

OSpettacoli Cultura

Una scena di «Apocalypse Now»: con questo film Vittorio Storaro ha vinto l'Oscar nel 1980. In basso: il direttore della fotografia



Tutti i segreti del direttore della fotografia

La magia della luce: Pier Paolo Pasolini, in una splendida intervista del 1961, ne parla come di una straordinaria scoperta. Poi, passando a spiegare il duro lavoro per il «Vangelo», il discorso cade sulla «sacralità tecnica», sulla «magia» di certi obiettivi e sui risultati che l'uomo dietro la macchina da presa sta ottenendo (nel 1961) con l'uso di quel nolo obiettivo che si chiama «zoom». È una specie di canto poetico agli attrezzi del cinema, alla «tecnica», appunto a tutto quello che permette, nel cinema, di creare sensazioni, di fare arte. Dice dello «zoom»: «ottiene effetti ancor più cari ai miei occhi di ragazzo di studio mascelloso. Schiaccia ancor più le immagini, le rende più calde e gravi. Le levita come pagnocche, massicce e leggere. Come è leggero il pennello, addirittura spumeggiante, nell'inventare i più massicci chiaroscuri del tutto tondo che ha come centro l'uomo e come luce la Luce Universale».

Ecco: il direttore della fotografia è «l'uomo della luce», degli obiettivi e della «sacralità tecnica». Quando il cinema era agli albori, il regista era anche operatore, produttore, fabbricante di pellicole e venditore del prodotto finito. Poi, piano piano, nascono le specializzazioni. Così, oggi, di una «troupe» fanno parte gli scenografi, i costumisti, gli attrezzisti, i tecnici del suono, i «cascatori», le sarte, i soggettisti, gli sceneggiatori, i musicisti, gli elettricisti, gli attori, il regista, l'operatore, il direttore della fotografia, i trucatori, gli specialisti per i «trucchi» e così via.

Il regista, come un direttore d'orchestra, «accorda» e dirige l'insieme senza mai perdere di vista il risultato finale: o meglio la «storia» da raccontare. Dopo di lui, ecco il direttore della fotografia. Proprio il nostro paese, nella storia del cinema, può vantare i migliori direttori della fotografia. E fare il direttore della fotografia non significa soltanto scegliere un certo tipo di illuminazione, di «filtri», di «gelatine», una certa pellicola per girare, il fare uso di certi obiettivi invece che di altri, o il saper piazzare «velamini» e attrezzi vari, ma soprattutto tradurre in immagini stati d'animo, sensazioni, espressioni dei volti e persino degli oggetti.

Il direttore della fotografia, prima dell'inizio di un film, si recherà sui luoghi dove dovranno essere girate le scene in esterno e studierà la luce sul posto, la «misurerà» con gli appositi strumenti e cercherà di capirne l'intensità e l'uso che se ne potrà fare. Studierà gli orari con la luce migliore, appunto: sceglierà la pellicola da utilizzare, gli «effetti» da organizzare, il tipo di illuminazione artificiale necessaria e così via. Una volta sul posto, passerà gli ordini relativi all'operatore al quale è affidata la macchina da presa. Così toccherà all'operatore curare la messa a fuoco, il perfetto funzionamento dell'attrezzo, «inquadrare» le cose e gli attori secondo le indicazioni del regista e del direttore della fotografia. Tutti insieme, non dovranno, poi, mai dimenticare come era una certa luce quando il lavoro era stato interrotto, per ricominciare, più tardi, le riprese alle stesse e identiche condizioni di illuminazione.

Il direttore della fotografia, ogni sera, al termine delle riprese, controllerà i «giornalieri»: cioè quei pezzetti di pellicola sviluppati e stampati entro la giornata per vedere se tutto sta procedendo normalmente o se ci sono delle variazioni da apportare. Ma il lavoro del direttore della fotografia non finisce una volta terminato di girare. Anzi: toccherà proprio a lui seguire tutto il materiale nel laboratorio di sviluppo e stampa ed eventualmente intervenire con qualche modifica.

