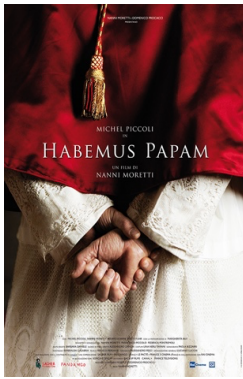


INTENZIONI E REALIZZAZIONI IN "HABEMUS PAPAM" - APPUNTI DI LAVORO

di Alessandro Pesci



IMDb

"Habemus Papam", di Nanni Moretti, è la storia di un uomo che non ce la fa. La sontuosità e l'imponenza degli ambienti vaticani, dove in parte è ambientato il film, concorrono a raccontare il senso di smarrimento di un Papa perso tra mura che simbolizzano, nella ricchezza e nell'opulenza, sia la presenza divina che la potenza di un piccolo Stato di cui sarebbe divenuto capo. Come se la bellezza dei luoghi appesantisse il suo smarrimento, il senso di responsabilità verso miliardi di persone che lo attendono li fuori e amplificasse il suo sentirsi inadeguato e schiacciato.

NOTE DI FOTOGRAFIA

In questi luoghi l'idea di luce degli architetti progettisti si basa sullo studio attento del giro del sole, sull'esposizione di finestre, abbaini, lucernai, rosoni, e la disposizione interna di lanterne e candele. Un direttore della fotografia, quando si trova ad attraversare ambienti di un'altra epoca, valuta sempre e in modo automatico, sia l'uso della luce naturale secondo il progetto originale, sia l'interpretazione di quella artificiale, aggiunta 400 anni dopo.

Inevitabile notare una certa distanza tra l'idea di estetizzazione di questa luce aggiunta e il luogo. Questa distanza è una variabile che dipende, oltre che dal buon gusto dei progettisti, dal capire che illuminare uno stadio o la Cappella Sistina sono materie diverse. Comprenderne la differenza non va da sé e quando le professioni ad alta specializzazione progettano l'illuminazione di un luogo, ne cancellano con facilità l'idea originaria. Tuttavia anche l'estrema progettazione hi-tech è un segno estetizzante. Mi rendo conto che per la moderna ingegneria della luce, sia difficile recuperare quel concetto di "regola d'arte" con la quale questi luoghi sono stati costruiti.

"Regola d'arte" è una locuzione imprecisa che valuta la qualità del lavoro artigianale sempre a cavallo tra l'imperfezione e l'irraggiungibile. È proprio in questa zona di imprecisione che si inserisce l'arte (intesa come artigianato) della direzione della fotografia moderna. Quella che prescinde da uno schema ingegnerizzato e tecnico d'illuminazione di partenza, dove l'illuminazione appunto, la luce, non è costruita con il solo concetto di "vedere".

La fotografia cinematografica moderna si preoccupa di interpretare la luce in un linguaggio visivo estetizzante, efficace e comodo per lo spettatore, dove il concetto di regola d'arte si attua nelle capacità e nel buon gusto del singolo.

La luce, oltre a formare fisicamente l'immagine, fa parte dell'impasto di un film e cercare di decodificarla è un po' come provare ad "estrarre il caffè da un cappuccino". È un esercizio complesso che tuttavia ci aiuta a capire il lavoro del direttore della fotografia e delle altre arti miscelate nel fotogramma.

In un cinema, non necessariamente in costume, ambientato in luoghi storici, si parte dallo schema originario dell'illuminazione fatta di sole e candele, toni caldi, pomeriggi freddi, albe e tramonti, fumi e atmosfere.

Questa visione naturalistica può facilmente scivolare in un automatismo di "genere", una deriva dal carattere eccessivamente pittorico che spesso proietta lo spettatore in atmosfere inutilmente misteriose. Volevamo che la luce del Vaticano in "Habemus Papam" avesse un aspetto naturalistico senza tuttavia alludere ad alcuna deriva misteriosa che le ombre marcate portano inevitabilmente con sé.

STANZA DEL BALCONE E BALCONE – INT./EST. GIORNO

Estratto dalla scena 21

...Il cardinale fa un cenno agli inservienti che aprono la finestra.

