

Prima conversazione

Milano, sede di Studio Azzurro, Fabbrica del Vapore, 22 febbraio 2024

Francesca Pola

Vorrei avviare questa conversazione parlando di un tema che credo abbia, per Studio Azzurro, una valenza centrale ovvero quello del rapporto tra montaggio e archivio.

Laura Marcolini

Parto da alcune riflessioni seguite a una recente tavola rotonda all'ASAC della Biennale di Venezia a cui siamo stati invitati. Si è parlato di molte forme di *riutilizzo* di materiali, che non necessariamente appartengono a un archivio, materiali esistenti che vengono rimaneggiati e presentati. In quell'occasione, è stato particolarmente chiaro che esistono diverse forme di montaggio. Da una parte la forma della *tavola* – a partire da Aby Warburg per arrivare a Gerhard Richter – in cui avviene un montaggio analogico, che nel digitale si traduce in esperimenti con l'intelligenza artificiale in modo da generare grandi tavole, ricche e dinamiche, ma piatte. Dall'altra parte il *montaggio video*. Se sulla tavola si lavora in uno spazio che permette una visione sinottica, nel montaggio video si lavora invece in una cornice in cui tutto si muove linearmente, entrando e uscendo dal "campo", tranne nei momenti in cui c'è una forzatura dello spazio bidimensionale verso la

tridimensionalità nel tentativo di mostrare più cose contemporaneamente. Nel montaggio video c'è necessariamente un prima e un dopo, sulla tavola è invece possibile una simultaneità.

Per avvicinare queste considerazioni al lavoro di Studio Azzurro, possiamo dire che nel momento in cui queste due forme di montaggio vengono portate nello spazio fisico, si hanno a disposizione alcuni strumenti base per costruire un'installazione; nel momento in cui più schermi o più proiezioni vengono disposti nello spazio, si sta componendo qualcosa di simile a una tavola, ma disponendo di una condizione tridimensionale – anzi quadridimensionale! Perché va considerata anche la dimensione del tempo di chi si muove in quello spazio. In uno spazio installativo è quindi possibile una visione sinottica di qualcosa, che a sua volta, all'interno delle cornici che la compongono o dei "campi immagine", produce una visione diacronica. L'impianto installativo incrocia queste due modalità. Può farlo in tanti modi: in modo più o meno piatto, più o meno frontale, più o meno ambientale, più o meno percorribile, abitabile, più o meno condivisibile con altri. In ognuna di queste varianti le due dimensioni del montaggio vengono integrate nella forma installativa, nella forma ambiente.

La proposta di Studio Azzurro è sempre stata quella di provare a costruire degli ambienti in cui sia possibile integrare tutte queste forme e formule: si prova a farle funzionare insieme, in modo da

aprire un orizzonte diverso sui contenuti che si vogliono portare. È come se il tema dell'atlante – quello delle tavole warburgiane – venisse toccato e potenzialmente portato all'interno di uno spazio, quando il progetto lo richiede.

Le due diverse forme di montaggio, inoltre, comportano un rapporto diverso con l'intervallo, che è più o meno esplicito. Nella tavola è molto esplicito, nel montaggio video è molto meno esplicito, ma esiste anche lì – come ha insegnato Dziga Vertov. Mi pare che questa differenza tra sinottico e diacronico sia ben incorporata dalla rispettiva relazione con l'intervallo: da una parte abbiamo un intervallo nello spazio, che diventa anche un intervallo nel tempo di esplorazione; dall'altra, nel video, abbiamo un intervallo che è nel tempo, nel modo in cui si mettono in relazione delle immagini che sono vicine o lontane tra di loro e che non si vedono mai contemporaneamente. Si può certamente dire che l'attivazione cognitiva è diversa nei due casi e che l'ambiente o la videoinstallazione forse riescono a integrare, ancora una volta, queste due forme.¹

FP

Mi sembra che questo dell'intervallo sia un punto centrale rispetto al tema montaggio.

Leonardo Sangiorgi

In uno scritto di molti anni fa – e mi sembra di ricordare anche un disegno – ipotizzavamo un montatore che avesse la possibilità di montare sia orizzontalmente che verticalmente. Quel testo nasceva per rispondere a un bando di Swatch, quando avevamo fatto un progetto per i cinema interattivi (attraverso lo studio Mendini). In quel contesto era necessario avere dei film che potessero essere sia concettualmente che fisicamente montati come una partitura musicale, sia orizzontalmente sia verticalmente. Però Swatch ha poi preferito costruire le automobili Smart... Era un piccolo appunto, un'escursione legata al tema del montaggio ma anche a quello del formato: non solo il montaggio vero e proprio ma anche il significato della sequenzialità. Fra l'altro, avevamo pure realizzato uno *storyboard*, nel quale la storia aveva una lettura orizzontale, ma c'erano dei punti in cui veniva organizzata verticalmente.

1 Di seguito un breve glossario per aiutare la lettura. 1) *Tavola*: i pannelli neri che Aby Warburg utilizzò per costruire il *Bilderatlas Mnemosyne*, un supporto che è anche un dispositivo in continua trasformazione; 2) *Linearità*: il montaggio classico del cinema in quanto linearmente definito; *Sinottico e diacronico*: visione d'insieme e visione sequenziale, (dovendo ricordare quanto visto prima e non sapendo cosa si vedrà dopo); *Intervallo*: "lo spazio tra" indagato da Aby Warburg, attraverso il montaggio delle immagini sulle tavole del *Bilderatlas*, e da Dziga Vertov attraverso il montaggio della pellicola; entrambi considerano l'intervallo come uno spazio di libertà, di emergenza dell'inatteso, di interrogazione dell'interstizio, e persino come il luogo della contestazione politica.



Facce di festa, fotogrammi

1979-80, Studio Azzurro

LM

Un po' come nelle incursioni verticali de *Il nuotatore*.

LS

Solo in parte, nel senso che *Il nuotatore* si fermava al primo fotogramma dello snodo. Lo *storyboard* che avevamo scritto – più che uno *storyboard* era una *story* – serviva per mostrare la necessità di una scrittura differente, non più di tipo letterario ma di tipo musicale, così come le partiture musicali si leggono nei due sensi. Mi è capitato di vedere lo schizzo: il disegno era di una moviola – pensavamo ancora in modo cinematografico, visto che stiamo parlando dei tempi del VHS – in cui c'erano le graffette nella pellicola che giuntavano i fotogrammi orizzontalmente e poi c'erano le graffette che li giuntavano verticalmente.

LM

Mi sembra che un altro tema molto sensibile all'interno della storia di Studio Azzurro sia proprio questo rapporto, come dire, “interrogante”, nei confronti nel montaggio: mi viene da dire che, nel percorso dello studio, è un po' come l'elefante nella stanza. Il fatto stesso di cominciare a lavorare sullo spazio dopo aver fatto un film (*Facce di festa*), vuol dire si sta mettendo in discussione, in qualche modo, la linearità del montaggio. e, a dire il vero, già in *Facce di festa* viene messa in discussione questa linearità, viene già forzato lo spazio bidimensionale cinematografico. Accade nell'epilogo del film, con la proiezione che va a depositarsi per terra, sulle facce, slittando, accarezzando le superfici. Mi pare che già lì prenda avvio una interrogazione di quello spazio.

