
IL MONTAGGIO

In un batter d'occhi.



“Non diremo mai che un certo film è stato ben montato perché ha dentro molti stacchi.

Molto spesso ci vuole più lavoro e più riflessione per decidere dove non tagliare.

Non dobbiamo pensare che dobbiamo tagliare perché siamo pagati per farlo. Siamo pagati per prendere decisioni, e un montatore prende 24 decisioni al secondo sul fatto di tagliare o meno:

“No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. No. Si!”.

Tratto da “ In un batter d'occhi” di Walter Murch, Lindau editore.

Cos'è il montaggio.

Le riprese sono terminate. Il regista, gli attori e gli altri membri della troupe si salutano, magari con una piccola festa organizzata per festeggiare il lavoro ultimato. Ma per qualcuno, in realtà, tutto deve ancora iniziare. Ore e ore di girato che aspettano di essere guardate e ordinate, da qualcuno (molto paziente).

Talvolta, in questa lunga fase di lavoro, inquadrature o addirittura scena, potranno essere eliminate, modificate o collocate in un momento diverso del racconto da quello in cui erano state originariamente previste. Questa fase importantissima si chiama montaggio.

Quando nasce il montaggio. Breve storia.

Inizialmente i primi film erano composti da una sola inquadratura, che riportava la realtà così come la vediamo. Pensiamo al film dei fratelli **Lumière** e al loro treno che entra in stazione. Convenzionalmente si ritiene che **Georges Méliès** con "Il viaggio della luna" del 1902 e "Il viaggio attraverso l'impossibile" del 1904, sia stato il primo ad introdurre la narrazione cinematografica: le sequenze, riprese con piano fisso, venivano collegate tra loro con il montaggio-incollaggio di spezzoni di pellicola (rulli o bobine).

Ma solo quando, da questo semplice incollaggio, si è passati al montaggio cinematografico vero e proprio, si è avuta la «liberalizzazione» della macchina da presa: da piani fissi e statici, responsabili di riprese di «natura», teatrale si diventa improvvisamente capaci di esprimere un linguaggio artistico.

Ma solo il regista americano, **David Wark Griffith** intuì che in una sequenza le singole inquadrature dovevano essere montate tra loro in base ad esigenze di necessità drammatica. Fin dagli inizi della carriera Griffith si rese conto che riprendere un'intera scena a distanza fissa imponeva grossi limiti alla narrazione. Volendo mostrare allo spettatore il pensiero o le emozioni di un personaggio, capì che il modo migliore per farlo, era quello di avvicinare la macchina da presa, registrando così con più precisione l'espressione del viso (...); la scoperta fondamentale di Griffith è stata quella di rendersi conto che una sequenza deve essere composta da singole inquadrature incomplete, scelte ed ordinate in base a motivi di necessità drammatica". E sostengono ancora che: "**Il cinema, attraverso il montaggio si è trasformato da semplice mezzo per registrare l'attualità in un mezzo estetico di grande sensibilità**". Dunque il lavoro di montaggio è rilevante sia sul piano pratico, in quanto dà struttura e ritmo al film, sia su quello estetico, poiché influisce inevitabilmente anche sulla recitazione. La sua importanza è prioritaria e molti lo considerano l'essenza stessa del cinema, "**L'elemento peculiare (specifico filmico) che permettere al cinema di assurgere ad autonoma espressione artistica**".

Si deve a lui, principalmente, la codifica del linguaggio cinematografico e la sperimentazione dei vari aspetti. Per la prima volta ha impiegato magistralmente il primo piano, considerato per l'epoca un'audace novità, il flashback, con cui fu possibile rompere la linearità del tempo filmico

proiettando alcune scene cronologicamente antecedenti e il montaggio alternato, che ha permesso le cosiddette sequenze di «salvataggio all'ultimo minuto» che, staccando continuamente dalle sequenze dedicate al salvato a quelle del salvatore, ci tengono continuamente con il fiato sospeso.

Saranno poi i russi **Pudovkin e Ejzenstejn** a teorizzare l'arte del montaggio.

Si inizia a parlare di montaggio costruttivo, cioè che produce significati che non sono presenti nelle singole inquadrature. “L'inquadratura cinematografica è di per sé priva di capacità espressiva, acquista significato all'interno del montaggio, che è dunque l'unico momento creativo dell'arte del film” dice Pudovkin.