C'è, ovviamente, una tecnica di base nel cinema, ma spesso «andare contro le regole» diventa un'espressione artistica altrettanto qualificata e altrettanto significativa. Basta un esempio per tutti: quello del colore. Le pellicole cinematografiche a colori (come quelle fotografiche) registrano, in genere, colori brillanti «saturi», ma in laboratorio la «brillantezza» e la «saturazione» potrebbero dover essere modificati ai fini del linguaggio del film. A seconda delle esigenze artistiche si può dare a tutto il film un tono tenue o «toni alti» (tutto tende al bianco), oppure si può aver bisogno di rendere tutto più cupo nei confronti della illuminazione che si aveva nel momento delle riprese e così via. Colore e bianco e nero possono essere continuamente modificati, sia nella fase di ripresa, sia in laboratorio. E tutto ciò naturalmente avviene sempre sotto la diretta responsabilità del direttore della fotografia.

Wladimiro Settimelli

La luce commentasse due situazioni psicologiche diverse: nella prima parte del film la luce biancastra dell'Italia fascista comunica un senso di claustrofobia, nella seconda parte, quella parigina, tutto si tinge di azzurro. È come un passaggio dall'oppressione alla libertà. All'opposto, la Parigi di *Ultimo tango* è una Parigi arancione, una città abbagliante, passionale, dove tutto — strade, negozi, bar, persino le pareti degli appartamenti — vive di una doppia luminosità. È l'incontro della luce naturale con la luce artificiale.

«E *Apocalypse Now*», invece, a che periodo appartiene? Diciamo che il film di Coppola è l'opposto di *Ultimo tango*. In *Apocalypse Now* le due energie restano rigidamente separate. Ho cercato, insomma, di tradurre questo conflitto sul piano figurativo, per mostrare poi i sovrapposti di un'energia sull'altro. Io volevo raccontare l'arrivo nella jungla di una società tecnologicamente avanzata, tutta lampade e gruppi elettrogeni e far sentire il disagio, il fastidio creato da quell'intrusione.

Immagino che «Un sogno lungo un giorno» segni un ulteriore passo in avanti rispetto a quella «frattura del colore» iniziata alla fine degli anni '70. Naturalmente. Con *La luna* di Bertolucci era già cominciata una nuova fase espressiva (il colore in chiave analitica), con questo nuovo film di Coppola ho deciso di abbandonare del tutto la luce naturale. Dalla simbologia del colore sono approdato alla fisiologia del colore. In altre parole questa piccola favola d'amore che è *Un sogno lungo un giorno*, tutta realizzata in studio, in una Las Vegas volutamente finta, che vuole restituire allo spettatore l'immagine mitica di quella città, è uno studio sulla fisica emozionale del colore. Fateci caso: Las Vegas nel film sorge con la luna. Appena il sole tramonta, la città del gioco s'accende, milioni di kilowatt irrompono nelle strade e creano l'effetto di un eterno giorno. Come rendere tutto ciò in un film? Con Francia, all'inizio, pensavamo di poter girare «dal vero», ma poi ci siamo accorti che l'ideologia fotografica del film sarebbe risultata mortificata da quel bagno di realismo. Io volevo che Las Vegas diventasse il teatro di un conflitto tra i colori della vita ed i colori dei sogni dei due protagonisti.

Ci toglia una curiosità, direttori della fotografia si nasce o si diventa? Più che altro ci si ritrova. Ma poi si capisce che fa parte della nostra vita. Mio padre era un proiezionista della Lux Film e fu lui a spingermi a studiare il senso dell'immagine. No, non è stato un «divenire»: scrivere con la luce — mi piace crederlo — era il mio destino e, in ogni caso, non saprei far altro.

Computer, nastri magnetici, congegni elettronici raffinatissimi... la tecnologia sta cambiando il cinema, impone ritmi diversi di lavoro e nuove culture. Lei non ha un po' paura di questa rivoluzione? No. L'avvenire del cinema è nel nastro magnetico, se pensiamo che una cassetta grande come due pacchetti di sigarette può contenere tutto un film e che quel film può essere riprodotto in così tante copie da essere proiettato contemporaneamente in tutto il mondo, è inutile rimpiangere la vecchia, cara pellicola. E poi, bisogna stare attenti a non confondere l'elettronica con la disumanità. È vero, l'affermazione digitale di un'immagine può sembrare meno tattile ma non è detto che sia meno umana. La camera a mano ad esempio, ci faceva impazzire perché sembrava quasi il prolungamento fisico del braccio dell'operatore; eppure la *steadycam* un mezzo elettronico e tecnico «meno umano», ci permette di portare al massimo la flessibilità del movimento. E il pensiero dell'uomo, dunque, che conta, non lo manda.