...il boato della folla invade la stanza.

...il cardinale protodiacono esce sul balcone.

...si avvicina al microfono e saluta la folla.

...il tripudio incontenibile dei fedeli.

Queste righe ben scritte, estratte dalla sceneggiatura originale di "Habemus Papam", descrivono con precisione il lavoro visivo, tecnico e artistico che andava sviluppato per realizzarle. In esse si legge di luce, di ambientazione, di teatri di posa, di suono e effetti visivi CGI (Computer Generated Imagery).

Siamo nel 2009, si preparano le riprese del film di Nanni Moretti.

Tra le varie voci da chiudere prima dell'inizio della lavorazione, ci sono quelle della post-produzione e degli effetti visivi.

POST-PRODUZIONE E CGI

Siamo alla vigilia della completa digitalizzazione del processo di realizzazione di un film tuttavia, nel 2009, i film si girano ancora in pellicola 35mm .

La fase finale della catena di post produzione che si occupa dell'immagine, vive una certa instabilità e crisi di competenza. Da qualche anno infatti c'è un nuovo procedimento digitale (oggi eccellente) dove al termine delle lavorazioni si produce un nuovo supporto detto DI (Digital Intermediate Process).

Nel tentativo di avvicinarsi ai parametri di riferimento della pellicola negativa e salvaguardarli nel nuovo DI, si discute di acquisizioni e scarichi digitali del negativo, a 2K o 4K e le risposte dei laboratori, attraverso i test, non sono sempre rassicuranti.

Questa pre-rivoluzione digitale pesa nelle decisioni da adottare per iniziare a sviluppare il lavoro degli effetti visivi di "Habemus Papam" secondo la tecnica del CGI (Computer Generating Imagery).

Nel tradizionale e collaudato procedimento di finalizzazione detto "taglio del negativo" (oggi in disuso), tutte le parti di film negativo, impressionate tramite la macchina da presa, vengono tagliate e assemblate per ricostruire una copia negativa identica a quella positiva proveniente dal montaggio e pronta, dopo l'accoppiamento con la colonna audio, per essere stampata e proiettata in sala. Nel processo digitale invece, le parti di film negativo che danno vita alla copia lavoro positiva proveniente dal montaggio, vengono scannerizzate da una macchina chiamata Arriscan, elaborate digitalmente, corrette nel colore e infine scaricate su di un internegativo master detto appunto DI (Digital Intermediate). Questo nuovo supporto di negativo 35mm, come sopra, è pronto per andare alla stampa.

La presenza importante di effetti visivi digitali su "Habemus Papam", nonostante legittime incertezze, ci orientava verso il processo digitale. Rispetto agli effetti visivi in CGI, il processo DI offre alcuni vantaggi finali sul bilanciamento del colore. Per il resto, indifferentemente dal tipo di post-produzione scelta, gli effetti in CGI sarebbero stati comunque "scaricati" su DI e successivamente montati o nella tradizionale fase del "taglio del negativo" o caricati direttamente nel DI finale del film. Questo trattamento che finalizzava i CGI su pellicola negativa, era già in uso, almeno negli Stati Uniti, dagli anni '90.

Il laboratorio di Cinecittà che avrebbe seguito le lavorazioni del film, era in grado di proporre entrambi i sistemi di post-produzione sopra citati. In accordo con l'allora direttore Pasquale Cuzzupoli, si decise di rinviare la scelta definitiva di qualche mese. Il girato (pellicola Kodak 35mm 5207/5219) fu così organizzato in modo da tenere aperta la possibilità di scegliere successivamente quale processo di post-produzione seguire.

Poco dopo la fine delle diciotto settimane di riprese avevamo un quadro più preciso dell'effettiva quantità degli effetti visivi da realizzare in CGI e dei loro incroci con le scene non trattate dagli effetti visivi digitali. Avendo maturato qualche rassicurazione in più, scegliemmo il nuovo procedimento digitale. Tuttavia, il nostro legittimo dubitare a proposito del nuovo processo, riuscì a salvaguardare la possibilità di stampare i giornalieri per le proiezioni di controllo in sala. Queste visioni settimanali rappresentano un valore fondamentale per valutare la qualità del lavoro in corso e in quel periodo, la post-produzione digitale non era pronta a fornire giornalieri di qualità su grande schermo. Oggi la verifica dei giornalieri in sala è una consuetudine rara e questo rappresenta un punto debole, quasi un effetto collaterale del workflow attuale. A proposito di laboratorio, il colorist Red (Andrea Baracca), avrebbe seguito la correzione digitale del colore (color correction) del film.