Oltre al fatto che nel montaggio lineare di *Facce di Festa* ci sono un prologo e un

epilogo che smontano la storia e la ricollocano proprio in una cornice di ricerca autonoma: il lavoro di montaggio più tradizionale scompagina l'idea del film e insieme lo rende un oggetto di ricerca dichiarato, fin dai primi fotogrammi e dalla discussione sul titolo. Nel finale, poi, ci si trova calati dentro un'altra discussione, in cui da una parte ci domandiamo cose fondamentali che riguardano i modi per raccontare una comunità, la differenza tra singoli e gruppo, e dall'altra si mostrano degli esperimenti che portano la proiezione in una condizione molto diversa da quella cinematografica.

Successivamente, con i primi videoambienti – ad esempio con *Luci di inganni* – il montaggio comincia a essere portato all'interno della totalità dello spazio fisico e quindi inizia ad essere moltiplicato, potenziato, sviluppando alla potenza ennesima quello che un montaggio può fare. Ci sono tante cornici entro cui viene montato qualcosa di diverso che è in relazione con gli oggetti ma anche con un ambiente, che in quel caso è quasi un salotto.

Poi c'è *Tempo di inganni*: anche lì, si comincia a lavorare su una tecnica di ripresa – la panoramica a schiaffo – che diventerà caratterizzante di molti lavori dello Studio e che funziona sia sul monocolore, sia sul multischermo, sia come transizione del montaggio lineare sia come passaggio da una cornice a un'altra all'interno dello spazio. E questo era chiaro con l'installazione di Volterra ed

è visibilissimo nel film *L'osservatorio nucleare del signor Nanof*. E anche in questo film c'è una cura particolare: si tratta di due montaggi paralleli, due linee che alla fine si congiungono, nello stesso spazio e in un punto improbabile del tempo: una specie di nastro di Möbius.

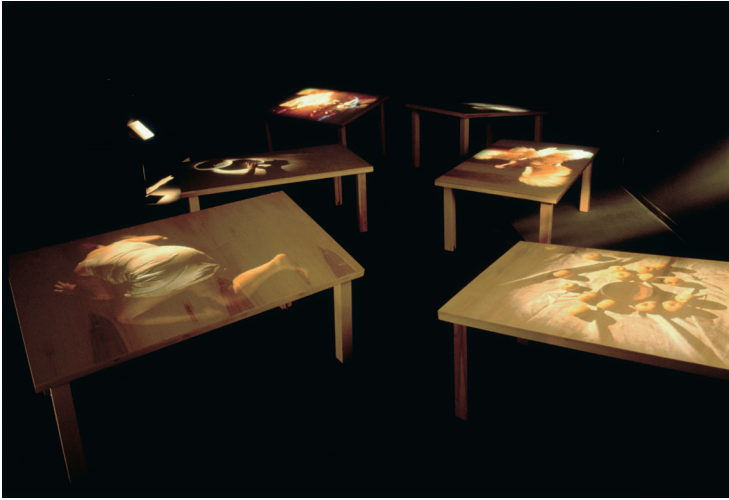
FP

Poi arriva l'esplosione di queste potenzialità con la interattività degli anni Novanta: persino la sceneggiatura degli ambienti sensibili comincia ad essere immaginata in maniera completamente diversa.

LM

Con *Tavoli. Perché queste mani mi toccano?* c'è l'esplosione nello spazio del montaggio e la sua moltiplicazione a livello narrativo. Secondo me ci si sofferma troppo poco su questa mutazione: immaginare una sceneggiatura con tutte le sue varianti sembrerebbe una cosa naturalmente impossibile. In questo caso ci sono sei tavoli interattivi, dove viene disposto qualcosa che deve poter funzionare con tutte le varianti possibili. Si deve continuamente tener conto del fatto che, sia dal punto di vista visivo che dal punto di vista sonoro, queste storie possono svolgersi ed essere fatte avanzare contemporaneamente.

Si tratta di una modalità diversa di scrivere uno *storyboard*, una sceneggiatura per brevi *flash*, come accade per *Il mnemonista* (il film di Paolo Rosa girato in buona parte alla Fabbrica del Vapore); nei mate-



Tavoli (perché queste
mani mi toccano?),
ambiente sensibile

1995, Studio Azzurro

riali preparatori del film c'è proprio una simbolizzazione degli eventi che non ho mai visto così esplicita in altri disegni di Paolo. Paolo chiamava questo tipo di successioni visive dei suoi *storyboard* “collanine”, perché avevano una concatenazione non solo narrativa ma anche simbolica. Il protagonista dalla memoria prodigiosa de *Il mnemonista* – il signor S. – è ispirato al famoso paziente dello psichiatra Aleksandr Lurija, personaggio fondamentale per la storia della cognizione e della psichiatria, legato a un gruppo di studiosi, ricercatori, artisti (di cui faceva parte anche Sergej Ejzenštejn), in cui sono state portate avanti in modo osmotico ricerche sulla cognizione, sul cinema e sulla percezione, approdando a intuizioni straordinariamente anticipatrici, come ci insegna Pietro Montani nei suoi studi.

