

Antonio Catolfi

*Lo stile cinematografico italiano all'estero.
Artisti e artigiani del set, professionisti e luoghi produttivi*

Questo contributo vuole riflettere sullo stile cinematografico italiano di alcuni professionisti del set e sulla considerazione che si ha all'estero dei nostri artisti del set cinematografico che perlopiù si evidenziano per la loro creatività, grande conoscenza tecnica e sapienza artigianale. Ci riferiamo in particolar modo agli scenografi e ai direttori della fotografia italiani, ma il discorso si potrebbe allargare certamente a tutti i collaboratori dei registi come costumisti, montatori, musicisti, arredatori, direttori degli effetti speciali che svolgono una professione particolare e vengono chiamati sul set a lavorare con il regista proprio per le loro profonde conoscenze di settori diversi e per le loro caratteristiche creative. Nella nostra riflessione vorremmo porre alcune domande a cui si cercherà di rispondere nella parte conclusiva di questo contributo. Esiste uno stile cinematografico italiano riconosciuto all'estero per quanto riguarda le professioni artistiche del set? Possiamo definire scenografi e direttori della fotografia come co-autori accanto al regista? Questi professionisti possono essere definiti come degli «autori silenziosi»?

Troppo spesso si giudica un'opera cinematografica in base all'incasso, al successo del film, al regista, al cast, alla recitazione, alla produzione, alla storia che ne è all'origine, al suo intreccio letterario, e non tanta importanza – se non solo in alcuni casi in modo correlato – viene data alla narrazione compiutamente visiva, alla fotografia e alle architetture dei luoghi o delle scenografie.

Partiamo con alcune considerazioni sulle due figure professionali principali del set come scenografi e direttori della fotografia, che nella maggior parte delle produzioni filmiche sono coloro sempre presenti sul set, durante le riprese o nella preparazione del film. Possiamo considerarle come delle professioni artistiche del set cinematografico fondanti ed ineliminabili, collaboratori preziosi e insostituibili del regista proprio perché

connaturati con la produzione del film stesso. I direttori della fotografia e gli scenografi vivono in alcuni casi una sorta di piccolo «complesso di inferiorità» o di «sudditanza» rispetto al regista perché fanno proprio parte intrinsecamente del corpo e della mente del regista¹. Lo scenografo potrebbe essere definito come una parte del cervello del regista per quanto riguarda l'ideazione di luoghi e di architetture dove si svolgono le azioni del film, pertanto realizza nella pratica i sogni e i luoghi immaginati dal regista. Il direttore della fotografia, come braccio destro del regista durante le riprese, è parte attiva, pratica e risolutiva del regista stesso per generare inquadrature, illuminazione e movimenti di macchina. Da cosa nasce questa sorta di «autorialità silenziosa»² di questi artigiani del set rispetto al regista? Probabilmente scaturisce da quell'umiltà espressa sul set da questi grandi tecnici artistici, direttori della fotografia e scenografi come stretti collaboratori del regista³. Un comportamento che sta alla base di quello spirito di servizio e di collaborazione che serve proprio a realizzare nel migliore dei modi un'opera audiovisiva collettiva, in cui questi professionisti del set si sentono assolutamente parte organica, elementi fondamentali del film⁴. Questi artisti del set hanno una profonda conoscenza di un settore specifico della produzione del film: fotografia, design, architettura, musica, storia dell'arte perché oltre ad una cultura approfondita di un determinato settore hanno soprattutto una estrema capacità artigianale che nasce dal basso, e che diventa in alcuni casi la vera 'Arte' del set cinematografico. A questa capacità artigianale si aggiunge una particolare abilità a risolvere problemi di vario genere durante la produzione, questo grazie alla manualità, alle tecniche apprese e a una straordinaria creatività ed inventiva innata, forse tipica virtù dell'Italia.