Il montaggio intellettuale di Ejzenstejn

Il contributo di Ejzenstejn alla storia del montaggio è enorme. Egli ricorre ad analogie tra il cinema e le altre arti, stabilendo i principi del montaggio intellettuale. Per lui il principio del montaggio cinematografico è simile al montaggio simbolico rintracciabile negli ideogrammi giapponesi. Con la combinazione di due figurabili si riesce a delineare qualcosa di non figurabile.

Acqua e occhio significano: piangere. Coltello e cuore: tristezza. La contrapposizione fra due inquadrature produce un concetto, diventa un atto creativo **1+1= 3**

Il montaggio invisibile

La diffusione e il successo mondiale del cinema americano imposero un modello linguistico unico: il “**montaggio classico**” così come era stato codificato da **Hollywood dagli anni '30**, ha costituito per tanti anni il modello di cinema.

A tal punto che i film erano quasi tutti girati e montati secondo le stesse regole. Anche il numero delle inquadrature era pressoché lo stesso: erano circa 600 per ogni film, che doveva durare un tempo standard di 90 min.

Questo provocò in alcuni registi il rigetto per questo eccesso di normatività e il rifiuto del montaggio invisibile.

Piano sequenza il nuovo montaggio in camera

Il piano sequenza rappresentò il tentativo di fare montaggio senza manipolare la realtà, rispettando la continuità spazio-temporale della scena.

Il che comportava la rinuncia alle facilitazioni organizzative ed espressive del *découpage* classico, ma anche il vantaggio di rendere più credibile, meno artificiosa la rappresentazione della realtà, mentre **il piano-sequenza restituisce una qualità fondamentale della realtà: la continuità.**

Il montaggio moderno

“La ricerca del nuovo e il rifiuto della tradizione, spinge il cinema ad affiancare parallele tendenze della letteratura, delle arti plastiche e figurative”.

La sintassi moderna è caratterizzata da scelte sintattiche caratterizzate dalla discontinuità e dalla eterogeneità, a volte ostentatamente marcate. Ne deriva la presenza di **bruschi salti e assenza di connettivi, come la scrittura di Joyce è frammentata caotica**, così il montaggio del cinema moderno è frammentato, discontinuo, con eclissi ardite, flashback, flashforward...

IL MONTAGGIO INVISIBILE: Le regole.

Si indica con questo termine quel **tipo di montaggio, grammaticalmente corretto**, che tende a nascondere la propria grammatica, lo spezzettamento spazio-temporale operato del *découpage* in fase di ripresa, **attraverso dei raccordi tra le inquadrature così fluidi da apparire invisibili**.

In questo modo il rispetto scrupoloso delle regole genera l'impressione che le regole non ci siano,

Questo tipo di montaggio è funzionale ad una idea di cinema che tende al massimo coinvolgimento emotivo e di identificazione dello spettatore con il personaggio.

Lo spettatore che il cinema americano voleva era uno spettatore che dimenticasse di essere in sala e di stare guardando un film, uno spettatore che si cullasse nell'illusione che quelle immagini che vedeva proiettate sullo schermo stessero accadendo lì e in quel momento davanti ai suoi occhi.

Perché questo potesse accadere il lavoro di scrittura del film doveva essere il più invisibile possibile. **I registi si accorgono che se vogliono conservare l'illusione dello spazio reale e non vogliono che lo spettatore si confonda, devono rispettare certe “regole”** o, come le chiama Metz, “abitudini dominanti”.

Così sono nate le regole del raccordo di campo/controcampo, del raccordo di direzione, di sguardo, di movimento, regole non normative, convenzioni d'uso storicamente determinatesi, il cui scopo è quello di rendere impercettibili i cambiamenti di inquadratura, nascondere il passaggio tra un'inquadratura e un'altra per assicurare alla visione cinematografica il massimo di realismo e verosimiglianza.

a) Raccordo di movimento

un gesto iniziato dal personaggio nella prima inquadratura si conclude nella seconda.

b) Raccordo di direzione

Un personaggio che esce dall'inquadratura a sinistra dovrà, se si vuol dare l'impressione che vada nella stessa direzione, entrare da destra, altrimenti darà l'impressione di aver cambiato direzione.

c) Raccordo sull'asse.