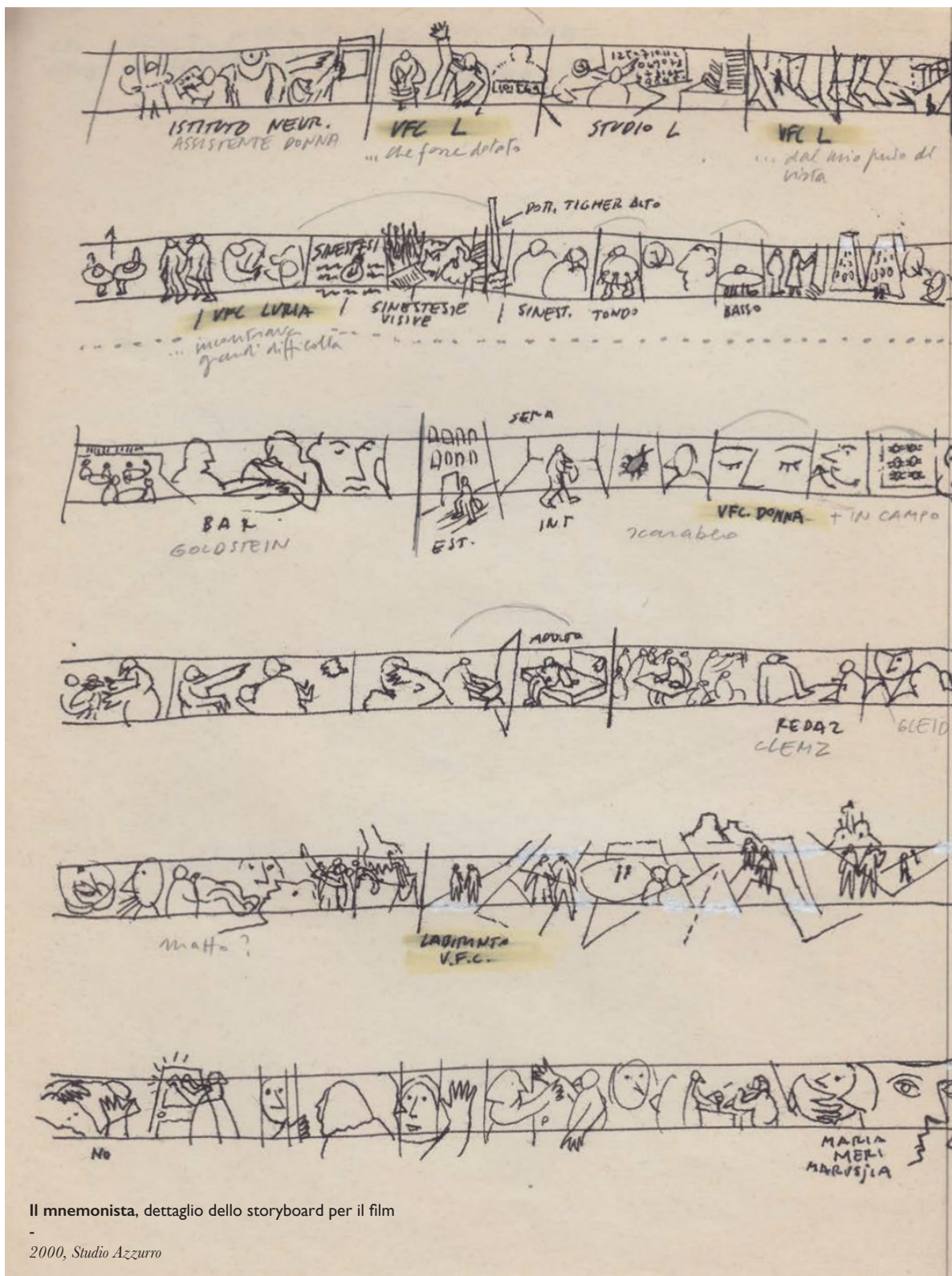
FP

Nei materiali per *Il mnemonista* è molto interessante anche questa dimensione del montaggio che si moltiplica sullo stesso foglio. In altre parole, non è solo uno *storyboard* sequenziale, ma una moltiplicazione di idee: anche questa è una forma di elaborazione attraverso l'asso-

ciazione di diversi elementi visivi, non necessariamente connessi dal punto di vista narrativo o formale ma come un'associazione anche molto libera di suggestioni. Si tratta anche della dimensione specifica del disegno classico: anche questo tipo di *storyboard* così innovativo è molto interessante perché nasce da un utilizzo non dico tradizionale, ma in un certo senso classico e sicuramente germinativo, del disegno come nucleo da cui emerge poi il discorso.

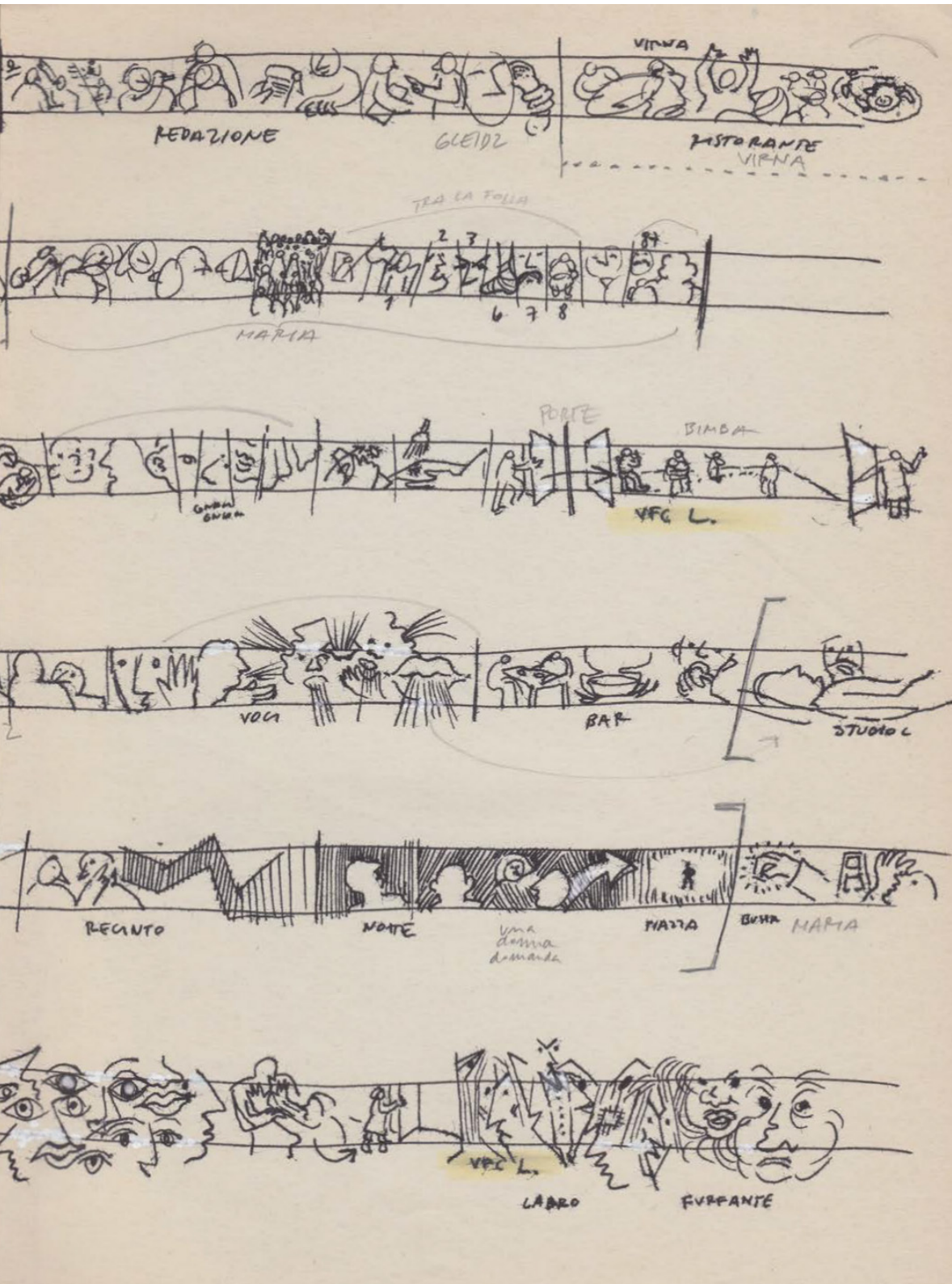
LM

In alcuni casi, questi diventano delle opere autonome. Un altro “oggetto” molto interessante si trova nello spettacolo ispirato ad Andrej Tarkovskij, *Il fuoco l'acqua e l'ombra*, dove c'è un disegno che mi ha sempre affascinato moltissimo e che trovo formidabile per come suscita lo scatenarsi dell'immaginazione. È una specie di esplosione della stratificazione dei contenuti previsti nel montaggio: è una pila di questi contenuti, in una restituzione tridimensionale. Un “oggetto” che lo spettatore non vedrai mai, perché esso offre una visione sinottica e verticale di qualcosa che invece verrà composto linearmente nel tempo dello spettacolo.



Il mneumonista, dettaglio dello storyboard per il film

2000, Studio Azzurro



Seconda conversazione

Milano, sede di Studio Azzurro, Fabbrica del Vapore, 18 marzo 2024

Francesca Pola

Vorrei riprendere la nostra conversazione sottolineando la destinazione del lavoro che stiamo facendo: la rivista PHILM, dedicata proprio alle relazioni tra filosofia e cinema o, meglio, mi viene da dire, tra l'universo filosofico e l'universo cinematografico inteso in senso esteso; nel vostro caso in particolare, si tratta di un lavoro audiovisivo complesso, intermediale e anche naturalmente interattivo.

Fabio Cirifino

Oggi abbiamo voluto coinvolgere anche Silvia Pellizzari, che è la figura che materialmente si occupa del montaggio e ormai è con noi da moltissimi anni.