GLI EFFETTI VISIVI IN CGI

Nello Stato Vaticano non sono consentite riprese cinematografiche. L'ambientazione doveva essere trovata fuori da lì, a Roma.

La Cappella Sistina, l'interno e l'esterno del Balcone, dovevano essere ricostruiti a Cinecittà. Era da subito evidente che le sequenze interne ed esterne, ambientate nella grande Piazza San Pietro) e la folla, dovevano essere necessariamente gestite in un incrocio tra scene dal vero, scene in CGI, in teatro di posa e esterni ricostruiti (backlot).

Gli effetti visivi in quegli anni vivono un'espansione eccezionale. La saga degli "Harry Potter" e il genere "fantasy", accelerano lo sviluppo della scenografia digitale e dell'animazione realistica. Tuttavia il punto d'incontro tra le scene reali e quelle prodotte attraverso i VFX, era fortemente orientato verso un'estetizzazione, quasi da cartone animato, detta appunto "fantasy". Per "Habemus Papam" era necessario lavorare sul piano del realismo. Nanni Moretti, al primo incontro, sottolineò la necessità di ottenere dagli effetti visivi digitali, un risultato realistico e veritiero e che il film non sarebbe uscito in sala fino a quando non avessimo raggiunto questo risultato.

LA SCELTA DEL LABORATORIO

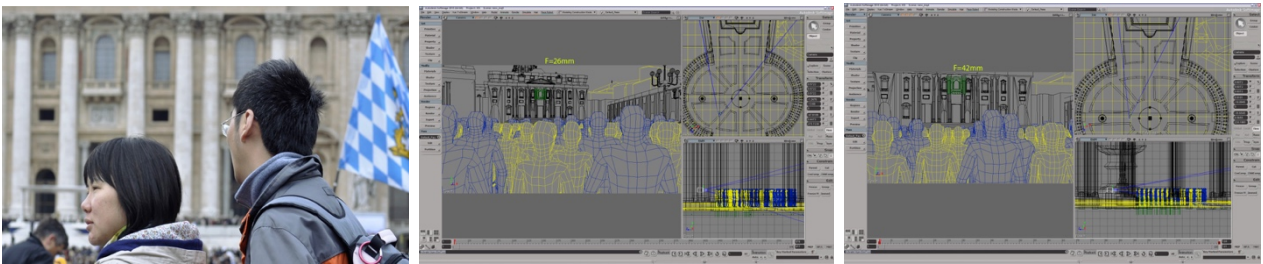
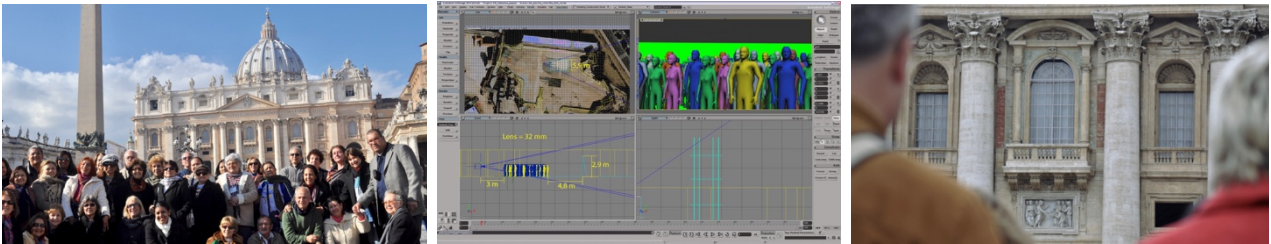
Siamo nel 2009 e gli studi italiani di CGI non danno la sensazione di volersi assumere la responsabilità di lavorazioni così complesse. Mi rivolsi alla MPC ("Angeli e Demoni") e alla Double Negative di Londra. Le due società erano pronte alla realizzazione degli effetti visivi realistici ma per proseguire, avevano bisogno di uno storyboard (sequenze disegnate in ordine cronologico) per pre-visualizzare e organizzare un preventivo.