Un'ultima domanda: come si definirebbe rispetto al regista? Si sente autore? Credo che se il regista è il direttore d'orchestra di un film, il responsabile della fotografia è il primo violino. Lo dico perché la fotografia di un film non esiste per se stessa. È la gradazione guidata da un'energia immensa che chiamiamo luce e che viene fissata su un nastro. Il direttore della fotografia interviene su quella energia, la modella, la separa, privilegiando una tonalità o un'altra. Chi fa questo lavoro non ha forse il diritto di chiamarsi autore? Io dico di sì.

Michele Anselmi

Intervista a Storaro

All'Aquila si discute sulla fotografia cinematografica. Cosa sta cambiando nel campo? Sentiamo chi ha conquistato Hollywood con due Oscar

I pittori del Duemila



Dal nostro inviato L'AQUILA. Hanno fatto quasi a botte, l'altra sera qui a L'Aquila, per non perdersi l'anteprima nazionale del nuovo film di Francis Ford Coppola *Un sogno lungo un giorno*; e poche ore prima una folla di giovanissimi aveva riempito fino all'invosimile il piccolo cinema Massimo per rivedere gli elicotteri ronzanti e il lungo viaggio verso le tenebre del capitano Willard, l'antieroe conradiano di *Apocalypse Now*. A creare questo tramonto sono stati i direttori della fotografia, i grandi sconosciuti del cinema.

In ogni caso, questa rassegna «Una città in cinema» come disse

re «in festa») ha reso giustizia al loro mestiere, nel migliore dei modi. Il calendario era, del resto, ricchissimo: stages all'aperto, incontri all'Università, mostre fotografiche, proiezioni, seminari. C'erano Garrett Brown, l'inventore della *steadycam* (una speciale macchina da presa portatile, come quella usata per *Shining*, che permette di eliminare le vibrazioni ed i sobbalzi), Jean Rouché, Marcello Gatti, Daniel Lerner, Raoul Colard, Nestor Almendros, Etienne Becker, Luciano Tovoli, Giuseppe Rotunno, Vittorio Storaro e tanti altri: tanti nomi celebri, al servizio, per una volta, di un pubblico incuriosito e armato di regi-

stratori, block notes, di macchine fotografiche. Naturalmente il divo più acclamato è stato Vittorio Storaro, 42 anni, due Oscar alle spalle, un passato glorioso al fianco di Bertolucci e Coppola. Di lui il regista di *Novecento* ha detto: «Storaro è il pennello, Storaro è il colore, Storaro è la mano del pittore che non sarà mai». E, in effetti, è difficile pensare film come *Strategia del ragno*, *Il conformista*, *Ultimo tango a Parigi*, *La luna* senza restare affascinati dal complesso lavoro di ricerca sul colore, dalla varietà degli impasti di tinte, orchestrate da questo infaticabile operatore in gara continua tra la luce e ciò che essa illumina.

Ma lasciamolo parlare. Senta, Storaro, qualcuno ha diviso la sua carriera in «periodi» (blu, arancione, analitico), proprio come si fa con i pittori. È d'accordo? Sì, l'idea mi piace. In fondo, il colore che c'è se non un'emozione notevole? Ma usciamo dall'ovvio. Ogni raggio di sole subisce delle variazioni a seconda della qualità di pulviscola che incontra: come dire arrostato, riflesso, rifratto o fatto passare a certe lunghezze d'onda. Per questo noi vediamo certi tramonti rossi, perché certe radiazioni passano ed altre vengono arrestate. Nel *Conformista*, ad esempio, volevo che



Di scena Dopo anni di spettacoli musicali, Giorgio Gaber da oggi è anche attore di prosa. E così ha raccontato se stesso aiutato da Mariangela Melato

Mi chiamo Gaberschik e stavolta non canto

IL CASO DI ALESSANDRO E MARIA («Curiosa replica di una commedia che ha già avuto luogo»). Commedia in due atti di Giorgio Gaber e Sandro Luporini con Mariangela Melato e Giorgio Gaber. Regia di Giorgio Gaber. Parma, Teatro Regio.