Leonardo Sangiorgi

Nel delineare la focale o lo scenario nel quale osservare questo tema, riutilizzerei il termine “retrospettiva”, nel senso che possiamo parlare di una dimensione – chiamiamola, molto tra virgolette – “storica” delle modalità di montaggio che abbiamo attraversato nella realizzazione dei lavori, ma aggiungendo alcune osservazioni e riflessioni che mi piacerebbe fossero proiettate in avanti, sia attraverso le modalità di progettazione e di produzione delle immagini sia di quello che il futuro del maneggiare immagini ci potrebbe riservare.

FP

Mi sembra una doppia prospettiva molto interessante e, nel caso di Fabio, mi interessa in particolare la prospettiva di un fotografo o comunque di una persona che è partita da un percorso di immagine statica e che è passata al montaggio audiovisivo. Sto pensando anche a tutta la tradizione del fotomontaggio, anche se non credo che tu ne abbia mai fatti.

FC

Fotomontaggi? Non credo, se non traslati.

LS

Traslati nel senso che – Fabio, correggimi se sbaglio – ogni tanto operavi con il taglio dei fotocolor, con ritocchi sugli scatti.

FC

Poco in realtà. Qualcosa c'è stato, però ma io non ho mai subito questo passaggio decisivo, come a volte sento raccontare, dall'immagine statica all'immagine in movimento. Anche perché tutta la mia esperienza, prima nello Studio Ballo e subito dopo sviluppando un'attività in proprio – con altri ragazzi, aprendo un piccolo studio di fotografia – e poi il rapporto che c'è stato con fin dall'inizio dagli anni Settanta con Paolo e Leonardo è stato un rapporto continuo che proprio da lì è andato avanti. Già quando frequentavo lo Studio G28 si facevano delle “operazioni” che possiamo chiamare operazio-



ni filmiche e che a volte si riducevano a piccoli documenti, altre a dei fumetti che poi diventavano dei film d'animazione. Perciò non c'è stato un grande trauma o passaggio, perché comunque, pian piano, l'immagine in movimento era già entrata dentro la nostra esperienza, soprattutto in quegli anni tra l'inizio degli anni Settanta e la fine del decennio.

Cosa è successo in seguito? Il primo lavoro fatto insieme è infatti un film, una produzione cinematografica, *Facce di festa*. Paolo e Leonardo provenivano da esperienze completamente diverse: Paolo faceva sculture e, come Leonardo, proveniva dall'Accademia. Vedi quell'oggetto lì dietro? È una macchina fotografica, un carrettino con dentro una macchina fotografica: loro facevano queste cose. Poi c'è stata l'esperienza di LCM, Laborato-

rio di Comunicazione Militante, con filmati e produzioni video. Quindi c'è stato un passaggio molto lento ma preciso che non mi ha fatto percepire una radicale differenza tra l'esperienza che ho fatto prima e quella che in seguito, pian piano, si è sviluppata in Studio Azzurro.

FP

In queste prime esperienze, come funzionava il lavoro di montaggio? Ad esempio, proprio nel lavoro che hai citato, *Facce di festa*, è presente questo doppio registro del film: le testimonianze e poi anche il laboratorio delle interviste.

LS

Sono due piani di lavoro differenti tra loro, ma prima di rispondere faccio un piccolo *rewind* rispetto a quello che diceva

Fabio: Paolo, Fabio ed io abbiamo trovato questa sorta di legame perché nutrivamo la passione delle immagini in movimento. Ci siamo arrivati pian piano, attraverso modalità differenti, però negli anni in cui io e Paolo finivamo l'Accademia e Fabio aveva la sua attività di fotografo indipendente, il cinema filmico e quello di animazione erano l'unico modo per trattare le immagini in movimento e tutti e tre, affascinati e appassionati da questa cosa, ci siamo nutriti delle idee e delle anche capacità degli altri, reciprocamente.

FC

Siamo anche andati a scuola di cinema. Abbiamo fatto un corso di cinema con la Cineteca, che ricordo era in via San Marco, tenuto da Walter Alberti. Siamo andati e tutti e tre. Andavamo alla sera e abbiamo fatto questo corso che è durato quasi un anno (sei-otto mesi, non ricordo precisamente), proprio prima di realizzare *Facce di festa*. Insegnavano non solo la storia del cinema ma anche altre cose.

LS

Per quanto mi riguarda – e per mettere a fuoco il tema di cui stiamo parlando, il montaggio – vorrei sottolineare che il montaggio, nei nostri esperimenti di animazione, era molto casuale, visto che lavoravamo con i disegni in un tipico stile di montaggio da cartone animato. Mettevamo in sequenza le immagini come si componevano le pagine, o le tavole di un

disegno a fumetti. Per il montaggio cinematografico, invece, un grande momento di insegnamento in presa diretta è stato con Anna Missoni, che ci ha aiutato, montando di fatto *Facce di festa*.

FC

Anna era la montatrice dello Studio Orti, che in quel periodo facevano animazione e lavoravano molto con Studio Bozzetto.

LS

Però stare nella seggiola di fianco a lei e vedere proprio il rito del montaggio...

FC

... con una moviola gigantesca...

LS

Esatto! E le modalità e le scelte... Semplicemente guardando e parlando di come accostare l'una all'altra determinate immagini si è sviluppata una sorta di auto-formazione. Nessuno di noi ha fatto un vero e proprio corso di montaggio. Forse se ne era parlato vagamente nelle conferenze in Cineteca – il montaggio cinematografico, le inquadrature, le riprese, i carrelli, i dolly, i totali, i piani americani, i primissimi piani ecc – ma niente riguardante la grammatica e la sintassi di questa cosa: all'inizio non ne sapevamo nulla.

FC

Anche perché, quando abbiamo realizzato *Facce di festa*, non è che avessimo in

mente come l'avremmo montato. Volevamo fare questa esperienza, che era poi un'esperienza molto personale. Avevamo in mente una camera che girava per la festa, una camera nascosta in bagno, una camera nascosta in cucina, e poi c'era la parte delle interviste che invece era la parte, diciamo, più seguita e che alla fine è diventata la parte più importante di tutta la storia. Avevamo in mente queste cose, ma non ci eravamo proprio posti il problema del montaggio. Non avevamo neanche immaginato se mettere prima il bagno della cucina o il percorso durante la festa.

LS

Per quanto mi riguarda, visto che avevo curato il laboratorio delle interviste, aggiungerei che in questo, ma anche in altri casi, non avevamo totalmente chiaro nemmeno il modo di girarlo. Con Ercole Visconti anche quell'occasione è stata un'ulteriore scuola per osservare e vedere il risultato di scelte ben precise. È stata una sorta di percorso sperimentale in due direzioni. Avevamo come dei feedback immediati, per noi era importantissimo.

FP

Quando poi vi siete trovati con questo girato, come vi siete avvicinati alla fase successiva? Avevate degli *storyboard*, delle note o delle ipotesi di sequenza?

LS

Gli *storyboard* di *Facce di festa* non esistono.

FC

Ma esiste qualche schizzo, come per dire: qui “facciamo questa parte” e via dicendo.

