

ROSI: «HO PERSO UN AMICO, UN PROTAGONISTA DI QUELLA COMUNITÀ MORALE CHE ERA IL CINEMA ITALIANO»

Toni Jop

«1956 o '57, non mi chiedere di essere più preciso. Ma eravamo giovani, allora, e tutti e due alle prime armi. Io direttore tecnico, lui operatore di macchina di un film che si chiamava *Kean*. Avevamo, sia lui che io, il neorealismo negli occhi e nel cuore ma stavamo facendo una cosa che col neorealismo c'entrava niente. Iniziammo a lavorare. Che avventura meravigliosa è stata. Che rimpianto mi lasciano Carlo e quella avventura». Francesco Rosi ricorda quasi con rabbia, non per il tempo andato, ma per le cose perdute: l'amicizia con Carlo e con un piccolo esercito di cineasti formati a ridosso della fine della seconda Guerra Mondiale; il clima di allora, il sentimento comune, positivo, di contribuire alla rinascita di un paese,

mento di una collaborazione professionale e di una comunicazione umana preziose come un tesoro nella storia recente della cultura italiana. La condivisa passione, infine, per uno strumento straordinario, popolare, come il cinema. Rosi non lo dice esplicitamente, ma pare che le sue parole rimpiangono tutto sommato semplicemente la felicità di una vita riflessa in tante altre esistenze. «Ricordo. Per esempio, Carlo appollaiato sul dolly, per quel *Kean*, trasposizione cinematografica di uno spettacolo di Gassman. Infatti, Gassman aveva la direzione teatrale del film. Io a terra, Carlo per aria, sul dolly. Già amici e rimasti amici fino alla fine anche se non ho mai più avuto il piacere di lavorare con lui come direttore della

fotografia. Ci si vedeva, si stava assieme. Aspetta, ecco un'altra immagine di quei tempi: Roma, domenica mattina, cinema di Piazza Barberini, ore nove. Oggi sarebbe impensabile ma allora andava così che ogni domenica mattina tutto il popolo della fabbrica del cinema si dava appuntamento per le proiezioni del Circolo romano. Una folla grande ma non era pubblico era gente del mestiere, incredibile. C'eravamo tutti, Carlo, io e tantissimi altri; e magari Visconti senza poltrona, in piedi a guardarsi l'ultimo film di Rossellini. Chissà se interessa questa polvere di storia...» Sì, che interessa, non ti fermare, stavi raccontando la storia di una comunità...«Ecco, si era una comunità affetta dalla stessa malattia, una malattia che portava

entusiasmo». Colpa della guerra? «Sì certo. Eravamo lì, tutti, spinti da un impulso alla ricostruzione del paese. L'ansia che ci muoveva era la stessa: raccontare la realtà sociale che ci circondava e che evolveva...». Una comunità morale? «In un certo senso sì, c'era una unità morale che teneva assieme la comunità del cinema, non si trattava semplicemente di trasmettere al pubblico informazioni sulla sua vita, bella o brutta che fosse. Carlo era parte della comunità, con la sua intelligenza, con la sua creatività, con la sua straordinaria sensibilità. Allibii quando vidi per la prima volta quel bellissimo film di Antonioni che è *Deserto rosso*: senza intaccare il merito di Antonioni devo dire che il lavoro fatto da Di Palma sul colore di quel

film ha aperto una pagina nuova nella storia del cinema, ne ha fatto un uso pittorico, trascendente. Allo stesso modo, ricordo la grande emozione provata di fronte a *Tutti dicono che ti amo* di Allen. Era un grande artista, aveva capito il ritmo della luce, quel taglio che sa tradurre la psicologia di un personaggio meglio di una battuta». E poi? «Ricordo che lo incontrai a New York e ci frequentammo con assiduità mentre lavoravo al set americano di *Dimenticare Palermo*. Fu lui a indicarmi un vecchio bel ristorante in cui lui mangiava spesso e in cui poi girai qualche scena, Carlo era di casa a New York per tutti i lunghi anni in cui ha lavorato splendidamente per Woody Allen. Che dolore, credimi».