Due movimenti successivi di un evento sono mostrati in due inquadrature, la seconda delle quali è ripresa più vicina o più lontana ma sempre sullo stesso asse della prima.

d) Raccordo di posizione.

Anche questa è una regola affermata empiricamente negli anni venti: se due inquadrature riprendono lo stesso oggetto e non si differenziano di almeno 30 gradi, si avrà la sensazione del salto in avanti, del salto del fotogramma, una sorta di fastidio per un cambiamento di inquadratura non marcato, non evidente, che può apparire come uno sbaglio piuttosto che una scelta.

e) Raccordo di campo/controcampo

Per controcampo si intende un'inquadratura ripresa dal punto di vista opposto a quello precedente (campo). tale attacco però, se ripreso a 180° rispetto al campo, presenta l'inconveniente di sconvolgere la geografia dell'ambiente e la posizione dei personaggi, facendo sì che tutto quello che si trovava a destra nel campo, passi a sinistra nel controcampo e viceversa. Questo errore si chiama scavalco di campo.

f) Raccordo di sguardo.

Se due inquadrature separate mostrano due personaggi che si guardano, bisogna che uno di loro guardi da destra verso sinistra e l'altro viceversa; altrimenti sembrerà che essi non si guardino affatto.

Frase, periodi, capitoli del racconto filmico.

Come per il linguaggio verbale, anche per quello cinematografico possiamo dire che **esiste una sintassi, cioè un insieme di regole grazie alle quali si costruiscono frasi e periodi.**

In modo analogo, possiamo anche affermare che il cinema costruisce le sue storie secondo procedimenti paragonabili a quelli dei racconti e dei romanzi.

L'operazione attraverso cui il cinema crea le strutture sintattiche e le forme narrative dei suoi racconti è appunto il montaggio.

Attraverso il montaggio si costruiscono dunque:

La scena: è paragonabile ad una "frase" o ad un "periodo" e risulta dall'unione di più inquadrature (quasi "parole"); essa riesce a trasmettere un senso compiuto, sebbene non concluso;

La sequenza: è un insieme di scene che vengono a formare quasi un "capitolo" narrativo;

La parte: è un grande arco filmico, costituito da un insieme di sequenze (quasi la "parte" di un romanzo).

La punteggiatura cinematografica.

Chi esegue il montaggio ha a disposizione varie possibilità di scelta **per passare da un'inquadratura all'altra o per chiudere una sequenza** e ogni diverso tipo di collegamento trasmette allo spettatore un diverso significato.

In un certo senso, i vari collegamenti equivalgono ai segni di **punteggiatura** nella scrittura. Vediamo quali sono i più usati.

STACCO (Jump Cut)

E' un passaggio netto da un'inquadratura a un'altra.

A seconda dell'effetto espressivo che si vuole raggiungere lo stacco può essere mascherato, tanto da renderlo quasi invisibile allo spettatore, oppure può essere realizzato in modo da risultare molto evidente.

Nel primo caso (**montaggio invisibile**) si cerca di creare dei **raccordi** tra le inquadrature, in modo che lo spettatore non percepisca l'interruzione; ad esempio, tra le due inquadrature non deve cambiare la direzione del movimento degli attori o del loro sguardo, deve esserci una continuità del suono, non deve mutare il tipo di illuminazione e via dicendo.

Questo tipo di montaggio è stato codificato dal cinema americano classico degli anni '30 e '40 ed imitato da tutto il cinema successivo che ad esso si ispira.

Altri registi, invece, volendo inventare dei modi di narrare non convenzionali hanno scelto di sottolineare gli stacchi, in primo luogo facendone un largo uso, in secondo luogo rendendoli

molto evidenti attraverso dei raccordi “scorretti” e disarmonici, costruiti in modo da violare palesemente le regole cui si accennava prima. Questa scelta, che spesso disorienta lo spettatore, è generalmente collegata alla volontà di svelare che il cinema è sempre e comunque finzione.

E' naturalmente possibile che dei raccordi “scorretti” svolgano altre funzioni; ad esempio, ne “**// confessionale**” (1995) di Robert Lepage vengono utilizzati per trasmetterci il lieve senso di vertigine che avverte il protagonista.