LS

C'era un “soggettone”, ma forse neanche quello; piuttosto un palinsesto di come mettere in sequenza le immagini che avevano già alcune loro caratteristiche. Il ritmo del montaggio è venuto fuori così. Per esempio, abbiamo volutamente girato – perché era una nostra dichiarazione – il fatto del pre-festa, in cui noi decidevamo il nome del film, mettevamo a punto gli strumenti che servivano per fare le riprese... Doveva esserci una sorta di *ouverture* auto-referenziale. Non si tratta però del compiacimento di far vedere che eravamo noi, ma del dichiarare che noi stessi eravamo dentro, eravamo soggetti del film che poi avrebbe avuto come soggetto nostri coetanei e quindi, prima di tutto, noi ci mettevamo in gioco rispetto agli altri.

Quindi *ouverture* e conclusione e, nel mezzo, la festa. È una composizione che può vagamente rispecchiare una partitura musicale, con dei temi che ritornano e si separano. La camera nascosta, la ripresa 8mm nella festa e il laboratorio delle interviste si alternavano.

FC

Le interviste erano fatte in 16mm; tutta la prima parte era invece in video, avevamo mischiato anche questo. La prima

parte, l'*ouverture*, era un video girato in VHS; poi c'erano due camere Super8 nascoste che giravano all'interno della festa andando a cogliere i punti, forse anche quelli più piccanti; cercavamo di raccontare lo spirito della festa che avevamo fatto. E poi c'era il 16mm, il girato delle interviste.

Le camere in cucina e in bagno erano nascoste e poi c'era il fatto di cui tutti erano informati, che in questa festa si girava un film: c'era una persona con una cinepresa che filmava un gli arrivi, i balli, le partenze, ecc. E poi, a sorpresa, c'era il laboratorio delle interviste e, appunto, le camere nascoste. Tutto era come maneggiare una materia molto plastica.

Avevamo di certo qualche idea in testa, ma quello che ci ha poi permesso di fare questo film è quello che avevamo girato lì, il risultato di quella notte: perché, chi lo sa, magari poteva anche non succedere niente.

FP

Mi interessa molto l'aspetto dei diversi supporti dei materiali girati. Come avete risolto questa diversità dei materiali di partenza con lo studio del montaggio? Che cosa è diventato?

FC

È diventato un 16mm.

LS

Sì, è stato tutto trasferito in pellicola.

FP

E vi ricordate se avete discusso di questo, di che scelta fare, in che direzione andare?

LS

Se mi ricordo bene, la scelta è stata quella di trasferire tutto sul supporto chimico, cinematografico, perché l'universo video era da una parte quello della televisione – i bobinoni da un pollice che si vedevano nei laboratori RAI – e, dall'altra, c'erano i primi vagiti del video diffuso, in cui i sistemi Sony, VHS e quant'altro, cominciavano a essere commercializzati e diffusi. Ma al tempo non esistevano circuiti o sistemi di distribuzione come quelli odierni, per cui le sale cinematografiche possiedono sistemi di proiezioni video ultra professionali, ma c'era ancora la pellicola 16 e 35 millimetri: in quegli anni il riferimento era quello. C'è stato un altro esperimento particolare, che è stato per qualche anno un riferimento: *La principessa di Homburg* di Michelangelo Antonioni, uno dei primi film girati in video e trasferiti su pellicola. Però, usare il video come supporto finale, nell'ambito cinematografico, era assolutamente escluso.

FP

Chi c'era seduto su quella sedia accanto ad Anna Missoni, allo Studio Orti? C'eravate tutti e tre? Vi alternavate? Come funzionava?

LS

Sì, c'eravamo tutti e tre e lei ogni tanto si trovava questi "tre condor" accanto.

FC

Non so se hai presente cos'era la moviola da 16 e 35mm? Era molto grande, si girava di qua, si girava di là...

FP

Prima di andarlo a montare, avevate riguardato il girato?

FC

Siamo andati là direttamente, anche perché riguardarsi il girato avrebbe voluto dire possedere un'attrezzatura che non avevamo.

FP

E poi quando avete iniziato a montare le cose "in casa"?

LS

Le cose "in casa" in realtà non le abbiamo mai montate sino a molto tempo dopo, nel senso che o montavamo in camera – cioè in fase di ripresa – oppure il montaggio non si poteva fare, perché il problema era tecnologico; il montaggio video poteva essere fatto solamente con apparecchiature più professionali di quelle di cui potevamo disporre. Con la messa in commercio di apparecchiature video portatili, le riprese video diventarono alla portata di tutti. Mi ricordo uno dei primi Akai che abbiamo avuto, con la

bobina ancora aperta – a bobina aperta, neanche a cassette. Si narrava che, con le bobine aperte, qualcuno avesse effettivamente fatto degli "anelli video": collegando una di queste telecamere portatili con il registratore video e l'anello: si facevano delle registrazioni che poi mostravano il tempo sfalsato – quello che tu avevi fatto in diretta (come Michele Sambin). Quelli furono i primi esperimenti che ci suggerirono che la materia elettronica non era una materia che apparteneva soltanto alla RAI – alla televisione di Stato, col telegiornale e quant'altro – ma era una materia su cui si poteva mettere le mani, osservando gli effetti prodotti. C'erano però delle grandi limitazioni, prima di tutto quella del montaggio, perché erano necessarie delle apparecchiature particolari e quindi, durante la prima parte della nostra attività, l'abbiamo fatta nei laboratori che cominciavano a lavorare per la pubblicità.

FC

Poi, pian piano, abbiamo acquistato tutto e ci siamo messi autonomamente a montare noi stessi. Uno dei primi lavori porta la firma del montaggio di Paolo e Leonardo, che oltre a fare la regia seguivano anche il montaggio. Per esempio, *Lato D* è firmato da loro.

LS

Per giunta *Lato D* ha un ulteriore elemento: ci sono le riprese video di uno schermo su cui avevano fatto l'animazio-

ne di un computer e due interventi con la telecamera avevamo ripreso dei filmati 8mm che il protagonista di *Lato D*, Daniele, aveva fatto. Lui si era filmato, aveva girato dei film in 8mm su se stesso e noi, partendo da quel materiale e riproducendolo in video, l'abbiamo montato senza rivolgerci ad altri. Era proprio un periodo in cui la plasticità di questo materiale la affrontavamo con molta immediatezza, senza farci troppe domande.

Questa attitudine, ben visibile nei primi film, ha creato un certo indirizzo espressivo. Se si pensa agli anni Ottanta – gli anni in cui abbiamo cominciato a lavorare con i supporti elettronici – parallelamente al *big bang* dell'immagine elettronica, erano arrivati i *videoclip*. E i *videoclip* avevano un montaggio molto serrato, immagini ibride (film, grafica, animazioni e immagini elettroniche montate insieme). Se si guarda a *Luci di inganni*, il primo videoambiente firmato come Studio Azzurro, è esattamente il contrario: inquadrature fisse, ripresa unica, in un gioco di immagini più cinematografico che grafico (una goccia d'acqua che cade su una superficie liquida, un'ombra che si sposta, un corpo che si muove, dei gesti ripetuti, reiterati). Il montaggio era guidato dall'idea di chiudere un anello, una sequenza di *loop*.

