

# AAO

## Bulletin.

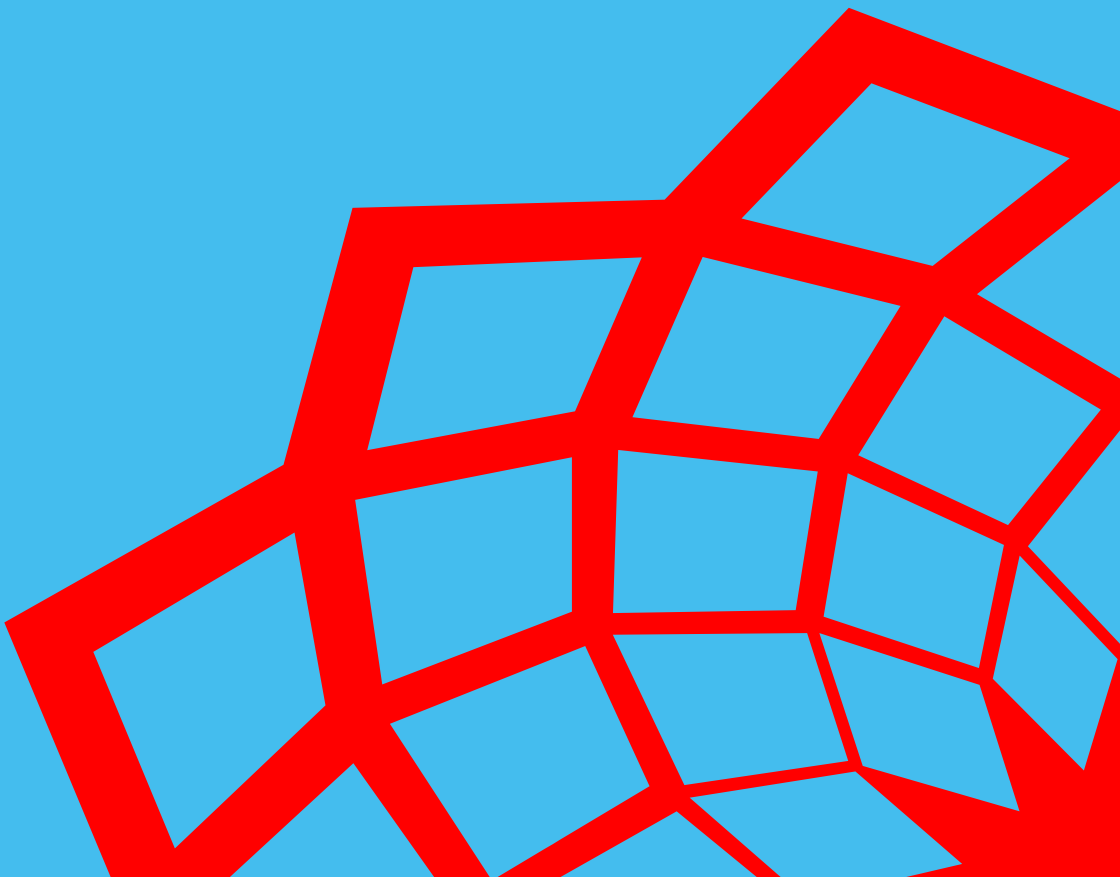
Rivista Ufficiale Autori Italiani della Cinematografia

### Highlight

## Il Generale dell'Armata Morta

ALLA FESTA DEL CINEMA DI ROMA

In occasione del centenario della nascita di Marcello Mastroianni, il film diretto da Tovoli celebra il divo italiano più amato al mondo.



## 04. Il Microsalon delle Idee - Luciano Tovoli

L'editoriale del Presidente annuncia l'intenzione da parte di AIC di far evolvere la formula del Microsalon Italia, dopo dieci edizioni, verso una dimensione decisamente più culturale.

# .INTERVISTE

## 10. Maurizio Calvesi

In questa intervista, l'autore della Fotografia Maurizio Calvesi AIC discute del suo lavoro nel film La Stranezza, diretto da Roberto Andò, Nastro dell'anno 2023.

## 16. Vincenzo Condorelli

L'Autore della cinematografia Vincenzo Condorelli AIC espone il suo lavoro in India in merito a diverse produzioni, concentrandosi in particolare della sua esperienza nell'action movie Fateh.



**AIC Bulletin.**  
**Rivista ufficiale dell'A.I.C**  
**(Autori Italiani della Cinematografia)**  
**Numero .01 Q3 Settembre 2024**

**Presidente:** Luciano Tovoli  
**Curatore:** Gerry Guida  
**Progetto editoriale:** Simone Marra  
**Comitato AIC Editoria:** Marco Carosi (Referente)  
Vincenzo Condorelli - Roberto Girometti  
Gerry Guida (Advisor Editoria) - Giuliano Monni  
Daniele Paglia - Luciano Tovoli

**AIC** - Via Tuscolana 1055 - 00173 Roma  
**Website:** www.aiccine.com  
**Info e Contatti:** Tel. 334 6157000  
**Mail:** Info@aiccine.it

**Edizione:** GG Studio publisher  
Via Tarsia 44, 80135 Napoli.

**Responsabile editoriale:** Giuliano Monni  
**Progetto grafico:** Davide Laudati

Tutto il contenuto di questa rivista non può essere riprodotto senza l'espreso permesso di AIC e GG Studio. I contenuti della rivista sono diretta responsabilità dell'A.I.C. (Autori Italiani della Cinematografia) che ne concede l'utilizzo gratuito per la rivista a GG STUDIO S.A.S. Stampato Da Effegi Srl. Tutti i diritti dei contenuti fotografici sono degli aventi diritto.

## 26. Crescenzo Notarile

Crescenzo Notarile, AIC ASC, noto per il suo lavoro su serie come Gotham e Star Trek: Picard, racconta il suo ingresso nell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

## 36. Daniele Massaccesi

Il 24 marzo 1999, a Los Angeles, si tenne la famosa premiere di Matrix, diretto dalle sorelle Wachowski, che lanciò Keanu Reeves nel ruolo del protagonista, Thomas Anderson.

## 44. Maurizio Nichetti e Vincenzo Carpineta

Nell'intervista al regista Maurizio Nichetti e all'Autore della cinematografia Vincenzo Carpineta AIC si racconta della conclusione delle riprese del nuovo film Amiche mai.

# .HISTORICAL

## 50. Vittorio De Seta Il ricordo di Luciano Tovoli

Vittorio De Seta (1923-2011) è stato un regista e sceneggiatore, considerato il padre del cinema documentario italiano. Negli anni '50, realizzò documentari su Sicilia e Sardegna, tra cui Isola di fuoco e I Dimenticati.

# .IMAGO'S CORNER

## 56. Imago's corner

Dopo il successo delle celebrazioni del Trentennale di IMAGO a Cinecittà nel marzo 2023, organizzate dall'AIC, il 2024 ha visto un impegno rinnovato per riflettere sui successi passati e pianificare il futuro, sotto la presidenza di Mustapha Barat ABC e il Board confermato dalle elezioni di maggio.

# .EVENTI

## 62. Partenariato AIC - Santa Cecilia

AIC annuncia con piacere un prestigioso partenariato diretto da Franco Antonio Mireni con il G.R.A - Gruppo Ricerche Audiovisive, laboratorio avanzato di studi sui nuovi linguaggi musicali, istituito nella Scuola di Musica Applicata del Conservatorio e coordinato dai professori Sandro Di Stefano e Maurizio Gabrieli.

## 64. Suspiria - Il ritorno nelle sale

Dal 12 febbraio di quest'anno, è stato possibile rivedere Suspiria di Dario Argento nelle sale italiane in una nuova versione restaurata in 4K da Synapse. La supervisione è stata curata dal nostro Presidente Luciano Tovoli, che ha firmato la fotografia del film.

## 66. Incontro con Hiro Narita

Si è tenuto nella giornata del 4 novembre 2023 presso i Cinecittà Studios, Roma l'incontro con il cinematographer Hiro Narita.

## 68. Il Generale dell'Armata Morta alla festa del Cinema di Roma

Un film di Luciano Tovoli, ispirato ad uno dei più popolari romanzi di Ismail Kadaré.

## 70. TDC - Terre di cinema

"Terre di Cinema - International Cinematographers Days", l'evento dedicato alla cinematografia su pellicola 35 e 16mm, nasce nel 2011 grazie a Vincenzo Condorelli AIC: storia e focus sull'ultima edizione.

# .NEWS

## 76. Nuovi soci

Peter Zeitlinger

## 77. News dal set

Daniele Massaccesi, AIC, IMAGO e l'esperienza di "Watch dogs"

## 79. News dal set

Paolo Ferrari, AIC, IMAGO e il nuovo film di Toni Trupia

L'articolo apre il numero 2 del febbraio 1954 del **Bollettino Tecnico AIC**, la prima pubblicazione in Italia che analizzasse dal di dentro il lavoro dei Cineoperatori come allora si definivano quei nostri maestri.

La foto di copertina è un **"Si Gira"** del famoso film di Giuseppe De Santis **"Giorni D'amore"**. Si riconoscono il regista al centro mentre controlla la scena sul carro, il grandissimo **Otello Martelli**.

**Editoriale**

# **Il Microsalon delle idee**

DI LUCIANO TOVOLI (AIC, ASC, IMAGO)

ASSOCIAZIONE  
ITALIANA  
CINEOPERATORI

A.I.C.



«GIORNI D'AMORE», (Baccan Film) - in Ferrarimonte - fotografia di OTELLO MARTELLI

BOLLETTINO TECNICO

ROMA - VIA TEVERE 20 - TEL. 847-275

FEBBRAIO

N. 2

1954  
ANNO 7

**Q**ui appare la rivista AIC che rifacendosi ai gloriosi, commoventi ed inimitabili Bollettini Tecnici nati in contemporanea con la creazione di AIC Associazione Italiana Cineoperatori nel 1950, vuol essere non soltanto un caleidoscopio di immagini ed analisi di talentuose personalità cinematografiche operanti sul territorio nazionale e in buona parte anche sul territorio internazionale (vedi ben otto soci AIC in contemporanea membership nella hollywoodiana ASC) ma anche portare avanti un percorso di analisi della creazione cinematografica nella quale l'attuale Autore della Cinematografia alias Direttore della Fotografia, possa al fine essere riconosciuto per quello che palesemente nei fatti è quale Autore del proprio lavoro e Co-autore del film così come si accetta sia riconosciuto un musicista, un dialoghista ed uno sceneggiatore, guarda caso tutti più o meno assenti, a parte rare eccezioni, nel momento focale delle riprese, là dove il film prende definitivamente corpo. Approssimandosi in data ancora da definire l'undicesima edizione del Microsalon Italia premiato da innegabili successi, viene naturale il pensiero di esaminare il passato per trarne ammaestramento al fine di creare una versione che sia foriera di un nuovo orientamento per un evento più apertamente culturale nel quale l'interconnessione tra sofisticatissime novità tecniche possa sposarsi ad analisi sul percorso che nei decenni il linguaggio cinematografico ha compiuto.

**V**orrei riportare qui un intervento, che credo si possa condividere parola per parola, dell'amico Vittorio Storaro che ha recentemente fatto clamorosa irruzione sui media social. Un accurato appello ai giovani Autori della Cinematografia contemporanei a cercare di frequentare il mondo delle idee privilegiando il momento creativo rispetto all'attrazione fatale che specialmente su di loro esercita il mirabolante e continuo arricchimento portato avanti da valorosissimi e specializatissimi tecnici che, nella nostra stupefatta ammirazione, offrono anno dopo anno, soluzioni tecniche dalle

potenzialità apparentemente infinite, offrendolo alle mani di chi tali mezzi va poi ad adoperare per contribuire a narrare cinematograficamente una storia. L'idea dunque come elemento fondamentale della creazione in un'arte visiva quale si trova ad essere il cinema. Ma veniamo al recente accurato appello del grande Vittorio:

**“Fatevi venire un'idea ragazzi! Sono tutti uguali i vostri film. Ovunque andate, spingete un pulsante e tutto è automatico. Vi si registra un'immagine comunque. E metteteci un po' di personalità altrimenti ma cosa mandate in giro nel futuro? Un qualunque. Una cosa generica, mediocre. La cosa generica la fanno tutti. Non si distingue più un autore in chi registra una cosa. Metteteci le idee!”**

**A**bbiamo la presunzione di prefigurare che il progetto Microsalon Delle Idee, con una denominazione ipotizzata giusto dopo la chiusura della decima edizione tenuta con successo un anno fa a Milano, possa ambire ad unire in un' armonica fusione la brillantezza di sempre più avanzate idee tecniche con l'impalpabile e quasi indefinibile qualità delle idee emozionali, espresse nella specifica narrazione cinematografica attraverso una necessaria e coerente concertazione di luci, ombre, linee e superfici, colori anche considerati nella loro valenza vibrazionale puramente drammaturgica, in una fusione dinamica di ideazione e tecnologia dalla quale fluiscono da sempre i grandi film che

resistono all'usura del tempo. Sin dalla sua fondazione, quel fausto 13 maggio 1950, l' AIC ha focalizzato la sua missione nello studio e nella spettacolare applicazione del classicissimo e mai abbastanza rimpianto Bianco e Nero in infiniti capolavori mentre l'analisi e l'utilizzo narrativo delle potenzialità del Colore in film indimenticabili ne ha accompagnato da sempre l'attività così come testimonia questo breve estratto da un più lungo articolo che racconta come la nuova nata Associazione AIC in collaborazione con il Centro Sperimentale Di Cinematografia desse spazio già da allora alla ricerca sul Colore che troppo spesso ha da sempre tendenza ad insabbiarsi nella non interessante funzione di avvenente cornice più che di meditata funzione narrativa.

**L'**articolo apre il numero 2 del febbraio 1954 del Bollettino Tecnico AIC, la prima pubblicazione in Italia che analizzasse dal di dentro il lavoro dei Cineoperatori come allora si definivano quei nostri maestri. La foto di copertina è un "Si Gira" del famoso film di Giuseppe De Santis "Giorni D'amore". Si riconoscono il regista al centro mentre controlla la scena sul carro, il grandissimo Otello Martelli (di glorioso felliniano rimando e del quale lo scrivente si pregia di essere stato consegnatario macchina di una splendida e nuovissima Mitchell in un film diretto niente popodimeno che dal mitico Abel Gance - fondamentale nella storia del cinema il suo "Napoleon" - accompagnato dall'altrettanto mitica Nelly Kaplan). Accanto a Martelli il suo operatore alla macchina Zavattini, figlio dello sceneggiatore Cesare, mente creatrice, con De Sica e Rossellini, di quel cinema neorealistico che tanto significato ha avuto nella cultura italiana della seconda metà del novecento, influenzando peraltro tutta la cinematografia internazionale. Riproduciamo qui con rispettoso piacere quel primo articolo

Foto pagina precedente  
[Copertina Bollettino Tecnico - Edizione del n°2 del 1954]

# GLI OPERATORI ITALIANI ED IL COLORE

**D**a quando il cinema a colori ha fatto la sua apparizione, con i vari sistemi, i tecnici italiani hanno sempre seguito da vicino questa evoluzione che in un non lontano futuro avrebbe sicuramente preso il sopravvento sul convenzionale bianco e nero.

Malgrado le difficoltà di procurarsi mezzi e materiali di studio, pure gran parte di essi servendosi di una letteratura esclusivamente straniera, e sfruttando quel raro materiale fotografico esistente in commercio, hanno cercato di approfondire la loro cultura su i vari complessi problemi della cinematografia a colori. Non appena le possibilità lo hanno permesso, gli operatori, attraverso la loro associazione AIC in collaborazione con il **Centro Sperimentale di Cinematografia**, hanno organizzato, prima alcune conferenze e poi un "corso del colore", dove i vari problemi visti da eminenti personalità tecniche venivano di volta in volta discussi e risolti. Si venne così a creare un vero e proprio studio del colore, che per molto tempo affratellò verso un'unica meta, gli operatori, i tecnici dello sviluppo e i rappresentanti dell'industria dei prodotti sensibili. Questo lungo periodo di gestazione, doveva indubbiamente dare i suoi frutti.

**R**iprendendo per questa nuova rivista trimestrale il titolo **AIC Bulletin**, con una grafica ispirata al lavoro del grandissimo **Saul Bass** e più specificamente alla sua affiche di "**VERTIGO**", l'**AIC** intende riallacciarsi alle origini di una Associazione che, seppur anagraficamente seconda in Europa alla britannica **BSC** nata nel **1949**, non teme l'ombra di nessuno e si onora nel ricordare l'immenso contributo creativo ed autoriale fornito, negli oltre sette decenni dal **1950** sino ad oggi, attraverso personaggi assolutamente straordinari, **raggiungendo picchi creativi di assoluta magnificenza**, al grandissimo successo del cinema italiano nel mondo.

**C**onfortati dalla grande storia nella quale l'**AIC**, oggi **Associazione Italiana Autori della Cinematografia**, si riconosce protagonista attraverso una somma di azioni intraprese con incredibile continuità in decenni di lavoro l'**AIC** **svetta**, rispettata ed ammirata da tutti, per aver aperto nel panorama internazionale un nuovo modo di pensare al lavoro dei Cinematographers attraverso **relevanti e notissimi eventi quale la co-creazione, tra gli intellettuali aquilani Anna Maria Ximenes, Gabriele Lucci e lo scrivente, per dieci anni, dei primi Incontri Internazionali (1981-1990) dedicati ai Cinematographers, con "Una Città in Cinema" a L'Aquila**, con **90.000** partecipanti certificati, quindi la costituzione, **sempre a L'Aquila**, grazie alla passione ed all'impegno dei mai abbastanza lodati due intellettuali aquilani e del nostro sempre immaginifico **Vittorio Storaro, dell'Accademia Internazionale per le Arti E Le Scienze Dell'immagine (1992)** con grandissimo successo che soltanto il tragico terremoto del **2009** ha potuto stoppare, e quasi in contemporanea l'**invito dell'AIC a Cinecittà, ai rappresentanti di AFC/BSC e BVK**, proponendo la fondazione di una **Federazione Europea delle Associazioni dei Cinematographers** poi negli anni diventata **Federazione mondiale con ad oggi 57 Nazioni aderenti**, seguita a sei anni di distanza dall'ideazione **prima in AIC e poi in collaborazione con David Kaminski**, un grande organizzatore americano e fan del cinema italiano, del singolare **instant-flash-event "Cinematographer's Day" (dal 1999 al 2004)** all'interno dell'importante (ai fini dell'assegnazione degli Oscar) **Palm Springs Film Festival**. Nel corso delle cinque edizioni del "Cinematographer's day" furono studiati in presenza degli autori e premiati i lavori di **Conrad L. Hall, Subrata Mitra, Janusz Kaminski, Bruno Delbonnel** ed infine immeritabilmente lo scrivente per "**TITUS**"

della talentuosa **Julie Taymor**, tutti premiati con una preziosissima e simbolica scultura di **Arnaldo Pomodoro** rappresentante un **riccio di pellicola**.

**A**rrivando alle note 10 edizioni del **Microsalon Italia** con l'attuale approfondimento a livello di visione in un mutato **Microsalon Delle Idee** cercheremo di far confluire, nello spazio di due giorni espositivi effettivi (precisamente nel primo giorno focalizzandoci sul tema dell'**Intelligenza del passato** senza la quale non si può ipotizzare nessun futuro e nel secondo giorno sotto il segno della necessaria **Coscienza del presente**, con un terzo giorno non espositivo dedicato ad **Audacia del futuro** avente come idee portanti **Intelligenza Artificiale, Produzione Virtuale** e le prevedibili conseguenze sul mestiere di fare cinema che è il nostro, **con partecipazione di studiosi anche internazionali e dimostrazioni dal vivo**. Completerà il programma un evento veramente eccezionale nella sua **semplicissima storica iconicità**.

La proiezione di sequenze di un classico del muto accompagnato da una composizione eseguita dal vivo di alcuni degli allievi del **Conservatorio di Santa Cecilia** nel quadro di un **prestigiosissimo accordo siglato dall'AIC nella figura del suo Presidente con il Direttore del Conservatorio** stesso per un programma di studi **mai praticato prima** sul misterioso, come ogni forma di analisi di capolavori artistici si trova ad essere, rapporto tra **immagini e musica**.

**S**ottolineare il significato di tale accordo sarebbe fare torto ai più. Il primo incontro vedrà presto all'opera quale **appassionato e come sempre preparatissimo protagonista, il nostro Vittorio Storaro**. Evento nazionale di altissimo livello equiparabile ai tanti effettuati dall'AIC e da singoli soci AIC a livello internazionale.

**U**na recente masterclass tenuta dallo scrivente a Parigi, quale tappa di un tour museale ed universitario europeo, quest'ultimo su invito dell'Università della Sorbonne e locata al dipartimento Louvre - Orangerie che vuol dire, come si sa, **Van Gogh, Renoir, Cezanne, Modigliani** ecc. testimonia quale sia la reputazione internazionale di una Associazione che di certo renderebbe orgogliosi i **nostri Soci Fondatori**. Tutto ciò nello stile che è sempre stato lo **spirito AIC**. Uno spirito mai partigiano e sempre aperto allo scambio di esperienze in un clima di **trasparenza e lealtà**.