Pensioni e controriforma

in edicola il libro con l'Unità a € 4,00 in più

in scena

teatro | cinema | tv | musica

Mani Pulite

Processo alla corruzione
in edicola
la videocassetta
con l'Unità a € 6,50 in più

Alberto Crespi

Antonioni, certo. Woody Allen, naturalmente. Ma saremo accusati di snobismo, se leggendo la filmografia di Carlo Di Palma pensiamo in prima battuta al Medioevo crepuscolare dell'*Armata Brancaleone*? Il capolavoro di Mario Monicelli alternava colori sgargianti a improvvise cupezze, costumi surrealisti (la corte bizantina era un capolavoro, merito anche dello scenografo e costumista Piero Gherardi) a stracci bisunti. Correva il 1966: un uomo che, nello stesso anno, dirige la fotografia di *L'armata Brancaleone* e di *Blow Up* può essere definito in un solo modo. Un genio. Il cinema italiano ha tanti pregi e tanti difetti (oggi soprattutto questi ultimi), ma almeno una medaglia non ce la potrà mai levare nessuno: abbiamo avuto i più grandi direttori della fotografia del mondo, e Carlo Di Palma, morto ieri, era uno di loro.

Aveva avuto degli ottimi maestri: prima di tutto Gianni Di Venanzo, un gigante troppo presto scomparso, a 46 anni, in quel 1966 durante il quale il suo allievo sfornava capolavori. Di Venanzo ha firmato *Salvatore Giuliano*, *Otto e mezzo* e tutti i principali film in bianco e nero di Antonioni, ma veniva dal neorealismo, e fu in quella magica stagione che Di Palma lo incontrò. Carlo era nato a Roma nel 1925 ma già da ragazzo bazzicava il cinema come fotografo di scena. Di Venanzo doveva lavorare sul set di *Ossessione*, il primo film di Visconti e il capolavoro che tenne a battesimo il neorealismo, ma fu chiamato sotto le armi e Di Palma prese il suo posto come assistente ai fuochi (il responsabile della fotografia era Aldo Tonti, un altro maestro).

Quando a 18 anni si lavora su un simile set, vuol dire che il destino sta giocando con te. Stare vicino a un fenomeno come Di Venanzo fu, per Di Palma, una scuola straordinaria. Nel '54, a soli 29 anni, era già pronto a camminare da solo. Il primo film che gli viene accreditato è *Ivan, il figlio del diavolo bianco* di Guido Brignone, ma i primi gioielli arrivano all'alba degli anni '60, con *La lunga notte del '43* (straordinaria opera prima di Florestano Vancini) e con *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi. Siamo ancora negli anni ruggenti del bianco e nero, ma Di Palma troverà una strada personale nel colore. Il film proverbiale, in questo senso, è *Deserto rosso*, di Antonioni, 1963: un film sul quale circolano leggende (le strade di Ravenna «riverniciate» per adeguare i colori allo stato d'animo degli attori) e al quale Di Palma deve buona parte della sua fama, nonché la «chiamata», negli anni '80, alla corte di Woody Allen.

Era nato a Roma nel 1925 e già da ragazzo bazzicava i set. Il battesimo di fuoco con «*Ossessione*», accanto a Visconti

”

LUTTI
CARLO DI PALMA
La luce del cinema

È morto a 79 anni uno dei maestri del cinema italiano. Come direttore della fotografia ha lavorato con Scola, Antonioni, Allen, Monicelli e tanti altri. Ha dipinto la luce di capolavori come «*Deserto rosso*» e «*L'armata Brancaleone*» ma è con «*Blow up*» che tocca i vertici di un'arte straordinaria...

confessioni

Monicelli: L'armata Brancaleone è sua creazione. Mia è solo la fortuna

Dario Zonta

La notizia della scomparsa di Carlo Di Palma ha incontrato il dolore e il ricordo affettuoso di Mario Monicelli, presente a Bologna in occasione della manifestazione del Cinema Ritrovato. Per Monicelli De Palma firma la fotografia di *L'armata Brancaleone* e *La ragazza con la pistola*, diventando lo strano trait-d'union tra Antonioni e Woody Allen. Che ricordo ha di Carlo Di Palma? «Carlo faceva parte di quella pattuglia di direttori della fotografia che venivano dalla stessa parte di Italia, il basso Lazio e la



Al centro, una famosissima immagine di «*Blow up*». Accanto, Carlo Di Palma assieme a Woody Allen sul set

Ciociaria, e che hanno rivoluzionato il modo di fotografare al cinema. I magnifici cinque erano Di Venanzo, Rotunno, De Santis, Delli Colli e Di Palma. Alcuni di loro hanno portato con il loro talento e intelligenza un nuovo modo di intendere la fotografia a Hollywood. Non si parla mai dell'apporto dei tecnici alla storia del cinema, ma è fondamentale. La cosa strana, poi, che tutti loro vengono da una zona depressa e povera d'Italia e questo ha influito su loro lavoro. Per *La ragazza con la pistola* ha fotografato Monica Vitti nella sua prima commedia».