C'era una comprensibile e condivisa resistenza del regista a sviluppare uno storyboard. Questo strumento, di fatto, crea un certo impegno verso ciò che si girerà e il set era lontano almeno sei mesi da quel momento. Per trovare soluzioni e possibili proposte non troppo vincolanti, organizzai selezioni di scatti fotografici realizzati in Piazza San Pietro. Ogni mattina uscivo con la mia Nikon e qualsiasi giro dovessi fare in città, prima o poi, passavo per la Basilica e la fotografavo in ogni situazione: giorno, pomeriggio, notte, sole, nuvola, pioggia.

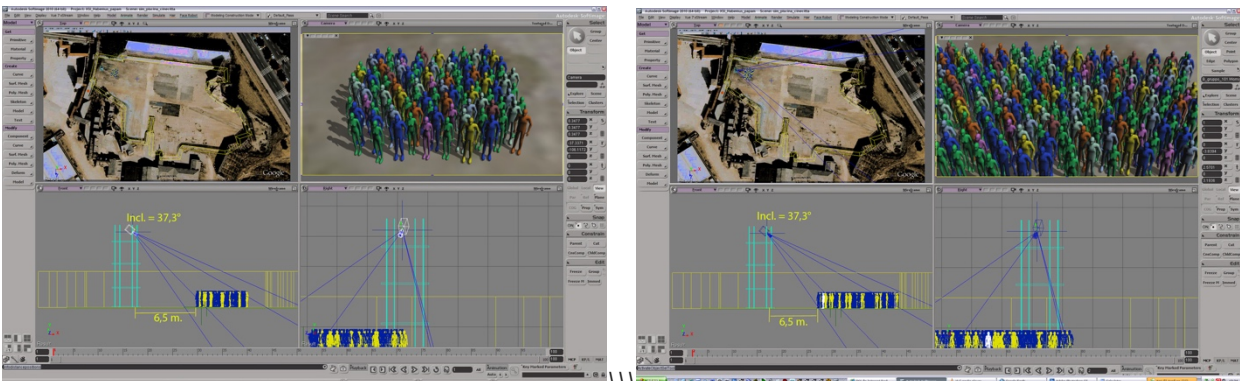
Fu un modo poco veloce e semplice, di mettere in ordine ciò che era scritto. Di certo non capita spesso dover affrontare una lavorazione con tanta presenza di effetti complessi in CGI senza avere, in Italia, produzioni di riferimento che con le giuste distanze, trovammo in "Angeli e Demoni" di R. Howard.

Inizii così lo studio sul numero di comparse necessarie per rendere la sensazione della piazza piena, sulle altezze della mdp rispetto al possibile punto di vista dal Balcone, sugli scorci più utili per creare le giuste intersezioni tra le scene che si presumeva sarebbero state girate dal vero, in teatro di posa, nel backlot e quelle interamente generate al computer (CGI) come la Piazza vista dall'interno del Balcone da dove si affacciano il Protodiacono e il Papa eletto.