DISSOLVENZA (Fade)

E' un passaggio lento da un'inquadratura ad un'altra. Ci può essere:

- dissolvenza in apertura (ingl. Fade-in): consiste nel graduale apparire dell'immagine dal campo nero (o bianco);
- dissolvenza di chiusura o fondù (ingl. Fade-out): sparizione graduale dell'inquadratura, fino a che lo schermo diviene totalmente nero (o bianco);
- dissolvenza incrociata (ingl. Cross Fade): consiste nel progressivo svanire dell'ultima inquadratura della scena A, cui si sovrappone il progressivo emergere della prima inquadratura della scena B, in modo da far sembrare che una scena si trasformi nell'altra.

TENDINA (ingl. Wipe)

E' un artificio ottico grazie al quale un'inquadratura viene spinta via da quella che prende il suo posto, senza che le due immagini si fondano. Attualmente le tendine non sono molto usate nel cinema, poiché vengono considerate un effetto troppo meccanico; in realtà, se ben studiate, possono creare dei buoni raccordi narrativi.

Esse formano invece la base, insieme agli stacchi, delle riprese televisive.

Si hanno tendine lineari, circolari, a pagina, a orologio, ecc... Oppure si utilizzano oggetti di scena o si sfruttano movimenti di camera o personaggi per creare delle tendine interne senza utilizzare espedienti grafici.

Dissolvenze e tendine servono per indicare in vario modo un passaggio di tempo o di spazio.

FORME E FUNZIONI DEL MONTAGGIO: Il ritmo del racconto cinematografico.

La lunghezza delle singole inquadrature in successione è fondamentale nella creazione del ritmo del racconto filmico.

Ad esempio, attraverso il **montaggio rapido di inquadrature brevi**, una scena viene fortemente frammentata, creando così un ritmo concitato che accresce la tensione emotiva, aumentata magari dal crescendo della musica.

Famosa la scena dell'omicidio in "Psycho" di Alfred Hitchcock, suddivisa in ben quaranta inquadrature che si susseguono con un ritmo rapidissimo; in questo modo viene esaltata la drammaticità e la violenza degli eventi rappresentati, con l'effetto di coinvolgere più intensamente lo spettatore.

Questo tipo di montaggio, usato in modo particolarmente estremo da registi come Sam Peckinpah nel "Mucchio selvaggio" (1969), viene detto montaggio a secco o ad effetto.

Dunque, **se il montatore vuole ottenere un'accelerazione progressiva del ritmo, ridurrà via via la durata delle inquadrature; al contrario, la successione di inquadrature di lunga durata creerà un ritmo lento e disteso.**

Come ben si capisce, la scelta del ritmo del montaggio dipende dell'effetto che si vuole produrre sullo spettatore, dai significati che gli si vuole trasmettere.

FORME E FUNZIONI DEL MONTAGGIO: montaggio e tempo.

Tempo narrato e tempo della narrazione

Il montaggio svolge una funzione fondamentale nel costruire il tempo del racconto cinematografico. Da questo punto di vista il regista agisce in modo simile ad un scrittore di racconti o di romanzi, che concentra in poche decine di pagine un'intera vita; anche il regista fa lo stesso quando riduce a due o tre ore una vicenda di molti anni. Sia lo scrittore che il regista, dunque, decidono in quale rapporto dovranno stare il tempo narrato (la durata delle vicende narrate) ed il tempo della narrazione (la durata effettiva del film o del romanzo). Nel fare questo essi operano dei salti o delle sintesi temporali, che vengono dette ellissi.

E' interessante vedere in che modo un famoso regista, Bernardo Bertolucci, ha realizzato un'ellissi temporale di circa dieci anni nel suo film "Novecento" (1976). L'idea del passaggio di tempo viene trasmessa mettendo in successione due sequenze, girate entrambe a bordo di un treno: nella prima uno dei protagonisti, Olmo, appare ancora bambino, diretto a Genova per uno sciopero; nella seconda, lo stesso treno appare carico di soldati che vanno al fronte e, tra essi, troviamo Olmo ventenne.

Molto meno frequente è il caso in cui un regista decide di realizzare un film che abbia esattamente la stessa durata dei fatti narrati; anche stavolta dobbiamo citare Alfred Hitchcock ed il suo film "Nodo alla gola" (1948): 80 minuti dura il film e 80 minuti sono il tempo impiegato nella storia perché un omicidio apparentemente perfetto venga compiuto e smascherato.