Come primo elemento di riflessione prendiamo in esame la carriera di Dante Ferretti, scenografo di origine maceratese. Nato nel 1943, acclamato *production designer* nel mondo cinematografico americano, è vincitore di tre premi Oscar. Due con Martin Scorsese (*The Aviator*, 2004, e *Hugo Cabret*, 2011), e uno con Tim Burton (*The Sweeney Todd, il diabolico barbiere di*

¹ A. CATOLFI, *DOP – Autori silenziosi dell'identità cinematografica nell'era del digitale*, in *Photography and Visual Culture in the 21st Century. Italy and the Iconic Turn* (congresso), Università degli Studi di Roma Tre, Roma 3-5 dicembre 2014.

² *Ibid.*

³ Cfr. T. KEZICH, *Prefazione in forma di autointervista sugli operatori che ho conosciuto*, in *Foto-Cinematografia e Regia. Il mestiere del regista nel racconto degli autori della fotografia*, a cura di A. Gatti, AIC-Tef, Roma 2002, pp. 12-13.

⁴ Cfr. D. FERRETTI, *Al servizio della storia*, in *Giuseppe Rotunno. La verità della luce*, a cura di O. Caldiron, Skira-Centro Sperimentale di Cinematografia, Milano-Roma 2007, pp. 153-155.

Fleet Street, 2007). Dante Ferretti è forse stato il primo scenografo italiano a entrare a pieno titolo nel cinema di Hollywood, senza farsi stritolare dal sistema, senza «concedere nulla alle mode» del momento ma imponendo un carattere italiano originale del design scenografico «grazie alla conoscenza perfetta della tecnica», interpretando così film dopo film un metodo di lavoro diverso, nuovo e originale allo stesso tempo, elaborando la sceneggiatura di ogni singolo film come se fosse la prima volta⁵. Questo tipo di progettazione creativa serve anche per fornire un disegno scenografico e architettonico completo del film, come se fosse un unico universo visivo da creare solo per quel determinato e specifico film. Il disegno e la messa in opera di un racconto cinematografico significa inventare un film interamente dall'inizio alla fine, dalla sceneggiatura alla realizzazione fisica dei luoghi, case, palazzi, scenari, quindi una creazione totale dal punto di vista visivo. Questo per Dante Ferretti significa, in ogni film, iniziare da capo ogni volta e soprattutto entrare direttamente nella sfera d'azione del regista e del direttore della fotografia perché deve dare un apporto molto più attivo nella scelta delle inquadrature⁶. La figura dello scenografo tradizionale cambia nella mentalità di Hollywood rispetto all'Italia, diventa quella del *production designer*, dove lo scenografo è chiamato a collaborare molto di più, a determinare talvolta anche la scelta di diverse inquadrature e movimenti di macchina⁷.

Dante Ferretti si è affermato a livello internazionale solo dopo lunghi anni di profondo lavoro con registi importanti che hanno fatto grande il cinema italiano nel mondo. I suoi mentori sono stati Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, e in ultimo, proprio nel panorama produttivo di Hollywood, Martin Scorsese. Ma come arriva a Hollywood dall'Italia? Dante Ferretti inizia giovanissimo il suo apprendistato di scenografo accanto a Luigi Schiaccianoce che a metà degli anni Sessanta lavora in alcuni film di Pier Paolo Pasolini. Ferretti è assistente scenografo ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo Re* (1967). In quel periodo, gli scenografi erano soliti realizzare più film insieme e questa abitudine ha dato la possibilità ad un giovane Ferretti, all'epoca ventenne, di mettersi in mostra e diventare lo scenografo di

⁵ Cfr. G. LUCCI (a cura di), *Ferretti l'arte della scenografia*, Electa-Accademia dell'Immagine, Milano 2005, pp. 11-41.

⁶ Cfr. A. BARBERA, *Disegnare i sogni: Dante Ferretti scenografo*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006, p. 16.

⁷ Cfr. LUCCI, *Ferretti l'arte della scenografia*, cit., pp. 11-21.

