

TESTIMONIANZA DANIELE QUADROLI, SOUND DESIGNER

Daniele Quadroli, sound designer, Studio16

Quando ho cominciato io, e si parla di trent'anni fa, il lavoro era fatto in moviola ed era tutto molto più complicato. Innanzitutto un film era diviso in rulli ed erano di solito 7/8 rulli da circa 18/20 minuti l'uno; ancora oggi nell'era digitale vale questo sistema di lavorazione, però non ci consegnano più le pizze ma gli hard disk con diversi giga di filmato sempre suddiviso in rulli, per contenere lo spazio di memoria sulla schermata di editing (montaggio) e non sovraccaricare il lavoro.

Oggi, come allora, siamo suddivisi in tre settori: ambienti/effetti speciali/sala, ma può capitare che ci siano studi in cui chi monta gli ambienti monta anche gli speciali. Penso però che per rispettare la qualità del lavoro ognuno debba specializzarsi in uno di questi tre settori, nonostante debba conoscerli molto bene tutti e tre, perché non sono imprescindibili l'uno dall'altro.

All'inizio di questo mestiere, nella fase tecnica della registrazione in sala rumori c'era solo la marcia avanti. Questo voleva dire che potevi registrare i rumori e i suoni che ti servivano solo una pista per volta, per cui la difficoltà era ancora maggiore se sommata al resto. Questo aspetto del lavoro però mi ha formato tantissimo, perché dovevo imparare a riconoscere i fotogrammi e lo scarto che poteva intercorrere tra un cambio scena e l'altro. Questo allenamento visivo sui fotogrammi è stato importante nella mia formazione, dato che tutto il lavoro era fatto su nastro magnetico e quindi occorreva fare attenzione a quando la scena cambiava, perché cambiavano anche le sue sonorità.

Il passaggio da una scena all'altra viene definito, nella terminologia tecnica, il *cambio quadro*: una volta il cambio quadro si indicava con un segno, chiamato *diagonale*, scritto a mano sulla pellicola con la matita termografica, il cui compito era segnalare il cambio di immagine tra una scena e l'altra. Appena passata la diagonale, si inserivano le altre *basette sonore*, cioè gli ambienti inerenti alla scena seguente. Se ti sbagliavi, o non sapevi fare bene le diagonali, rischiavi di cancellare delle cose e ricominciare tutto daccapo. Ecco perché ho l'occhio allenato sui fotogrammi. Ancora oggi mi capita di vedere dei montatori di presa diretta che non si accorgono di un fotogramma e mezzo di scarto tra il labiale e il parlato.

Il fatto che la prima parte del mio percorso l'abbia passata a montare manualmente a cambio quadro, come si faceva in analogico, mi ha aiutato molto ad affinare l'orecchio e gli occhi. Mi ha portato ad avere una marcia in più rispetto ad altri, perché arrivo appunto da un altro metodo di lavorazione. Provenire da quel mondo significa avere la consapevolezza e il senso critico di vedere quanti fanno cinema per la prima volta ma non si rendono conto della realtà e della difficoltà del cinema di allora.

Ma c'è un altro lato della medaglia: se sei legato a una tecnica, cambiarne il metodo non è semplice.

A differenza di Renato, Italo ed Enzo, mi sono adattato molto meglio all'introduzione di nuove tecnologie. Siamo passati dalla moviola ai Fostex, dai Fostex ai Foundation, dai Foundation ai Cinetrack e dai Cinetrack a Pro Tools. Un'evoluzione tecnologica incredibile.

[...] Ricordo molto bene i film di Sergio Corbucci o di Giuseppe Colizzi con Bud Spencer e Terence Hill, perché esploravamo tante tipologie di suoni (e quei tipi di film ce ne davano la possibilità). Film che, se li vedi ora, hanno un velo di ingenuità, ma sono quelli che hanno segnato un pezzo di cinema e appartengono a un certo genere, con le loro caratteristiche sonorità.

Mi viene subito in mente il suono della padellata sul cazzotto, un classico. Io la mettevo perché quei film erano destinati a un pubblico fondamentalmente di ragazzi ed era uno di quei suoni irreali che dovevano divertire, tutto doveva risultare esagerato!