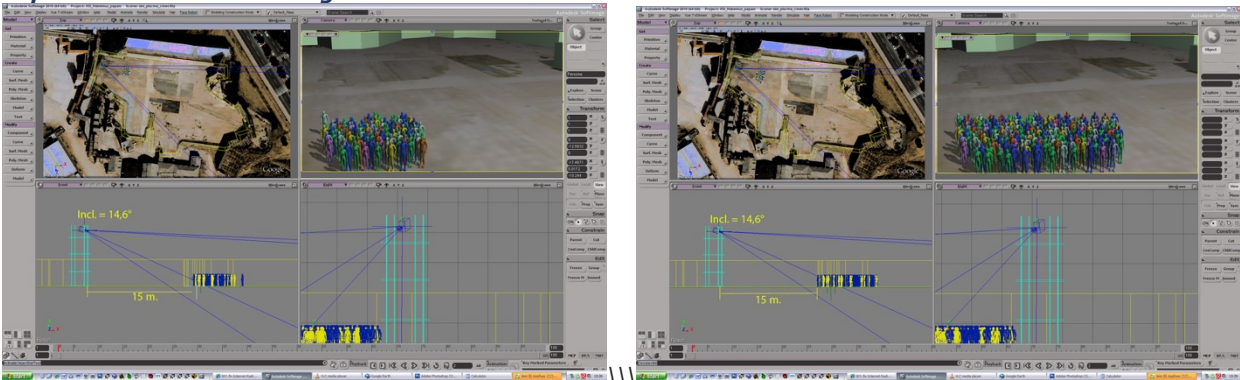
Insieme al responsabile degli effetti visivi digitali, Mario Zanot della Stoyteller di Milano, servendoci di bozzetti digitali, riordinammo le ipotesi sulle inquadrature e sugli effetti speciali da presentare al regista al fine di abbozzare un storyboard semplice e non troppo vincolante.



Si valuta la quantità di figurazioni necessarie per costruire un'inquadratura "piena" in uno spazio aperto e vasto come la Piazza San Pietro. Da queste istantanee prendono spunto i progetti con bozzetti digitali. Sotto: lo studio dei possibili punti di vista dall'alto. I bozzetti digitali mettono a confronto 100 e 200 figurazioni osservate da uno pseudo punto di vista del Balcone.



Sopra e sotto: 100 e 200 figurazioni messe a confronto



segue

LA RICOSTRUZIONE IN ESTERNI DEL "BALCONE"

La parte di Basilica di San Pietro che contiene il Balcone da dove si affacciano prima il Protodiacono e poi il Papa è orientata lungo l'asse est-ovest; è assolata la mattina e raggiunta dall'ombra al pomeriggio.

Ricostruire il Balcone a Cinecittà con la stessa esposizione al sole, avrebbe reso complessa la ripresa del nostro Papa, Michael Piccoli. Inquadrato da tre macchine da presa sospese su due gru, a meno di complessi sistemi per filtrare il sole, si sarebbe trovato a pronunciare il discorso finale con il sole negli occhi.

In alternativa si sarebbe potuta realizzare la scena quando il sole avrebbe lasciato la facciata ma in inverno le giornate sono brevi e la zona d'ombra sarebbe stata poco sfruttabile.

Il giro del sole inoltre, nel suo continuo mutare, avrebbe reso complessa quella continuità visiva necessaria per far sì che le scene del Balcone e della Piazza, frutto di varie parti girate in luoghi diversi, fossero ricomposte dagli effetti visivi (CGI) in totale armonia.

Se il Balcone fosse stato ricostruito con esposizione a Nord, avremo ottenuto almeno 8 ore di luce costante ogni giorno, evitando così la complessa alternanza tra luce e ombra. Per Leonardo Da Vinci uno studio di pittura doveva necessariamente avere le finestre esposte a nord proprio per avere sui modelli una certa continuità di luce diffusa ed omogenea durante il giorno.

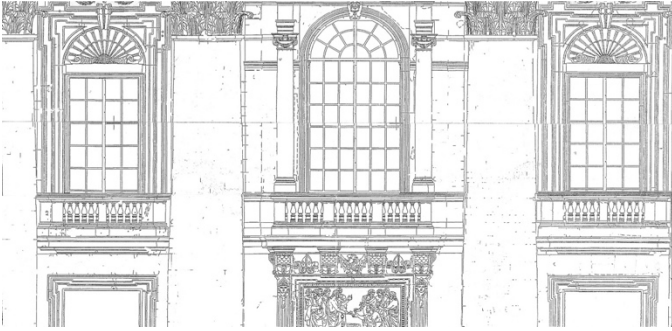
Le foto documentano come la Basilica, in inverno, è raggiunta dall'ombra dopo mezzogiorno. Se per il regista fosse stato accettabile che il Papa si fosse affacciato intorno a quell'ora, quando appunto il sole non batte più sulla Basilica, quella di costruire il Balcone esposto a nord, sarebbe stata la soluzione più vantaggiosa e praticabile.