Ritornando a quello che diceva prima Fabio Poi, nei lavori successivi, avendo a disposizione noi stessi dei sistemi di montaggio, abbiamo avviato pratiche che richiama-
vano il montaggio tradizionale,

ovvero l'articolazione in una sequenza. Però, fin dal nostro primo lavoro interamente elettronico – non con delle inserzioni cinematografiche o filmiche, come in *Facce di festa* – un aspetto che ha determinato le modalità del montaggio, prima in modo inconscio poi sempre più consapevolmente, è stato la stretta relazione con lo spazio. È stato determinante. Volevamo mettere a disposizione degli spettatori uno spazio nel quale essi si potessero muovere, nel quale l'osservatore potesse lanciare degli sguardi non continui (diversamente da quando sei seduto su una poltrona al cinema). Non l'abbiamo colto subito, ma abbiamo iniziato a capire che il montaggio non era finito quando lo finivamo noi, e che continuava quando lo spettatore entrava nello spazio e guardava; quando spostava lo sguardo (quindi facendo un taglio) e poi tornava a guardare nuovamente il contenuto multimediale (quindi facendo una giunzione) in tempi e modalità che erano diversi da quelli che noi proponevamo.

Lo spazio permetteva quindi questo ulteriore “gioco” che andavamo scoprendo. Ma ho l'impressione che queste riflessioni siano sempre venute fuori dopo – con l'osservazione – e che non abbiano mai preceduto i progetti. Tutti i lavori che abbiamo fatto – che sono prevalentemente composti di immagini elettroniche calate dentro lo spazio – prima avevano una sorta di montaggio, come dire, dettato dal fatto che il corpo dell'osservatore aveva la libertà di guardare o non

guardare, quindi di fare un montaggio personale; poi, con l'avvento dell'universo digitale e dell'interattività questa possibilità è diventata ancora più evidente, non solo attraverso il movimento del corpo, ma anche attraverso il gesto dell'avviare una storia oppure non avviarla. Il "montaggio" è diventato così una pratica decisamente più complessa, che non si concludeva nel montaggio del contenuto multimediale pensato per l'installazione. Con *Tavoli* è diventato davvero evidente come il montaggio finale, almeno per quanto riguarda la mia esperienza, è palesemente un montaggio "esterno", affidato all'osservatore. Prima dell'ingresso della digitalizzazione e dell'interattività nel nostro linguaggio, la chiarezza di questo tema era molto più attenuata.

FP

Questo punto mi interessa anche rispetto a quelle che erano le dimensioni dell'immagine delle vostre opere, dal punto di vista della costruzione delle luci e della fotografia. cioè quanto e come, Quando avete iniziato a ragionare sullo spazio e sull'articolazione di un percorso, quanto e come affrontavate questo tema prima di girare? Mi interessa sapere quanto di questa idea di montaggio possa provenire da un vostro "prevedere" l'esperienza dell'ambiente, e a quel punto creare non dico dei percorsi obbligati ma certamente una forma di regia (di "montaggio indotto" possiamo dire) anche dei comportamenti dello spettatore.

LS

Ricordo che quando abbiamo realizzato *Luci di inganni*, Fabio tracciava delle linee di luce per terra con i faretti sagomatori...

FC

... con gli specchi. Definivamo delle linee e delle indicazioni rispetto a uno spazio che poteva essere un qualsiasi spazio, ma con queste luci sul pavimento tracciavamo delle linee e queste linee ti conducevano da una parte o dall'altra.

Vorrei anche sottolineare tutto il passaggio che c'è stato da quello che eravamo – proprio da *Facce di festa* – a quello che è venuto dopo, quando abbiamo preso in mano delle macchine e abbiamo cominciato a cercare di capire come si montava. Lo abbiamo fatto da soli: non avevamo dei montatori, e questo è abbastanza importante, perché ci siamo proprio buttati dentro in modo diretto e in prima persona (soprattutto Leonardo e Paolo).

LS

Mi ricordo che una volta io e Paolo, vedendo Fabio montare, ci siamo guardati stupiti.

FC

Ho cercato, anche fisicamente, di misurarmi un paio di volte con questa pratica, perché ti veniva voglia di prendere in mano quelle manopole, cominciare a girarle, andare a cercare la sequenza.

Accadeva che, una volta aver girato il materiale, avevi la possibilità di vederlo durante il montaggio. Anche adesso c'è la possibilità di vederlo, però allora lo vedevo in una maniera fisicamente un po' diversa, perché avevi questo "cassone" dove infilavi dentro la cassetta girata, e cominciavi ad andare avanti e indietro con le due manopole, un po' come per il sistema del montaggio classico (il "moviolone"). Era una sorta di moviola incassata dentro a un lettore. Perciò la possibilità di andare avanti e indietro per vedere le immagini si incentrava materialmente su di te: eri tu con le tue mani che mandavi avanti e indietro il nastro, era molto più fisico ed è forse questo, per quello che mi riguarda, il motivo per cui c'era uno slancio maggiore rispetto a oggi. Oggi è molto diverso, basta schiacciare due tasti. È probabilmente anche per questi motivi che molti aspetti dei nostri lavori li abbiamo delegati ad altre persone, che non solo capivano molto di più di noi di montaggio ma avevano maggiore dimestichezza con queste macchine tecnologicamente avanzate.

LS

Per quanto mi riguarda, è andata un po' diversamente, nel senso che c'è stato un momento in cui il montaggio era uno degli strumenti che un "autore" (tra virgolette) doveva possedere. Poter padroneggiare questo strumento – che da un punto di vista professionale era una competenza separata dal regista – era per me necessa-

rio per conoscerlo, prima di abbandonarlo e poter dare delle indicazioni a chi lo avrebbe utilizzato in prima persona.

È stato un periodo molto bello, in cui cercavamo di capire – ad esempio – come il video fosse molto differente dal cinema: d'altra parte, l'immediatezza del video era limitata da un meccanismo di montaggio che somigliava a fare delle fotocopie: nel senso che, per ogni copia che giuntavi, si perdeva qualità. Anche questo l'abbiamo sperimentato direttamente sulla nostra pelle: per tutta una serie di ragioni, al terzo montaggio che volevamo fare, l'immagine cominciava a essere sgranata, spappolata e sfrigolante, se invece montavamo in pellicola... Certo, poi dopo dovevi stampare la copia lavoro, fare il passaggio a luce unica e poi sistemare tutte le cose, ma la qualità non cambiava. Invece, il numero di copie di quell'immagine che facevi nel montaggio video deteriorava progressivamente la qualità dell'immagine.

È stato attraverso queste esperienze che ho scoperto tutte le possibilità – e le non possibilità – del montaggio: quindi non ho avuto difficoltà poi a stare nella seggiola vicina al montatore che operava. All'inizio è stata una bella scuola: dovevi imparare a spiegare a un'altra persona quello che tu avevi in mente e che volevi fosse realizzato. È stato importante capire questa evoluzione, e Silvia lo sa, perché da uno stretto e quasi incatenato controllo tra l'idea di partenza che si ha in testa e il montatore si sviluppa poi una certa

sintonia e una fiducia per cui dai delle indicazioni al montatore e lui non solo in parte le realizza, ma ci aggiunge anche un una propria visione personale.

Per quanto mi riguarda, la stessa cosa è successa con i musicisti. Anche se i nostri amici compositori ci hanno chiamato “le orecchie mozze”, noi lavoriamo contemporaneamente sia il suono che le immagini: anche il montaggio del suono è importante. E con i musicisti passavo minuti, ore a spiegare come volevo un suono, e poi loro ne facevano un altro; all’inizio dicevo “no, rifatelo così” ma poi ho cominciato ad apprezzare molto tutte le deviazioni e i cambiamenti di strada: era qualcosa di decisamente molto più efficace.

FP

Vorrei anche parlare del montaggio degli schermi nello spazio, nei video multicanale o comunque articolati come installazioni e ambienti: come avveniva? Ovviamente non intendo il montaggio unicamente in quanto processo tecnico e materiale, ma anche come articolazione di sequenze parallele e intrecciate.