Al giorno d'oggi film di questo tipo non se ne fanno più, però si ha ancora l'occasione di ritornare a certe gag sonore. Per esempio nel film *Io, loro e Lara* (2010), girato e interpretato da Carlo Verdone, c'è una scena in cui lui è al buio su un pianerottolo e uscendo sbaglia porta rotolando giù, facendo un rumore pazzesco di pentolame e vari oggetti che cadono. Quando Carlo, che è una persona eccezionale, ha sentito la scena per la prima volta si è messo a ridere perché prima non c'era niente, il suo ricordo della scena era rimasto al fatto che lui se ne andava e basta. In questo modo, però, *diventa* una gag. Come di solito avviene in fase di montaggio sonoro, ho inserito questa soluzione come proposta, sapendo poi che avrebbe deciso Carlo se lasciarla oppure no.

La scena in effetti rimase così come l'avevo presentata perché funzionava: è nostro dovere proporre delle soluzioni perché fa parte della nostra professionalità mettere al servizio del regista la nostra esperienza. Per noi, da un punto di vista lavorativo, vuol dire impiegare il triplo del tempo, ma per il regista significa avere una garanzia, instaurare un rapporto di fiducia.

[...] Oggi, come allora, ci avvaliamo di una libreria sonora vastissima creata negli anni andando a registrare. La differenza, rispetto a trent'anni fa, sta nel fatto che adesso possiamo sperimentare e trovare delle sonorità grazie al vasto mondo della rete. Questo potrebbe significare che oggi la nostra professione, grazie al computer e a internet, potrebbe svolgerla chiunque, ma così non è: stiamo parlando ovviamente di prodotti medio-semplifici nella loro elaborazione, film o cortometraggi semiprofessionali. Quando invece

ci si confronta con film più complicati, magari ambientati negli anni '70, con sonorità dell'epoca, ecco che comincia a farsi sentire la necessità di un bagaglio di materiale ed esperienza che può permettere di affrontare il lavoro egregiamente. Chi ha avuto la fortuna di registrare quei tipi di suoni in quegli anni li custodisce gelosamente, avendo la possibilità di attingere in qualunque momento al suo repertorio di banca dati.

Tempo fa per *Prima Linea* (2009) di Renato De Maria, ambientato tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80, hanno fatto la post-produzione sonora e il mix in Francia, ma ci hanno chiesto tutti i suoni, come quelli della 127 Sport, dell'850, dei tram vecchi con le campanelle, suoni che se non hai nella banca dati è difficile creare o trovare andandoli a registrare. Qualcosa su internet, ricordo, lo hanno trovato, ma sono quasi sempre suoni di pessima qualità, in mp3, che durano una manciata di secondi.

Oggi, oltretutto, quando si va al cinema si ha la possibilità di avere un ascolto davvero raffinato grazie all'avvento del sistema 5.1 e del Dolby. Per questo motivo si deve stare molto attenti e utilizzare suoni di prima qualità. Naturalmente un conto è sentire nella tua postazione di lavoro, un conto è sentire quello che hai fatto al cinema o in una sala mix. Dobbiamo avere sempre un ascolto affidabile, ma allo stesso tempo anche l'orecchio per prevedere quello che dopo accadrà sia al mix che al cinema. Quindi cerchiamo di non usare determinati suoni che possono risultare fastidiosi insieme alla musica o al parlato. Esistono varie tecniche che vanno considerate: non è solo il *metti quello che vedi*, ma è un assemblare i suoni in modo da far coesistere tutto in un unico, grande insieme; per questo motivo ci avvantaggia sapere dove saranno messi, ad esempio, le musiche, gli spazi e i tempi di battuta dei dialoghi.

[...] Ferzan Ozpeteck è un regista col quale mi sono ritrovato più volte a collaborare. Nell'inizio del suo film *Mine Vaganti* (2010), Ferzan pensava di mettere la musica, ma una cosa che mi aveva detto in una delle prime visioni che avevamo fatto insieme, prima ancora di cominciare a lavorarci, mi ha dato l'idea per iniziare. Così, quando è stato il momento, gli ho proposto una soluzione alternativa. Il film è uscito con un inizio privo di musica: si sente il suono delle cicale che si appoggia su questo paesaggio in mezzo agli uliveti mossi dal vento leggero, con un cinguettio di uccelli lontani che accompagna l'intera scena. Dà proprio l'idea di un caldo pomeriggio d'estate. A un certo punto si cominciano a sentire dei passi, ma non vediamo ancora a chi appartengono, fino a quando entra nel quadro di ripresa, di spalle, una donna vestita da sposa. Tutto il suono è stato ricostruito dando una particolare sensazione: se ci fosse stata la musica le emozioni sarebbero state ancora diverse, probabilmente più scontate. Tutti questi suoni hanno creato invece un'atmosfera in cui il silenzio è il reale protagonista dell'intera scena. Anche questa è una sinfonia, ma di rumori. La musica in un certo senso ti porta su dei binari di estraneità, ti induce uno stato d'animo, per cui determinati momenti, se vuoi "realistici", vanno raccontati nudi e crudi, senza di essa. Ennio Morricone è solito dire che la musica è stata tutta inventata, che con la musica hanno fatto di tutto e di più. La cosa difficile è cercare di farla in maniera sempre diversa.