Che cosa gli ha chiesto? «Volevo che restituisse una fotografia brillante, vivace e allegra come doveva essere l'Inghilterra delle minigonne. Ha fatto diventare la Vitti strepitosa e mi ha molto aiutato a sdoganare un nuovo personaggio. *L'armata Brancaleone*, invece, ha richiesto un lavoro attento e molto vicino alla pittura. Quel film l'ha creato Di Palma. È questa la verità. Io mi sono preso la fortuna, ma lui l'ha inventato. È un film con una fotografia di grande evidenza pittorica, ma senza copiare nessuno. Ha sfruttato il colore dei luoghi naturali dell'alto Lazio e della Calabria e li ha restituiti in modo incredibile».

Quanta luce usava Di Palma sui suoi set? «Pochissima e per questo era incredibilmente veloce. Era un aspetto del suo carattere. Era un uomo silenzioso e veloce. Sistemava tutto e non te ne accorgevi. E poi era un gran mangiatore e bevitore». E questo è importante? «Era ossuto ma mangiava tantissimo. L'ultima volta che l'ho visto era a casa a Piazza di Spagna. Stava già male e faceva molto caldo».

Ma oggi, a più di 40 anni di distanza, ci pare di poter dire che il vero capolavoro della coppia Antonioni/Di Palma sia *Blow Up*. Se non altro perché è un film assai più bello - meno intellettuale, meno «finto» - di *Deserto rosso*; perché cattura con spirito da cronista e da artista pop i colori e le atmosfere della Swinging' London; e perché la fotografia (anche quella cartacea, nella quale Di Palma aveva esordito) diventa parte integrante del racconto. *Blow Up* è la più straordinaria ricerca sul senso profondo dell'immagine che il cinema moderno ci abbia regalato, e Di Palma ne è a tutti gli effetti un co-autore.

La sua grandezza viene confermata, nei secondi anni '60, dal suo lavoro sulla commedia. Si dice sempre che fotografare le commedie è più difficile, perché le lavorazioni sono più veloci, tutta l'enfasi deve esaltare il copione e gli attori, c'è meno spazio (e meno necessità) per la sperimentazione. Eppure, la citata *Armata Brancaleone* e il successivo *La ragazza con la pistola*, anch'esso di Monicelli, dimostrano come Di Palma riesca a raggiungere livelli formali di eccellenza anche in quel genere (d'altronde Monicelli, regista di gusto sopraffino, aveva precedenti illustri: nei *Soliti ignoti* il bianco e nero di Di Venanzo era degno di Fritz Lang). Se *Brancaleone* è una totale invenzione cromatica come *Deserto rosso*, *La ragazza con la pistola* è veramente la versione comica di *Blow Up*: di nuovo a Londra, Di Palma la esalta giocando sulla sua luce cangiante, in un trionfo di filtri e di sottospesposizioni. Il film è un gioiello e rivela le capacità comiche di Monica Vitti, alla quale Di Palma si legherà sentimentalmente per lunghi anni. E probabilmente il legame con la più grande «comica» del nostro cinema contribuirà a spingere Di Palma verso la commedia, facendone il più grande «pittore comico» della nostra storia. Sono commedie, tra l'altro, anche i pochi film diretti come regista, tutti al servizio dell'amata Monica: *Teresa la ladra* (1972), *Qui comincia l'avventura* (1975, praticamente identico a *Thelma e Louise* - ma di 16 anni precedente!) e *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1977).

Non è un caso che, alla fine del viaggio, ci sia Woody Allen. Che lo chiama per *Hannah e le sue sorelle* e non lo molla più, facendogli fotografare *Radio Days*, *Settembre*, *Ombre e nebbia*, *Mariti e mogli*, *Misterioso omicidio a Manhattan*, *Pallottole su Broadway*, *La dea dell'amore*, *Tutti dicono I Love You* e *Harry a pezzi*. Come si vede, in questi titoli c'è il Woody Allen moderno e quello d'epoca, quello drammatico e quello ridanciano. Un grande eclettismo che forse non ha sempre la forza innovativa dei film italiani, ma lancia Di Palma nell'olimpo mondiale dei creatori di immagini. Un trono dal quale nessuno lo scalerà mai, ma che non gli impediva di essere visceralmente legato all'Italia e alla sua Roma, dove tornava appena possibile.

Tra l'altro leggeva sempre «l'Unità», ed era tra gli autori del film collettivo sui funerali di Berlinguer: oggi che ci ha lasciato, questo giornale non può che salutarlo con il più forte degli abbracci.

«*Blow up*» è la più straordinaria ricerca sul senso profondo dell'immagine che il cinema ci abbia regalato: è anche merito suo

”