in seguito montare in colonna andando a coprire i vari cazzotti su scena, variandoli dall'uno all'altro, dandogli *intensità* e *intenzione* giuste. Stavamo ponendo le basi e le nozioni di carattere di registrazione a vuoto che furono fondamentali negli anni a venire e che sarebbero serviti e ci avrebbero agevolato nella fase successiva del montaggio. Fummo i fautori del cambiamento dei ruoli, anzi della loro effettiva nascita, perché una volta gli effetti speciali li montava l'assistente del montatore scena e questi assistenti potevano essere due o tre. Fino a quel momento il nostro lavoro era molto ridotto e noi sapevamo che potevamo fare molto di più. Dovevamo cambiare schema perché usufruivamo solo di ciò che il fonico di presa diretta passava al montatore scena: materiale registrato durante le riprese. Se lo aveva nel suo repertorio, il rumorista si limitava a dargli qualcosa che eventualmente mancava per il film e che il montatore scena non era riuscito a tirar fuori. Quindi questi suoni essenziali li montavano in fase di montaggio video, ma spesso gli assistenti non erano ben preparati per fare un montaggio perfetto, non tanto per il sincronismo visivo/sonoro, ma per la qualità dei suoni che sceglievano e inserivano. Magari fornivamo dei suoni e loro montavano una cosa al posto di un'altra: capitava che mettessero il suono dello sparo di un fucile su una pistola e viceversa, gli fornivamo dei sibili di sparo di una pistola e montavano questi sibili anche sott'acqua! Non andava tanto bene. Cominciammo quindi a montare noi degli effetti, facemmo degli investimenti e comprammo una moviola. Nel 1965 ci unimmo con Caciottolo e un altro montatore del suono molto bravo: Aurelio Penacchia. Prendemmo in affitto uno studio, il primo studio dei rumoristi, per la realizzazione delle colonne effetti.

Fu il sodalizio Caciottolo-Marinelli a suggellare il primo vero passo in avanti della nostra professione: stavamo assumendo finalmente un'identità. Il repertorio intanto aumentava, si andava a registrare ogni giorno con i Nagra che a quei tempi costavano molto, ma si usavano anche gli Uher, i Mayak, registratori che costavano un po' meno ma risultavano comunque abbastanza affidabili. Comprammo i microfoni Sennheiser, gli Electrovoice, i Neumann. La cosa si faceva sempre più interessante perché si evolvevano le tecnologie e noi naturalmente dovevamo stare al passo coi tempi. Così cominciammo non solo a sonorizzare in sala rumori, ma a montare tutto quello che capitava, come i vari film western, anche quelli italiani di Bud Spencer e Terence Hill. Fino a che arrivò il momento in cui dovemmo cambiare studio perché quello dove stavamo era piccolo; avevamo bisogno soprattutto di assumere personale per poter montare più velocemente, per andare in sala mix con più film durante l'arco della settimana e non ridurci a farne uno solo. Questo perché a montare il film ero da solo e quindi mi dovevo barcamenare tra fare il montaggio del film, andare in sala rumori con Renato per aiutarlo, tornare in moviola a montare un altro film e così via. Era troppo dura, non ci capivo più niente;

invece prendendo un'altra persona che ci desse una mano si sarebbe potuto fare sia l'uno che l'altro senza perdere troppo tempo per arrivare al mixage.

Si è andati avanti così fino al passaggio con il digitale, che fu abbastanza traumatico [sorridente, NdA], ma ci permise di realizzare meglio la parte legata al montaggio. La realizzazione della sala, la rumoristica, rimaneva invece sostanzialmente invariata.

A me, a dire la verità, la pellicola piaceva un sacco e mi manca ancora oggi. Con la pellicola si lavorava in un modo più artigianale, certo più fisico, ma molto più artistico...

Non posso negare che Renato sia stato un padre più del mio vero padre che, guarda caso, si chiamava anche lui Renato.