L'ordine dei fatti narrati

Nel montaggio il regista può decidere di raccontare i fatti in rigoroso ordine cronologico, ma può anche realizzare dei ritorni indietro nel tempo, i cosiddetti flashback o, più raramente, delle anticipazioni di fatti futuri, i flashforward.

Esistono molti modi convenzionali di segnalare il flashback: le dissolvenze, la sfocatura dell'immagine, l'apparizione di scritte che segnalano il passare del tempo, la ripresa di un calendario che viene sfogliato, la carrellate all'indietro e via dicendo.

Non sono pochi i casi in cui l'intero film è di fatto un lungo flashback, raccontato da un personaggio che ricorda il passato, come ad esempio "Edward mani di forbice" (1990) di Tim Burton.

Più particolare è la situazione in cui il racconto in flashback viene fatto da un morto, come avviene in "Viale del tramonto" (1950) di Billy Wilder, in "Monsieur Verdoux" (1947) di Charlie Chaplin o nel recente "American Beauty" (1999) di Sam Mendes.

IL MONTAGGIO ALTERNATO

In questo tipo di montaggio si mostrano, **in alternanza di scene, due azioni che avvengono contemporaneamente ma in luoghi diversi.**

E' una delle più antiche forme di montaggio narrativo, molto usata per creare effetti di tensione e di suspense; tipico il caso delle riprese di un innocente che sta per essere giustiziato, alternate a scene in cui l'arrivo di chi annuncerà la grazia viene ritardato da mille ostacoli.

Un buon esempio di montaggio alternato appare in "Cotton club" (1984) di Francis Ford Coppola, dove la fine di un gangster e dei suoi scagnozzi viene montata in alternanza con il numero di un ballerino di tip tap, che si esibisce nel locale da cui il film prende nome.

MONTAGGIO PARALLELO

In questo tipo di montaggio si ha una **successione di scene che narrano parallelamente dei fatti ma, a differenza del montaggio alternato, gli eventi in questione possono anche non svolgersi contemporaneamente**; le scene, infatti, vengono generalmente accostate perché si vuole mettere in evidenza una **corrispondenza, per analogia o per contrasto, tra due situazioni**.

Nel film “Furia” (1936), Fritz Lang ci fa prima vedere come una certa notizia si diffonde tra le comari del paese e poi, a chiusura di questo passaparola, colloca l’immagine di un pollaio pieno di galline schiamazzanti.

MONTAGGIO POETICO ED INTELLETTUALE

Sono due tipi particolari di montaggio parallelo. **Nel montaggio poetico vengono accostate delle inquadrature allo scopo di creare vere e proprie metafore**, capaci di trasmetterci, ad esempio, lo stato d’animo di un personaggio. In “Io ti salverò” (1945) di Alfred Hitchcock all’inquadratura del primo bacio tra i due protagonisti viene fatta seguire quella di una serie di porte che si aprono, per dare il senso dell’amore che inizia.

Anche nel montaggio intellettuale si vogliono creare degli accostamenti simbolici, mirando però a trasmettere un contenuto ideologico o concettuale. Ad esempio, nel film “Ottobre” (1928) di Sergej M. Eizenštejn troviamo la celebre “sequenza degli dei”, dove una rapida successione di simboli religiosi, da un Cristo barocco a un amuleto animista, vuole esprimere l’idea dell’asservimento della religione al potere politico.

FORME E FUNZIONI DEL MONTAGGIO: Gli oggetti simbolici.

Spesso il regista insiste nelle riprese di determinati oggetti che vengono ripetutamente inseriti all'interno del racconto: in questo modo essi vengono caricati di significati simbolici che, se adeguatamente interpretati, ci danno importanti informazioni sul senso complessivo della storia.

Ne "I quattrocento colpi" (1959) Truffaut riprende ripetutamente reti metalliche, gabbie, sbarre, ringhiere di scale che ci danno il senso della separazione dal mondo esterno e della perdita della libertà, alludendo così alla situazione affettiva del protagonista e anticipando quello che lo aspetta.