Pasolini per altri suoi cinque film, fino all'anno della sua scomparsa⁸. Quindi per film come *Medea* (1963)⁹, *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore dalle mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) Ferretti ha lavorato a stretto gomito con Pier Paolo Pasolini. Un rapporto particolare, di grande sintonia e complicità anche se per tutta la loro collaborazione i due si erano dati sempre del lei. Un rapporto professionale, talvolta distaccato ma contraddistinto da una piena fiducia reciproca e da un profondo rispetto delle parti. Ferretti nella collaborazione con Pasolini si è fatto «interprete delle esigenze di rinnovamento dell'autore, come ad esempio quella di modernizzare l'iconografia classica del Cristo e dell'Ultima Cena nel Vangelo secondo Matteo»¹⁰. Il gusto cinematografico di Pasolini non nasceva direttamente dal cinema ma bensì dalle arti figurative, dagli affreschi di Masaccio, di Giotto e del Pontormo¹¹. Grazie all'insegnamento di Pasolini Ferretti ha imparato a guardare al cinema attraverso la pittura e le arti figurative per lui sono diventate fondamentali e di continua ispirazione nei lavori successivi.

Alla scomparsa di Pasolini, Dante Ferretti, sebbene orfano di una guida registica così importante, ha saputo continuare il suo percorso di crescita professionale stabilendo un'importante collaborazione, per più di un decennio con Federico Fellini, lavorando nei suoi film dal 1978 in poi, come *Prova d'orchestra* (1978), *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983), *Ginger e Fred* (1986) *La voce della luna* (1990), e realizzando uno stile molto personale a tutte le scenografie realizzate per il grande maestro riminese.

La prima esperienza di Dante Ferretti con il cinema americano arriva con Terry Gilliam attraverso il film *The Adventure of Baron Münchhausen* (1988). Una commedia fantastica che aveva come luoghi della narrazione una città sul mare assediata dai Turchi con il quale Ferretti ottiene la sua prima nomination agli Oscar¹². Gilliam lo aveva chiamato proprio perché avendo visto gli ultimi film di Fellini e amando molto anche Pasolini ne aveva apprezzato le scenografie, la sua capacità creativa di realizzare ambientazioni totalmente originali e dall'anima fantastica ed onirica. *The Adventure of Baron Münchhausen* con le sue scenografie barocche è diventato un film particolare, una pellicola di culto negli Stati Uniti. È

⁸ Cfr. S. MASI, *Costumisti e scenografi del cinema italiano*, I, Ministero del turismo e dello Spettacolo, Roma-L'Aquila 1990, p. 89.

⁹ Dante Ferretti debutta ufficialmente come scenografo con Pasolini in *Medea* (1963).

¹⁰ LUCCI, *Ferretti l'arte della scenografia*, cit., p. 14.

¹¹ P.P. PASOLINI, *Diario al registratore, 3 maggio 1962*, in *Pasolini Roma*, a cura di J. Ballò, Skira, Milano 2014, pp. 118-119.

¹² Cfr. F. LIBERTI, *Terry Gilliam*, Il Castoro, Milano 2004, p. 37.

risultato uno dei film più trasmessi dalle televisioni americane per alcuni anni e ha fatto affermare, ad alcuni critici cinematografici americani, che gli allestimenti del Barone Münchhausen sono alcune delle scenografie «più significative dell'intera storia del cinema mondiale»¹³. Questo film ha dato la possibilità a Dante Ferretti di entrare ad Hollywood, dal portone principale, gli ha fornito la possibilità di entrare nelle produzioni maggiori delle grandi Major.

Quindi non è un caso che molti registi americani e inglesi come Tim Burton, Terry Gilliam, Anthony Mingella, Martin Brest, Neil Jordan, Kenneth Branagh lo abbiano apprezzato e lo abbiano cercato per lavorarci insieme, per utilizzare la sua creatività. In particolar modo Martin Scorsese che non ha mai nascosto il suo amore e il suo interesse per l'abilità artistica italiana che per lui rappresenta da sempre qualcosa di particolare, di unico per il cinema mondiale.