Fu un rapporto semplice quello con mio padre. D'altra parte con Renato stavo dodici, tredici ore al giorno e mio padre lo vedevo solo quando andavo a letto. Oltretutto faceva il trasportatore di olio ed era sempre in giro tutta la settimana, tornava nei weekend, non lo vedevo quasi mai. Mio padre mi ha messo al mondo, ma Renato è stato la mia figura di riferimento, mi ha dato tanti di quei calci in culo... nel senso positivo del termine. Pretendeva sempre il massimo. Si può dire che il nostro è un lavoro in cui il tramandare di padre in figlio risulta particolarmente usuale. Però è un mestiere che ti deve piacere e soprattutto non è una professione per tutti. Non è detto che se cominci a farla poi riesci e continui.

È stato mio figlio Riccardo, a un certo punto, a chiedermi di provare, io non l'ho mai forzato. Quando mi disse così ne fui molto felice e penso che Riccardo voglia portare avanti questa tradizione, pian piano gli sto trasmettendo gli aspetti più tecnici e i segreti di questo mestiere, ma molto dipenderà dalla sua sensibilità e dalla sua capacità di interpretazione.

Ci sono state situazioni in cui ti sei trovato davvero in difficoltà durante l'esecuzione di un film?

Uno dei film tra i più complessi da eseguire come rumorista è stato *La battaglia della Neretva* (Veljko Bulajić, 1969). Dall'inizio alla fine c'erano truppe di soldati, armi, battaglie, una mole di lavoro tremendo, difficile sia da preparare in moviola sia da realizzare in sala dal punto di vista della rumoristica. C'erano tantissimi personaggi da fare ed eravamo in due: io e Renato. In tutto eravamo in quattro, compresi i colleghi della moviola. Quello fu un film davvero elaborato.

Un aspetto che aiuta molto in questo lavoro è sentire l'affiatamento e la passione nella costruzione di un film da entrambe le parti: registi e noi come realizzatori del suono.

Ad ogni modo le difficoltà ci sono in qualsiasi tipo di lavoro. Quello che rende il nostro mestiere così particolare è il fatto che spesso ci troviamo

in situazioni assurde e per lo più divertenti: con Antonioni capitò una volta che, per la scena della nuotata in piscina di una bambina, pretendeva di avere una vera piscina di plastica in sala registrazione. L'ingegner Biondo dell'International Recording a un certo punto gli rispose: «Senta Antonioni, ammesso pure che questa piscina noi gliela montiamo poi Marinelli che fa, si mette il costume da bagno e gioca alla bambina che nuota?».

Finì con un catino per lavare i panni e le mani di Renato che muovevano l'acqua esattamente come faceva la bambina.

Un'altra volta Otello Colangeli, il montatore scena per *I mongoli* (André De Toth, 1961), disse a Renato: «Guarda un po' 'sta cavalleria, Rena'».

E Renato, sbarrando gli occhi: «Aho! Ma quanti so'?».

Colangeli: «Saranno seicento... che te frega, te li fai uno alla volta, Rena'».

Renato è stato quello che ha scoperto il modo per fare gli zoccoli dei cavalli con le noci di cocco e con due mezzi gusci di noce sbattuti sulle cosce era capace di rifare tutto. Erano anni in cui tornare a casa con i lividi sulle cosce era quasi normale.

I western all'italiana sicuramente ci hanno dato molta notorietà e ci hanno permesso di metterci in competizione con gli americani, anche se loro come tecnica e impegno economico hanno fatto un percorso diverso e sono avanti anni luce rispetto a noi. Pensa anche solo ai film d'animazione, ai cartoni animati. Un film d'animazione prevede una totale sonorizzazione e loro hanno avuto da subito alle spalle una grande industria cinematografica che è la Walt Disney. Sono arrivati degli americani che hanno fatto dei film in Italia ai quali abbiamo partecipato anche noi: *Montecarlo Rally*, *Sodoma e Gomorra*, *Fraülein Doktor* prodotto da Dino de Laurentiis (in co-produzione con gli americani), vari film in cui l'America ha investito dei soldi. Però a livello tecnico è chiaro che loro, stando in un ambito economico diverso, hanno molte più possibilità. Noi d'altro canto con la nostra inventiva, con la nostra capacità artistica e artigianale, ci diamo da fare, diamo battaglia a tutti [sorride, NdA].

