



58 mestieri/direttori della fotografia

Alessandro Pesci

Tra i suoi film: *Il portaborse*, *Il Toro*, *I laureati*, *Vesna va veloce*, *La mia generazione*, *Baci e abbracci*, *La guerra degli Antò*, *Domenica e A cavallo della tigre*.



1. Senz'altro il *cinematographer*, è questa la definizione più precisa, è uno dei co-autori del film. Durante il periodo di presidenza di Vittorio Storaro nell'AIC, l'Associazione Italiana Autori della Fotografia, si è cercato, sostituendo la parola "direttore" con "autore" della fotografia di simbolizzare il nostro nome proiettandolo nella discussione per ottenere il riconoscimento giuridico al diritto d'autore. Personalmente mi riconosco in una figura che deve saper legare l'arte visiva con la tecnica di ripresa nella giusta misura. Se non c'è un buon supporto tecnico di base l'espressione del proprio lavoro diventa troppo legata al puro slancio emozionale, se c'è troppo tecnicismo l'immagine può perdere di intensità. Diciamo che l'arte è nei desideri, la tecnica serve per realizzarli. Nel nostro mestiere è importante riuscire a costruirsi un proprio sguardo. Per sguardo intendo tutto quell'insieme di esperienza nell'ambito della percezione visiva che ci permette di visualizzare le scene che leggiamo nelle sce-

neggiature. Lo sguardo è fondamentale per la costruzione di un progetto. Riesco a esprimermi al meglio quando un regista mi indirizza verso un progetto visivo che poi elaboro e sviluppo. Una volta definita l'idea, il set diventa un cantiere dove costruire, con il resto della troupe, il progetto visuale.

2. All'opposizione tra luce naturale e artificiale preferisco quella sulla luce verosimile o meno. A me interessa che un interno giorno, un tramonto o un notturno, appaiano assolutamente autentici e trasfigurati al tempo stesso. Poco m'interessa se essi sono illuminati dalla loro luce naturale o sono completamente ricostruiti artificialmente con le nostre luci per la ripresa. All'interno di questi momenti di luce, chiamati effetti, provo a costruire l'emozione di un sentimento. Mi piace interpretare un interno di un commissariato o di una scuola ricostruendo la sua luce o sfruttando quella già esistente, così come in un esterno cerco la giusta posizione del sole. Le pellicole dagli anni Settanta in poi si sono sempre più avvicinate alla visione dell'occhio umano. A ciò è corrisposto un passaggio estetico. Si è passati dall'allusione agli effetti di luce del tradizionale impianto d'illuminazione, teatrale e molto tecnico, alla ricostruzione dell'effetto di luce vera e propria. Quest'estetica moderna è quella che negli anni Quaranta e Cinquanta, anni di forte tecnicismo visivo nel cinema, era espressa da Edward Hopper e Norman Rockwell in pittura. La luce dei loro quadri è sempre autentica nell'effetto ma assolutamente trasfigurata. L'evoluzione delle pellicole

le ha alleggerito le necessità tecniche e ci ha permesso di liberare lo sguardo in quella direzione. Il bianco e nero è diventato un segno dopo l'arrivo del colore. Era il modo naturale di riprodurre la realtà nonostante, se ci pensiamo, il bianco e nero operi una fortissima interpretazione rispetto alla pellicola a colori. Altera la visione umana. Oggi è usato per dare un segno forte all'immagine un'estensione del linguaggio. È usato come una pellicola dai colori bianchi e neri. Qualcosa del genere è accaduto con il formato cinematografico (anamorfo 1:2,35). Sviuppandosi con i grandi film storici e i grandi western e poi quasi abbandonato ha finito per evolversi e rinascere forse con Quentin Tarantino, in un formato adatto a tutto. In entrambi i casi, sia il bianco e nero sia il cinematografo costruiscono un'allusione al grande cinema di genere. È spesso questo il loro senso più intimo e la motivazione per cui sono usati oggi.

3. *Il Toro*, *La mia generazione* e *Baci e abbracci*. Sono tre film in cui sono riuscito ad applicare, senza esserne completamente cosciente quello che voglio fare nel mio lavoro. Una forte trasfigurazione nella verosimiglianza. *Il Toro* è il più naturalista dei tre. La luce, la neve, i colori dell'est ungherese, diversi da quelli occidentali, lo hanno connotato visivamente. Il più complesso è *La mia generazione* dove, sempre nel realismo, raccontavamo, durante un trasferimento in un piccolo furgone cellulare dei carabinieri, lo scontro tra il capitano Silvio Orlando e il terrorista Claudio Amendola. Tutto il retro del furgone è interamente ricostruito in teatro e gli ef-

fetti del movimento all'interno del furgone sono artificiali. Proprio questa ricostruzione del movimento del furgone attraverso l'uso della luce, ha trasfigurato il furgone cellulare che negli intenti della regista Wilma Labate e miei aveva come riferimento *Star Trek* e *Alien*. In *Baci e abbracci* di Paolo Virzi invece volevamo creare delle atmosfere da romanzo popolare russo, nel risultato c'è questo sentimento di freddo e desolazione e di calore invernale all'interno del casolare. Ciò che mi dà ancora una grande soddisfazione è che il film è girato in "effetto inverno" ambientato alla vigilia di Natale ma girato, per esigenze produttive, tra agosto e ottobre. Lì c'è proprio ciò di cui parlavo prima. Uno slancio espressivo forte e buona tecnica per raccontare l'inverno.

4. Ci è richiesto di fare bene con semplicità e leggerezza. È possibile riuscirci pensando le ambientazioni come spazi vivi, uscendo dal linguaggio più semplice delle

inquadrature per evolversi verso una macchina da presa che si muove e respira. Permettendo al regista una grande mobilità, là dove l'idea di ambiente si modifica in quella di spazio così come l'idea d'illuminazione si orienta verso quello di luce verosimile. Due film importanti: *Tucker* di F. F. Coppola e cinematografia di Storaro dove le immagini sono trasfigurate nel realismo ma sempre attente alla spettacolarizzazione come nel lavoro di Norman Rockwell, e *Mariti* di John Cassavetes. Un film questo oltre le mode moraliste nordeuropee degli ultimi anni Novanta dove si affermava la necessità integralista di essere veri. *Mariti* è un capolavoro girato con criteri moderni in un periodo in cui il concetto di naturalismo della luce non si era ancora sviluppato profondamente come sistema automatico di lavoro. Personalmente ho ricominciato a studiare il mio lavoro partendo da Norman Rockwell e John Cassavetes.



A cavallo della tigre