LS

Avveniva per vaghe evocazioni: in *Luci di inganni* è stato assolutamente casuale, perché erano dei moduli piazzati in uno spazio espositivo, in uno *showroom* di design; la completa maturità dello spazio è arrivata con *Il nuotatore*, dove è stato invece parte sostanziale del progetto.

FC

Sì. Ad esempio, quale è il montaggio de *Il nuotatore*? Se si parla di montaggio in senso tecnico, ne *Il nuotatore* il montaggio non esiste. Non esiste perché, a partire dall’idea iniziale di una figura che per un’ora va avanti indietro in una piscina si hanno a disposizione dodici cassette da un’ora che registrano senza interruzione. L’unica cosa che c’è in più, ne *Il nuotatore* sono i piccoli frammenti dei microeventi, che sono pensati fin dall’inizio, e che seguono nella fase di montaggio. Sono un po’ casuali, perché a distanza di un certo numero di minuti si inserivano questi frammenti che, nello sviluppo complessivo di un’ora di girato, capitavano in maniera abbastanza ritmata. Seguivamo delle tempistiche precise ma non c’era un montaggio particolare. Il nuotatore era già montato di fatto: si inserivano tutte e dodici le cassette in parallelo facendo partire tutte le registrazioni e quello era già montaggio – a parte c’era la cassetta dell’orologio, che aveva un montaggio tutto suo.

Laura Marcolini

Il nuotatore costituisce un salto nella concezione del montaggio Studio Azzurro, almeno credo. Il montaggio entra a pieno titolo nel progetto dello spazio e *informa* le riprese video. È quello che succede, ancora molto spesso, quando si fanno le riprese. Si pensa già al montaggio inteso sia come video sia come posizione nello spazio; e questo comporta una se-

rie di considerazioni determinanti per le modalità di ripresa.

LS

Il montaggio dello spazio era obbligato: in partenza volevamo rappresentare la linea di separazione tra l'aria e l'acqua, che presupponeva un formato ben preciso. Potevano essercene altre declinazioni, è vero, ma quella più emblematica era quella di questa striscia. E quindi la forma dell'oggetto elettronico rispetto allo spazio che lo conteneva aveva già una proporzione dichiarata. *Tempo di inganni* no: anche quello era costituito da moduli, ma non aveva una visione così spazialmente e architettonicamente strutturata.

FC

In questo discorso ci stiamo occupando di tutta una serie di “misure di montaggio” che nel nostro lavoro cambiano a partire dal video, dall'installazione e dai loro sviluppi – lo spazio, le opere interattive e via dicendo. Però c'era, e c'è tuttora, una parte del lavoro di Studio Azzurro che è fatta di documentari, dove il montaggio diventava forse ancora più importante, perché aveva bisogno di un intervento, di un minimo di progetto: facevamo delle riprese, raccoglievamo del materiale ma poi era necessario l'intervento di una figura che lavorasse e plasmasse di questi materiali.

LM

Dal punto di vista del montaggio nei monitor, mi pare ci sia una differenza tra quello che diceva Fabio su *Il nuotatore* e quello che poi è diventato il montaggio con *Trittico Marghera*. Non so se fosse successo già prima di maneggiare in questo modo il montaggio: in *Trittico Marghera* c'è una “contiguità di linee discontinue” che ha una grande potenza visiva – la continuità rimane sempre un po' spezzata da un leggero ritardo. Una misura molto coerente con lo spazio che c'è tra gli schermi di un trittico, quindi, ancora una volta, con lo spazio esterno al luogo del montaggio delle immagini in movimento. Questo espediente diventa una caratteristica che finisce per ripresentarsi spesso nel lavoro dello studio, quando le immagini si spostano da uno schermo a un altro e ha a che fare con l'utilizzo funzionale della distanza tra le proiezioni, o tra le immagini, come uno spazio di significazione e di accadimento. Un espediente simile al battito di ciglia, in cui si perde qualcosa di esterno, ma qualcosa si elabora internamente a chi guarda.

Nel passaggio dal montaggio de *Il nuotatore* – dove le file dei monitor sono una di schiena all'altra e in cui non c'è praticamente niente da montare tranne i microeventi e l'orologio – al montaggio di *Trittico Marghera* c'è uno scarto importante che dice molto riguardo alla potenza del montaggio.



Trittico Marghera, videoinstallazione

2000, Studio Azzurro

FC

Perché probabilmente incorpora tante cose che quel luogo, Porto Marghera, ci aveva trasmesso. In quei quattro giorni in cui siamo stati lì a fare le riprese, probabilmente ci siamo riempiti talmente tanto di questa condizione, di questa situazione – di quegli spazi abbandonati, distrutti, che pian piano venivano mangiati dalle piante, dalla natura, mentre anche gli animali si erano re-impossessati di questi

luoghi – che ci siamo trovati ad avere un tipo di approccio diverso.

LM

Mi pare sia stato un momento in cui è cambiato qualcosa.

FC

In effetti, anche altre volte lo spazio e il lavoro che vi è stato sviluppato hanno determinato in qualche modo un certo tipo

di montaggio. Probabilmente, in quel caso, l'influenza del luogo e dello spazio è stata così forte da determinare il tentativo di rivivere quello stesso spazio attraverso un montaggio sincronizzato per tre grandi proiezioni: probabilmente quello era il sistema più efficace. Da che dove arriva? Probabilmente da quello che abbiamo vissuto noi in quei quattro giorni...

LM

... probabilmente anche dall'architettura. Mi riferisco al padiglione di Pierluigi Nervi che è stato ripreso, sapendo che a breve sarebbe stato abbattuto.

FC

Certamente.

LS

C'era anche il fatto che la nostra pratica, come esperienza pregressa, considerava che il formato fosse già un formato espanso.

LM

Già da *Facce di festa*, forse.

LS

Sì, allora in modo più concettuale. Invece quando abbiamo cominciato ad accostare i monitor e a considerare un'immagine dilatata in uno spazio laterale, ecc... per noi era normale pensare a un formato espanso: l'impianto del formato cinematografico ci stava stretto.

FC

Anche se comunque abbiamo fatto tantissimi altri lavori con il classico formato monocanale.

LS

Sì, ma tutta quella parte di documentazione a cui ti riferisci – i videodocumenti e tante altre cose – era determinata anche dal fatto che aveva una possibile veicolazione all'interno di canali ortodossi classici.

FC

Certo, era inevitabile che dovessimo lavorare in ogni caso anche in quella direzione, per avere la possibilità di far vedere i nostri lavori e distribuirli, come abbiamo tentato di fare diverse volte. C'era una casa di distribuzione famosa, *Indigena*, che raccoglieva materiali di autori indipendenti (soprattutto milanesi ma anche di Roma, Torino, Firenze) e li faceva circolare nei festival e nelle manifestazioni culturali.

E lì, ad esempio, andavi, raccoglievi testimonianze, materiali, visioni dal mondo dell'arte e della poesia, e poi davi tutto in mano a un montatore che ci diceva: "benissimo, adesso cerchiamo di montare questo lavoro". Però in questi casi – in tanti casi – non avevamo delle idee precise in testa o idee *a priori*: cercavamo di raccogliere il materiale che, in qualche modo, sarebbe potuto diventare materiale per un montaggio. La cosa è invece stata diversa per i film, dove esistevano degli

storyboard, o per altre operazioni, dove si cercava di seguire uno *storyboard* in fase di montaggio. Devo dire che tantissime volte, più che seguire uno *storyboard*, si facevano dei tentativi fino a capire se fosse necessario prendere altre strade che funzionavano di più.