**L'**idea originale e la **co-fondazione di IMAGO, (1992)** che ha proiettato indelebilmente **l'AIC nell'olimpo della storia del cinema**, docet una volta e per sempre su come si debba rapportarsi ad una interazione dialettica tra colleghi che si stimano e, quando occorra, anche criticamente con la propria Associazione e quindi, agenti con questo stesso spirito di trasparenza e lealtà, **potersi aprire al mondo**.

Luciano Tovoli  
Presidente per il terzo mandato di AIC Associazione Italiana  
Cinematografia  
Socio ASC American Society of Cinematographers  
Ideatore e co-fondatore-Past President di IMAGO, prima Federazione  
Europea e poi mondiale delle Associazioni dei Cinematographers (57  
Associazioni aderenti)  
Socio onorario del Board di IMAGO  
Socio onorario AIP Associazione Portoghese dei Cinematographers  
Socio onorario FSF Associazione Svedese dei Cinematographers





DOVE C'È LUCE, MOTORE, AZIONE,  
NOI CI SIAMO.

PANALIGHT, 30 ANNI NEL CINEMA PER IL CINEMA.



CAMERA | LENS | LIGHTING | GRIP | SPECIAL ACTION EQUIPMENT



VISITA PANASHOP.IT, IL NEGOZIO PER I PROFESSIONISTI DEL CINEMA.



Distributore per l'Italia

Agente esclusivo per l'Italia

LEE Filters



panalight.it  
panalight@panalight.it

Hydroflex®





RED PRO  
5.0

D-VISION  
ITALIA

GORE  
RUNNING WEAR

Per il film diretto da **Roberto Andò** "**La stranezza**" che ha ottenuto il **Nastro dell'anno 2023**, lei si è aggiudicato **La chioma di Berenice** [categoria cinema], ottenendo anche una nomination ai **David Di Donatello**.

La trama ruota intorno al ritorno di **Luigi Pirandello** (interpretato da **Toni Servillo**) nell'amata **Sicilia**, in occasione del compleanno dell'amico **Giovanni Verga**.

Intervista a  
**Maurizio Calvesi**  
AIC, IMAGO



**P**er il film diretto da Roberto Andò La stranezza che ha ottenuto il Nastro dell'anno 2023, lei si è aggiudicato La chioma di Berenice [categoria cinema], ottenendo anche una nomination ai David Di Donatello.

La trama ruota intorno al ritorno di Luigi Pirandello (interpretato da Toni Servillo) nell'amata Sicilia, in occasione del compleanno dell'amico Giovanni Verga. Giunto nella nativa Girgenti, Pirandello viene a conoscenza della morte della sua anziana balia Maria Stella. Decide così di organizzarle un ricco funerale, per il quale assolda Bastiano e Nofrio (Ficarra e Picone), due singolari becchini, che però non lo riconoscono e gli rivelano inoltre di essersi imbarcati nell'impresa di allestire uno spettacolo di teatro amatoriale.

*Il film è ambientato negli anni '20 in Sicilia: tra le locations principali quelle di Palermo, Catania, Trapani ed Erice con trasferte a Montalcino (SI), Castel Madama e il Teatro Valle (RM). Come si sono svolti i sopralluoghi?*

I sopralluoghi si sono svolti come prima ricerca zona trapanese ed Erice ci è sembrata da subito la più vicina nel nostro racconto e soprattutto di sera aveva un aspetto misterioso ed inquietante. Le riprese notturne delle uscite dal teatro dei nostri protagonisti rendevano, anche grazie ad una leggera nebbiolina, naturalmente il clima dell'epoca del 1920.

Foto pagina precedente di [Maurizio Calvesi - Fotografia @Lia Pasqualino]  
Foto in alto gli attori Tony Servillo, Ficarra e Picone

*Corrisponde a verità che inizialmente si sia pensato di girare il film in bianco e nero?*

All'inizio pensavamo di girare in bianco e nero, per convogliare maggiormente l'attenzione dello spettatore sulla storia, più in là ci siamo resi conto che col colore potevamo rendere meglio, non solo lo sviluppo emotivo, ma anche più apprezzabile tutti gli elementi del racconto, valorizzando maggiormente scenografie, costumi e il lavoro dei truccatori e dei parrucchieri.

Quindi ci siamo divertiti a fondere l'impronta temporale, mischiandola con le sensazioni che ci rimandava il racconto sulla costruzione del look.

Nella messa in scena dello spettacolo teatrale ho cercato quindi di avere uno sguardo moderno di quegli anni, pensando ad un cinema espressionista sia tedesco che quello russo, ricorrendo

spesso a delle foto e delle immagini di Majakovskij, spettacoli quindi in cui la presenza espressionista doveva essere forte.

*Come si è giunti alla scelta del colore quindi? Ha fatto dei provini a tal proposito immagino?*

In fase di pre-shooting abbiamo provato varie ottiche a cui abbiamo abbinato vari filtri, è stata fatta una ricerca filmica e pittorica includendo elementi della fotografia still, infine con delle idee più definite abbiamo fatto dei provini con gli attori e alcuni elementi di scenografia e costumi e siamo arrivati a vagliare due tre look da cui poi abbiamo estrapolato quello che è stato scelto alla fine.

*La sua fotografia, che non si concede certo a colori sgargianti e vividi, sembrerebbe volutamente quasi rivolta verso una sorta di desaturazione del colore? Questa dimensione cromatica è legata ad una precisa lettura dell'epoca rappresentata?*

Pensando al periodo storico, alla Sicilia di quegli anni e al tipo di storia che andavamo a raccontare, ho immaginato una forte desaturazione, accentuata dall'uso di una specie di bleach bypass, inoltre abbiamo accostato i toni più caldi del giallo in contrapposizione a quelli se vogliamo più acidi del verde, che come dicevo prima fondevano un'idea della Sicilia anni '20 con le sfumature più oscure del racconto che insieme al lavoro di contrasti e chiaroscuro ho cercato di marcare maggiormente in alcune situazioni. In effetti quindi la desaturazione non è stata totale, è servita come fonte per avere un equilibrio e siamo stati attenti con la

scenografia ed i costumi a non avere mai colori vivi ma spenti e rivolti verso la saturazione e privi di corpo colorante.

*Il suo lavoro, che denota una certa matrice pittorica, indubbiamente suggestivo e al servizio del racconto, rende alla perfezione l'atmosfera degli ambienti e tutte quelle sfumature che compongono un microcosmo meta-teatrale di rara fascinazione narrativa, vero e proprio protagonista del film. Quali sono state le sue reference?*

Le reference chiaramente cambiano da film a film; nel caso de *La Stranezza* alcuni paesaggi ricordano le campagne e le marine di Giuseppe De Nittis, che è un pittore che io amo molto, un macchiaiolo vicino alla corrente del realismo.

*Con quale modello di macchina da presa avete girato? Con quale serie di obiettivi?*

Abbiamo girato con 3 macchine, 2 Alexa mini e 1 Alexa xt, abbiamo usato una serie di Cooke anamorfiche T2.3 (con filtro gold), Technovision 150mm- 180mm, zoom Angenieux 25-250mm, zoom Technovision 40-120mm, Canon 400mm anamorfizzato.

*Avete sviluppato delle LUTs (Look Up Tables) durante le riprese o in post-produzione?*

Dopo aver sviluppato tutte le idee di look in fase di preparazione, mi sono confrontato col DIT e il Colorist così da poter poi partire con un'idea ben definita che ci ha permesso di esporre e visualizzare quello che sarebbe stato il risultato finale e di conseguenza farci capire fin dove potevamo spingere.

*Cosa può dirmi del suo reparto? Le piace collaborare con lo stesso gruppo di professionisti o non necessariamente?*

I miei collaboratori lavorano con me da parecchio tempo, così come i precedenti collaboratori che hanno fatto i vari passaggi, come ad esempio da aiuto-operatore ad operatore, fino in alcuni casi a diventare bravi direttori della fotografia. Spesso quindi mi capita di lavorare con le stesse persone, siamo un bel gruppo.

*Una sequenza che ricorda con particolare soddisfazione? [per *Andò* la sequenza chiave del film è quella in cui tutti e tre i protagonisti si ritrovano al cospetto di una bara imbastita a mo' di tavolo da pranzo]*

La scena della bara è stata molto importante per scegliere se colore o bianco e nero. Montata la scena della bara e gli esterni sono andato in Color con il mio amico e grande colorist Andrea Orsini ed abbiamo ottenuto una visione in bianco e nero ed una a colori. Viste tutte e due con Roberto *Andò* abbiamo capito che io bianco e nero aveva perso un po' di magia e quindi la versione colore trattata è stata quella che ha soddisfatto tutti. zoom Technovision 40-120mm, Canon 400mm anamorfizzato.

*Qual è il rapporto di *Andò* con la fotografia, la luce?*

La sua descrizione spesso già ti fa vivere un contesto preciso e da lì nascono sul set ulteriori modifiche e suggerimenti, soprattutto a livello fotografico con un cambio di marcia che avviene sul set grazie ad una grande ricerca. Al momento del set è la parte conclusiva di un bel rapporto personale in



cui insieme ci interroghiamo del film che stiamo facendo.

*Una curiosità: nel corso della sua formazione, c'è stato un film, dal punto di vista fotografico, che l'ha spinto a intraprendere (con successo) la carriera di cinematografer?*

Nel corso della mia formazione ci sono stati dei film dal punto di vista fotografico che mi sono rimasti dentro, notando che qualcosa stava cambiando dentro di me. Devo dire che il primo film che mi ha conquistato, ero giovanissimo, è stato *Il Conformista* di Bertolucci, con una fotografia di Vittorio

Storaro e la regia di Bertolucci che sono stati emblematici. Contemporaneamente c'è stato un altro grande direttore della fotografia, Conrad L. Hall, che scoprii grazie al film *Butch Cassidy*. Pure questo un film bellissimo, più di genere, ma con delle fantasie. Lo stesso direttore della fotografia ha poi fatto un altro film meraviglioso *Era mio padre* (Road to Perdition), che proprio porto dentro di me. Altro film importante di Conrad L. Hall è stato *Fat City* di John Huston. Non posso certo dimenticare Delli Colli, Rotunno, De Santis grandissimi nostri italiani direttori della fotografia. Una piccola nota la devo però dare al mio maestro Tonino

Nardi, un amico che è stato di grande insegnamento che purtroppo è morto giovane ed al quale devo tanto. Se poi faccio ancora questo lavoro è perché, come questi film mi hanno sorpreso e segnato da giovane, così voglio continuare ad avere la fanciullezza e questa voglia di sperimentare e a sorprendermi ogni volta con un progetto nuovo e stimolante, come è stato in maniera importante *La Stranezza*.

Foto in alto frame del film con Ficarra e Picone  
Foto a destra di [Maurizio Calvesi e Roberto Andò - Fotografia @Lia Pasqualino]







A partire dal **2018** ho girato in India tre serie e diverse campagne pubblicitarie, nel **2020** è arrivato il primo lungometraggio dal titolo **Cobalt Blue**, un **Netflix original** ancora visibile in streaming in tutto il mondo su quella

piattaforma. Ma nel marzo 2020 è arrivata anche la pandemia **Covid**, proprio mentre eravamo sul set, era il settimo giorno di riprese quando **Netflix** ha sospeso le produzioni a livello globale.

# Intervista a **Vincenzo Condorelli**

AIC, IMAGO



**Q**uanto tempo fa sei arrivato in India? Quale è stato il tuo primo film da Cinematographer?

A partire dal 2018 ho girato in India tre serie e diverse campagne pubblicitarie, nel 2020 è arrivato il primo lungometraggio dal titolo Cobalt Blue, un Netflix original visibile in streaming in tutto il mondo su quella piattaforma. Si tratta dell'adattamento di un romanzo scritto dallo stesso regista Sachin Kundalkar, che ha avuto un grande successo ed è stato tradotto e pubblicato anche in inglese dalla Penguin. È la storia dell'innamoramento di due ragazzi, fratello e sorella, per lo stesso giovane uomo e di come questo amore cambierà le loro vite. Ma nel marzo 2020 è arrivata anche la pandemia Covid, proprio mentre eravamo sul set, era il settimo giorno di riprese quando Netflix ha sospeso tutte le sue produzioni a livello globale. Ho deciso di rimanere in India anche durante il lockdown per non rischiare di non finire questo film. Purtroppo ciò mi ha impedito di girare un film in Italia a cui tenevo altrettanto, le cui riprese nei piani originari pre-Covid sarebbero dovute cominciare subito dopo Cobalt Blue.

È stata una scelta difficile, ma alla fine ho deciso di completare quello che avevo già iniziato. E così

è cambiata la mia vita, non solo professionale. Comunque a settembre 2020 siamo stati la prima produzione Netflix a ritornare sul set in India, i primi a sperimentare i nuovi protocolli di salute sul set. La fotografia principale di Cobalt Blue è durata complessivamente 50 giorni, tutti in location nello stato del Kerala, nel sud dell'India. Ho utilizzato solo una MDP per tutto il film: Alexa Mini LF con ottiche Cooke S7.

*Parliamo del tuo ultimo film "Fateh" che è anche il tuo primo Action movie.*

Sono molto felice di aver realizzato questo film perché ritengo che un autore della cinematografia deve essere in grado di variare tra più generi e l'action è davvero molto divertente da realizzare.

La fotografia principale di Fateh è durata complessivamente 64 giorni tra India (Mumbai, Delhi, Punjab), Dubai e Stati Uniti. Ma la lavorazione si è protratta molto a lungo, praticamente spalmata nel corso di un anno, per questo ho avuto tre gaffer diversi ad alternarsi nelle riprese. Abbiamo girato con due Sony Venice che mi hanno dato la possibilità di girare in modalità 4K S35mm, con Arri Zeiss Master Anamorphic come set di ottiche principali, accompagnate da due zoom: il 30-72 ed il 44-440 anamorfici dell'Angenieux. Quando abbiamo iniziato la lavorazione le nuove Alexa35 non erano ancora disponibili, quindi ho optato per Sony perché ritenevo il S35mm con ottiche anamorfiche essere formato più opportuno per questo film rispetto al Full

Foto pagina precedente Kushi House - Lee Whittaker, Action Director  
Vincenzo Condorelli, AIC, Cinematographer, sul set di Fateh.  
Foto in alto Frame: Kerala, interno/esterno notte, tratto da Cobalt Blue  
(Netflix Original film).

frame che pure avevo utilizzato su due film precedenti. Anche il sistema Rialto è stato un fattore decisivo della mia scelta di optare per la Sony Venice essendo Fateh un film basato su molta macchina a mano nelle sue molteplici scene d'azione. Su 64 giorni di riprese, ben 24 sono stati esclusivamente dedicati ad action e stunt.

Poiché il nostro un Action Director voleva stare in macchina - mentre io operavo la seconda macchina - ma non si trovava a suo agio con sistemi più pesanti, Rialto ha garantito una soluzione leggera ed efficace. Si è rivelato molto utile lo zaino per il corpo macchina distaccato da lente e sensore per realizzare i movimenti veloci a 270 gradi attorno agli attori che sono un po' il tratto distintivo delle nostre scene d'azione. A fianco delle due Sony abbiamo anche utilizzato per fini specifici Alexa Mini LF, Red Raptor, Sony Fx9 ed anche diverse Go Pro. In particolare per le riprese in hi-speed abbiamo utilizzato la Red Raptor a 240 fps con ottiche sferiche (Arri Zeiss Ultra Primes) ovviamente croppate a 2.39:1. Devo esprimere massima gratitudine al mio Colorist, il tedesco Andreas Bruckl di Prime Focus Mumbai, che ha creato due LUT praticamente identiche per le Sony e la RED (fondamentalmente a basso contrasto, con rossi e verdi abbastanza desaturati).

*Come mai hai scelto questa tipologia di ottiche anamorfiche?*

Nel mio film immediatamente precedente, *Songs of Paradise*, che dovrebbe uscire a breve in streaming mondiale su Amazon Prime, avevo compiuto una scelta del tutto opposta, ovvero le ottiche C-series della Hawk (su Alexa Mini), che sono molto più morbide con distorsione angolare e brillamenti marcatamente anamorfici, ottime davvero negli incarnati, con un tocco vintage, sfumato, quasi "impressionista", che si adeguava molto bene a quel progetto, un biopic in costume interamente ambientato e girato nel Kashmir. Ma nel caso di Fateh sentivo il bisogno di ottiche più incise, con distorsione minima, veloci, compatte, insomma più adatte, a mio parere, ad un film mainstream destinato principalmente alla fruizione di massa in sala cinematografica. In tal senso le Master Anamorphic si sono dimostrate una scelta azzeccatissima,

anche considerato che abbiamo anche utilizzato diverse ottiche sferiche nelle scene d'azione: Ultra Primes, Fujinon cabrio zoom 19-90mm ed anche il più recente Laowa 12mm Zero-D Cine che mi ha davvero stupito appunto per la sua distorsione minima, una ottica leggerissima e compatta perfetta per le scene d'azione. Devo ammettere che se c'è una lezione che ho tratto da questa lavorazione è la flessibilità, cioè essere più disponibile ad utilizzare macchine ed ottiche differenti, come è sempre il caso nei film d'azione: il montaggio generalmente rapido e serrato di queste sequenze permette l'utilizzo di sistemi di acquisizione di immagine diversi tra loro senza troppi problemi.

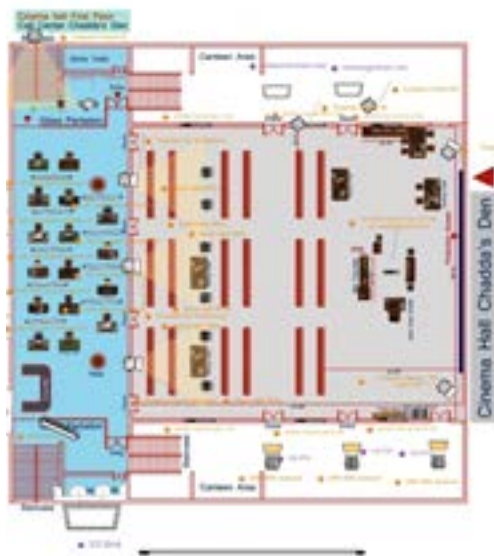
*Abbiamo visto un ritmo incalzante e tanta adrenalina nel teaser di Fateh, a quanti gradi di otturatore avete girato le scene action?*

In Fateh abbiamo avuto due Action director, uno indiano ed uno statunitense. A ciò sono corrisposti due stili diversi: la scuola indiana che utilizza molto la steadicam e l'high speed, le cui coreografie tendono quasi all'action comedy, più ballate che combattute. E la scuola hollywoodiana molto più brutale, sempre a 24 fps, a volte anche 22 o 20, macchina a mano e shutter sempre a 90 gradi, con movimenti sporchi e veloci. Credo che con Lee Whittaker, il nostro Action Director statunitense, che conta una vastissima esperienza a Hollywood, abbiamo realizzato sequenze d'azione che faranno molto clamore a Bollywood quando il film uscirà. Anche grazie all'impulso originario del nostro attore principale e regista Sonu Sood, un vero visionario e leader infaticabile.

*Come hai ideato e realizzato lo stile visivo di Fateh?*

Per me tutto parte sempre dalla decisione su come illuminare lo spazio in cui si svolge l'azione, quindi il fondamentale rapporto tra spazio e tempo, rappresentato dal movimento. Questa è l'ambito proprio della cinematografia, cioè la fotografia 24 volte al secondo! In generale, giova dunque essere attivamente presenti nella fase di preproduzione, nella scelta delle location, quando vengono prese le decisioni fondamentali, inclusa la definizione del piano di lavorazione, non è mai troppo presto per essere coinvolti ed

un rapporto costruttivo con l'aiuto regista e' fondamentale. Nel caso specifico di Fateh la lavorazione di un film d'azione richiede specialmente velocita' e quantita', un giorno con due macchine abbiamo fatto 87 inquadrature, che rimane il mio record assoluto. In genere devi dare un set che sara' aperto a 360 gradi, quindi devi pensare ad una strategia di illuminazione che lo renda possibile, mantenendo uno stile visivo accattivante. Anche in questo senso prima dei mezzi tecnici contano i rapporti umani: cercare di indirizzare le scelte dell'Action Director nella definizione delle sue coreografie, senza dare l'impressione di voler prevaricare il suo lavoro.



*Qual'e' stato il tuo approccio all'alta sensitivita' del sensore della Sony Venice?*

Nel caso specifico di Fateh e grazie all'ISO nativo di 2500 della Sony Venice, in molte situazioni il mio lavoro mi e' parso avvicinarsi molto a quello del Lighting Designer: in stretta collaborazione con lo scenografo di Fateh, Tariq Umar Khan, abbiamo disegnato e creato i nostri practical, le luci diegetiche, che nella mia strategia per molte scene sono diventate la fonte primaria in diverse location. Una base 800 EI avrebbe richiesto almeno il doppio delle fonti. Nel fotogramma che allego potete vedere che la location, un cinema in disuso riadattato a base criminale, e' illuminata esclusivamente dalle luci diegetiche, non ci sono finestre.