Abbiamo anche lavorato con Federico Fellini: *Giulietta degli spiriti*, *Amarcord*, *La città delle Donne*, *Ginger e Fred*. Su Fellini c'è da dire che non veniva quasi mai in sala di registrazione e sui suoi film di roba da fare ce n'era! Tu ti dannavi per ore e ore, lavorando, creando, poi Fellini magari arrivava, ascoltava, ti chiedeva di mettere quella cosa o togliere quell'altra e vedevi il genio, il "Faro", come lo chiamavano a Cinecittà. Una volta, con Fellini Renato fece una figura che ha continuato a raccontare per anni. Gli disse: «Bella questa scena di *Amarcord* sulla neve; l'avete girata d'inverno?».

E Fellini: «Allora non capisci proprio niente, non lo vedi che è tutto finto?». Ognuno ha le sue fissazioni...

Cosa pensi del cinema italiano di questi ultimi anni?

Bisogna vedere da che punto di vista viene analizzato. Non parliamo del televisivo, che è un discorso a parte. Parlando di cinema, è molto meno bello rispetto a qualche anno fa. Tutto parte dall'impegno economico, da quanto si vuole e si può investire su un prodotto. Un impegno che una volta produttori importanti come Goffredo Lombardo, Carlo Ponti, De Laurentiis prendevano, sborsando materialmente i soldi dal loro conto in banca per portare un film in sala al massimo della qualità. Produttori così, oggi non ne esistono quasi più.

Anni fa c'era un grosso impegno per realizzare i film e si sentiva: le produzioni avevano il miglior montatore, il miglior regista, il miglior direttore della fotografia, il meglio di tutto. C'era davvero cura nella costruzione del prodotto. Oggi questo atteggiamento è più difficile da trovare. Forse anche per un discorso legato ai finanziamenti che dà il ministero, soldi che vengono presi per finanziare la realizzazione di un film. C'è già una sorta di guadagno, non si guarda più tanto alla qualità e questo è un grosso male. Inoltre oggi le produzioni sono scese a trenta, quaranta film all'anno. Troppo pochi!

Cosa continua a essere il bello, per te, di questo lavoro?

Sicuramente continua a piacermi il contatto con il regista. Trovo che sia gratificante riuscire a soddisfare le sue richieste, mi piace l'interazione che si crea con lui. Per noi è importante dare sempre il meglio in qualsiasi film che facciamo. Da questo punto di vista non ci siamo mai risparmiati, sarebbe stupido, deleterio e controproducente.

Tra tutti i registi che hai incontrato durante l'arco della tua lunga carriera, ne esiste uno al quale ti senti più legato?

Ho avuto la fortuna di lavorare con molti registi, ognuno di loro mi ha lasciato qualcosa. Sono tantissimi, i più grandi che il cinema italiano abbia potuto avere. Partendo da Fellini, Rosi, Monicelli, Petri, potrei citarne a decine. Quello che oggi dà più peso al sonoro nella realizzazione dei suoi film, quindi quello che ci rappresenta maggiormente, è senz'altro Giuseppe Tornatore. Per noi è il regista più importante, quello che più di altri è maniacale nei confronti del suono. Tornatore ha delle intuizioni incredibili, possiede un orecchio davvero raffinato, superiore a molti tecnici, me compreso! Sente delle frequenze che io non riesco a percepire, il mio orecchio non le raggiunge. Lui invece ci arriva. Ha una percezione sonora davvero particolare, che molti fonici non riescono ad avere.

Tornatore è un regista che ha un gusto particolare ed è anche legatissimo al concetto di verità del suono, perché vuole sentire le cose nel

modo più reale possibile. Per *Baarìa*, ad esempio, ha voluto tutti i suoni originali del luogo e abbiamo inciso di tutto e di più! Una notte, in paese, alle due, abbiamo fatto suonare le campane a festa della domenica e le campane a morto per registrarle, e la gente usciva dalle case perché non capiva che cosa stesse succedendo. Robe da pazzi, ma è stato molto divertente! Oppure il picchio. Io lo chiamo picchio, ma in realtà è la trottola con cui giocano i bambini in apertura del film. Quella l'ho registrata facendo un sacco di prove per trovare il suono più giusto. *Baarìa* è stato interamente rifatto da noi, perché Giuseppe voleva quei tipi di suono, li aveva già in testa prima, durante e dopo le riprese del film.