Scorsese si sorprende ancora quando riflette sul fatto che uno straordinario artista come Ferretti, definito da tanti come uno dei più grandi scenografi della storia del cinema mondiale, abbia collaborato con lui, sia diventato dopo anni uno dei suoi collaboratori più stretti e ha realizzato con lui ben nove film¹⁴. La sua stima per la capacità creativa di Dante Ferretti risale agli anni Sessanta e Settanta, ai lavori che Ferretti ha fatto con Pasolini, Fellini, Ferreri, Scola, Comencini, Cavani, Bellocchio, Zeffirelli, Petri, e anche con Terry Gilliam in *The Adventure of Baron Münchhausen*. Sia Gilliam che Scorsese rimasero dunque particolarmente colpiti dalla lunga e proficua collaborazione di Dante Ferretti con due autori molto diversi tra loro come Fellini e Pasolini. Due artisti così differenti, che hanno avuto entrambi un'enorme influenza su buona parte del cinema americano.

Dante Ferretti aveva avuto la capacità di mettere in scena le loro personali ed intime visioni della vita. Ad esempio, i paesaggi onirici degli ultimi film di Fellini, il mondo antico della *Trilogia della Vita* di Pasolini rivisitato in chiave moderna, ma soprattutto per Scorsese era importante il lavoro di Ferretti nel film *La voce della Luna*, l'ultima pellicola molto particolare del maestro riminese. Lungometraggi che sono per Scorsese importantissimi e rappresentano l'originalità del cinema italiano e la sua capacità di influenzare il cinema mondiale.

Dante Ferretti ha la caratteristica, di riuscire sempre a creare un universo speciale per il film che realizza. Un mondo talvolta onirico, talvolta fortemente reale che ingloba il film e lo rende unico, basti pensare a pellicole

¹³ LUCCI, *Ferretti l'arte della scenografia*, cit., p. 22.

¹⁴ Cfr. *Ivi*, cit., pp. 9-10.

come *Gangs of New York* (2002), a *The Aviator* e a *L'Età dell'innocenza* (1993) che hanno qualcosa di veramente singolare e unico al loro interno dal punto di vista scenografico che rimane dentro ad ogni spettatore. È come se ognuno di noi si appropriasse di quelle scenografie che Ferretti realizza, sia i palazzi tibetani di *Kundun* (1997) o all'interno del quartiere di Five Points di *Gangs of New York*¹⁵ per non parlare del mondo altalenante di *The Aviator* tra aperture e chiusure del carattere ossessivo-compulsivo del magnate Howard Hughes¹⁶.

La creatività italiana cinematografica nelle arti non si è solo espressa attraverso la scenografia ma anche nel campo fotografico. Grazie al lavoro di tanti datori luci e direttori della fotografia italiani, sin dagli anni Venti-Trenta, si è creata una importante scuola della fotografia cinematografica italiana. Secondo alcuni «il segreto della scuola italiana di fotografia [cinematografica] sarebbe stato nella duttilità e nella estrema disponibilità dei nostri operatori [alla macchina da presa] di fronte alle richieste dei registi»¹⁷.

Prendiamo in esame questa volta non un solo nome ma tre diverse generazioni di DOP italiani, quella di Otello Martelli, Aldo Tonti, Aldo Graziati, Gianni Di Venanzo. Una seconda costituita da Pasqualino De Santis, Peppino Rotunno e Vittorio Storaro. Mentre la terza potrebbe essere formata da Mauro Fiore, Vince Pace, Dante Spinotti naturalizzati americani e dagli italiani di ultima generazione Luca Bigazzi, Italo Petriccione, Gerardo Gossi, Arnaldo Catinari.