E con le frecce ho indicato le unita' di Aputure MC4 (in un kit da 12) che abbiamo deciso all'ultimo momento - se guardate il diagramma di luci allegato noterete che non erano originariamente previste - per riempire gli sfondi: ovviamente una base 800 non avrebbe dato lo stesso effetto. Anche il lavoro negli esterni notte ne ha beneficiato: abbiamo illuminato un intero villaggio esclusivamente con luci diegetiche (tubi e bulbi) e qualche scarica nei fondi, senza moonlight. E anche quando abbiamo utilizzato una illuminazione piu' massiccia per la scena della fabbrica di notte (vedesi fotogramma) l'ISO 2500 ci ha permesso di utilizzare un Moonbox con la meta' dei Kw che avremmo altrimenti utilizzato a 800 E.I. Velocita', flessibilita', qualita': queste sono i tre principali attributi che mi vengono alla mente quando penso alla base 2500 ISO di Sony Venice.

*Practical light, quali preferisci e come le controlli?*

Non faccio mai a meno di un paio di kit di Aputure Accent B7C RGBWW, li trovo molto utili. Nel fotogramma tratto dalla scena dell' ascensore in Fateh potete notare che i practical sono la fonte principale, ogni lampadario monta due bulbi Accent, mentre la fill e' data da 16 tubi Astera 2ft piazzati vicino al soffitto, non visibili nell'inquadratura, sopra le volte degli ascensori, con temperatura uguale a quella della MDP, ovvero 4300 K. In interni lavoro sempre a T 2.8. Tutto e' controllato via DMX: in genere faccio una shortlist di colori che mi piacciono e poi la sottopongo al regista per la scelta finale. Per me e' molto importante coinvolgerlo nelle scelte essenziali, si lavora meglio cosi'. Nel caso specifico avevo come prima scelta l'English Rose, mi piaceva l'idea di "bagnare" questa scena iperviolenta con una luce rosa, alla Barbie, ed al regista l'idea e' piaciuta altrettanto. Ovviamente al grading l'affinero' meglio.

Foto prima colonna CINEMA HALL - Schema di luci

Prima foto pagina successiva - Cinema Hall, Interno giorno illuminato principalmente con fonti luminose al LED.

Seconda foto pagina successiva - Fabbrica, Esterno notte illuminato con moonbox (9Kw x 4), varie scariche ed incandescenze, base ISO 2500 sulle Sony Venice.

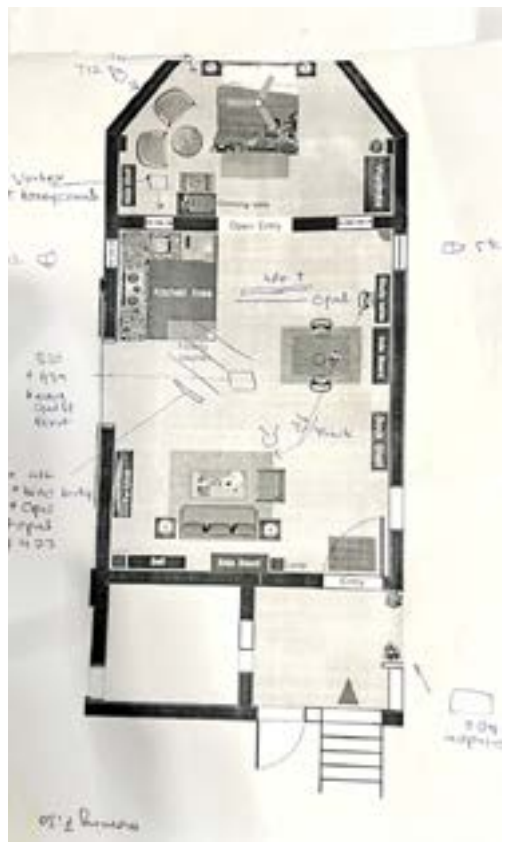
Terza foto pagina successiva - Ascensore, Interno giorno illuminato principalmente con practical al LED.



*La tecnologia LED è arrivata più tardi in India, oggi quali sono i proiettori con cui ti trovi meglio o quelli che ti permettono di sperimentare di più?*

In questo ambito il Covid è stato uno spartiacque. Fino all'arrivo del Covid c'erano solo gli Skypanel della Arri, passato il Covid e' arrivato tutto il resto e decisamente non siamo rimasti indietro! Non c'è dubbio che i tubi dell'Astera siano stati assolutamente rivoluzionari. Forse adesso si tende ad abusarne, ma capita sempre così con le nuove tecnologie di successo. Mi piacciono molto i Vortex della Creamsource, hanno un "edge" molto specifico, li uso spesso per i fondi nelle scene notturne. Su Fateh ho appena utilizzato per la prima volta Gemini della Litepanel per illuminare un grey screen per una scena ad alto contenuto di VFX e CGI (allego foto del set up). Li ho testati a fianco dei vecchi Skypanel e mi sembrano assolutamente equivalenti, ma ovviamente molto più leggeri per la gioia dei miei elettricisti. Ho recentemente utilizzato i nuovi Skypanel X della ARRI su un videoclip musicale e mi hanno convinto assolutamente, lo spazio colore associabile a quello della nuova Alexa 35 garantisce un controllo senza precedenti. Inoltre da italiano, e socio di A.I.C., devo aggiungere di essere un grande fan delle Muses of Light di De Sisti disegnate dal maestro Vittorio Storaro, sono riuscito a fare importare due Aurea qui in India e le ho utilizzate negli ultimi giorni delle riprese di Fateh. Spero di utilizzarle in maniera più costante nel mio prossimo progetto. Anche Nanlux-Nanlite sta offrendo prodotti eccezionali, la linea Evoke e' davvero degna di nota: non vedo l'ora di usare il nuovo 2400, ma già il 1200 mi aveva salvato la vita a Londra quando, nell'estate 2022, dovevo girare parte di un film iniziato in India senza avere i vantaggi che di solito ho qui, cioè a dire un paio di generatori da 500 Kw! A questo proposito ci tengo a dire che per me l'incandescenza resta la luce più bella che ci sia, per la sua trasparenza ed il roll off naturale, molto organico. Mi porto sempre un 24 in location con un paio di T12 e Maxibrute da 9 e 12 bank, in India generalmente chiamati Dino. Non esiste luce più bella. In effetti utilizzo le scariche pochissimo, preferisco l'incandescenza sempre come prima scelta.

*Tu come cinematographer stai anche in macchina, ma quanti assistenti hai? Ci elenchi le figure della tua squadra?*



In India il cinematographer sta sempre in macchina ed esiste un rispetto quasi religioso per il suo ruolo e lavoro. Non esagero se dico che perfino i venditori ambulanti conoscono i nomi degli autori della cinematografia più famosi, tutti sanno quali sono i compiti del cinematographer e la natura del suo lavoro. A differenza dell'Italia, il cinematographer in India e' sempre coadiuvato da due o tre Assistant Cinematographers, che costituiscono la sua squadra principale. Il focus puller e' un lavoro a parte, una maestranza che in genere non progredisce in carriera fino al ruolo di DOP, quello è appannaggio principalmente degli Assistant Cinematographers di cui sopra. Li definirei junior appunto. Il mio primo assistente ha un ruolo fondamentale, lui gestisce tutto il reparto, a partire dal negoziare i compensi della squadra con la produzione. In genere lui opera la seconda macchina e realizza i b-roll, si occupa pure di forward set-up quando è il caso, ovviamente sulla base di una



strategia da me precedentemente elaborata. Inoltre assegna i compiti al secondo (nel nostro caso è una ragazza, quindi seconda) e terzo: in genere la seconda mi sta sempre vicino e fa da tramite tra me e Gaffer, il terzo si occupa dei camera log e dei materiali a consumo, a partire dalle liste in preproduzione fino al controllo dell'utilizzo sul set e se non abbiamo un camera trainee, si occupa pure di disegnare gli schemi luce.

Per quanto riguarda elettricisti e macchinisti, in genere in India si tratta di impiegati dei vari rental, non freelance, quindi arrivano con le attrezzature. Il mio Gaffer è una eccezione alla regola in quanto freelance e quindi viene considerato, anche a livello di retribuzione, come un membro della mia squadra, non del rental. Il Dolly grip sta sempre accanto a me perché in genere il dolly è considerato come attrezzatura base da tenere per tutta la durata della lavorazione.

*Prelight: Come lo gestisci? È una eccezione o la regola?*

Noi abbiamo sempre prelight all'inizio di una produzione o di ogni nuova location nel medesimo progetto. In genere si tratta di un turno intero di dodici ore. Oppure, in casi meno impegnativi, si tratta di una precall per gli elettricisti di quattro ore, ovviamente retribuita. Il prelight viene sempre gestito dai miei assistenti sulla base di quanto da me deciso in preparazione. Io mi limito ad un controllo finale. Questa per noi è la regola. Più in generale direi che io sono molto puntiglioso in preproduzione, a partire da un Mood Board che inizialmente sottopongo al regista per la sua approvazione e che rappresenta la road map visiva del film. Per me è essenziale che scenografia e costumi siano allineati sulle mie scelte relative alla palette dei colori, insisto molto su

Foto pagina precedente schema di luci  
Foto in alto Sonu Sood e De Sisti Muses of Light sul set di Fateh

questo. E la mia squadra sa esattamente qual'è la strategia da seguire, lavoriamo molto ai dettagli in preproduzione. Sul set poi mi concentro principalmente sulla macchina da presa, perché una volta lì tutto dipende dal punto macchina, e' la scelta fondamentale. Credo assolutamente nel lavoro di squadra, come dicono in inglese: you're only as good as your team is.

*In Fateh hai usato qualche filtro in*



*particolare davanti le lenti?*

La maggior parte delle sequenze action le ho girate senza filtri. Per il resto ho usato Hollywood Black Magic e Pearlescent in varie combinazioni, nelle gradazioni  $\frac{1}{4}$  e  $\frac{1}{8}$ . Per qualche scena romantica (sono veramente poche!) ho aggiunto il Glimmer.



*Puoi dirci qualcosa sul workflow di post produzione?*

In India la figura del DIT è molto rara e spesso viene confusa con quella del Data Manager. Nelle produzioni più grandi il Data Manager è coadiuvato da altri due elementi e, al momento delle transcodifiche, può effettuare piccole correzioni, principalmente di esposizione, da me richieste. In genere a fine giornata uno dei miei assistenti riguarda i giornalisti e nel caso ci siano problemi mi avverte immediatamente. Nel caso di Fateh avevamo il montatore sul set che montava le scene in tempo reale e questo è sicuramente un grande vantaggio. Ho notato che in questo



genere di film ad alto contenuto di effetti visivi e CGI la figura del VFX Supervisor tende a debordare in ambiti che sono di nostra specifica competenza e credo che una delle sfide future della nostra professione sarà proprio quella di promuovere protocolli di lavoro che delimitino nettamente le funzioni di questi due ruoli sul set.



Youtube - Teaser di Fateh

Foto prima colonna in alto - Casa di Kushi, interno giorno, illuminazione mista incandescenze e LED.

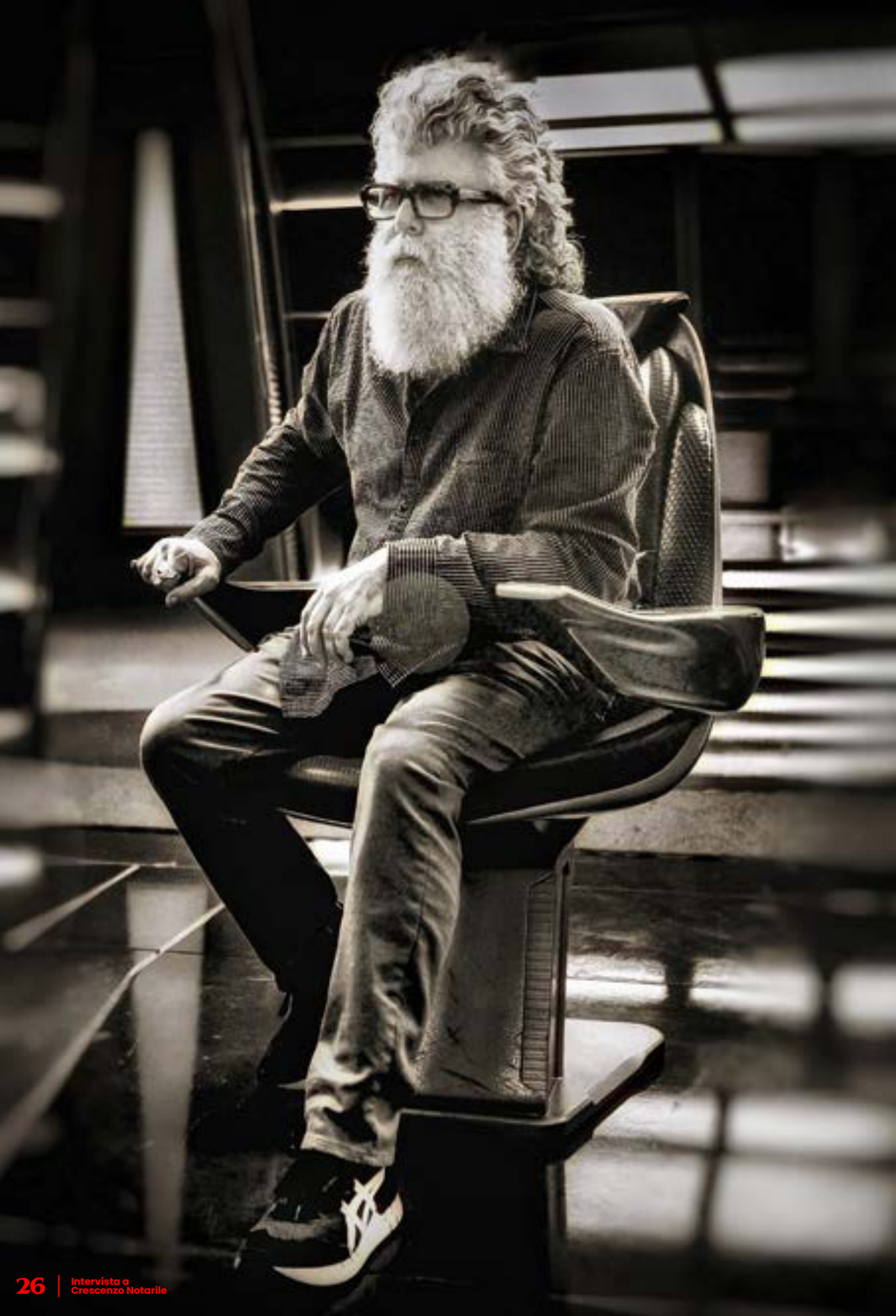
Foto prima colonna in basso - Hotel, interno notte, Day for night: Vortex Creamsource usati a temperature del colore diverse per emulare le luci notturne della città.

Foto seconda colonna in alto - Casa di Kushi, interno giorno, l'attrice Jacqueline Fernandez nel ruolo di Kushi

Foto pagina successiva installazione luci su struttura "America"







**AIC** è lieta di annunciare l'ingresso [che rappresenta indubbiamente motivo di grande orgoglio per la nostra Associazione] di **Crescenzo Notarile, AIC, ASC** ["Gotham", "Star Trek: Picard", "CSI – Scena del

**crimine", "Star Trek: Discovery"]** nella prestigiosa **Academy of Motion Picture Arts and Sciences**, ovvero l'istituzione hollywoodiana che ogni anno ha il compito di assegnare i premi **Oscar®**.

Intervista a  
**Crescenzo  
Notarile**  
AIC, ASC

**C**rescenzo Giacomo Notarile è cresciuto a Brooklyn, New York, da genitori italiani. Di chiara vocazione artistica, i suoi genitori, Maria, designer di interni e scultrice e Vincenzo, direttore artistico, grafico e pittore hanno incoraggiato la sua inclinazione creativa per tutta la vita. Dopo essersi diplomato al liceo di Huntington Long Island, ha ricevuto una borsa di studio con lode e alla New York University per gli eccezionali risultati fotografici, e anche una laurea con lode dalla Nikon School of Photography per Photojournalism.

All'inizio della sua carriera Notarile ha preso parte, in qualità di assistente alla camera, alla lavorazione dell'epico "C'era una volta in America" [1984] di Sergio Leone.

*Sei membro dell'AIC e dell'ASC, insieme all'inglese BSC, le più antiche e prestigiose associazioni di cinematographers del mondo. Cosa significa per te interagire con i tuoi colleghi e partecipare alla vita associativa?*

Far parte di una qualsiasi associazione del tuo lavoro è molto importante, perché oltre le tue sinapsi creative, pompa il tuo sangue creativo con feroce vigore, approfondisce la tua passione e acquisisci un modo più astuto di analizzare il tuo mestiere grazie a una biblioteca d'élite di colleghi e membri che ispirano ed educano il nostro mestiere ad un altro livello di maturità creativa e illuminazione... Far parte dell'AIC e dell'ASC è un enorme onore e una benedizione per me, perché mantiene perennemente piena l'aria creativa nei miei polmoni... Quando ho bisogno di consigli, conoscenza, ispirazione o anche solo di una spalla su cui appoggiarmi quando sono giù o confuso, so di poter contare sui miei fratelli e sulle mie sorelle per guidarmi in una direzione creativa mantenendo sempre il mio zen individuale onesto e puro... È davvero importante partecipare a tutte le questioni che riguardano i soci: che si tratti di votazioni, seminari, conferenze, rappresentanza in tutto il mondo, podcast, educazione, insegnamento, articoli su riviste, tutoraggio di giovani registi, sostegno di determinate attrezzature, test su nuove tecnologie, recensioni, e semplicemente esprimere amore e rispetto per ciascun membro della famiglia e vedere il loro lavoro, imparare da quello e trarne ispirazione... La vita associativa è una famiglia importante – simpatica – che condivide cuori creativi – che è il cibo del motivo per cui esistiamo. Come nota molto personale, il mio più grande mentore è stato Owen Roizman, ASC (The French Connection, L'Esorcista, Network), e mi ha insegnato la lezione più grande dell'essere un membro

di un'associazione, e cioè: "Come membri di un'associazione è nostro dovere ispirarci ed educarci a vicenda – NON avere ego l'uno con l'altro, su chi aveva il budget più grande, chi ha vinto più premi, ecc... Il nostro ego è ciò che c'è sullo schermo – NON tra di noi... Noi siamo una famiglia..."

*Ricordi quando sei entrato in AIC? Da chi sei stato presentato? Quali cinematographers italiani ammiravi di più in quel periodo?*

Essendo un vero amante del cinema e godendomi tutti i tipi di film di tutti i generi, per tutta la vita, sono sempre stato molto attratto dalla stagione del "Neorealismo italiano"... Storie di poveri, classe operaia, lotte, conflitti di passione, oppressioni, ingiustizie, ecc., erano tutti argomenti che risuonavano in me come nessun altro... Le immagini dell'Italia del secondo dopoguerra erano molto fotografiche per me – avevano trame emotive che mi mettevano sempre una lacrima negli occhi e un battito in più nel mio cuore ... Sono diventato uno studente di cinema a vita guardando quanti più film potevo di quell'epoca, di registi come Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni... Poi ho iniziato a prestare attenzione a chi fotografava questi film a queste grandi leggende del cinema: autori della cinematografia come Carlo Montuori (Ladri di biciclette), Anchise Brizzi (Suscià), Otello Martelli (Riso amaro, La Dolce Vita), Carlo Carlini (La Strada), Aldo Tonti (Le notti di Cabiria, Ossessione), Gianni Di Venanzo (8 ½), e tanti grandi... Quindi, quando un film dal titolo C'era una volta in America (diretto dal leggendario regista Sergio Leone, e fotografato da un'altrettante leggenda Tonino Delli Colli, AIC), doveva andare in produzione a Brooklyn, New York, la mia terra natale, ho implorato il sindacato e il produttore Fred Caruso, di assumermi! All'epoca ero un cameraman molto giovane... Ottenere un ruolo in questo film è stato come vincere alla lotteria del cinema, e mi aveva cambiato la vita... Sono diventato molto amico di Tonino... Per qualche ragione, mi adorava, forse perché sapeva che era un re per me, e mi vedeva tremare ogni volta che mi sussurrava istruzioni all'orecchio... Dopo aver lavorato con Tonino e Sergio, sono diventato uno studente ossessionato dagli 'Spaghetti Western italiani', per capire a fondo in questo duo di squadra rappresentato dal regista e dal cinematographer... È diventato un genere nuovo per me, che fino ad oggi, provo ancora tanto amore quanto avevo allora... Era più o meno questo periodo, avevo



sognato di socializzare con i membri dell'AIC e di provare ad esserne parte in qualche modo, sentire questa storia del cinema... mi sono avvicinato molto a Franco Di Giacomo, AIC, Daniele Nannuzzi, AIC, e Dante Spinotti, AIC, perchè lavoravo con loro... Dante era la persona che mi aveva sponsorizzato all'AIC... Sono rimasto completamente scioccato quando ho saputo del mio ingresso, e ho pianto per una settimana... Era il gennaio 2015... Per me, questa è una benedizione molto profonda e personale che vivrà eternamente nelle fessure del mio cuore... Grazie Dante!