A quando risale la vostra prima collaborazione con Tornatore?

Con lui abbiamo fatto il suo primo film, *Il camorrista*, realizzandone la colonna effetti. Era il 1986.

Negli anni si è instaurato un rapporto di amicizia. Giuseppe è un regista molto esigente, anzi, esigentissimo! Le tipologie di registi sono cambiate negli anni, ma lavorare con lui ha per me lo stesso sapore di quando lavoravo con Sergio Leone. È quasi come se avesse colto la sua eredità: non dico che siano come due gocce d'acqua, trovo però che si assomiglino molto. Sentono entrambi la passione per questo nostro lavoro e hanno un approccio simile alla realizzazione del film, pur utilizzando strumenti narrativi diversi. Come Leone, Tornatore segue passo dopo passo la lavorazione del suono, non gli sfugge nulla ed è sempre molto attento, tiene tutto sotto controllo. Lo fa su ogni cosa che riguarda i suoi film: la fotografia, la sceneggiatura, le scenografie. Noi del resto lo facciamo per ciò che concerne il nostro ruolo e insieme a Tornatore abbiamo avuto delle grandi soddisfazioni.

Ricordo che per *La leggenda del pianista sull'oceano* ogni suono portava in sé un'attenta ricerca; non è stato facile, per esempio, quando ci siamo trovati di fronte alle scene dell'osteriggio, la parte nel punto più in basso della nave dove sono situate le caldaie e i motori che mandano avanti l'imbarcazione. Nel film la nave andava a carbone e in sala registrazione ne avevamo duecento chili sotto i piedi per rendere veri i passi dei marinai fuochisti. Ogni passo che facevamo sul carbone era una nuvola nera che si alzava. Entrava dappertutto, pure nelle mutande! La sera, quando tornavo a casa, me ne trovavo ancora sulle mani e nei capelli.

Adoro il modo che Tornatore ha di raccontare il suo amore per il cinema attraverso le immagini. Per questo, secondo me, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) rimane uno dei suoi capolavori. Quel film è magnifico, anche se purtroppo non lo feci io e ancora oggi me ne dispiace, ma sono molto felice che abbia vinto l'Oscar perché se lo meritava davvero!

Che tipo di spettatore sei?

Fare il mio lavoro ed essere uno spettatore puro è quasi impossibile. Cerco di estraniarmi al massimo se è un film fatto da noi. Voglio sentire la storia perché non mi posso soffermare su quelle che sono state le nostre performance. Mi è già capitato di sentire una cosa fatta da me, al cinema, e pensare: «Guarda 'sto passo quant'è brutto, ma vaff...». Magari non me n'ero accorto prima, ma tanto ormai è fatto! Quando guardo un film voglio sentire la storia, vedere la fotografia, la regia. A volte ci riesco, a volte no.

Qual è il suono che preferisci?

La musica. L'ascolto tutta, tutti i generi. Ma quando ascolto la musica di Ennio Morricone mi emoziono sempre: anche se è una musica che ho ascoltato settecento volte, mi fa venire sempre la pelle d'oca. Impazzisco per quanto è bella, è uno dei pochi che fa la musica per il film, per quella singola e unica scena. In sala di registrazione, Ennio è capace di cambiare al volo sonorità in uno spartito suonato da cento musicisti. Film come *Mission* (Roland Joffè, 1986) o *Gli intoccabili* (Brian De Palma, 1987) hanno musiche incredibili che hanno caratterizzato sorprendentemente il film stesso.

Ti capita di ascoltare il silenzio? Quand'è che riesci a percepirlo?

Sai che è difficile questa domanda? Quando sono in vacanza sto sempre con il registratore in mano. Mi è capitato poche volte di non poterlo portare, ma nove volte su dieci il registratore lo porto con me.

Se c'è una cosa che mi interessa, la registro: se vedo ad esempio un pavimento particolare, lo studio passandoci sopra e lo registro, perché un domani potrebbe servirmi. È un modo per scoprire tutti i giorni cose nuove. Anche con i tempi cambiano i suoni da registrare: oggi ci sono i telefonini, i motori delle auto hanno altre sonorità, la 500 di oggi ha un altro motore e un altro suono rispetto a quella di trent'anni fa.