LM

D'altra parte, per costruire degli ambienti con il vincolo dei punti di vista coerenti nelle proiezioni all'interno delle installazioni, è necessario avere chiaro come e dove mettere la camera e cosa riprendere. Poi, in fase di montaggio, si possono cambiare tante cose; ma quando capita di lavorare insieme durante le fasi di ripresa, trovo sempre impressionante quanto sia determinante avere già in mente quello che si vuole fare. Osservando Fabio mentre lavora alle riprese, molto spesso si ha la sensazione che lui abbia già le immagini nella testa e sappia già dove collocarle.

SP

Secondo me ci sono vari tipi di lavori. Dal mio punto di vista, ci sono dei lavori che sono apparentemente improvvisati, però poi quando arriva il girato è come se naturalmente si componesse, perché appunto era già pensato per la documentazione, oppure per lo spazio. Poi si può comporre, come se fossero degli ingredienti che si possono amalgamare in modo diverso: ci sono tutti e quella è l'idea da realizzare, con minime variazioni.

FC

Credo proprio che queste piccole variazioni che vengono aggiunte, e che magari non puoi prevedere in fase di ripresa, siano il valore aggiunto del montaggio.

SP

A me arriva del materiale che ha in sé già un minimo di struttura e che non deve essere tanto lavorato, perché è già funzionale.

LM

È come se già contenesse delle informazioni su come in realtà va trattato.

SP

Poi ci sono altri lavori – molti anche con materiali di repertorio o documentari, per esempio – dove ci sono tantissime cose, e lì è vero che si tratta di un lavoro in qualche modo un po' più improvvisato, perché non c'è la scrittura tradizionale del documentario televisivo e quindi c'è una scrittura che si sviluppa man mano: a me è successo, per esempio, per la mostra su Fabrizio De André ma anche con i video che faceva Paolo in Beta. Quelli erano lavori che si facevano insieme ad altri ma era una scrittura che poi veniva nel montaggio: una scrittura in qualche modo molto artistica, nonostante ci fosse un contenuto forte che si voleva far emergere. C'erano le interviste e quello a cui si voleva arrivare si sapeva e si faceva insieme, e molto era un lavoro sull'immagine. Quindi anche nel documentario, secon-

do me, l'effetto è un po' diverso rispetto al risultato di un documentario tradizionale, perché è in divenire: è tanto materiale insieme che si lavora dopo, facendo insieme la regia e il montaggio.

FC

È vero. Esistono due momenti, dopo l'ideazione, che per me sono importanti nello sviluppo di un progetto: quando cominci a sviluppare un progetto lavorando sul campo c'è un'idea iniziale che può essere quella di una regia, ma poi c'è un'altra regia, che è quella che viene fatta nel montaggio. Con o senza l'apporto di chi ha fatto le riprese.

SP

Mi sembra che i lavori, in certi casi, siano proprio diversi. Ci sono le installazioni, più "pronte", più precise, dove c'è da toccare poco; sono immagini che sono come *still life* in movimento, e questo viene un po' anche dalla tradizione della fotografia che si sente tanto. Perché la composizione è perfetta e funziona in se stessa e poi si unisce, e magari si distribuisce nello spazio; ci si lavora poi considerando i vari modi in cui si distribuisce nei monitor, ma quell'immagine c'è. E poi, in altri lavori, c'è tutto un lavoro sul contenuto: in questi casi si lavora tanto dopo le riprese, proprio in fase di montaggio. Per esempio, nelle interviste, quando ci sono il racconto e la storia, si può costruire il montaggio nel mettere insieme i contenuti.

FC

Un esempio di che cosa potrebbe essere lo sviluppo di un lavoro attraverso il montaggio è il progetto che stiamo facendo in Afghanistan dove non esiste nemmeno un canovaccio ma esistono solo delle parole chiave e intorno a queste parole chiave stiamo raccogliendo dei materiali che in qualche modo dovrebbero raccontare alcune esperienze di realtà che vivono in quei luoghi. Per adesso siamo a questo livello: quando finiremo tutto questo lavoro ci troveremo ad avere in mano una massa di materiale talmente ampia che il montatore dovrà cominciare a lavorarlo e plasmarlo, facendo sì che alla fine venga fuori un'idea coerente con le parole chiave che abbiamo scelto per sviluppare il progetto.

SC

E poi, questo forse è ovvio, il tempo del montaggio è completamente diverso da quello cinematografico: hai talvolta tempi molto più lunghi o molto più brevi.

LS

Per non parlare dell'ibridazione nel montaggio degli spettacoli teatrali con la doppia scena. È un altro tipo di montaggio ancora, che deve avvenire nel gioco dei limiti e del loro superamento: ad esempio, per quanto riguarda *Prologo a un diario segreto contraffatto* (1985), il fatto di non poter disporre di strumenti di riproduzione come ne avremmo avuto bi-



Trittico Marghera, videoinstallazione

2000, Studio Azzurro

sogno, ci ha obbligato alla soluzione più economica del montaggio in diretta!

FC

Ma anche in *La camera astratta* (1987), con la doppia scena davanti e dietro i monitor, che è stata un'esperienza molto importante.

LS

Il dispositivo era diventato un po' più "scientifico" in *Correva come un lungo segno bianco* (1986), nel cui set uno degli attori che si muoveva era diventato parte del linguaggio della messa in scena teatrale: c'è una scena in cui, su alcuni monitor, si muove in maniera serpentina un attore che s'infilava nell'impossibile spazio tra il vetro del monitor e l'immagine elettronica. Quando si inquadra un monitor, l'immagine elettronica è filmata ma aderisce esattamente al formato di un altro

monitor – cioè la telecamera riprende un monitor e la ripresa della telecamera finisce in un altro monitor perfettamente a registro. E cosa succede se davanti al monitor che viene ripreso dalla telecamera, una persona passa? Che nell'altro monitor hai l'impressione che tra l'immagine elettronica e il vetro del televisore si insinui una figura.

FC

Si chiama "simulation".

LS

Però è una scelta cosciente, prevista, non è inserita come soluzione a una limitazione ma fa parte del linguaggio che con gli attori avevamo deciso di utilizzare in quella messa in scena. Ben diverso era il caso di *Prologo*, in cui le figure dovevano essere spezzettate in vari monitor e per giunta sincronizzate; erano quat-

tro colonne che avrebbero richiesto una quantità di videoregistrazione abnorme e quindi è stato molto più comodo fare la diretta e riprenderli dal vivo.

Ne *La camera astratta* questo è diventato un aspetto peculiare nel linguaggio del video teatro: qui, volutamente, c'era una vasca dentro la quale l'attrice si immergeva, che veniva restituita nell'altra metà della scena, dove gli altri attori si bagnavano e sfilavano davanti, o dove addirittura aprivano i monitor sulla scena visibile al pubblico, provenendo da uno

spazio invisibile al pubblico (il retroscena premostrato dai monitor). Vedevi delle figure sul monitor che avanzavano, e poi quando arrivavano in primo piano, invadevano lo spazio a vista, direttamente, come se questa parete di vetro dei tubi catodici del monitor venisse infranta dal movimento dell'attore e generasse l'attore sulla scena. Poi questa dimensione materiale, passando ai videoproiettori, si è attenuata molto.



La quarta scala, ambiente sensibile

2008, Studio Azzurro