*Come hai appena ricordato, hai lavorato con Tonino Delli Colli, AIC nel capolavoro di Sergio Leone C'era una volta in America. Cosa ricordi di quella esperienza?*

Lavorare su C'era una volta in America ha cambiato il mio occhio creativo, insieme alla ritrovata filosofia di esecuzione... È stato interessante per me il fatto di

aver messo da parte tutte le dinamiche tecniche che avevo imparato e che stavo ancora imparando, e ora, basta "sentire" l'immagine per rappresentare e valorizzare il processo di narrazione insieme ai suoi archi emotivi... Ho iniziato a pensare in un modo molto diverso, ed è stato a causa di tutte le tante pepite che Tonino mi sussurrava all'orecchio quando il mio sguardo era dietro l'oculare... sentivo di essere diventato in qualche modo il suo allievo americano... È stato il mio primo vero padre del cinema... Ero sempre innamorato di come Tonino illuminava una scena, poi all'ultimo minuto, prima che le camere iniziassero a girare, tirava fuori il suo piccolo esposimetro riflettente Seconic, mettendolo vicino al volto degli attori principali e indicando l'esposizione... Ero affascinato da questo perché il cinematographer con cui stavo lavorando a quell'epoca aveva sempre con sé uno di quegli esposimetri Spectra per la luce incidente molto ingombranti, nonché un termocolorimetro ed un piccolo esposimetro spot, quindi tre aggeggi che gli penzolavano dalla cintura, Tonino ne utilizzava solo uno spot e compatto, quasi della grandezza di una scatola di fiammiferi e lo utilizzava soltanto alla fine, non decine di volte durante l'allestimento delle luci. Quindi, ho lo osservavo attentamente mentre accendeva, e notavo che strizzava gli occhi e accendeva dal cuore, non dall'esposimetro...! Questa era un'osservazione profonda che avevo imparato. Gli parlavo spesso di questo, condividendo del vino insieme dopo le riprese, e lui semplicemente mi diceva socchiudendo gli occhi, era come un'iride su una lente e che puoi "sentire" il contrasto, la latitudine, i chiari, gli scuri, la risoluzione delle texture, le forme dei colori, ecc... Ancora oggi lo pratico e non la luce con un metro ma con l'occhio e il cuore... questo l'ho imparato da Tonino! Molti dei miei più stretti assistenti conoscono il mio mantra personale, ovvero "Vedere è sentire..." Mi sento forte per questo! Un'altra cosa che mi ha colpito lavorando a questo film è stato il modo in cui l'operatore della macchina da presa, il grande Carlo Tafani, utilizzava l'obiettivo zoom... Aveva sempre la mano sulla manopola dell'obiettivo e durante la panoramica o l'inclinazione, accarezzava la lunghezza focale dell'obiettivo ingrandendo o rimpicciolendo -impercettibilmente- e seppellendo invisibilmente questo cambiamento di spostamento millimetrico nelle sue composizioni... Sono sempre rimasto stupito nel vederlo iniziare una

ripresa da una sequenza in un ampio tableaux, e dal panning e l'inseguimento con l'azione, che finiscono in qualche modo in un primo piano, il tutto senza notare uno zoom... Sorridevo sempre quando sapeva di aver fatto un'inquadratura fantastica perché avrebbe voluto baciare sempre la mano dopo la ripresa e mi faceva l'occhiolino... C'è stato un lungo periodo della mia carriera in cui eseguivo anche questo stile... venivo criticato dai miei colleghi che mi dicevano che usare un obiettivo zoom è amatoriale e andare su obiettivi a focale fissa... Ma avevo usato l'obiettivo zoom per coreografare i movimenti della mia macchina fotografica come la danza - una forma di espressione per modellare inconsciamente l'emozione... avevo abbracciato questo modo di 'ripresare all'italiana'... Franco Di Giacomo divenne per me un'influenza molto forte anche su questo modo di eseguire da allora in poi... divenne mio zio...

*Recentemente sei stato invitato a far parte dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Come hai appreso la notizia?*

All'inizio di Luglio, sono diventato membro dell'Accademia delle arti e delle scienze cinematografiche... WOW!!! È un momento così importante e determinante nella mia carriera, far parte adesso di una stimata famiglia internazionale, che sono i catalizzatori dell'industria cinematografica... Sono così orgoglioso che i miei colleghi e colleghi pensino a me con questa massima stima... Onestamente, quello che ho scoperto è che il mio telefono stava esplodendo di congratulazioni e non sapevo per cosa... Ah... ho dovuto fare una chiamata e chiedere a un mio collega, e lui mi ha informato che avevano appena annunciato e pubblicato un elenco della Classe dei nuovi Membri AMPAS del '24... Quando ho sentito questo, ricordo il sangue che mi usciva dalla testa al petto... Ho perso il fiato... A quanto pare, il mio collega, Mark Irwin, ASC, insieme a Salvatore Totino, ASC, AIC, ha guidato questa occasione e mi ha donato questo grande tesoro... Ho scoperto che anche il leggendario Andrzej Bartkowiack, ASC, Julio Macat, ASC, e il governatore dell'AMPAS, Paul Cameron, ASC hanno spinto molto per me...

*Puoi spiegare ai nostri lettori cosa comporta esattamente "essere membro" dell'Accademy?*

Come puoi immaginare, essere un membro ora rafforza le mie responsabilità

nei confronti del mio mestiere e del mio settore nel suo insieme... Ora devo "dare" di più, piuttosto che "prendere"... Devo partecipare a quante più proiezioni possibili, essere consapevole di chi sta facendo cosa, cosa è eccezionalmente emozionante, osare l'arte di raccontare storie attraverso i nostri mestieri, votare in tutte le categorie quando è il momento degli Academy Awards e dare una prospettiva molto intelligente e onesta di cosa sia la grandezza... Insieme a questo, è sostenere il settore in ogni modo possibile: educare, fare da mentore a giovani registi ed educarli con la conoscenza, la storia e, soprattutto, il cuore artistico, per parlare e dare voce a tutto ciò che può promuovere l'Accademia - i suoi membri, la sua consapevolezza e la sua eredità come un settore... Una responsabilità enorme, ma orgogliosa di avere. Onestamente, non vedo l'ora di percorrere questo nuovo sentiero di luce e rieducare la mia mente e il mio cuore ad un altro livello e entusiasmo. Grazie AMPAS per questo regalo! E grazie alla mia amata AIC per questo articolo.



Foto Crescenzo Notarile

# NANLUX

IMPORTATO E DISTRIBUITO IN ESCLUSIVA IN ITALIA DA GRUPPO TFS



Sede direzionale: Toscana Foto Service, Via Ponte all'Asse 2/4, Sesto Fiorentino, FI 50019

Sede operativa: Fotocomm, Via Matteotti 66, Cinisello Balsamo, MI 20092

Email: [contattaci@gruppotfs.it](mailto:contattaci@gruppotfs.it)



[WWW.GRUPPOTFS.IT](http://WWW.GRUPPOTFS.IT)

# New member of the Academy of Cinematographic Arts and Sciences

**Y**ou are a member of the AIC and ASC, together with the English BSC, the oldest and most prestigious cinematographers associations in the world. What does it mean for you to interact with your colleagues and participate in association life?

Being part of any societies of your craft is very important, because it greases your creative synopsis', pumps your creative blood with fierce vigor, deepens your passion, and you gain a more astute way of dissecting your own craft because of an elite library of colleagues and members that inspire and educate our craft to another level of creative maturity and enlightenment... Being part of the AIC and ASC is a tremendous honor and blessing for me, because it keeps the creative air in my lungs perpetually filled... When I need advice, knowledge, inspiration, or even just a shoulder to lean on when I am down or confused, I know I can rely on my brothers and sisters here to guide me in a creative direction while always keeping my individual zen honest and pure... It is indeed important to participate in all society matters: whether it's voting, seminars, lectures, representation around the globe, pod casts, educating, teaching, articles in magazines, mentoring young filmmakers, endorsing certain equipment, doing tests on new technologies, giving reviews, and just simply expressing love and respect to each family member and seeing their work, learning from that, and being inspired... Association life is an important family – sympatico – sharing creative hearts – which is the food of why we exist. As a very personal footnote, my greatest mentor was, Owen Roizman, ASC (The French Connection, The Exorcist, Network), and he taught me the greatest lesson of being

a society member, and that is, "we as a society member, it is our duty to inspire and to educate each other – NOT to have egos with each other, as to who had the biggest budget, who won the most awards, etc... Our ego is what's on that screen – NOT between each other... We are family..."

*Do you remember when you joined AIC? Who were you introduced to? Which Italian cinematographers did you admire most at that time?*

Being a true cinema lover, and enjoying all kinds of films in all genres, all my life, I was always very attracted to the 'Italian Neo-Realism' era... Stories of the poor, the working class, the struggles, conflicts of passion, oppressions, injustices, etc, all were subjects that resonated to me like non other... Post World War II images of Italy was very photographic to me – it had emotional textures that always put a tear in my eye and an extra beat in my heart... I became a lifetime student of cinema by watching as many films as I could from this era, from filmmakers like, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni... I then started to pay attention to who was photographing these films to these great director legends: cinematographers like, Carlo Montuori (Bicycle Thieves), Anchise Brizzi (Shoe Shine), Otello Martelli (Bitter Rice, La Dolce Vita), Carlo Carlini (La Strada), Aldo Tonti (Nights of Cabiria, Obsession), Gianni Di Venanzo (8 ½), and so many greats... So, when a film by the name of, 'Once Upon A Time In America', (directed by the legendary director, Sergio Leone, and photographed by the equal legend, Tonino Delli Colli, AIC), was scheduled to go into production in Brooklyn New York, my home turf, I begged and begged the union



hall and the hiring Producer, Fred Caruso, to hire me! I was a very young cameraman at the time... Getting a position on this film was like winning a cinema lottery, and it had changed my life... I became very good friends with Tonino... For some reason, he adored me, maybe because he knew he was a king to me, and he would see me tremble every time he whispered in my ear for instructions... After working with Tonino and Sergio, I became an obsessed student of the 'Italian Spaghetti Westerns', and to dig deep into this duo team of Director/DP... It became a new genre to me, that to this day, that I still have as much love now as I have had back then... It was around this time, I had dreamed socializing with AIC members, and trying to be part in some way, to feel this history of cinema... I became very close to Franco Di Giacomo, AIC, Daniele Nannuzzi, AIC, and Dante Spinotti, AIC, all from working with them... Dante was the person who had sponsored me in to the AIC... I was completely shocked when I heard about this, and cried for a week... This was January 2015... To me, this is a very deep and personal blessing that will eternally live in the crevices of my heart... Thank you Dante! lo ti amo moltissimo...



*As you just remembered, you worked with Tonino Delli Colli, AIC in Sergio Leone's masterpiece "Once Upon a Time in America". What do you remember about that experience?*

Working on, 'Once Upon a Time In America', changed my creative eye, along with newly found philosophy of execution... It was interesting to me that I had put away all the technical dynamics I had learned and was still learning, and now, just 'feel' the image to represent and enhance the story telling process along with its emotional arcs... I started to think in a very different way, and it was because of all the many nuggets Tonino would whisper in my ear when my eye was behind the eye piece... I felt I somehow became his American mentee... He was my first true cinema father... I was always enamored when Tonino would light a scene, then at the very last minute before cameras were called to roll, he would take out his tiny Seconic reflective light meter, put it by the leading actors face, and call out the exposure... I was taken by this because the DP's I was working with at the time, had these large Spectra incidental light meters, along with a color temperature meter, and a spot meter – 3 light meters dangling from their hips... Tonino had one tiny reflective meter, it was the size of a match book, and stuck it out there at the very end – not dozens of times during lighting... So, I would watch him carefully now as he was lighting, and noticed he just squinted his eyes and lit from his heart, not his light meter...! This was a profound observation I had learned. I spoke to him often about this, sharing vino together after wraps, and he would simply tell me by squinting his eyes, it was like an iris to a lens and that you can 'feel' contrast, latitude, the brights, the darks, the resolution of textures, the shapes of colors, etc... To this day, I practice this and not light with a meter but with my eye and heart... I learned this from Tonino! Many of my close assistants know my personal mantra, and that is, 'To See, is to Feel...' I feel strong about this! Another thing that stood out to me from working on this film was how the camera operator, the great Carlo Tafani, was using the zoom lens... He would always have his hand on the barrel of the lens, and when panning or tilting, he would caress the focal length of the lens by zooming in or zooming out – imperceptibly – and just bury this change of millimeter shift invisibly to his compositions... I was always amazed to see him start a shot from a sequence in a wide tableaux, and from panning and tracking

with action, end somehow in a close up, all without noticing a zoom... I always smiled when he knew he had made a great shot because he would always kiss his hand after the shot and wink at me... There was a long period of my career where I would execute this style as well... I would get flack by my colleagues saying to me, using a zoom lens is amateurish, and get on primes... But I had used the zoom lens to choreograph my camera movements like dance – a form of expression to subconsciously shape the emotion... I had embraced this way of 'italian shooting' ... Franco Di Giacomo became a very strong influencer to me on this way of execution as well thereafter... He became my uncle...

*You were recently asked to join the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. How did you learn this?*

Three weeks ago, early July, I became a member to the Academy of Motion Picture Arts and Sciences... WOW!!! Such a very important and defining moment in my career, to be part of an esteemed global international family now, who are the catalysts of the motion picture industry... I am so proud that my colleagues and peers think of me in this highest regard... Honestly, how I found out was that my phone was blowing up with congratulations and I didn't know what for... Ha... I had to make a call and ask a colleague of mine, and he informed me they just announced and put out a list of the Class of '24 new AMPAS Members... When I had heard this, I remember the blood leaving my head to my chest... I lost my breath... Apparently, my colleague, Mark Irwin, ASC, along with Salvatore Totino, ASC, AIC, shepherded this occasion and bestowed upon me this great treasure... I found out that legendary Andrzej Bartkowiack, ASC, Julio Macat, ASC, and AMPAS Governor, Paul Cameron, ASC pushed hard for me as well...

*Can you explain to our readers what exactly "being a member" of the Academy entails?*

As you can imagine, being a member now tightens my responsibilities to my own craft and industry as a whole... I must now 'give' more, than to 'take'... I must participate in as many screenings as I can, be aware of who's doing what, what is exceptionally exciting, daring the art of storytelling through our own crafts, voting on all categories come time to the Academy Awards and give a very intelligent and honest perspective of what greatness is...

Along with this, is to support the industry in any way I can: to educate, to mentor young filmmakers and educate them with knowledge, history and most of all, artistic heart, to speak and voice anything that can promote the Academy – its members, its awareness, and its legacy as an industry... A huge, yet proud responsibility to have. Honestly, I cannot wait to go down this new path of light and re-educate my mind and heart to another level and zest. Thank you AMPAS for this gift! And thank you to my beloved AIC for this article.

Foto pagina precedente Crescenzo Notarile con Tonino Delli Colli, AIC sul set di Once upon time in America  
Foto pagina successiva Crescenzo Notarile





Il **24 Marzo** del **1999** a **Los Angeles**, gli Stati Uniti assistevano ad una delle più famose premiere degli ultimi decenni, nella quale veniva presentato al mondo il primo film della saga **Matrix** (**The Matrix**) diretto dalle sorelle **Wachowski**.

La pellicola consacrò la nascita di una nuova stella, **Keanu Reeves**, nel ruolo del protagonista **Thomas Anderson**.

*Credi sia aria quella che respiri ora?*  
[Morpheus a Neo]

# Intervista a **Daniele Massaccesi**

AIC, IMAGO



**I**l 24 marzo del 1999 a Los Angeles, gli Stati Uniti assistevano ad una delle più famose premiere degli ultimi decenni, nella quale veniva presentato al mondo il primo film della saga Matrix (The Matrix) diretto dalle sorelle Wachowski. La pellicola consacrò la nascita di una nuova stella, Keanu Reeves, nel ruolo del protagonista Thomas Anderson, che di giorno conduceva una vita ordinaria, lavorando come impiegato in un normalissimo ufficio mentre di notte diventava "Neo" un abilissimo hacker alla ricerca nel cyberspazio del più famoso e "pericoloso" hacker del mondo: Morpheus, interpretato da Laurence Fishburne. Matrix traduceva in immagini l'immaginario evocato dal cyberpunk, ponendo l'attenzione su una problematica ben precisa, quella del rapporto tra l'uomo contemporaneo di allora e

la tecnologia, declinando al contempo la realtà ed il suo simulacro. Queste due realtà venivano così sublimite con l'uso innovativo e sapiente dell'immagine e del montaggio, e con l'ausilio di effetti speciali iconici come il bullet-time.

*È passato un quarto di secolo da Matrix, film spartiacque nell'immaginario cinematografico collettivo degli anni duemila: l'ultimo capitolo di questa leggendaria saga, si avvale della tua collaborazione, infatti hai co-firmato la cinematografia con John Toll, ASC di The Matrix Resurrections (Lana Wachowski, 2021). Qual è il tuo ricordo quando uscì?*

Foto pagina precedente Daniele Massaccesi  
Foto in alto backstage dal set di The Matrix Resurrections

Matrix rappresentò una pietra miliare dal punto di vista della tecnologia quando uscì, è stato da subito un fenomeno cinematografico e sociale. Quando vidi il primo episodio, ne rimasi immediatamente colpito, era un film d'azione caratterizzato da una narrazione connotata da una forte componente filosofica-antropologica. Per certi versi ha segnato una nuova strada nel cinema contemporaneo.

*Dal punto di vista tecnico quali furono le caratteristiche estetiche del film?*

Le sorelle Wachowski erano molto legate al controllo assoluto dell'immagine, per cui cercavano di evitare scene in location reali, prediligevano le riprese in studio, da qui anche il massiccio ricorso al green screen, che era associato ad un'altra tecnica come il bullet time: entrambe

contraddistinsero il film, dando vita a sequenze di culto. Oggi il green screen è stato superato dal Led Wall, che ha facilitato di molto il lavoro degli attori, che comunque possono interagire visivamente con le immagini proiettate, a differenza del green screen, che veniva lavorato in post-produzione. Parliamo sempre di immagini bidimensionali per il Led Wall. Lo scalino successivo, potrebbe essere una sorta di realtà aumentata, un'esperienza interattiva che potenzia il mondo reale con informazioni percettive generate da computer, che potrebbe essere adottata anche per gli attori e il loro movimento nello spazio.

*Tra gli elementi distintivi che caratterizzano il primo Matrix merita di essere ricordato il "bullet time", che hai appena menzionato, tecnica cinematografica, grazie alla quale Neo (interpretato da Keanu Reeves) ad esempio poteva piegarsi all'indietro al rallentatore per schivare i proiettili: un effetto visivo che dava l'impressione di un tempo rallentato o addirittura del tutto sospeso. In The Matrix Resurrections come vi siete confrontati con questa particolare tecnica?*

Il "bullet Time" è una tecnica di ripresa che permette di ottenere una sequenza di immagini tutte riprese allo stesso momento da punti di vista diversi ma in sequenza in quanto a posizione. Proiettando la sequenza si ha un effetto di una carrellata (nei primi Matrix) intorno ai personaggi, ma con essi fermi nella stessa posizione. Tutte le scene del primo Matrix vennero girate in visual effects, come anche nel caso del "bullet time", mentre nel nostro caso non abbiamo fatto ricorso

a questa tecnica. Lana, nel suo percorso artistico, ha sviluppato altre idee e così in questa occasione ha voluto distaccarsi dal passato e ha voluto girare tutto dal vero, come nel caso di una sequenza in cui i personaggi si muovono a velocità diverse. All'inizio pensammo di ricorrere proprio al bullet time, avevamo a disposizione ben cento camere Red Helium, però questo avrebbe significato dedicare per ogni singola inquadratura un'intera giornata, e così avremmo impiegato tantissimo tempo, la sceneggiatura infatti prevedeva ben dodici pagine. La sequenza a cui mi riferisco è quella che vede Reeves muoversi al rallentatore, mentre l'altro personaggio velocemente, con sullo sfondo dei saldatori con l'effetto delle scintille in rallenty. Prima di Matrix mi sono confrontato con dei film in 3D, con due macchine per ricreare l'effetto degli occhi umani: questo effetto può essere replicato al cinema con questi rig che sfalsano il punto di vista delle due macchine che girano contemporaneamente di qualche centimetro. Pensai: invece di sfalsare le due immagini, perché non accoppiarle? E così facemmo. Invece di avere ogni camera in parallasse come per girare in 3D, le camere sono state allineate per riprendere una visuale identica, con una che registrava 6K 120fps e l'altra 6K 8fps. Il filmato è stato poi miscelato in post-produzione per creare una scena di 11 minuti riprodotta alla normale velocità cinematografica di 24 fps. Girammo quindi la sequenza di dodici pagine, dal vero in tre giorni.