L'affaccio del Protodiacono, colui che pronuncia *...habemus Papam...* e il discorso finale del Papa dal Balcone sarebbero stati quindi dopo le ore 12.00 quando il sole, nel tardo inverno, lascia la facciata della Basilica ma non la Piazza che resta al sole. Così fu decisa la costruzione in esterni del Balcone esposto a nord.

Il giro del sole sul vero Balcone. Intorno alle ore 12, in inverno, il sole lascia il balcone diventando compatibile con il nostro balcone esposto a nord e ricostruito a Cinecittà.



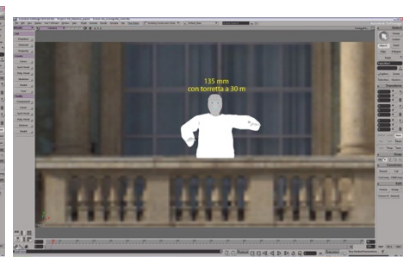
Sotto: il disegno della parte di facciata con il Balcone da ricostruire e l'inizio dei lavori in esterni (backlot) presso Cinecittà.



Sotto: nel posizionare le macchine si tiene conto dei bozzetti digitali che seguono in basso



Sotto possibili tagli da terra e dalle gru

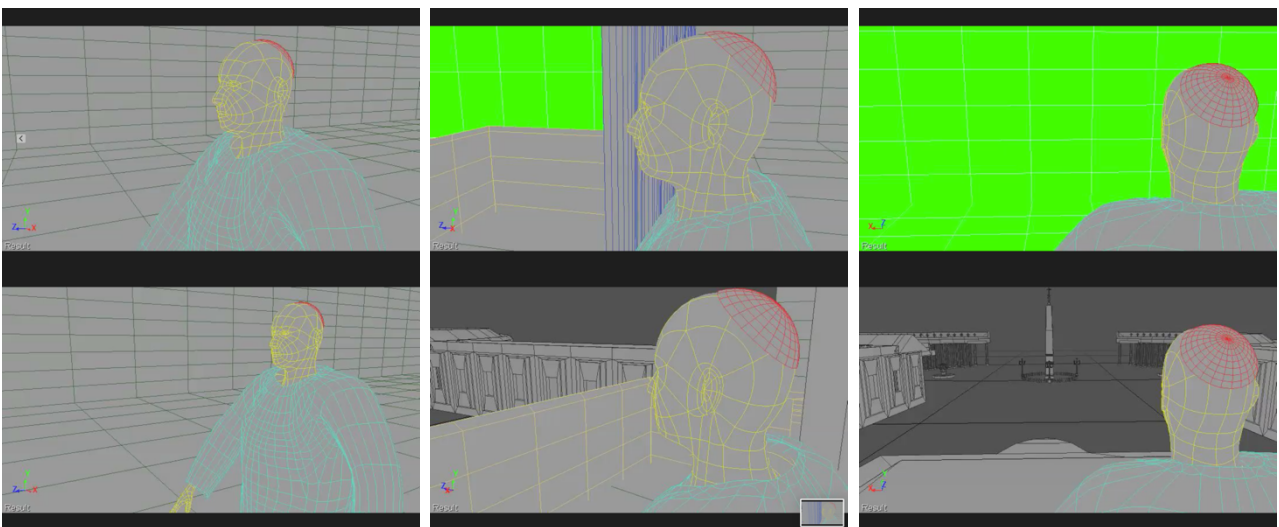


LA RICOSTRUZIONE IN INTERNI DEL "BALCONE"

L'interno del Balcone, realizzato in teatro di posa è illuminato artificialmente. Al posto della grande Piazza San Pietro, animata da migliaia di fedeli che fa da fondo naturale al Balcone visto dall'interno, si osserva un fondo blu (blu screen) posto fuori dalla grande porta finestra che conduce al Balcone dal quale si sarebbero affacciati il Protodiacono prima e il Papa eletto poi.