Spesso se vai in giro con il registratore in mano ti fermano, chiedono che cosa stai facendo e a volte ti guardano come se fossi un mezzo matto. A me è capitato in aeroporto di essere fermato dalle guardie che mi hanno chiesto che cosa stessi facendo. Basta andare preparati, sono situazioni che ti si possono presentare sempre, ovunque vai. È l'arte del saper nascondersi e rubare. Oltretutto se ti vedono con il microfono in mano cambia l'atmosfera, si zittiscono tutti! È pazzesco.

Il silenzio... direi che intorno ne ho davvero poco. Cerco di crearmelo. Credo che solo la sera, quando sto per andare a dormire, sento davvero il silenzio. L'unico momento, forse, è proprio quello prima di addormentarmi. Ecco, quel momento non me lo può levare nessuno.

ENZO DILIBERTO, RUMORISTA

[...] Occorre avere una bella dose di inventiva per fare quello che facciamo noi: le cose vanno pensate, sforzandosi di trovare sempre soluzioni che portano a raggiungere un buon risultato! Quando vado in ferie porto sempre con me un registratore perché so che tutto ciò che incido potrebbe servirvi al lavoro su un film. Fare così mi permette di incrementare la libreria sonora. Bisogna saper giocare d'anticipo, altrimenti poi ci si può trovare in situazioni complicate.

Ogni film nella sua lavorazione è una cosa a sé e ogni film è difficile. Per me ad esempio è più complicato fare un film con tre persone in scena, perché se c'è una massa la puoi confondere, amalgamare, lo spettatore non distingue uno per uno i protagonisti.

Con Bernardo Bertolucci lavorammo su *Novecento* (1976), che fu un film da grattacapo ma molto interessante nella lavorazione di sala. Ricordo che per la scena del ballo ci siamo messi a ballare veramente, io, Italo e Renato. Sono momenti in cui ti diverti.

Un'altra volta, ricordo, ci trovavamo in una sala di Cinecittà e stavamo facendo un film. Quel giorno però andavamo di fretta. Mi toccava sincronizzare i passi su un personaggio; partito il rullo per incidere, vedevo solo un mezzo busto di questo tizio che camminava, allora andai avanti un bel po', fino al momento in cui partì una carrellata e mi accorsi che il tizio stava a cavallo! Mai andare di fretta!

Ebbi la fortuna di lavorare con Sergio Leone su *C'era una volta in America*. Ricordo ancora l'atmosfera che si era creata sul lavoro, un film in cui ogni scena e ogni sequenza erano impegnative, con Sergio che era rigido e frenetico, ma ci dava molte soddisfazioni. Italo montò gli speciali e per la scena dello sparo nell'occhio ci perse il sonno la notte, fu davvero difficile. Abbiamo dedicato molto tempo a trovare il rumore giusto per il momento in cui De Niro gira il caffè nella tazzina; Leone ebbe l'idea del lunghissimo squillo di telefono iniziale, un vero colpo di genio.

Molti dei personaggi che affrontammo durante la lavorazione non furono semplici: mi ricordo la bambina quando ballava nella dispensa. Un passo leggero e delicato. Oppure il personaggio che interpretava De Niro da piccolo, che produceva quel passo con delle scarpe di due numeri più grandi, quindi camminava in un certo modo. Ci siamo immedesimati tantissimo nei personaggi e fu bello lavorare per quel film, anche perché tutti noi instaurammo un rapporto di amicizia con Leone. In quel periodo avevo la 190 Mercedes e Sergio aveva la Porsche. Andammo al ristorante e ci scambiammo le macchine, ma arrivato a destinazione mi disse che, con la sua pancia, non era la macchina che faceva per lui.

Al di là della bellezza della storia, delle immagini, della fotografia, di tutto ciò che è ancora oggi *C'era una volta in America*, non è stato da meno il lavoro sull'audio. Fu sì molto impegnativo, ma lo realizzammo con estrema cura e passione. Ci abbiamo messo sei mesi e ancora adesso a sentirlo mi viene da dire che si percepisce la "verità" nei suoni.