*Le differenze maggiori tra i primi capitoli di Matrix e il tuo film?*

Beh, innanzitutto, i primi vennero girati in pellicola, mentre l'ultimo in digitale. Oltre al supporto diverso nei film a cui ho collaborato, è stato decisivo l'approccio di Lana, che aveva cambiato totalmente idea sulle modalità di riprese, con una decisa sterzata verso l'ambientazione reale, contrariamente al passato: il racconto filmico aveva bisogno di un diverso coinvolgimento emotivo, che girare con il green screen non avrebbe permesso; sotto questo punto di vista per un attore può essere alienante recitare senza aver la percezione dello spazio reale. Un regista come Ridley Scott, con cui collaboro da anni, ad esempio non è un fautore del green screen e in Prometheus fece costruire l'interno dell'astronave, voleva che gli attori assorbissero quella sorta di ansia che scaturiva da un set così imponente. Per dare un esempio del cambiamento verso la ripresa "reale", in Matrix Resurrections abbiamo girato tantissime scene dal vero, come nella sequenza che ha suscitato più scalpore, quella in cui Neo e Trinity si lanciano da un grattacielo. Non è esattamente una cosa che si verifica tutti i giorni. La preparazione ad una scena del genere ha creato una certa tensione, perché non si poteva lasciare nulla al caso, e l'imprevisto tecnico poteva materializzarsi da un momento all'altro, quando si ha a che fare con una testata remodata attaccata a dei cavi ad esempio, con il segnale radio che poteva svanire improvvisamente. E poi, cosa non secondaria, gli attori hanno recitato senza controfigure in pratica. Lana voleva girare all'alba, con il sole che spuntava all'orizzonte, per cui eravamo vincolati a questioni meteorologiche, il cielo doveva essere sereno, privo di





nuvole. Così mentre di notte eravamo impegnati a girare delle scene, allo stesso tempo controllavamo le previsioni del tempo per capire se ci fossero le condizioni adattate: durante il primo salto gli attori erano molto tesi, quindi abbiamo dovuto girare tre diverse albe per raggiungere l'effetto desiderato.

*Il look cromatico dell'ultimo Matrix: rispetto al passato si nota un deciso cambio di rotta...*

Il confronto è inevitabile. Se ricordate, soprattutto il primo, aveva questa tonalità in verde, quando i personaggi sono in modalità "Matrix", perché all'epoca i computer avevano il cursore verde. Oggi, ovviamente, i computer non hanno più quella caratteristica cromatica, sarebbe stato anacronistico. Abbiamo scelto così di non definire i due mondi, reale e virtuale, in modo netto. Le immagini prodotte dalla tecnologia di oggi sembrano più reali di quelle vere, si è raggiunta una definizione incredibile

*In questa occasione una forte reference scaturiva dal confronto con i film precedenti. Come vi siete relazionati con il passato?*

Lavorare a questo film presupponeva ovviamente la conoscenza del passato, dei film precedenti, dei vari riferimenti, del tipo di inquadrature, ed infatti inizialmente abbiamo girato seguendo in un certo senso quella linea estetica, ma al tempo stesso c'era anche la necessità di offrire al pubblico una cosa diversa, dal momento che la regista voleva distaccarsi dal primo film capitolo. Ovviamente essendo una produzione complessa e articolata era necessario saper mediare, noi cinematographers ci

troviamo tra la storia che si vuole raccontare e la tecnica necessaria per raggiungere questo scopo: c'è stata una grande sinergia, un grande lavoro di squadra, tra gli elettricisti, i macchinisti, il reparto degli effetti speciali, e poi costumi e scenografia. Vi svelo una curiosità: gli agenti del primo film, nessuno se ne accorse, erano vestiti di verde, neppure io sinceramente l'avevo notato all'epoca. Così quando mi si sono presentati davanti gli attori con questi vestiti verdi, ho capito che avrei dovuto rimarcare questa particolarità cromatica, perché negli altri film i costumi sembravano neri.

*È stata sicuramente una grande opportunità quella concretizzata, in modo del tutto inaspettato, con Matrix Resurrections (Lana Wachowski, 2021) che ha catapultato sul di te una maggiore attenzione, sebbene questo non sia certo il tuo primo film come cinematographer. Nella tua carriera infatti avevi già firmato cortometraggi e lungometraggi italiani come Il supplente, diretto da Andrea Jublin, candidato all'Oscar nella categoria miglior cortometraggio, le commedie Natale a New York e Natale a Beverly Hills dirette da Neri Parenti, la serie Tv Il commissario Rex. Come è noto hai iniziato il film come camera operator per il due volte Premio Oscar John Toll ASC: puoi spiegarmi come sei arrivato quindi a firmare la Cinematografia del film?*

Foto pagina precedente backstage dal set di The Matrix - Resurrections

John Toll, come hai ricordato, iniziò il film, nello specifico la parte finale che è stata girata a San Francisco, diciassette giorni su un totale di ottantotto. Con l'irrompere della pandemia, il mondo cambiò drasticamente e così la produzione fu interrotta. Quando venne presa la decisione di riprendere a girare, Toll non se la sentì, in particolare perché le riprese si sarebbero dovute svolgere in Europa, in Germania, a Berlino come in effetti è stato. Con la sua defezione, si pose il problema della sua sostituzione e allora Lana, con cui avevo collaborato in precedenza in diverse occasioni, prese la decisione di affidarmi il resto del film, di prendere il posto di Toll. Ricordo ancora la sua telefonata: ero a casa a Roma, nel pieno del primo, duro lockdown e alle sue parole credevo io stesso di essere dentro Matrix, non mi sembrava potesse essere la realtà. Il film ripartì a maggio, ricordo ancora la partenza da Fiumicino, in un aeroporto deserto, dove accadde un aneddoto divertente: quando si lavora a queste grandi produzioni si tende a tenere tutto segreto, e così il film veniva identificato con il titolo Ice Cream Project, con il logo di un gelato, così quando compilai il modulo per la partenza, gli addetti aeroportuali mi chiesero se andassi a Berlino a fare del gelato! Gli dissi che in realtà andavo lì a girare Matrix, ma fu molto divertente... Matrix Resurrections fu la prima grande produzione a ricominciare a riprendere dopo la forzata interruzione pandemica, con tutti i protocolli necessari ad arginare il covid.

*Come hai vissuto questa "promozione" sul campo? Ti sentivi pronto a continuare il film con un'altra mansione e con una indubbia maggiore responsabilità?*

Per quanto mi riguarda la certezza di essere completamente pronto non c'è mai, arrivano dei momenti della vita in cui ti trovi davanti a delle scelte e fai quella che ti interessa di più, sperando che sia quella giusta, che vada bene ovviamente. Soprattutto per un film del genere, con un budget così importante. Può capitare anche improvvisamente, come in questo caso. Bisogna prepararsi alle riprese, in primis con una conoscenza approfondita della sceneggiatura che è fondamentale: per un cinematographer è necessario conoscere esattamente la sceneggiatura, i punti salienti degli eventi narrati, la tipologia di personaggi, perché ovviamente la fotografia e l'atmosfera che da essa scaturisce sono parte del racconto della storia, perché molte volte un occhio riesce a percepire una situazione molto più rapidamente di quanto possono le parole: è un messaggio più diretto quello dell'immagine.

*Con quali camere, obiettivi avete girato?*

Naturalmente per una questione di continuità, ho ereditato sul set le scelte tecniche adottate da John Toll, che aveva preparato e iniziato il film. Abbiamo usato RED RANGER e RED KOMODO, una scelta legata anche al fatto che avremmo potuto averne a disposizione cento della stessa casa produttrice per ricreare il bullet-time come accennato in precedenza. Una scelta inderogabile. Devo ammettere che alla fine si sono rivelate adatte, la loro resa ben si sposava con la narrazione estetica di un film come Matrix: inoltre hanno un po' più di contrasto rispetto alle altre. Per quello che concerne le lenti, abbiamo fatto ricorso alle Prime Panavision Ultra Speed e quindi allo zoom Angénieux.

*Qual è la sequenza chiave del film, quella di maggior impatto?*

La sequenza che ha suscitato più scalpore è sicuramente quella in cui Neo e Trinity si lanciano da un grattacielo. Non è esattamente una cosa che si verifica tutti i giorni. La preparazione ad una scena del genere ha creato una certa tensione, perché non si poteva lasciare nulla al caso, e l'imprevisto tecnico poteva materializzarsi da un momento all'altro, quando si ha a che fare con una testata remotata attaccata a dei cavi ad esempio, con il segnale radio che poteva svanire improvvisamente. E poi, cosa non secondaria, gli attori hanno recitato senza controfigure in pratica. Lana voleva girare all'alba, con il sole che spuntava all'orizzonte, per cui eravamo vincolati a questioni meteorologiche, il cielo doveva essere sereno, privo di nuvole. Così mentre di notte eravamo impegnati a girare delle scene, allo stesso tempo controllavamo le previsioni del tempo per capire se ci fossero le condizioni adatte: durante il primo salto gli attori erano molto tesi, quindi abbiamo dovuto girare tre diverse albe per raggiungere l'effetto desiderato.

*Qual è la sequenza chiave del film, quella di maggior impatto?*

La sequenza che ha suscitato più scalpore è sicuramente quella in cui Neo e Trinity si lanciano da un grattacielo. Non è esattamente una cosa che si verifica tutti i giorni. La preparazione ad una scena del genere ha creato una certa tensione, perché non si poteva lasciare nulla al caso, e l'imprevisto tecnico poteva materializzarsi da un momento all'altro, quando si ha a che fare con una testata remotata attaccata a dei cavi ad esempio, con il segnale

radio che poteva svanire improvvisamente. E poi, cosa non secondaria, gli attori hanno recitato senza controfigure in pratica. Lana voleva girare all'alba, con il sole che spuntava all'orizzonte, per cui eravamo vincolati a questioni meteorologiche, il cielo doveva essere sereno, privo di nuvole. Così mentre di notte eravamo impegnati a girare delle scene, allo stesso tempo controllavamo le previsioni del tempo per capire se ci fossero le condizioni adatte: durante il primo salto gli attori erano molto tesi, quindi abbiamo dovuto girare tre diverse albe per raggiungere l'effetto desiderato.

*Dan Glass è il Visual Effects Supervisor del film. In che modo avete collaborato?*

Con Dan Glass c'è una conoscenza che risale ad alcuni anni, in occasione di un'unità aggiuntiva che operai su Speed Racer. Il fatto di fare quasi tutto dal vero, e non solo Visual Effects, richiedeva di fornire a Dan il più possibile gli elementi reali che gli occorrevo per completare la scena, e soprattutto gli effetti che la luce aveva sui corpi e sugli oggetti. Per esempio, nella scena in cui Trinity viene estratta dal suo "involucro" da una creatura con dei tentacoli luminosi abbiamo utilizzato delle strisce di led peer poter ricreare l'effetto che questi avrebbero avuto sulla pelle e sul corpo.

*Dove venne fatta la post-produzione?*

A Berlino, presso un laboratorio Arri. La colorist, Traudl Nicholson, è una collaboratrice abituale di Lana.

*In questi venticinque anni nel cinema si sono fatti passi da gigante, se si pensa alla computer-grafica, agli effetti speciali, all'introduzione del digitale, fino ad arrivare alle porte della cosiddetta*

*Intelligenza Artificiale: qual è la tua opinione in merito?*

Possiamo definire l'AI come il processo attraverso cui le macchine e i sistemi informatici simulano i processi di intelligenza umana. Le applicazioni specifiche dell'IA includono sistemi come l'elaborazione del linguaggio naturale, il riconoscimento vocale e la visione artificiale. L'intelligenza artificiale sta diventando un protagonista silenzioso ma influente nel mondo del cinema, soprattutto nella fase della pre-produzione. Grandi case di produzione come Century Fox e Warner Bros stanno già sfruttando l'AI per analizzare le sceneggiature, scrutando variabili come trama, personaggi e dialoghi. Questi sistemi intelligenti non solo valutano la qualità artistica, ma anche il potenziale successo commerciale di un film, fornendo così un quadro completo che guida le decisioni di investimento. Ma l'AI non si ferma alla semplice analisi, sta anche entrando nel territorio della creazione e così il concetto di autorialità proprio dell'essere umano rischia di essere messo in discussione. Mi auguro che non prenda piede del tutto, perché si cadrebbe nel pericolo dell'omologazione o del politicamente corretto ad ogni costo, e di conseguenza di un appiattimento generale: il cinema, fin dai suoi albori, è magia e sorpresa, non possiamo privare lo spettatore di queste emozioni.

Foto a destra poster *The Matrix - Resurrections*

# AMICHE MAI

ROLL

A

SCENE

36.10

TAKE

3

[www.rec-roma.com](http://www.rec-roma.com)

Director:

M. NICHETTI

Camera:

V. CARPINETA

PROD.

PACO  
CINEMATOGRAFICA

Date:

07/11/023

DAY EXT

Sono terminate nel mese di **Dicembre 2023** le riprese del nuovo film di **Maurizio Nichetti**, intitolato "**Amiche mai**", racconto on the road che vede protagoniste le attrici **Angela Finocchiaro** e **Serra Yilmaz**. A firmare

la Cinematografia **Vincenzo Carpineta**, **AIC, IMAGO**.

Per Nichetti si tratta del primo lungometraggio girato in digitale, a poco più di vent'anni di distanza dall'ultimo film per il grande schermo "**Honolulu Baby**" [2001]

Intervista a  
**Maurizio  
Nichetti  
&  
Vincenzo  
Carpineta**  
AIC, IMAGO



**I**l film è una sorta di road movie interpretato da Angela Finocchiaro, attrice già presente in diversi suoi successi, tra l'altro ha collaborato anche al soggetto del film, e Serra Yilmaz. Cosa può dirmi in merito alla trama?

**M.N.** Angela è una donna coraggiosa: moglie innamorata, figlia affettuosa, madre ansiosa e nonna paziente. Come può capitare a tante donne della sua età. Serra è la classica "estranea in casa" che l'aiuta a badare il vecchio padre infermo. Il film è liberamente ispirato a tante storie vere. Rapporti non sempre facili da gestire né a casa né in viaggio, perché le due donne si trovano a condividere 1.500 chilometri in auto attraverso l'Europa, un viaggio dall'Italia alla Turchia, che attraversa paesaggi e stati d'animo molto diversi.

*Questo è il primo lungometraggio che lei gira in digitale? Rispetto al mondo analogico quali sono state le differenze maggiori che ha potuto riscontrare? Qual è il suo approccio con la tecnologia?*

*[Ricordiamo che il suo Honolulu Baby fu il primo lungometraggio live action post prodotto in Europa con l'ausilio del Digital Intermediate Process ad un super35mm.]*

**M.N.** E ricordate bene. Con Massimo Germoglio, che sta montando anche questo film ci eravamo avventurati in una post-produzione con tecnologie che ancora non erano usate in Italia, eravamo finiti a Copenaghen per le lavorazioni più complesse... Oggi mi sono trovato molto bene,

ho "studiato" tutte le nuove tecnologie digitali anche con i miei studenti della Sede di Milano del Centro Sperimentale di Cinematografia che dirigo da dieci anni.

*Come è nata la collaborazione con l'Autore della Fotografia Vincenzo Carpineta, AIC, IMAGO?*

**M.N.** Non conoscevo personalmente Vincenzo, ma apprezzavo molto il suo lavoro, le sue collaborazioni con Marco Pontecorvo e Marco Tullio Giordana. Quando Arturo Paglia e Isabella Cocuzza della Paco Cinematografica mi hanno detto che avremmo potuto collaborare insieme, mi ha fatto molto piacere e devo dire che ci siamo intesi subito, sin dai primi incontri.



Foto pagina precedente ciak del film Amiche Mai  
Foto in questa pagina frame del film  
Foto pagina successiva Maurizio Nichetti - Vincenzo Carpineta

*Qual è il suo rapporto con la Fotografia cinematografica? Come la colloca all'interno della narrazione filmica?*

**M.N.** Un film è sempre il frutto di collaborazioni e incontri anche fortunati. La fotografia, prima di tutto, ma anche la scenografia, la musica, il cast, la presa diretta sono elementi che devono saper lavorare insieme e collaborare alla riuscita di un progetto. L'atmosfera di complicità che si crea sul set deve sempre aiutare tutti i reparti a dare il meglio di sé e questo accade solo se tutti, a cominciare dal regista, hanno attenzione e rispetto, anche per le esigenze altrui.

*Quando è prevista l'uscita del film?*

**M.N.** Mi hanno detto che lavorare senza l'assillo di un'uscita imminente è un lusso per un regista e cerco di godermelo, questo lusso, perché, oggi soprattutto, la creatività può continuare ad essere attiva anche in tutte le fasi di postproduzione.

*Carpineta, lei è al primo film con Nichetti: come avete preparato il film, avete scelto delle particolari reference?*

**V.C.** Le prime reference sono state di carattere generale, direi di vita per conoscerci. Ricordo un pomeriggio in un caffè a Milano, ridevamo e scherzavamo come due vecchi amici, dopo abbiamo iniziato a parlare del film.

*Come ricordato, Nichetti è al suo primo film in digitale: cosa ha comportato nella vostra collaborazione?*

**V.C.** Anche se molti anni prima e quindi con tecnologie diverse Maurizio Nichetti aveva già fatto esperienze con il mondo digitale, dopo una giustificata prudenza iniziale, l'ho visto prendere subito confidenza. Oggi posso dire che questa tecnologia ha agevolato il nostro dialogo.



FPS 24.000 SHUTTER 172.8 IRIS - EI 800 ND - WB 3800 K +1.5 CC

SBI  
LOG



LDS  
MCP

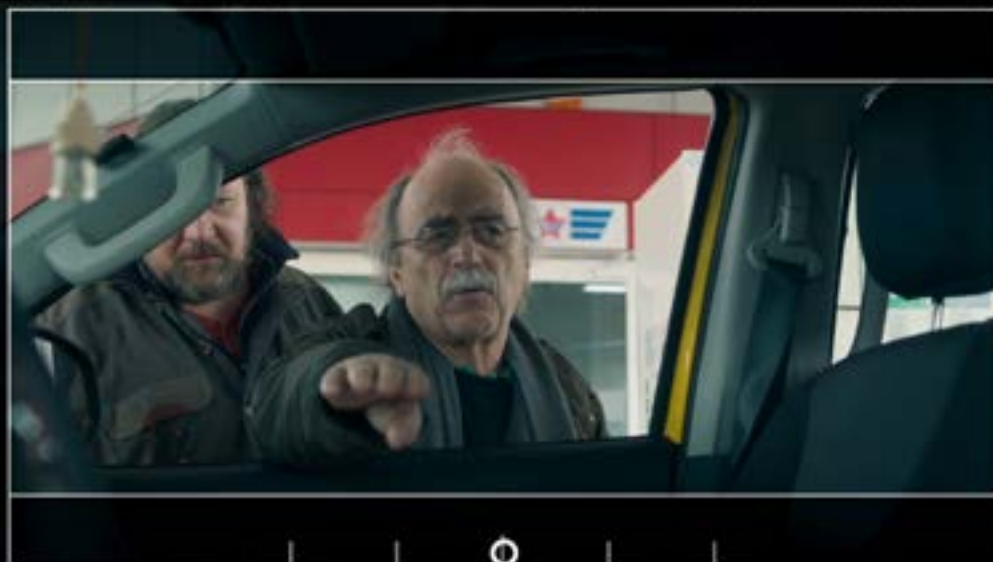
CC  
WRS

CAM  
LAK  
PWA

FCL - BAT 14.7V A026 C003 ●STBY MEDIA 0:56 h TC 16:00:28:05

FPS 24.000 SHUTTER 172.8 IRIS - EI 800 ND 0.6 WB 5600 K +1.5 CC

SBI  
LOG



LDS  
MCP

CC  
WRS

CAM  
LAK  
PWA

FCL - BAT 13.5V A032 C041 ●STBY MEDIA 0:40 h TC 13:10:51:15



*Con quale modello di macchina avete girato?*

**V.C.** Dovevamo affrontare un film in un periodo invernale, con molti spostamenti e camera car, avevamo quindi bisogno di una macchina che oltre alle caratteristiche fotografiche, che avevo immaginato per questo film, fosse anche versatile e affidabile. ho scelto una ARRI Alexa mini, macchina che ho usato in molti altri miei progetti e che si è rivelata la scelta giusta.



*Sulla scelta delle ottiche cosa può dirmi?*

**V.C.** Le ottiche nel digitale sono per me molto importanti, il racconto di questo film vive di diversi livelli fotografici, ho scelto di evidenziare queste differenze attraverso dei tools digitali e una scelta precisa delle ottiche. dopo una serie di test insieme con il mio assistente Andrea Collepiscopo abbiamo selezionato un set di Cooke S4 che oltre per la pasta fotografica risultavano affidabili anche per la loro meccanica.

*Ha sviluppato delle LUTs (Look Up Tables) durante le riprese?*

**V.C.** Da tempo ormai sono abituato a fare una pre-color sul set che con una certa approssimazione aiuta sia il regista che tutti i reparti a vedere quale sarà il risultato fotografico finale. Insieme con il DIT Davide Avoli e il colorist di laboratorio Fabrizio Conti, abbiamo sviluppato una LUT per il film e con delle CDL creato i differenti livelli fotografici

*C'è stata una particolare sequenza che vi ha maggiormente soddisfatti o che vi è rimasta maggiormente impressa?*

**M.N.** Il primo amore non si scorda mai e neppure la prima scena di un

film. Nel nostro caso una stalla. Angela Finocchiaro nel film lavora come veterinaria di grandi animali e da subito è alle prese con la nascita di un vitellino. Una scena complessa da girare, per tanti motivi a cominciare dal vitellino appena nato... A Vincenzo avevo parlato, come reference, di un quadro di Giovanni Segantini "Le due madri", perchè la nascita di un essere vivente è sempre un momento di grande emozione. Volevamo raccontarlo con delicatezza... La mucca ci ha aiutato e siamo riusciti a girare con un vitellino appena nato, davvero affamato.