L'illuminazione artificiale (circa 300Kw di luce tra scena e fondale) ricreava il più possibile una condizione di luce realistica e dall'effetto naturalistico. Per illuminare l'interno del balcone sono stati usati proiettori Jumbo a 16par filtrando la loro luce attraverso panni di cotone. Dall'alto invece, proprio sopra il Balcone, per ricostruire l'effetto della luce sulla Basilica in ombra, sono state montate una serie di luci Skypan doppiamente filtrate, sempre dall'alto, con due telai (6X6mt) distanziati ma ravvicinati, per rendere verosimile e naturale l'effetto della luce dall'alto sul Protodiacono e sul Papa di spalle. I due escono sul Balcone (costruito in interni), per essere inquadrati con un attacco quasi diretto, sul balcone costruito in esterni (un altro ambiente). All'interno della stanza del Balcone solo pannelli di polistirolo e di cotone per recuperare la luce proveniente da fuori.

Sul fondo blu (in verde per convenzione nei bozzetti sotto) fu inserita successivamente la Piazza con la folla realizzata sia digitalmente che ripresa dal vero. È questa una di quelle intersezioni, di cui si parlava sopra, dove scene e tagli realizzati in tempi e modi differenti confluiscono in un tutt'uno, armonico e veritiero, dove la continuità della luce diventa basilare per la buona riuscita dei CGI. Per realizzare questi effetti scegliemmo un fondale blu (blu screen) piuttosto che uno verde (green screen). Questo perché il blu è un colore in qualche modo compatibile con il colore del cielo. Il panno blu rendeva eventuali luci parassite, di ritorno dal fondo blu stesso e che avessero toccato la scena, meno fastidiose di eventuali luci parassite di ritorno verdi se avessimo usato un fondo verde.



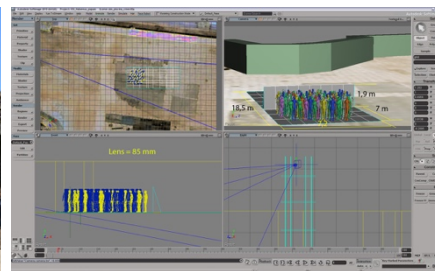
Sopra: simulazioni della scena dell'affaccio del Protodiacono e del Papa poi.

Sotto: immagini dalla scena del Balcone



LA FOLLA

La folla al sole, ambientata nella grande Piazza San Pietro, fu ripresa su fondo verde nella zona della piazza di "Rome", presso gli studi di Cinecittà e successivamente, inserita nell'immagine della Basilica sullo sfondo.



L'area di "Rome" individuata per la realizzazione delle riprese della "folla" relativamente agli affacci del Papa dal Balcone. A destra circa 100 figurazioni previsualizzate per organizzare un "green screen"

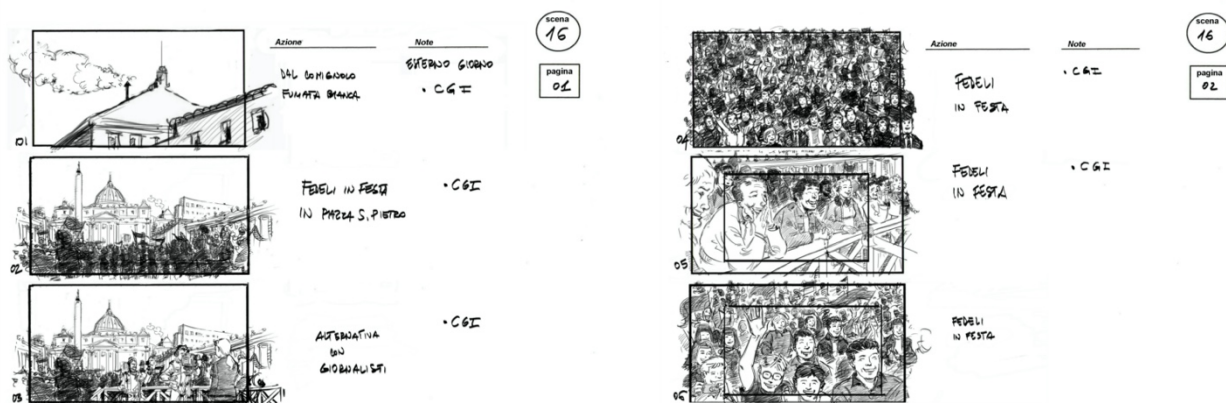
SEGUE:

Sotto:

Nanni Moretti dirige le riprese di sezioni di folla nel piazzale di "Rome" presso Cinecittà. Le riprese diventeranno contributi per le scene in VFX dell'affaccio del Protodiacono e del Papa. Per le riprese si seguono i bozzetti digitali precedentemente mostrati sopra.