Otello Martelli (1902-2000) è il protagonista del bianco e nero degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, grande artigiano del set, per la sua modestia venne amato e coccolato da grandi registi come Federico Fellini. Per lui fu direttore della fotografia nei suoi film più importanti in bianco e nero come *Luci del varietà* (1950), *I vitelloni* (1953), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960) realizzando un tono fotografico chiaroscurale che rimane ancora oggi un simbolo della capacità artistica dei nostri DOP italiani di quel periodo magico. Martelli fu anche autore della fotografia di film fondamentali per la storia del cinema italiano come *Paisà* (1946) e *Stromboli – Terra di Dio* (1950) di Roberto Rossellini, *Riso Amaro* (1949), *Roma ore 11* (1952), *Caccia tragica* (1947) di Giuseppe De Santis, *Anna* (1951) di Alberto Lattuada, *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati.

¹⁵ Cfr. M. SCORSESE, *Martin Scorsese. Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Rizzoli, Milano 2006, pp. 236-253.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 254-267.

¹⁷ S. MASI, *Storie della luce: i film, la vita, le avventure, le idee di 200 operatori italiani*, Savelli-Gaumont, Roma-L'Aquila 1983, p. 15.

L'altro grande direttore della fotografia di quel periodo è Aldo Tonti (1910-1988), definito come il «padre naturale del Neorealismo italiano» fotografico, autore della fotografia reale e contrastata di *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti ma anche del *Testimone* (1945) di Pietro Germi e de *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, film in cui si avverte il cambiamento imposto dal Neorealismo anche dal punto di vista fotografico¹⁸. Tonti era lo sguardo fotografico italiano che cambiava con il Neorealismo e si metteva in sintonia con le realtà volute da Rossellini, Zampa e Lattuada, per loro realizzò i bellissimi bianco e nero contrastati contenuti in *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), *L'abito nero da sposa* (Luigi Zampa, 1945), *Il delitto di Giovanni Episcopo* e *Senza pietà* (Alberto Lattuada, 1947 e 1948)¹⁹.

G. R. Aldo (Aldo Rossano Graziati, 1905-1953), detto Aldò, è il geniale direttore della fotografia italiano che alla fine degli anni Quaranta ha portato la fotografia cinematografica europea verso l'arte pittorica rivoluzionando gli standard dell'epoca. Aldò, formatosi in Francia come fotografo di scena, applicò alcune tecniche di sottoesposizione della fotografia ritrattistica statica al cinema tanto che si affermò a livello europeo (con Anchise Brizzi e Nicolas Hayer) al Festival di Locarno per la fotografia de *La Certosa di Parma* (1947) di Christian Jaque. Aldò è anche il simbolo fotografico del Neorealismo perché ne *La terra trema* (1948) e *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina applicò le sue sperimentazioni tanto che il sindacato dei giornalisti italiani gli attribuì il Nastro d'Argento alla carriera dopo pochi film da direttore della fotografia. In soli sette anni di carriera rivoluzionò le tecniche della fotografia cinematografica tanto da lasciare un'impronta indelebile nella storia del cinema europeo. In questo senso indimenticabile è la sua fotografia fortemente contrastata e livida di *Miracolo a Milano* (1951), *Umberto D* (1952) e *Stazione Termini* (1953) di Vittorio De Sica. Anche Orson Welles si accorse della sensibilità innovativa di Aldò tanto da affidargli la fotografia dell'*Othello* (1951) dopo la scomparsa di Gregg Toland. Purtroppo durante la lavorazione del suo primo film a colori *Senso* (1953) di Luchino Visconti perse prematuramente la vita in un incidente stradale. La sua eredità artistica è stata portata avanti dai suoi giovani collaboratori dell'epoca come Giuseppe Rotunno e

¹⁸ Cfr. ID, *Dizionario dei direttori della fotografia. L-Z*, II, Le Mani, Genova 2009, pp. 542-546.

¹⁹ Di Aldo Tonti vanno ricordati anche film importanti come *Fari nella nebbia* (1942) di Gianni Franciolini, *Bengasi* (1942) di Augusto Genina, *La porta del cielo* di Vittorio De Sica (1944), *Molti sogni per le strade* (1948) di Mario Camerini, *Il mulino del Po* (1949) e *La tempesta* (1958) di Alberto Lattuada, *Guerra e Pace* (1956) di King Vidor insieme al famoso DOP inglese Jack Cardiff.