**V.C.** Nell'impostazione di questa scena oltre che dal risultato fotografico, ero preoccupato di non disturbare la mucca con il nostro impianto tecnico, l'uso delle lampade a led con i controlli remoti è stato fondamentale per creare un set discreto, silenzioso e efficace, non so se la nostra discrezione è stata di aiuto alla mucca per adempiere al suo compito... di sicuro lo è stato per noi spettatori di una nuova vita proprio all'inizio di un nuovo film!



Foto pagina precedente e in questa pagina il regista Maurizio Nichetti

## Vittorio De Seta

[Palermo, 15 ottobre 1923 – Sellia Marina, 28 novembre 2011]

è stato un **regista** e **sceneggiatore** ed è considerato il padre del cinema documentario

italiano: soprattutto negli anni **50'** realizza documentari ambientati prevalentemente in **Sicilia** e **Sardegna**, come nel caso di **Isola di fuoco** e **I Dimenticati**.

Historical

# Vittorio De Seta

Il ricordo di Luciano Tovoli



**V**ittorio De Seta [Palermo, 15 ottobre 1923 – Sellia Marina, 28 novembre 2011] è stato un regista e sceneggiatore ed è considerato il padre del cinema documentario italiano: soprattutto negli anni 50' realizza documentari ambientati prevalentemente in Sicilia e Sardegna, come nel caso di *Isola di fuoco* e *I Dimenticati*. Nel 1961 debutta al cinema con *Banditi a Orgosolo*, primo suo lungometraggio, in totale saranno quattro: *Un uomo a metà* (1966), *L'invitata* (1969) *Lettere dal Sahara* (2006) Nel 1971 per la RAI, realizza *Diario di un maestro*, in quattro puntate, uno dei più grandi successi della nostra televisione, tratto dal libro autobiografico *Un anno a Pietralata* di Albino Bernardini, quindi *Quando la scuola cambia* (1979), miniserie anch'essa in quattro puntate: la cinematografia di entrambe le serie fu firmata da Luciano Tovoli. *Banditi ad Orgosolo*, il primo lungometraggio di De Seta con Tovoli strettissimo collaboratore alla Cinematografia del film, si aggiudicò il Nastro d'Argento per la categoria Fotografia in bianco e nero. Per quello che riguarda le collaborazioni con gli Autori della Cinematografia, ricordiamo che De Seta collaborò nei lungometraggi, oltre che con Luciano Tovoli, anche con Dario Di Palma AIC per "Un uomo a metà" e Antonio Grambone AIC IMAGO per "Lettere dal Sahara"

**Q**uando nel 1960 uscii dal Centro Sperimentale, mi ritrovai con il mio bel diploma e il mio master fu in un certo senso l' inattesa esperienza con Vittorio De Seta per *Banditi a Orgosolo*. Ogni troupe all'epoca doveva avere per legge degli ex allievi usciti dal Centro Sperimentale, così io ero deciso a far fruttare questo diploma e parlai con l'amico Giulio Questi di questa mia volontà di iniziare a lavorare il prima possibile. Io vengo dalla working class, il mio riferimento era prima di tutto il lavoro, quindi dovevo cercare una prima occasione per garantirmi la possibilità appunto di lavorare. Giulio Questi, regista di talento, mai veramente esploso professionalmente come avrebbe meritato, mi parlò di Vittorio De Seta, documentarista celebratissimo premiato a Cannes, che stava cercando proprio un assistente che avrebbe dovuto fare un po' di tutto. Sino ad allora De Seta aveva realizzato i suoi bellissimoi documentari, immagini e suono tutto da solo. Mi incontrai così con De Seta da Rosati a Roma, mi illustrò il progetto che stava preparando e partimmo una settimana dopo per quello che inizialmente sarebbe dovuto essere un documentario di

quindici giorni, ma che poi in realtà andò avanti per sei mesi e quindi divenne un vero e proprio film lungometraggi. Giravamo dal vero, dall'alba al tramonto, quindi con luce naturale, io facevo i fuochi e prendevo la luce decidendo l'esposizione, De Seta operava la macchina decidendo tutte le inquadrature. Terminato il documentario, a De Seta venne l'idea di continuare a girare un vero e proprio film e così decise di chiamare un professionista già affermato come Marcello Gatti il quale dopo tanti film in macchina avrebbe debuttato nella Direzione della Fotografia come allora si definiva il lavoro dell'Autore della Cinematografia. Devo dire che De Seta era allergico in un certo senso al cinema professionale e diffidava di chiamare dei grandi nomi. E infatti, dopo qualche giorno di ripresa, decise di non continuare con Gatti, ma non perché Marcello non fosse all'altezza, ci mancherebbe, era un grandissimo professionista, non andava semplicemente bene per i metodi di lavoro di De Seta che era un documentarista puro e non si trovava a suo agio con i tempi e le modalità che il cinema cosiddetto "professionale" richiedeva.

**D**i comune accordo De Seta e Gatti si lasciarono, in modo del tutto amichevole, senza polemiche di sorta, e io rimasi, prendendo di fatto il posto di Gatti. Feci venire da Roma per ricoprire il ruolo di Assistente Operatore ai fuochi il mio collega di Centro Sperimentale Marcello Gallinelli. Una volta tornati a Roma alla fine delle estenuanti riprese su e giù per il Sopramonte di Orgosolo, ci troviamo a casa di De Seta per confezionare i titoli e lui voleva che anch'io firmassi la fotografia ma in quel momento non mi sembrò la decisione migliore. Pensai che a 24 anni ero troppo giovane e che se avessi co-firmato la fotografia sarei restato senza lavoro. Sicuramente, conosciuta la mia età, nessun produttore mi avrebbe affidato un film. A quell'epoca non era neanche "lontanamente ipotizzabile" che appena uscito dal Centro Sperimentale, si potesse diventare subito responsabile della cinematografia di un film: bisognava fare la cosiddetta gavetta: aiuto, assistente, operatore alla macchina.

Foto pagina precedente frame del film "Banditi a Orgosolo"

**D**opo l'uscita di Banditi a Orgosolo si sapeva, nell'ambiente, che la cinematografia del film era anche la mia, ma quando mi chiamavano immaginavano che fossi un italo-americano o un italo-australiano che aveva fatto carriera all'estero e che a cinquant'anni aveva fatto ritorno in Italia. Così decisi di firmarmi come operatore alla macchina, anche se in realtà non ero mai stato in macchina bensì avevo collaborato strettamente alla cinematografia del film. Ho ancora l'esposimetro Master Weston che De Seta mi affidò dopo la partenza di Gatti dicendomi: "E' tuo! Ora fammi veramente vedere cosa sai fare!" Andammo in concorso a Venezia insieme a Il Posto di Olmi ed Accattone di Pasolini e il film vinse meritatamente il Nastro d'argento 1961 proprio per la miglior Fotografia in bianco e nero. Sul momento De Seta, forse un po' egoisticamente ne io d'altronde avendo preso la decisione sbagliata non avevo niente da recriminare non disse niente riguardo al fatto che avevo collaborato pariteticamente con lui e solo molti anni dopo, ammise la verità. Anni dopo fu la volta di Diario di un maestro, che rappresenta l'opera somma di De Seta. Fu un successo clamoroso: il primo episodio interessò 13 milioni di telespettatori in prima serata di domenica. Allora la Televisione regalava di queste cose, uno sceneggiato con ascolti altissimi, che trattava di un tema delicato, come le vicende difficili che accadevano all'interno di una scuola dell'estrema periferia romana. Lo girai con una sola macchina da presa, peraltro interamente a mano.

**P**er Diario di un maestro, serviva una figura vicina a quella di un reporter, di un cinematographer in grado di sdoppiarsi, fungendo anche da operatore. In realtà inizialmente De Seta aveva cominciato a lavorare a Diario di un maestro con un altro collega, lo svizzero Renato Berta, poiché io ero impegnato in un film di Fabio Carpi. Avevano deciso di mettere due carrelli in quest'aula scolastica, carrellare avanti e indietro e così i ragazzi non facevano altro che guardare in macchina, e ciò naturalmente non era possibile, dal momento che sarebbe dovuto essere una sorta di docu-film e non un film intervista. Dopo appena una settimana, così, i due decisero di non continuare insieme e De Seta era disperato, a tal punto che voleva rinunciare, quando decise di chiamarmi dal momento che ero libero avendo finito il film di Carpi. Mi venne a mente quanto era accaduto con Marcello Gatti per Banditi ad Orgosolo esattamente undici anni prima. Una

settimana di incomprensioni e poi il blocco. Anche questa volta decisi di andare in suo soccorso, intuendo che l'idea del film era una formidabile ed unica idea, profondamente sociale e che ne poteva scaturire un'opera cinematografica importante soprattutto dal punto di vista politico-sociale. Feci un sopralluogo in quest'aula e mi venne l'idea da subito di girarlo con camera a mano. Dissi a Vittorio:

**"Facciamo un provino di un giorno. Prendiamo un' Eclair NPR 16 millimetri, io mi metto in aula, Bruno Cirino, (l'attore che interpretava il maestro), espone la sua lezione, ma tu devi stare fuori dall'aula, sei troppo ingombrante ed i ragazzi non capirebbero la tua figura, magari nascosto dietro la lavagna, ti bersaglierebbero di battute e di nuovo ci troveremo nell'impossibilità di girare. Io semplicemente ti faccio un fedele reportage di ciò che accade. Poi andiamo in stampa, lo vediamo insieme e mi dici se ti piace"**

Girai quindi unicamente insieme al fonico e all'assistente operatore. Abolimmo il ciak con un numeratore elettronico dentro la macchina per evitare di incrementare la curiosità dei ragazzi. De Seta in proiezione scoppiò letteralmente a piangere per la gioia.

**"E' vero Vittorio... sembra possibile... continuiamo per una settimana ancora di prova e poi di nuovo faremo il punto"**

**Q**uattro mesi dopo eravamo ancora lì a girare il nuovo programma scolastico che De Seta aveva concordato con i suoi consiglieri, giovani insegnanti che credevano anche loro moltissimo in questo strano esperimento. Consideriamo che De Seta non aveva nessuna immagine con cui confrontarsi prima della proiezione. Naturalmente le proiezioni si trasformavano, alla presenza anche della montatrice, in analisi del

materiale appena visto per ovviare le evidenti ripetizioni, le zoomate inutili, l'eccesso di movimento insomma e si stabiliva una specie di linguaggio a priori al quale mi sarei dovuto attenere anche se poi in aula il mio pensiero riprendeva il sopravvento dato che sino ad oggi non mi sono mai saputo o meglio voluto trasformare in un obbediente robot. Io in fondo professionalmente avrei voluto fare il reporter, non di guerra comunque anche se l'esempio eccelso di Robert Capa mi ronzava in testa ma lui era saltato su una mina, e così in più di un'occasione ho tentato di assecondare questa mia inclinazione in più pacifici reportage come nel 1972 con Michelangelo Antonioni per Chung Kuo-Cina. Forse per "Diario di un maestro" sarebbe stato più giusto firmare insieme paritariamente, come dichiarò in un' intervista lo stesso De Seta anni dopo perché in realtà il mio apporto alla scelta delle inquadrature fu in quel caso particolare determinante per rendere il film semplicemente "possibile".

L' "incredibile successo che ci piovve addosso con 13/14/14 e 15 milioni di spettatori in prima serata e di domenica, non era stato di certo messo in conto. Io ero semplicemente felice di aver impersonato per quattro mesi il mio ruolo di puro "reporter" contribuendo a far conoscere un interessante panorama umano e territoriale nonché l'arretratezza del sistema didattico dell'epoca che espelleva dalla scuola ragazzi già segnati dalla vita ma i quali, riportati in quella stessa scuola che li aveva respinti, cambiato integralmente il sistema didattico, dimostrarono dopo quattro mesi di riprese di aver fatto incredibili progressi in termine di approfondimento anche didattico. Anche noi imparammo molto da quegli straordinari ragazzini che conoscevano palmo a palmo il loro territorio di profonda periferia, nella zona del Tiburtino Terzo, messi così presto di fronte alla problematicità sociale nella quale comunque si muovevano come pesci nell'acqua. Ricordo vividamente da allora la frase lapidaria che mi dedicò Umberto, il ragazzo più timido e silenzioso della classe, il quale vedendomi appoggiato alla porta con l'Eclair NPR già posata sulla spalla seppur in posizione di riposo, entrando in classe la mattina mi lanciò, soffermandosi con un'occhiata di sfida:

**"Ah Lucìa... buon per te che te ne fregghi!"**

**P**er le quattro puntate della miniserie "Quando la scuola cambia" ebbi di nuovo la bellissima sensazione di contribuire con il mio lavoro, di nuovo interamente girato a mano con la stessa fedele Eclair NPR che mi aveva accompagnato anche in Cina, potesse realmente servire a qualcosa. Con De Seta ormai e finalmente, l'intesa era assoluta. Non avevamo bisogno di parlare. Vivevamo la situazione con lo stesso entusiasmo, con la stessa convinzione che il nostro comune lavoro potesse contribuire a cambiare, anche se in piccolissima percentuale, un sistema scolastico che allora, pur dopo quasi dieci anni dal "Maestro", per quanto riguardava specialmente i ragazzi fuori dalla cosiddetta normalità, definire arretrato era veramente dare un giudizio molto generoso.

Foto pagina successiva foto dal set "Diario di un maestro"



Sull'onda del successo delle celebrazioni del Trentennale di **IMAGO**, stretti attorno al suo fondatore **Luciano Tovoli**, svoltesi a **Cinecittà** nel Marzo 2023 con l'impeccabile *a detta di tutti i partecipanti* organizzazione dell'AIC, il 2024 ha confermato il

rinnovato impegno per riflettere sui successi passati e tracciare nuove strade per il futuro, sotto la guida della presidenza del brasiliano **Mustapha Barat ABC** e del **Board** sostanzialmente confermato dalle elezioni del Maggio scorso.

# Imago's corner





INTERNATIONAL FEDERATION  
OF CINEMATOGRAPHERS  
FOR THE ART OF CINEMATOGRAPHY

# 30

YEAR  
ANNIVERSARY

CINECITTÀ, ROME



### **Intelligenza Artificiale e Diritti d'Autore: Una Sfida per il Futuro della Cinematografia**

Uno dei temi centrali emersi nell'ultimo anno è l'impatto dell'Intelligenza Artificiale (AI) sulla cinematografia e sui diritti d'autore. Il Comitato per l'Autorialità di IMAGO ha affrontato con determinazione questa sfida, evidenziando i rischi associati all'uso dell'AI nel settore audiovisivo. Secondo il report della Dr. Cristina Busch, l'AI potrebbe sostituire le creazioni umane, minacciando il mercato delle opere creative e creando un nuovo "Value Gap", una disparità tra il valore generato dalle opere creative e la remunerazione ricevuta dagli autori. IMAGO sostiene che sia essenziale implementare misure regolatorie per proteggere gli autori dall'uso parassitario delle loro opere da parte di sistemi di AI,

proponendo l'introduzione di un diritto di remunerazione residuo per garantire una compensazione equa anche quando i lavori vengono utilizzati per l'addestramento dell'AI.

*Pienamente e drammaticamente aperto rimane il tema del rispetto dei diritti morali che costituiscono in sé, all'interno del riconoscimento autoriale come dettato dalla Convenzione di Berna, l'unica difesa possibile a protezione dell'integrità delle opere e dell'illegittimità di ogni manipolazione non autorizzata.*

### **Miglioramento delle Condizioni di Lavoro: Una Priorità Fondamentale per IMAGO**

IMAGO ha continuato a lavorare intensamente per migliorare le condizioni di lavoro dei cinematographers

a livello globale, facendo di questa tematica una delle sue principali priorità. Attraverso campagne internazionali e un impegno costante, la Federazione ha promosso standard migliori e affrontato le difficoltà legate all'ambiente di lavoro. Le condizioni di lavoro dei cinematographers sono spesso precarie, con lunghe ore di lavoro, compensi insufficienti e condizioni fisiche difficili, soprattutto sui set. IMAGO ha posto l'accento sull'importanza di un cambiamento sistemico che coinvolga tutti gli attori del settore, dai produttori alle istituzioni, per garantire ambienti di lavoro più sicuri, equi e sostenibili.

Le campagne promosse da IMAGO mirano non solo a migliorare le condizioni materiali, ma anche a sensibilizzare sulla salute mentale e sul benessere psicologico dei

cinematographers, aspetti spesso trascurati ma essenziali per la sostenibilità della carriera. IMAGO ha collaborato con altre organizzazioni e sindacati del settore per creare una rete di supporto globale che possa offrire risorse e assistenza ai professionisti in difficoltà.

Uno dei punti focali di queste campagne è stato il riconoscimento dell'importanza della sicurezza sul lavoro, non solo in termini fisici ma anche psicologici, con iniziative che mirano a ridurre lo stress e a promuovere un equilibrio sano tra vita professionale e personale. Questi sforzi sono stati accompagnati dalla richiesta di normative più rigorose e di una migliore applicazione delle leggi esistenti in tutti i paesi membri di IMAGO.

### **Nuovo Comitato per la Preservazione e il Restauro: Proteggere il Patrimonio Cinematografico**

Un'altra importante iniziativa è stata la formazione del nuovo Comitato per la Preservazione e il Restauro, dedicato alla protezione e al restauro del patrimonio cinematografico mondiale.

*In questo comitato l'AIC è brillantemente rappresentata dal socio Daniele Massaccesi.*

Questo comitato si impegnerà a garantire che le opere cinematografiche vengano preservate per le future generazioni, affrontando le sfide tecniche e finanziarie legate al restauro dei film. Il comitato rappresenta un passo significativo nella missione di IMAGO di salvaguardare il patrimonio e l'eredità culturale cinematografica a livello europeo ed internazionale.

### **Partecipazione di IMAGO al Euro Cine Expo di Monaco: Innovazione e Collaborazione Tecnica**

Durante il Euro Cine Expo di Monaco, svoltosi dal 27 al 29 giugno 2024, il Comitato Tecnico di IMAGO ha organizzato sette pannelli tematici che hanno coperto una vasta gamma di argomenti di rilievo per la cinematografia contemporanea.

- **Intelligenza Artificiale (AI) nella Cinematografia:** Discussione sulle applicazioni e implicazioni etiche dell'AI nella creazione dell'immagine cinematografica, inclusi gli impatti sui diritti d'autore e sull'occupazione dei creativi.
- **Illuminazione a LED:** Approfondimento sulle ultime tecnologie di illuminazione a LED, con dimostrazioni pratiche che hanno evidenziato come queste innovazioni possano migliorare la qualità visiva mantenendo un'efficienza energetica.
- **Gestione dei Metadati:** Presentazione delle nuove tecniche per la gestione avanzata dei metadati durante la produzione, post-produzione e distribuzione dei film, garantendo una tracciabilità e un'organizzazione migliori delle risorse digitali.
- **Relazione tra Attori, Registi ed Autori della Cinematografia:** Un panel dedicato a esplorare le dinamiche creative e collaborative sul set, sottolineando l'importanza di una comunicazione efficace per la realizzazione di un progetto cinematografico di successo.
- **Preservazione e Restauro del Film:** Discussione sulle tecniche avanzate per la preservazione e il restauro delle opere cinematografiche, con un focus sulle sfide tecniche e finanziarie legate a questo settore cruciale.
- **Innovazioni nelle Machine da Presa Digitali:** Presentazione e dimostrazione pratica delle capacità della Ahtel 9x7 Digital Camera per l'Immersive Cinema e l'IMAX di Pawel Ahtel ACS, che ha attirato grande attenzione per la qualità delle immagini prodotte.
- **Prospettive Future del Cinema Digitale:** Panel che ha esplorato le tendenze future della cinematografia digitale, con particolare attenzione agli sviluppi tecnologici e alle nuove opportunità offerte dall'integrazione tra tecnologia e arte.

### **La Questione della Rappresentanza Unica per Paese: Un Principio Fondamentale**

Tra le tematiche affrontate dal Board di IMAGO nell'ultimo anno, una delle più delicate è stata la questione della rappresentanza unica per paese. Questo principio è considerato fondamentale per evitare conflitti di interesse e garantire una rappresentanza chiara e coesa all'interno di IMAGO di ciascun paese membro. È stato riscontrato il rischio concreto che egoismi e comportamenti divisivi possano trasferirsi dal livello nazionale a quello internazionale, alimentando nuove divisioni e conflitti all'interno della federazione. Pertanto, il Board ha espresso pressoché unanime consenso su quale dovrà essere la politica di IMAGO riguardo





a nuove associazioni create in paesi dove esiste già un'associazione membro: Il principio di rappresentanza unico – una associazione soltanto per paese – è visto come essenziale ed inderogabile per mantenere l'integrità della federazione e promuovere la solidarietà internazionale tra i membri. L'eccezione costituita recentemente dall'Ungheria per gravi motivazioni di natura politica va appunto considerata come eccezione, non la regola. E non deve essere replicata.