CAMPO E CONTROCAMPO

E' una forma di montaggio molto usata nei dialoghi; consiste in **una successione di inquadrature in cui la macchina da presa riprende alternativamente, da punti di vista opposti, i due personaggi a colloquio.**

Comunemente, viene considerato un tipo di raccordo capace di attenuare lo stacco tra le diverse inquadrature, poiché lo spettatore non trova stano che si passi, di volta in volta, ad inquadrare chi sta parlando in quel momento.

I registi che invece vogliono violare le regole del montaggio invisibile, usano spesso nei dialoghi altri procedimenti, come ad esempio la panoramica a schiaffo, spostando rapidamente la macchina da un personaggio all'altro.

FORME E FUNZIONI DEL MONTAGGIO: Mostrare sentimenti ed emozioni.

Il montaggio può rivelarci, attraverso le sole immagini, quello che un personaggio sente o le intenzioni che ha.

La migliore spiegazione di ciò ci viene dalle parole di Alfred Hitchcock, in una famosa intervista rilasciata a François Truffaut. Parlando del suo film "Sabotage", il regista spiega il montaggio della scena in cui la protagonista decide di uccidere il marito: « Quando Sylvia Sydney porta il piatto di verdura sulla tavola è realmente ossessionata dal coltello, come se la sua mano stesse per afferrarlo indipendentemente dalla sua volontà. La macchina da presa inquadra la sua mano, poi gli occhi, fino al momento in cui il suo sguardo diviene tutt'a un tratto cosciente di ciò che il

coltello significa. A questo punto inserisco un'inquadratura del tutto normale che mostra Verloc mentre sta mangiando distrattamente, come tutti i giorni. Poi ritorno alla mano e al coltello.

Un modo sbagliato di procedere sarebbe stato quello di chiedere a Sylvia Sydney di far capire al pubblico attraverso l'espressione del volto tutto quello che sentiva dentro di sé. Nella vita uno non porta scritto sul viso i sentimenti che sta provando; io sono un regista e cerco di esporre al pubblico lo stato d'animo di questa donna unicamente attraverso i mezzi del cinema». La spiegazione di Hitchcock non ha bisogno di commenti.

Un famoso esempio italiano di montaggio che esprime i sentimenti ci è dato dalla conclusione de "I vitelloni" (1953) di Federico Fellini. Moraldo, uno dei protagonisti, ha deciso di andarsene dal suo paese ma l'affetto per gli amici che deve lasciare è, nonostante tutto, ancora vivo. Alle immagini di Moraldo sul treno che si allontana dalla stazione, il regista fa seguire una serie di carrellate all'indietro che riprendono gli amici ancora a letto: il movimento è realizzato come se la macchina si trovasse sul treno in movimento, per darci il senso di ciò che Moraldo vede nel suo ricordo.

Glossario:

Montaggio alternato : alterna inquadrature di due o più eventi che si svolgono in ambienti diversi ma che sono destinati a convergere in uno stesso spazio.

Esempio: <http://www.youtube.com/watch?v=7bjA-4no1ZY>

Montaggio parallelo : Come il montaggio alternato solo che in questo caso gli eventi e i personaggi procederanno sempre lungo strade parallele senza mai convergere in uno stesso spazio.

Esempio: <https://www.youtube.com/watch?v=zXKN0tuWaNU>

Montaggio ellittico : è un montaggio di contrazione temporale. Ovvero lo stacco funge da ellissi temporale non mostrando determinate azioni ma sintetizzandole e procedendo col racconto.

Esempio: http://www.youtube.com/watch?v=gtQO93-x_f0

Montaggio connotativo : è un montaggio che ha lo scopo di produrre senso, di creare un significato.

Esempio: https://www.youtube.com/watch?v=Ybhz5Dpet_0

Montaggio formale : si basa su effetti di tipo formale, sia grafico-spaziali che ritmico-temporali.

Esempio: <http://www.youtube.com/watch?v=QSxI000jR0Y>

Montaggio discontinuo : tipo di montaggio che racconta la storia trasgredendo le regole della continuità classica(nei prossimi articoli capiremo meglio il discorso della continuità)

Esempio: <http://www.youtube.com/watch?v=1KUVwKp6MDI>

Bibliografia:

“In un batter d’occhi”, Walter Murch, Lindau Edizioni.

“The conversations. Walter Murch and the Art of Editing Films”, Michael Ondaatje, Knopf Edizioni.

“Manuale del Film” , Gianni Rondolino, Dario Tomasi, Utet Edizioni.