Gianni Di Venanzo, altre due colonne portanti della rivoluzione fotografica italiana nel campo della cinematografia negli anni successivi.

Gianni Di Venanzo (1920-1966), allievo di Aldò è considerato il migliore direttore della fotografia degli anni Quaranta e Cinquanta. Per il suo genio innovativo e sperimentale realizzò film indimenticabili superando le regole auree della fotografia cinematografica basata sui tre punti luci (taglio, diffusa, controluce) insostituibili per la maggioranza dei DOP. Soprattutto nel piano illuminotecnico dei suoi film eliminò l'importanza del controluce e valorizzò la luce diffusa sul set, utilizzando tecniche di riflessi di tessuto chiaro e pannelli bianchi riflettenti. Avvicinò in questo modo la fotografia cinematografica alla realtà eliminando in molti casi buona parte dei pesanti parchi lampade dell'epoca. Nei film di Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Valerio Zurlini e Francesco Maselli sperimentò nuovi corpi illuminanti molto più leggeri e aderenti alla realtà della luce naturale e di quella artificiale tradizionale. Negli anni Quaranta fu operatore di macchina in molti importanti film come *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) accanto ad Ubaldo Arata, *Paisà* (1946) con Otello Martelli, e in *La terra trema* (1947) e *Miracolo a Milano* (1951) con Aldò. Il suo esordio come direttore della fotografia in *Achtung banditi!* (1951) di Carlo Lizzani è un bianco e nero innovativo, duro e tagliente. Successivamente affinò la sua tecnica diventando l'uomo di fiducia di Michelangelo Antonioni nei film *Le amiche* (1955), *Il grido* (1957), *La notte* (1960), *L'eclisse* (1962) in cui sperimentò l'uso di piccole e variabili sorgenti di luce come *photoflood* e *photospot* montate su pinze facilmente movibili ed applicabili ad ogni struttura scenografica²⁰. Queste tecniche innovative continuò a mantenerle anche in un altro sodalizio importante della sua carriera, quello con Francesco Rosi. Per lui realizzò la fotografia di *La sfida* (1957), *I magliari* (1959), *Salvatore Giuliano* (1961), *Le mani sulla città* (1963), *Il momento della verità* (1964), tutti film in cui alternava tecniche che privilegiavano una fotografia veloce e naturale alla documentazione simile ai cinegiornali. Il suo capolavoro fotografico è *8½* (1963) per Federico Fellini, in questo film riesce abilmente a mescolare le sue innovazioni dei piccoli punti luce al tradizionale stile italiano degli anni Venti e Trenta.

Una seconda generazione di DOP potrebbe essere quella costituita da coloro che hanno fatto grande la fotografia cinematografica nel mondo, vincendo premi e riconoscimenti internazionali lavorando anche ad Hollywood. Pasqualino De Santis (1927-1966), fratello minore di

²⁰ Cfr. S. MASI, *Dizionario dei direttori della fotografia. A-K*, I, Le Mani, Genova 2007, pp. 253-257.

Giuseppe De Santis e allievo di Gianni Di Venanzo, seppe dare una sua personale interpretazione al colore cinematografico degli anni Sessanta e Settanta introducendo uno stile crepuscolare e intimista desaturando fino a limiti estremi la resa cromatica tendendo verso il bianco e nero. De Santis vinse il primo Oscar alla fotografia italiana nel 1968 con il film di Franco Zeffirelli *Romeo e Giulietta* quando aveva al suo attivo solo tre film da direttore della fotografia. In *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti seppe dare un tono molto sfumato ai colori con un contrasto insuperabile tanto che vinse il premio dei Bafta award proprio per queste tonalità. Con Visconti realizzò anche *La caduta degli Dei* (1969) e *L'innocente* (1976) con queste stesse caratteristiche. Questa tecnica rimane scolpita nel bellissimo film di Ettore Scola *Una giornata particolare* (1977) dove interpreta perfettamente, con questo colore desaturato, lo spirito di quei giorni terribili. Anche in molti film di Francesco Rosi, con cui ebbe un sodalizio importante dopo la prematura scomparsa di Gianni Di Venanzo, riuscì a introdurre nuove tecniche di elaborazione del colore che hanno fatto scuola per molti giovani direttori della fotografia.