### **Conclusioni: Un Futuro di Successi e Innovazioni**

IMAGO ha dimostrato di essere una federazione dinamica e resiliente, pronta ad affrontare le sfide del futuro. Con un Board coeso e una leadership determinata, IMAGO ha saputo superare in maniera unitaria le aspre divisioni del passato recente, rilanciando il suo ruolo internazionale per la promozione dell'eccellenza nel settore cinematografico ed affrontando con determinazione le nuove sfide poste dall'innovazione tecnologica e dalla globalizzazione. Le nuove iniziative, dalla protezione dei diritti d'autore contro le minacce dell'AI alle proposte per il miglioramento delle condizioni di lavoro e alla preservazione del patrimonio cinematografico, testimoniano l'impegno costante della federazione verso i suoi membri e la sua missione di promuovere l'arte e la tecnica della cinematografia a livello globale.

Foto pagina precedente evento per il 30° Anniversario IMAGO

Foto a sinistra Luciano Tovoli AIC ASC firm una copia del libro *The Cinematographers Voice*, co-written by former ACS member Lindsay Coleman e Roberto Schaefer ASC AIC. L – R Daniela Cajigas AEC, Chris Ross BSC President, Luciano Tovoli AIC ASC, Roberto Schaefer ASC AIC

**AIC** è lieta di annunciare la nascita di un prestigio partenariato stipulato da **Franco Antonio Mireni**, all'interno del G.R.A - **Gruppo Ricerche Audiovisive** - Laboratorio avanzato

di studi e ricerche orientato verso nuovi linguaggi musicali nell'audiovisivo istituito in seno alla Scuola di Musica Applicata del Conservatorio e coordinato dai proff. **Sandro Di Stefano** e **Maurizio Gabrieli**.



# Eventi Partenariato Santa Cecilia

CONSERVATORIO DI MUSICA

**I**l partenariato con la nostra Associazione è il primo attivato in questo ambito con il Conservatorio di Musica Santa Cecilia e nasce dall'esigenza di un'analisi approfondita delle dinamiche che determinano e caratterizzano questo rapporto simbiotico, questa sinestesia fra Luce e Suono musicale: la necessità appare in questo preciso momento storico quanto di più opportuno e doveroso, per aprire un nuovo, decisivo focus su una questione, che in passato non è mai stata veramente approfondita in ambito didattico. Tra le finalità e gli obiettivi principali del partenariato: seminari, conferenze, approfondimenti sulla sinestesia fra Luce e Suono musicale, collaborazioni ad eventi comuni di natura squisitamente cinematografica ed in riferimento alla musica applicata, sia nella sede di Cinecittà Studios, negli appuntamenti dell'AIC, e sia presso il Conservatorio di Santa Cecilia. Grande soddisfazione da parte del Presidente Luciano Tovoli AIC ASC IMAGO che sottolinea l'importanza di tale storico accordo.

**Q**uesto progetto inizierà a colmare, secondo il pensiero di Tovoli, Presidente AIC, socio ASC e fondatore di IMAGO, quella che nell'ultimo cinquantennio è stata una mancanza assoluta di metodica analisi [al di là del mero e quotidiano esercizio di attualità critica esercitata nei media] del linguaggio cinematografico e delle molteplicità creative che lo compongono, tra le quali primeggia il rapporto tra Immagine e Musica. Basti ricordare, limitandosi all'Italia, l'enorme e desertica distanza che ci separa dalle grandissime figure

di studiosi e teorici del linguaggio cinematografico quali sono stati Luigi Chiarini ed Umberto Barbaro - limitandosi agli italiani - due grandi studiosi che da giovanissimo il Presidente Tovoli ebbe modo di incontrare e frequentare, il primo all'Università di Pisa dove Chiarini inaugurò, verso la metà degli anni '50, la prima cattedra, in Italia, di Critica e Storia del Linguaggio Cinematografico ed il secondo, Umberto Barbaro, incontrato più tardi a Roma, avendolo casualmente come dirimpettaio di strada in via Salaria 222. Entrambi questi grandi studiosi erano stati tra i fondatori del Centro Sperimentale di Cinematografia.

**B**arbaro analizzava il linguaggio cinematografico e tutto il divenire dell'arte cinematografica dal punto di vista del materialismo storico, seppur moderato dalle ricerche di György Lukács, nei suoi studi sulla letteratura, trovandosi in netta ma fervida opposizione e spesso scontro con la pura visione crociana del Chiarini. Comunque, in diverse occasioni collaborarono fruttuosamente in comuni preziose pubblicazioni. Perciò, anche per gettare un ponte tra studi forse datati ma comunque storici e nuove metodologie di ricerca e studio come quelle alla base dell'accordo tra il Conservatorio di Musica di Santa Cecilia e l'Associazione Italiana Cinematografia AIC verrà dato, finalmente, nuovo ed organico slancio ad approfondimenti che, date anche le moderne tecnologie di indagine e verifica, possono disvelare veri tesori di conoscenza del passato ed incrementare una maggiore consapevolezza del presente e del futuro attorno al mestiere non solo

del "fare" cinema ma anche dell'investigarlo.

## **"Cinematografia & Musica nel film: dialogo sinestetico"**

**I**l primo storico appuntamento, tra il Conservatorio di Santa Cecilia e la nostra Associazione si è tenuto a Cinecittà il 1° marzo di quest'anno, presso la Sala Cavalli: tra gli intervenuti, quelli del M° Sandro Di Stefano, del Presidente Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO, del Vicepresidente Antonio Grambone, AIC, IMAGO e di Daniele Nannuzzi, AIC, IMAGO e del direttore del Conservatorio M° Franco Antonio Mireni tra le attività del partenariato, segnaliamo che il secondo appuntamento si terrà presso il conservatorio di Santa Cecilia con una Masterclass che sarà tenuta da Vittorio Storaro, AIC ASC.

Foto pagina precedente evento Partenariato Santa Cecilia

Eccezionalmente a partire dal 12 Febbraio di quest'anno è stato possibile ammirare nuovamente nelle sale italiane **Suspiria**, visionario capolavoro di **Dario Argento**, distribuito da **Cat People** e **Video** in

una nuova versione restaurata in 4K a cura di **Synapse**, in tutto lo splendore delle tinte del Technicolor originale, con la supervisione del nostro Presidente **Luciano Tovoli**, che ha firmato l'iconica Fotografia del film.



# Eventi **SUSPIRIA**

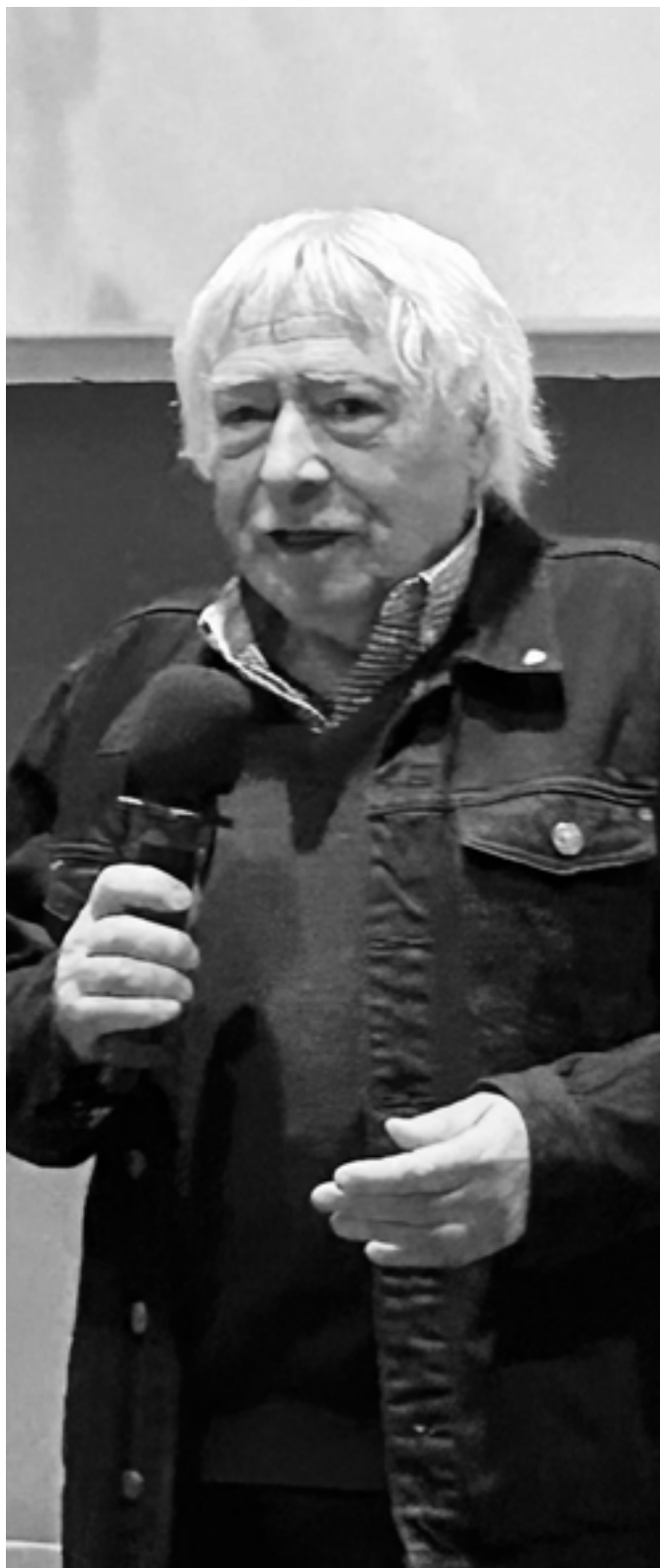
IL RITORNO NELLE SALE



**E**ccezionalmente a partire dal 12 febbraio di quest'anno è stato possibile ammirare nuovamente nelle sale italiane *Suspiria*, visionario capolavoro di Dario Argento, distribuito da Cat People e Videa in una nuova versione restaurata in 4K a cura di Synapse, in tutto lo splendore delle tinte del Technicolor originale, con la supervisione del nostro Presidente Luciano Tovoli, che ha firmato l'iconica Fotografia del film. Un evento straordinario con proiezioni sold out in tutta Italia: lo stesso Tovoli in compagnia del M° Claudio Simonetti, fondatore dei Goblin che hanno firmato le musiche, ha presentato il film lunedì 12 febbraio presso il Cinema Barberini di Roma.

**A** distanza di quasi cinquant'anni [la pellicola è uscita nel 1977] *Suspiria*, continua a stupire intere generazioni di spettatori. Numeri incredibili quindi al botteghino per la nuova riedizione restaurata: nella prima giornata di programmazione infatti il film ha raggiunto addirittura la sesta posizione, mantenendosi nella Top Ten del Box Office nei giorni successivi, superando abbondantemente la soglia del milione di euro d'incasso.

Foto pagina precedente Luciano Tovoli e Claudio Simonetti  
Foto a destra Luciano Tovoli durante l'evento per la proiezione di *Suspiria*



Si è tenuto nella giornata del **4 Novembre 2023** presso la sede dell'**AIC** [Cinecittà Studios, Roma] l'incontro con il cinematographer

**Hiro Narita**, membro **ASC** - **American Society of Cinematographers** e dell'**Academy of Motion Pictures and Sciences**.



# Eventi **AIC Incontra** INCONTRO CON HIRO NARITA ASC

**S**i è tenuto nella giornata del 4 novembre 2023 presso la sede dell'AIC [Cinecittà Studios, Roma] l'incontro con il cinematographer Hiro Narita, membro ASC - American Society of Cinematographers e dell'Academy of Motion Pictures and Sciences, che ha firmato film come Farewell to Manzanar, Never Cry Wolf, Star Trek VI: The Undiscovered Country, The Rocketeer, Dirty Pictures, Hocus Pocus, Honey, I Shrank The Kids. L'evento promosso dal COMITATO AIC INCONTRA ha visto la presenza del Presidente Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO, dei rappresentanti del Consiglio Direttivo e degli Associati AIC.

**U**n incontro ricco di spunti e suggestioni che si è rivelato un interessante confronto tra Narita e i suoi colleghi italiani: nel congedarsi, dopo aver visitato il Museo dell'Associazione, lo stesso Narita, ha voluto quindi sottolineare come l'AIC ricopra un ruolo di primo piano nella storia della Cinematografia mondiale.



Foto pagina precedente Luciano Tovoli e Hiro Narita  
Foto a destra Hiro Narita durante la visita al museo del Cinema di Cinecittà

Un film di **Luciano Tovoli**, ispirato ad uno dei più popolari romanzi del gigante della letteratura albanese **Ismail Kadarè**, per anni in odore di Nobel, proiettato in Francia

nel **1984** in **450** sale ma mai presentato in Italia per essere stato bloccato per anni in Tribunale conseguentemente al fallimento della distribuzione francese **Gaumont-Italia**.



# Eventi Il Generale dell'Armata Morta

L'AIC ALLA FESTA DEL CINEMA DI ROMA  
23 OTTOBRE CASA DEL CINEMA - SALA CINECITTÀ ORE 21.00

**U**n film di Luciano Tovoli, ispirato ad uno dei più popolari romanzi del gigante della letteratura albanese Ismail Kadarè, per anni in odore di Nobel, proiettato in Francia nel 1984 in 450 sale ma mai presentato in Italia per essere stato bloccato per anni in Tribunale conseguentemente al fallimento della distribuzione francese Gaumont-Italia. Godendo di un cast stellare formato da Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Michel Piccoli, Gerard Klein e rivelando alla luce l'allora giovanissimo e totalmente sconosciuto Sergio Castellitto, da allora cresciuto sino a diventare una rinomata star del firmamento europeo, il film è stato proiettato due volte fuori concorso al Festival di Venezia e continua da allora, in totale libertà, la sua discreta e parallela carriera incontrando molto spesso l'apprezzamento del pubblico ogni dove abbia la possibilità di incontrare uno schermo cinematografico. In questo film, il primo da regista, Tovoli mantiene la sua veste di Autore della Cinematografia in collaborazione con il suo storico Operatore alla macchina Giuseppe Tinelli.

**T**rama: A dieci anni dalla fine della seconda guerra mondiale, un generale (Marcello Mastroianni) e un cappellano (Michel Piccoli) dell'esercito italiano, vengono incaricati di ritrovare i resti dei soldati italiani caduti in Albania. La spedizione è commissionata dalla contessa Betsy (Anouk Aimée), vedova del colonnello Di Brenni, anche lui scomparso tra le brulle montagne albanesi. La contessa manovra con la sua bellezza il generale ed il cappellano quali due fragili marionette prigioniere del suo sguardo.

#### LE MONDE

*Jacques Siclier*

Con la sua grande esperienza mondialmente riconosciuta Tovoli ha creato la giusta atmosfera necessaria per questa farsa feroce ammantata di eleganza. Uno stile burlesco e originale che sfiora il tragico, accompagnato dalla musica del grandissimo Malher.

#### LE FIGARO MAGAZINE

*Francois Chalais*

La più straordinaria dote di questo film dove tutto sembra fatto per non meravigliare è che non finisce mai di farlo. La direzione di Tovoli può essere paragonata con quella di un grande pittore e non dimenticheremo facilmente le interpretazioni di Mastroianni e Piccoli. I primi piani di Anouk Aimée sono semplicemente un incanto.

#### MADAME FIGARO

*Redazionale*

Uno stile forte ed essenziale che ci ricorda le straordinarie immagini di tovoli per "Il deserto dei Tartari". Mastroianni è un brillante Don Chisciotte in un capolavoro di derisione. Il film riesce ad essere brillante ed a certi momenti decisamente comico. Un tale film merita considerazione e rispetto.

Foto pagina precedente di Letizia Cavallini  
Foto in basso poster del film

#### LE NOUVEL OBSERVATEUR

*Redazionale*

Tra i tanti meriti che questo film enumera, il valore assoluto resta l'ispirata regia di Luciano Tovoli che arriva a trasformare magicamente ogni spettatore in Amleto.

#### LE CANARD ENCHAÎNÉ

*Jean Paul Grousset*

L'iconica affermazione di "Che follia la guerra!" balza alle nostre menti mentre assistiamo al film di Luciano Tovoli. Un'eroica leggenda svelata nella sua realtà di tragica menzogna. Gerard Klein nel ruolo del Generale tedesco funge da perfetto detonatore per la carica altamente esplosiva del film.

#### LE POINT

*Marie Francois Leclerc*

Da un romanzo di Ismail Kadarè, una saga di derisione animata fa uno spirito comico e distruttivo. Ambizioso e urlante con attori immensi con un esordiente Sergio Castellitto che, stretto tra giganti, gioca sottilmente di rimessa in ogni scena.

#### L'EXPRESS

*Michel Delain*

Un sogno ossessivo. Un film eccezionalmente riuscito. La qualità del film si misura dalla perfezione della performance di Carmine De Padova, un non attore, nel ruolo del sospettosissimo attendente del bombastico Generale Ariosto.



Dal 2011 ad oggi **Terre di Cinema** – International Cinematographers Days e' un evento specificamente dedicato alla **Cinematografia** e realizzato direttamente da professionisti del settore sotto il patrocinio e con la collaborazione

di **AIC** – Autori Italiani Cinematografia, **IMAGO** – International Federation of Cinematographers, e **Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia** – Scuola Nazionale Cinema.



# Eventi **Terre di Cinema**

INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHERS DAYS

## Chi siamo

Ideatore e curatore della manifestazione è Vincenzo Condorelli, attualmente membro del Consiglio Direttivo di AIC e IMAGO, Presidente Onorario e Luciano Tovoli, oggi presidente di AIC, nonché membro ASC e membro onorario di IMAGO, di cui è anche co-fondatore.

Dal 2021 BVK – Berufsverband Kinematografie – l'associazione di categoria dei direttori della fotografia tedeschi è partner ufficiale di Terre di Cinema e collabora attivamente alla organizzazione e realizzazione della manifestazione. Partner tecnico principale è Kodak Motion Pictures Film, affiancato da altri brand protagonisti dell'industria cinematografica mondiale quali ARRI, Cooke Optics, Nanlux-Nanlite, Panalight, Augustus ColorLab.

La spiccata dimensione internazionale di Terre di Cinema risuona nelle parole del collega Johannes Kirchlechner: "È stata una grande fortuna che io abbia appreso del CineCampus 'Terre di Cinema'. All'epoca ero presidente della BVK e fui felice di cogliere l'opportunità di rivalizzare il legame tra l'AIC e la BVK. Esisteva già un legame stretto tra i colleghi altamente decorati dell'era del Nuovo Cinema Tedesco e del Neorealismo Italiano, che portò, tra le altre cose, alla fondazione di IMAGO. La conoscenza del molto attivo membro dell'AIC Vincenzo Condorelli, l'instancabile organizzatore del CineCampus, si è rivelata non solo estremamente produttiva, ma anche profondamente amichevole. Questo stretto legame è ciò che rende la cooperazione così fruttuosa e gratificante per tutte le parti. Il workshop beneficia della collaborazione di professionisti affermati nel loro campo, e le associazioni traggono profitto dalla collaborazione concreta

su un progetto comune, che è più unificante delle 'riunioni di classe', durante le quali si svolgono eccellenti discussioni e manovre politiche, ma che alla fine portano a pochi progressi concreti. Nel frattempo, il coinvolgimento oltre al modesto supporto finanziario per Terre di Cinema è diventato una parte integrante delle attività internazionali della BVK, che lo apprezza molto. Il CineCampus è ora una parte fissa e attesa con entusiasmo dell'anno lavorativo per tutti noi."

## Cosa facciamo

Nel corso dei suoi tredici anni di vita, Terre di Cinema si è articolata in diverse espressioni, tra cui proiezioni al pubblico, presentazioni tecniche ed anteprime internazionali, incontri con gli autori, premi e concorsi, tutte gravitanti intorno al CineCampus internazionale di Terre di Cinema, un centro di formazione specialistica d'eccellenza di prestigio mondiale che dal 2011 ad oggi ha accolto in Sicilia oltre 400 giovani cineasti da 50 paesi di tutto il mondo: dall'Afghanistan al Sudafrica, passando per tutta l'Europa, il Medio Oriente, India, Singapore, Cina, Australia, Nuova Zelanda e tutto il continente americano, dal Canada e gli Stati Uniti al Brasile e all'Uruguay. La formula unica ed originale del CineCampus di Terre di Cinema si basa sul principio del learning by doing, che predilige un approccio pratico ed empirico legato ad un risultato concreto, che nel caso del CineCampus TDC è costituito da una serie di dodici cortometraggi realizzati in location dai 36 studenti – registi e direttori della fotografia – che partecipano ad ogni edizione, per un totale di oltre 400 cortometraggi

realizzati dal 2011 ad oggi. I cortometraggi vengono ripresi in pellicola 35mm dando così l'opportunità alle nuove generazioni di cineasti di conoscere e sperimentare un formato altrimenti poco accessibile per loro.

"E fondamentale" afferma Condorelli "dare alle nuove generazioni la possibilità di imparare ad esporre un negativo. Imparato quello si può successivamente imparare a girare in qualsiasi formato. Noi veniamo dalla fotografia, non siamo ingegneri o informatici, e la fotografia è quella in pellicola. Imparato cioè si può fare tutto".