Nostro servizio PARMA. Finalmente Gaber ce l'ha fatta a compiere il gran salto, tanto atteso, dalla «fetta di limone» al teatro, quello vero, di prosa dopo tante prove generali con protagonista il surreale, snodato, rabberciato, incazzato, indipendente «signor G». È lo psicodramma si tinge talvolta di un certo imbarazzo almeno per noi che, in platea, siamo un po' nella situazione di chi, suo malgrado, è costretto a guardare dal buco della serratura, questi fatti privati di gente normale, queste coppie aperte, anzi addirittura spalancate così riconoscibili per quella generazione che non ha ancora quarant'anni o che li ha superati da poco che qui ci ritrova i problemi di un uomo e di una donna dilaniati fra permissività e gelosia. In una cornice di pubblico notevole, le belle e belle di Parma e occhieggiate nei patiti, i giovani a stipare la platea (e qualche sconosciuto non è mancato per questo Gaber inatteso, anche se poi l'applauso è stato indiscriminato). Alessandro e Maria si confessano davvero in jeans di velluto nero stando seduti su due sedie, di fronte

al pubblico, mentre alle loro spalle un'orchestra di tre elementi (un violino, un violoncello e un pianoforte) esegue musiche serie che mescolano Bach e Debussy passando per Bartók in una colonna sonora continua. Si confessano, si amano e si odiano, dunque, Alessandro e Maria. È facile a questo punto parlare di gioco del massacro, forse è più semplice parlare di gioco della verità: veramente tu sai che io... complici — citati — Barthes, Céline, Kraus, Montale, ma soprattutto lo Schmitzler il Doppio sogno, senza dubbio il referente più consoni, con la sua atmosfera sospesa fra sogno e realtà alla chiave di questo spettacolo che Gaber ha firmato anche come regista. Si dicono proprio tutto Alessandro e Maria, senza cantare neppure una canzone, con buona pace degli ostinati fans del Gaber cantautore. Sappiamo che sono stati innamorati, che lui era già sposato con un figlio grande e grosso di sedici anni, che lei galleggiava nella vita fra un amore e un altro. Di Alessandro conosciamo le nevrosi più intime, l'ansia ossessiva di giustizia, di sapere la verità; di Maria tutte le conquiste erotiche. Insomma ci si costringe quasi a entrare fra quelle lenzuola umide di pianto e di angoscia... Sì, dicono Alessandro e Maria, abbiamo perso il gusto della partecipazione, il vero fantasma è la solitudine; stiamo qui inchiodati al nostro privato, inseguendo amori come aquiloni. Certo, è facile parlare di riflusso: il riscontro è immediato, magari è anche vero, almeno per Gaber e Luporini, forse non tanto per Mariangela Melato. E il pubblico sta lì: ascolta le confessioni dei protagonisti, ride alle battute surreali dei due, magari è anche frastornato dalla verbosità torrenziale, ma fondamentalmente ci sta. Mariangela Melato, chissà, viso bellissimo, interpretava Maria mettendoci tutta la sua esperienza d'attrice, anche, ci è parso, con un certo piacere, credendoci. Gaber era Alessandro con impaccio e foga, mangiandosi le parole, stralunato e beffardo. Complici Alessandro e Maria, dunque, il teatro teatro di Mariangela Melato e il «teatro verità» di Giorgio Gaber si sono incontrati, come su di un ring, sul palcoscenico. Stando agli applausi del pubblico hanno vinto entrambi. Chi, al contrario, è uscita sconfitta è la coppia. Ma non è la prima volta.

Maria Grazia Gregori

Da un grande paese, un grande Brandy.



Ci sono cose che hanno bisogno di un grande passato, cose che non si possono improvvisare. Come il vino italiano, forse il migliore del mondo. E da questo vino, distillato con cura e sapientemente invecchiato, nasce Oro Pilla, il brandy italiano, secondo la più antica tradizione di una terra privilegiata dalla natura. Perché solo da grandi tradizioni, nascono grandi cose. Oro Pilla. Da un grande paese, un grande Brandy.

una terra privilegiata dalla natura. Perché solo da grandi tradizioni, nascono grandi cose. Oro Pilla. Da un grande paese, un grande Brandy.

OROPILLA
BRANDY