Peppino Rotunno (1923), allievo di Aldò e Gianni Di Venanzo, è il grande maestro della luce che ha illuminato cinquant'anni di cinema italiano con garbo e modestia ed ha saputo trasmettere le sue tecniche e le sue esperienze alle nuove generazioni con anni di insegnamento al Centro Sperimentale di Cinematografia. Autore della fotografia di tanti capolavori che fanno parte della storia del cinema italiano è il direttore della fotografia tecnico artista tra i più prestigiosi del cinema mondiale, primo DOP italiano ad essere ammesso a pieno titolo tra i direttori della fotografia americana. Tra le sue collaborazioni più importanti ricordiamo quella con Luchino Visconti che ha dato origine ai capolavori fotografici di *Senso* (1954, ereditato da Aldò), *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il Gattopardo* (1963), *La strega bruciata viva* (1967), *Lo straniero* (1967) e non si può non citare il suo connubio artistico irripetibile con Federico Fellini in film come *Toby Dammit* (1968), *Fellini Satyricon* (1969), *I clowns* (1970), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), *Prova d'orchestra* (1979), *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) dove la scienza dell'illuminazione si fonde amabilmente con la poesia del racconto e la magia dell'immaginazione felliniana²¹. Importante rimane la sua collaborazione con Bob Fosse per *All That Jazz* (1979) che gli valse il pieno riconoscimento internazionale e la candidatura all'Oscar. Rotunno è

²¹ Cfr. V. CERAMI, *Si mimetizza*, in *Giuseppe Rotunno. La verità della luce*, a cura di Caldiron, cit., p. 151.

un maestro in tutti i sensi. Sul set e nella vita. Con il suo carattere affabile e ha sempre portato avanti nella sua carriera delle sperimentazioni tecniche, anche nell'ultimo periodo della sua lunga carriera con l'impegno nel campo del restauro cinematografico che lo ha portato a supervisionare il recupero di pellicole fondamentali per la storia del cinema mondiale.

L'altro grande direttore della fotografia italiano contemporaneo è Vittorio Storaro (1940), considerato tra i più grandi direttori della fotografia mondiale che ha saputo imporre uno stile personale ad Hollywood negli anni Ottanta e che continua ancora ad oggi ad essere molto importante e riconosciuto. Ha al suo attivo più di ottanta film realizzati con registi molto differenti tra loro. Ha vinto tre premi Oscar con tre diversi registi: *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, *Reds* (1981) di Warren Beatty, e *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci (1987). È considerato sin dagli esordi un genio, un «Wolfgang Amadeus Mozart della moderna fotografia»²² perché ha saputo sempre innovare le sue tecniche cercando un tipo di illuminazione originale e soprattutto autoriale. Storaro ha cercato di definire un nuovo ruolo artistico per il DOP proponendo una nuova definizione di «autore della fotografia» o *cinematographer*, reclamando l'autorialità sempre mancata alla categoria. Ha stabilito un vero matrimonio professionale nella prima parte della sua carriera con Bernardo Bertolucci, crescendo insieme a lui, imparando a basare il suo lavoro su categorie filosofiche e creando una fotografia ispirata dagli opposti, come giorno-notte, luce-ombra, maschile-femminile, attingendo sempre all'arte figurativa dei grandi pittori, da Masaccio, Michelangelo a Caravaggio. Ha saputo portare queste nuove fonti d'ispirazione della fotografia cinematografica sin dentro il mondo di Hollywood che ha poi ampiamente riconosciuto negli anni Ottanta la sua originalità con decine di premi internazionali per la sua fotografia. Nel corso degli anni ha sempre saputo diversificare i suoi lavori impostando nuove fasi di creatività con registi di esperienze diverse. Storaro ha sempre saputo innovare. Lo si può constatare guardando tra le sue numerose collaborazioni con registi provenienti da paesi, generi ed esperienze diverse. Storaro ha sempre continuato a sperimentare cambiando lo stile fotografico assecondando tempi, gusti e intese con i registi con cui lavorava. Ad esempio negli anni Novanta ha stabilito un connubio con Carlos Saura (*Flamenco*, 1995, *Taxi*, 1996, *Tango*, 1998, *Goya*, 1999, *Io Don Giovanni*, 2009) e Alfonso Arau (*Ho solo fatto a pezzi mia moglie*, 2000, *Zapata*, 2004, *L'imbroglione del lenzuolo*, 2009), fino alle ultime collaborazioni con Woody Allen con cui ha realizzato in digitale *Cafè society* (2016), *La ruota delle meraviglie* (2017) e l'ultimo *A rose in the winter* (2018) di Joshua Sincler.