Sopra le riprese e sotto lo storyboard.



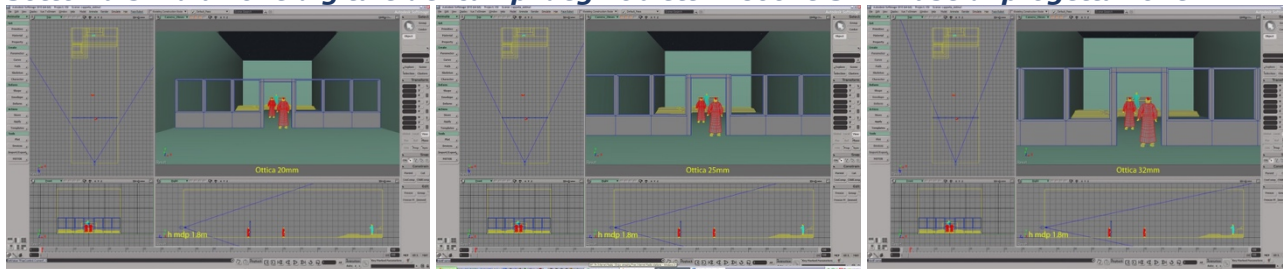
Dal cestello Fabrizio Vicari ascolta le indicazioni del regista. Le macchine da presa e l'assistente operatore Claudio Palmieri sul cestello della gru.



LA CAPPELLA SISTINA

Altri bozzetti digitali riguardano la Cappella Sistina ricostruita in teatro. Le pre-visualizzazioni digitali si resero necessarie per decidere se costruire o meno il terzo dei tre anelli, quello superiore che compongono il giro pittorico degli affreschi che animano le pareti della Sistina. Simulando digitalmente i punti di vista e i campi di ripresa degli obiettivi Cooke s4, ci si rese conto che i due anelli inferiori sarebbero stati sufficienti a coprire le esigenze di ripresa per raccontare il Conclave.

Sotto: la simulazione digitale dei campi degli obiettivi Cooke S4 in fase di progettazione.



Le scene ambientate nella Sistina, ricostruita in teatro di posa, sono illuminate e interpretate secondo uno schema libero, personale e slegato dall'illuminazione della vera Sistina dove, al fine di rafforzare la difesa degli affreschi dagli agenti che più concorrono al degrado di questo luogo eccezionale, le finestre sono state chiuse e l'illuminazione della Cappella è solo artificiale. L'idea di illuminazione favorisce l'osservazione degli affreschi senza seguire alcun concetto di luce diurna o notturna. Certamente per ricostruire l'effetto giorno, non si poteva riproporre questo schema in nome di un inutile verismo ma per la notte, il vero schema di illuminazione artificiale era interessante. Per il giorno quindi scelsi una ricostruzione naturalistica dove da un lato batteva il sole e dall'altro arrivava la luce diffusa del cielo restituendo allo spettatore un effetto giorno evitando direzioni troppo estetizzanti.

Per la notte, come mostrato nelle foto sottostanti, fu ricostruita una luce dall'alto, meno dura di quella artificiale della vera Sistina, dal carattere dichiaratamente illuminotecnico e comunque estetizzante.



Sopra: la Sistina ricostruita in teatro di posa con i soli due giri di anelli e illuminata per la notte.

Ad oggi, delle costruzioni realizzate per "Habemus Papam", resiste la facciata con il Balcone che è ancora in piedi presso Cinecittà. Quel pezzo di Basilica è stato riutilizzato da altre produzioni e ogni volta che passo di lì e la vedo, ho dei bei pensieri e noto sempre con piacere, che è esposta a nord.