Nel *Pianista* (2002) di Roman Polanski ci sono quattro musiche e scene in cui senti il silenzio di un vicolo, il suono di un carro armato che sbuca dalla quiete della città. Questi sono suoni che creano ugualmente uno stato d'animo, a volte ancora più profondamente. Polanski, che è un regista di grande esperienza, conosce la possibilità di raccontare attraverso i suoni e non solo attraverso la musica. Dipende molto da come il regista vive la sua opera. Anche nel film di Matteo Garrone *Primo Amore* (2004) è capitata una situazione in cui si è deciso di privilegiare gli effetti anziché la musica. Qui, di nuovo, siamo sull'apertura del film: si vedono i titoli di testa sul fondo nero, poi un lento movimento di macchina va a inquadrare il volto di un uomo disteso su cui si riflettono i bagliori di un fuoco. Sentiamo la voce del protagonista che inizia a raccontare e lentamente si percepisce il suono dello scoppietto del fuoco che proviene da una stufa; poi uno stacco di montaggio va a inquadrare in primissimo piano le fiamme di questo fuoco, tutto gestito solo con suoni ricreati; in un momento successivo entra anche la musica, che va a miscelarsi benissimo al suono delle fiamme, aggiungendo emozione. Non è detto quindi che la musica debba sempre esserci. A Garrone la scena è piaciuta così, ma se non avessi proposto questa soluzione probabilmente ci sarebbe stata solo la musica.

Ci sono poi quei film in cui riesci proprio a divertirti grazie anche alla complicità del regista.

Lavorando su *Imago Mortis* (2008), un film di Stefano Besson, ho potuto sperimentare sonorità diverse dal solito perché è un film horror. Essendo un film di genere, in cui far provare situazioni angosciose e spaventose allo spettatore diventa parte integrante del film, capirai che il suono diventa davvero un'arma che può far schizzare in aria lo spettatore dalla poltrona! Ma anche la musica in questo caso ricopre un ruolo fondamentale perché diventa quasi l'artefice della paura, quella che ti fa stare sulle spine e ti porta a chiudere gli occhi perché sai, grazie all'anticipazione emotiva che ti fa provare, che di lì a poco succederà qualcosa di orribile!

Parto sempre dall'idea che quando c'è dietro una regia meno forte devi cercare di aiutarla con i suoni o con la musica, ma tante volte ti scontri con persone che proprio non ne vogliono sapere, non ci arrivano. Forse per mancanza di sensibilità o anche solo di oggettività. Per farti capire, ti racconto un altro episodio legato alla musica e devo però tornare di nuovo su *Mine vaganti*. Qui c'è una scena in cui i protagonisti fanno il bagno al mare e a un certo punto esplose altissima una musica. Nel quadro della scena questa musica sentita così risulta irreali, perché dovrebbe provenire da una fonte sonora interna al film (viene detta diegetica), una radiolina in questo caso. Quindi si sarebbe dovuta percepire come qualcosa di lontano, così come l'avremmo sentita se fossimo rimasti legati a un concetto di *realismo sonoro*. Con la soluzione che ho proposto, noi spettatori invece la sentiamo chiara, pulita, senza effetto radiofonico, come se suonasse presente e forte accanto a noi.

È una situazione che esula dalla realtà, però è voluta così, perché carica di significato la scena e la rende molto più emozionante! Ma trovi sempre qualcuno che ti dice storcendo il naso: «Eh, ma la musica non dovrebbe sentirsi

così, dovrebbe arrivare dalla radiolina...». E certo che dovrebbe arrivare dalla radiolina! Ma sarebbe stata un'altra cosa, avrebbe avuto un altro significato, lasciando lo spettatore con un altro stato d'animo, probabilmente non ci avrebbe nemmeno fatto caso a quella musica. Invece in questo modo si punta sui sentimenti, e tu sei lì, che guardi e ascolti la scena e ti ritrovi a essere emotivamente coinvolto con i protagonisti condividendone la gioia che in quel momento stanno provando.

Tant'è che la radiolina manco si vede, quindi le soluzioni sarebbero state comunque infinite.