²² MASI, *Dizionario dei direttori della fotografia. L-Z*, II, cit., pp. 481-486.

L'ultima generazione potrebbe essere costituita dai direttori della fotografia naturalizzati negli Stati Uniti come Mauro Fiore, Vince Pace e Dante Spinotti. Questa generazione di DOP è – almeno per la mia provvisoria suddivisione – quella che ha portato la fotografia, l'estro italiano nel mondo, naturalizzandosi in varie forme. Intendo ad esempio Mauro Fiore che ha vinto l'Oscar con *Avatar* nel 2010 e Vince Pace, *stereographer*, con James Cameron nelle sperimentazioni estreme con il 3D e con gli abissi marini o lo stesso Dante Spinotti, naturalizzato americano, che da moltissimi anni lavora negli Stati Uniti con registi americani. A questo gruppo si potrebbe aggiungere anche quei giovani DOP, nati intorno agli Cinquanta e Sessanta, che si sono affermati accanto ai nostri registi contemporanei più acclamati all'estero. Ad esempio Luca Bigazzi con Paolo Sorrentino, Italo Petriccione che segue da sempre Gabriele Salvatores ma anche Gerardo Gossi che segue da anni Daniele Vicari, Daniele Gaglianone e Guido Chiesa fino ad Arnaldo Catinari che ha spaziato nelle sue collaborazioni da Muccino a Ligabue, da Giuseppe Piccioni a Paolo Virzì.

Seppur molto diversi tra loro i nostri DOP hanno sempre avuto una caratteristica in comune. Nel loro lavoro si sono sempre messi al servizio del racconto per immagini, in uno spirito di collaborazione che non li ha fatti mai elevare ad autori a pieno titolo, quindi a cambiare mestiere e diventare ad esempio registi. Una condizione che in molti casi ha fatto pensare loro di trovare il posto giusto accanto alla «regalità» del regista, di stargli accanto senza spodestarlo mai dal gradino più alto di autore del film.

In conclusione, rispondendo anche alle domande che ci eravamo posti all'inizio del nostro intervento, possiamo affermare con certezza che esiste uno stile cinematografico italiano riconosciuto all'estero – degli artisti del set – ed esempio ne sono coloro che abbiamo analizzato più a fondo come Dante Ferretti, Pasqualino De Santis, Vittorio Storaro. Certamente possiamo sicuramente definirli co-autori e/o autori «silenziosi» proprio perché rimangono sempre all'interno del film e si muovono in maniera connaturata con il regista per realizzare un grande film rispettando sempre in pieno lo spirito della sceneggiatura e l'interpretazione del regista.

Chiudo questo contributo con una frase di Martin Scorsese sul 'vero' autore di un film, nel senso che ci fa capire che ogni componente della produzione può essere un protagonista rimanendo all'interno del team di produzione: «il vero autore di un film, se si vuole usare questa parola, è il proiezionista, perché può tagliarti fuori dall'inquadratura, perché è occupato a fare altre cose»²³.

²³ Intervista a Martin Scorsese contenuta in *Casinò, 2 disc special edition*, Universal Picture Italia, 2005.