Si tratta di cortometraggi realizzati quindi da troupe internazionali, fortemente legati alle location delle Terre di Cinema siciliane in cui, ogni estate, si svolge il CineCampus con il coinvolgimento di numerosi attori locali e stranieri. Un numero rilevante dei cortometraggi realizzati a Terre di Cinema vengono selezionati ogni anno in festival e rassegne di tutto il mondo, ricevendo numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali va ricordato il Premio Miglior Contributo Tecnico nell'ambito della 35ma Settimana Internazionale della Critica della 77ma Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia del 2020 a Gas Station (regia di Olga Torrico, Fotografia di Eleonora Contessi), successivamente finalista della cinquina dei David di Donatello 2021 quale Miglior Cortometraggio.

"La partecipazione dei registi è un aspetto fondamentale del nostro CineCampus" continua Condorelli "per noi sarebbe stato molto più facile organizzare un workshop esclusivamente di cinematografia e dedicato solo ai giovani interessati a diventare cinematographer. Ma io ritengo che educare i futuri registi ai valori ed alla

disciplina derivanti dal girare in pellicola sia altrettanto fondamentale. Come e' fondamentale ricordare che noi siamo narratori di storie, quello e' il nostro obiettivo ultimo, non la tecnica fine a se stessa."

I diritti di sfruttamento commerciale deicortometraggi realizzati a Terre di Cinema rimangono interamente in capo ai registi e in percentuale agli autori della fotografia, sancendo così il principio della co-autorialita' dell'immagine cinematografica. Inoltre La quota d'iscrizione pagata dai partecipanti e' attentamente ponderata per permettere la più ampia partecipazione da ogni parte del mondo indipendentemente dal reddito di ciascuno e finalizzata esclusivamente alla copertura dei costi di realizzazione del CineCampus, nel quadro di un processo di selezione ispirato dal più ampio criterio di inclusivita' nelle sue più complete declinazioni (genere, etnia, religione, etc.).

Si tratta di una cifra che non copre nemmeno il costo di mercato della pellicola 35mm impiegata in ciascun cortometraggio e che risulta essere sostanzialmente più bassa (tre o quattro volte) di omologhi workshop e summer school in europa e nel resto del mondo. Ciò e' reso possibile dallo straordinario supporto fornito a Terre di Cinema da Kodak Motion Pictures Film e dagli altri partner tecnici: grandi brand protagonisti della industria cinematografica mondiale quali ARRI, Cooke Optics, Nanlux-Nanlite, Panalight, Desisti Lighting, Augustus Color Lab. Tali collaborazioni caratterizzano il CineCampus di Terre di Cinema come il workshop più importante in Italia dedicato alla Fotografia Cinematografica ed uno dei principali workshop a livello mondiale.

## Da dove veniamo

La prima edizione di Terre di Cinema viene realizzata a Forza d'Agro' (ME) nel 2011 con sostegno diretto della Sicilia Film Commission, il partenariato di CSC- Scuola Nazionale Cinema - Sede Sicilia ed AIC - Autori Italiani della Cinematografia. Dal 2013 in poi il partenariato passa alla sede di centrale di Roma del CSC, con la partecipazione, ad ogni edizione, della classe del secondo anno del corso di Fotografia Cinematografica. Partner internazionali accademici principali: London Film School e NARAFI - LUCA School of Arts (Belgio). Dal 2013 al 2016 Terre di Cinema si caratterizza per la realizzazione di rassegne tematiche e premi speciali ai giovani direttori della fotografia emergenti in Europa con il sostegno della Sicilia Film Commission (Bando Festival) e la partecipazione di ospiti di rilievo mondiale come, nel corso della Edizione 2014, il Premio Oscar Garrett Brown ASC, inventore della tecnologia steadicam.

Proprio il 2014 si caratterizza per il gemellaggio con la manifestazione Premi Nastri d'Argento che vede l'assegnazione di un Nastro Speciale alla Carriera a Luciano Tovoli nell'ambito della nostra manifestazione. Nel 2016 Terre di Cinema si trasferisce a Catania e dal 2017 al 2019 si aggiudica il sostegno finanziario di SIAE e MIBACT tramite i Bandi Sillumina e Per Chi Crea, permettendo l'assegnazione di oltre 20 borse di studio a giovani cineasti italiani under 35.

Tra le iniziative da ricordare il concorso Sicilia in Luce Contest, realizzato nel 2017 in collaborazione con Luce - Cinecittà, volto alla valorizzazione della memoria audiovisiva siciliana, ed il

CineMusicLab, dedicato alla realizzazione di video musicali dedicati a band emergenti siciliane. Tra gli ospiti di queste edizioni vanno ricordati il collega Ed Lachman ASC, già nomination all'Oscar nel 2003 (Lontano dal Paradiso), 2016 (Carol) e 2024 (El Conde), il regista cult britannico Julien Temple con il suo direttore della fotografia Oliver Stapleton, il direttore della fotografia ungherese Matyas Erdely, autore della fotografia di Figlio di Saul, Premio Oscar 2016 quale Miglior Film Straniero, ed il direttore della fotografia austriaco Christian Berger, storico collaboratore del regista Michael Hanneke, nomination all'Oscar 2010 come Migliore Fotografia per il Nastro Bianco.

L'Edizione 2024 di Terre di Cinema si è svolta a Siracusa dal 31 Agosto al 15 Settembre 2024 e ha visto per la prima volta affiancarsi il s16mm al 35mm come supporto di ripresa: *"Effettivamente"* sostiene Condorelli *"c'è attualmente un grande ritorno di fiamma per il s16mm, come confermato dagli amici di Kodak Motion Picture Film e Panalight. In effetti è un formato che esalta la tipicità della pellicola e mai emulato dal digitale che si è concentrato sui formati più larghi. Siamo molto curiosi di vedere come le truppe del nostro CineCampus lo interpreteranno per il racconto delle loro storie ambientate a Siracusa"*.

Foto pagina precedente day 1 TDC 2024  
Foto pagina successiva day 2 TDC 2024



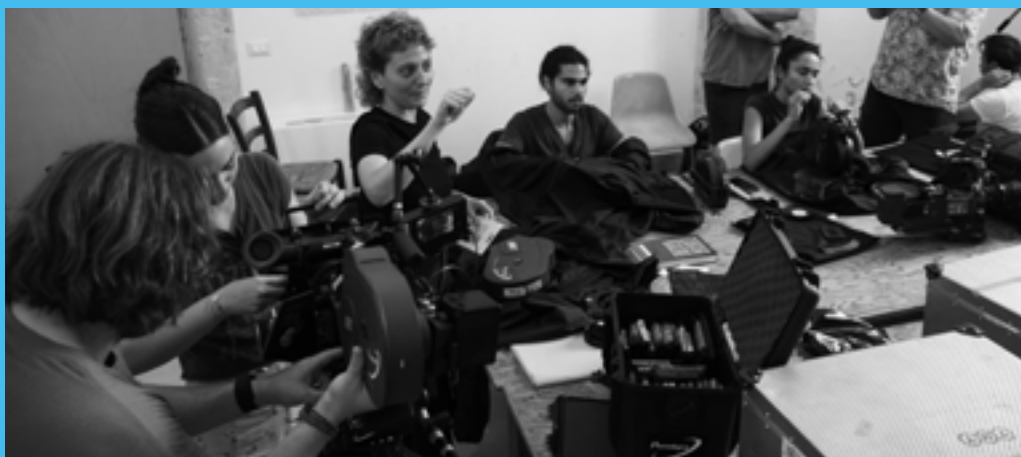
# Un viaggio nella Cinematografia che unisce quattro generazioni

Il 6 settembre 2024, durante Terre di Cinema, si è svolta una giornata speciale dedicata alle masterclass di due grandi protagonisti della cinematografia mondiale: Daniele Massaccesi AIC e Luciano Tovoli AIC, ASC. Organizzata nell'ambito dell'iniziativa AIC IN CAMPUS, questa giornata ha rappresentato non solo un momento di approfondimento tecnico, ma anche un tributo ai valori fondamentali della cinematografia, riconosciuti dai tanti giovani presenti – ventenni e trentenni che hanno espresso entusiasmo non solo per le competenze illustrate, ma soprattutto per i principi trasmessi dai maestri. In quanto ideatore e curatore di Terre di Cinema fin dal 2011, è stato per me un momento di profonda soddisfazione vedere come questo evento continui a crescere e a mantenere un legame organico ed indissolubile con l'AIC. Ricordo con emozione alcuni momenti davvero significati di questo rapporto quasi più che decennale: la mostra fotografica dedicata a Tonino e Franco Delli Colli, resa possibile grazie alla generosità di Stefano Delli Colli e Laura Delli Colli, che hanno condiviso il prezioso archivio di famiglia. La suggestiva proiezione sotto le stelle della Baia di Taormina di Santa Sangre di Alejandro Jodorowski alla presenza dell'autore della cinematografia

Daniele Nannuzzi AIC, un evento unico ed irripetibile. Il Tributo ad Ermanno Olmi, con la proiezione su pellicola de Il Mestiere delle Armi, alla presenza di suo figlio, il cinematographer Fabio Olmi. La proiezione di Acqua e Zucchero. Carlo Di Palma AIC: I Colori della Vita.

L'omaggio al grande binomio Michelangelo Antonioni & Luciano Tovoli con la proiezione in pellicola de Il Mistero di Oberwald, e il tributo a Giuseppe Lanci AIC, celebrato con la proiezione di Kaos dei Fratelli Taviani nella splendida cornice liberty del CineTeatro Odeon di Catania. Il successo commuovente della giornata dedicata a Tovoli e Massaccesi dimostra che l'interesse delle nuove generazioni va oltre la tecnica fine a se stessa. I valori, l'etica e la passione della nostra professione sono ciò che realmente ispira e motiva i cineasti del futuro: rispetto, solidarietà, autorialità sono principi che oggi più che mai una associazione come AIC deve contribuire a diffondere tra le nuove leve e difendere nei contesti appropriati. E Terre di Cinema, continuerà ad essere uno strumento utile per perseguire questi scopi.

Vincenzo Condorelli - Consiglio Direttivo AIC - Consiglio Direttivo IMAGO



# Tovoli e Massaccesi in merito alla loro partecipazione

Quali riflessioni e considerazioni personali ha suscitato in voi la partecipazione a “Terre di Cinema International Cinematographers Days” all’interno degli incontri AIC In Campus voluta espressamente dalla nostra associazione, partner della manifestazione?



## Luciano Tovoli

Quasi ogni anno ho cercato di partecipare a Terre di Cinema A nella sezione AIC In Campus in quella che considero una iniziativa di particolare anche simbolica importanza. Invitare, ormai da tredici anni, con costante successo, dai quattro angoli del mondo cineasti alle loro primissime armi, nella bellissima terra siciliana così ricca di antica ed augusta cultura, a praticare per due settimane il loro sogno cinematografico confrontandosi con mezzi espressivi tradizionali, la pellicola in primis, e conseguentemente, le fantastiche macchine da presa derivanti direttamente nei principi da quelle impiegate dai fratelli Lumieres per i loro ottocenteschi reportages colmi di palpabile stupefazione e di Meliès per la sua visionaria arte prestidigitatoria, è stata, da parte di Vincenzo Condorelli, una geniale intuizione.

Una profonda, specifica ed unica riflessione sul basare il “sapere cinematografico” su solide fondamenta, sapere destinato certamente a confrontarsi con i futuristici mezzi che già abitano la nostra inquieta e mutevolissima realtà. Quanto al clima della giornata del 6 che comprendeva una mattinata ed interessantissima lezione dell’ amico e collega del valore di Daniele Massaccesi, con i suoi più di due decenni di strettissima collaborazione con il genio assoluto Ridley Scott ed altre figure mitiche, la risposta è stata quella di una grande pervasiva empatia che ci ha riportato a Roma con il cuore e la mente colmi di facce sorridenti ed occhi lucidi.



## Daniele Massaccesi

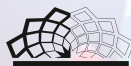
Sono stato già ospite di “Terre di Cinema” lo scorso anno, e anche per questa edizione la mia esperienza è stata davvero arricchente, esaltante dovendomi soprattutto confrontare con giovani provenienti da tutto il mondo, che hanno dimostrato sempre grande entusiasmo, voglia di fare e dedizione in un’atmosfera estremamente creativa, ricordiamo, tra l’altro, che il fine della manifestazione è quella di portarli a realizzare in pellicola dei corti: i ragazzi si sono dimostrati molto incuriositi in particolare modo dalla figura dell’operatore di macchina, che è il vero trait d’union tra il regista e l’Autore della cinematografia: l’operatore può dire certamente la sua nelle dinamiche creative, dando preziosi consigli sui movimenti di macchina ad esempio.

Ovviamente abbiamo anche parlato della figura del cinematographer, analizzando il mio lavoro in Matrix. L’aspetto più sorprendente dell’incontro, è stato sicuramente avvertire quella consapevolezza che il cinema può superare qualsiasi barriera culturale e linguistica, è davvero un linguaggio universale quello delle immagini. Vorrei infine sottolineare il costante impegno di Vincenzo Condorelli, che da tanti anni riesce a portare avanti la sua mission formativa, come raramente accade in altri contesti, complimenti.

Nelle foto in alto Luciano Tovoli e Daniele Massaccesi con alcuni partecipanti di Terre di Cinema

# AOVA

ACADEMY OF VISUAL ARTS



AUTORI ITALIANI  
CINEMATOGRAFIA  
ACCADEMIA RICONOSCIUTA

**NAPOLI**  
**VIA TARSIA. 44**

**M** MONTESANTO L2 **M** DANTE L1

NUMERO VERDE GRATUITO:

**800.300.229**

NUMERO WHATSAPP:

**345.140.9888**



VIVI IL SET  
IL CINEMA ATTRAVERSO LA FOTOGRAFIA  
ACCADEMIA TRIENNALE

SCANSIONA E VISITA IL SITO



**AOVAACADEMY.COM**



**PARTNER  
FORMATIVO**

## ACCADEMIA PROFESSIONALE DI FOTOGRAFIA & CINEMA

FOTOGRAFIA · VIDEO-MAKING · FONIA  
REGIA · FOTO RITOCO · PRODUZIONE  
CINEMATOGRAFIA · FILM-MAKING  
MODA · ADVERTISING · SPORT  
COLOR GRADING · POST PRODUZIONE  
REPORTAGE · AERIAL & DRONE  
RED CAMERA · DAVINCI RESOLVE  
GRIP · MACCHINISMI · MONTAGGIO

# Peter Zeitlinger

## Nuovo Socio AIC

L'8 giugno 2024 è stato annunciato ufficialmente l'ingresso di Peter Zeitlinger ASC, BVK in AIC. Nato a Praga il 6 giugno 1960, Zeitlinger è tra i maggiori cinematographers internazionali. Dopo l'occupazione sovietica del 1968 e la conseguente instabilità politica, è costretto a lasciare il proprio Paese insieme alla madre, scegliendo di raggiungere la vicina Austria. A Vienna frequenta la Filmakademie: dopo aver collaborato a diversi progetti con Götz Spielmann e Ulrich Seidl, come nel caso di *Good News* e *Losses to Be Expected*, oggi tra i più importanti rappresentanti del cinema austriaco, a metà degli anni 90', Zeitlinger inizia il suo storico sodalizio con il leggendario regista Werner Herzog, al cui fianco si spingerà ripetutamente oltre i consueti canoni della rappresentazione cinematografica. Tra i titoli più importanti: *Grizzly Man* (2005), *Rescue Dawn* (2006), *Encounters at the End of the World* (2007), *Il cattivo tenente - Ultima*

*chiamata New Orleans* (2009), *My Son, My Son, What Have Ye Done* (2009), *Cave of Forgotten Dreams* (2010), *Queen of the Desert* (2015), *Into the Inferno*, (2016), *Salt and Fire* (2016), *Theatre of Thought* (2022). Collabora anche con Abel Ferrara (*Tommaso*, 2019) e con star hollywoodiane come Nicolas Cage, Nicole Kidman e James Franco, per il quale illumina anche il suo film da regista *Future World* (2018). Zeitlinger si occupa fin dagli esordi anche di regia, e negli ultimi anni ha rafforzato la sua collaborazione con la compagna Silvia Zeitlinger Vas.

Ha insegnato all'Università Mozarteum di Salisburgo e alla Facoltà di televisione e cinema HFF di Monaco. Insieme al regista Herzog è stato insignito lo scorso anno del prestigioso "Cinematographer-Director Duo", in occasione della 31a edizione di *Energa CAMERIMAGE*.



# News

AGGIORNAMENTI DAI NOSTRI SOCI E DAI SET IN CORSO.

### Daniele Massaccesi, AIC, IMAGO e l'esperienza di "Watch dogs"

Terminate a Sofia le riprese del film "Watch dogs" diretto da Mathieu Turi ["Hostile", "Meander - Trappola mortale", "The Deep Dark"] e scritto da Christie LeBlanc, ispirato all'omonima serie di videogiochi, incentrata sulle vicende di Aiden Pearce, un hacker che vive in una Chicago sorvegliatissima, tenuta d'occhio dall'onnisciente ctOS. Nel cast confermata la presenza di Tom Blyth, protagonista di "Hunger Games - La ballata dell'usignolo e del serpente" e della star di "Talk to Me" Sophie Wilde. Produzione: Regency Enterprises.

*Come sei stato coinvolto nel film?*

Sono stato contattato da Mark Huffam, storico produttore di Ridley Scott, che conoscendomi da tanti anni, ha pensato che potessi essere la persona giusta per prendere parte a questo film: alla fine delle riprese mi ha fatto molto piacere apprendere che sia rimasto soddisfatto della sua scelta.

*Cosa puoi dirmi della tua collaborazione con il regista Mathieu Turi?*

Mathieu è una persona molto carina, giovane, aperto ai consigli e molto collaborativo: è il primo film che realizziamo insieme. Abbiamo avuto la stessa visione, e lui si è affidato molto a me, è stata una collaborazione reciproca, nel pieno rispetto dei ruoli.

*Avete girato il film in Bulgaria. Come ti sei trovato?*

Devo dire che tutta la troupe bulgara è stata molto professionale, la mia crew è stata validissima, sul set si è respirato un bellissimo clima, sotto questo punto di vista prendere parte a questo film si è rivelata una bellissima esperienza lavorativa e umana. L'unica

difficoltà incontrata come si può immaginare è stata la lingua, l'inglese non era alla portata di tutti e il bulgaro è davvero incomprensibile, ma alla fine ce l'abbiamo fatta...per la troupe è stato il film più bello e piacevole che abbiamo mai fatto...così mi è stato riportato.

*Durata delle riprese?*

Quasi un mese di riprese, il montatore era al nostro seguito e così abbiamo avuto già un premonito assai vicino all'idea finale del film: tutto si è svolto senza particolari intoppi, siamo stati davvero veloci, merito anche di un'organizzazione molto efficiente.

*In che periodo esattamente?*

Abbiamo girato nel mese di luglio, dopo un mese di preparazione a giugno.

*Uscita prevista?*

L'ipotesi di uscita ad oggi è quella di gennaio 2025: inizialmente non era previsto che dovesse uscire nei cinema, ma si paventa l'ipotesi di una sua uscita nelle sale, dal momento che c'è una grande attesa per questo progetto, soprattutto da tutti gli amanti del videogioco da cui è tratto. Io personalmente sono stato contatto sui miei profili social, dove sono stato sommerso di richieste di informazioni e anticipazioni sulla lavorazione...

*Post produzione e color?*

Saranno eseguite a Belfast.

*Cosa puoi dirmi riguardo le specifiche tecniche del film?*

Per questo film ho deciso di usare macchine Sony Venice 1 e Sony FX3, pensando che potessero interagire alla perfezione tra loro, e poi dal momento che la narrazione visiva prevede sorgenti di ripresa come webcam e security cam, sono sempre stato convinto che le FX3 potessero rappresentare la soluzione

migliore. La quasi totalità del film è stata girata in un unico ambiente praticamente, la cosa interessante è l'uso che abbiamo fatto del "prompter" tradotto letteralmente "suggeritore", concepito per suggerire appunto battute agli attori, una sorta di specchio semiriflettente che permette quindi agli attori di rivolgersi direttamente in camera, con lo sguardo rivolto all'obiettivo, rendendo la sensazione di star leggendo un testo scritto quasi completamente impercettibile. Siamo ricorsi a questa tecnica per far sì che gli attori potessero avere le immagini del computer sul monitor, permettendo loro di interagire con gli altri personaggi, come se fossero davanti alle webcam. È stata la prima volta che questa particolare tecnologia viene usata in un film per un tempo così elevato, i primi venti minuti della storia sono stati girati in questo modo. Inoltre, il film si caratterizzerà per un'importante sequenza d'azione d'inseguimento a piedi e con auto, che il regista inizialmente aveva previsto di girare in un unico piano-sequenza, che abbiamo però simulato con degli agganci interni, per cui una macchina compatta e versatile quale è la FX3 ci ha permesso di operare nel migliore dei modi, ben adattandosi, grazie all'elevata sensibilità all'illuminazione, agli angusti ambienti delle auto".

*Conclusioni.*

Abbiamo concepito di realizzare un film per tutti, non soltanto per gli amanti del famoso videogioco, abbiamo cercato di sviluppare argomenti di grande attualità come il "dark web": spesso quando ci si confronta con una persona che non si conosce dietro uno schermo, si possono correre rischi importanti, legati alla sua vera identità e al suo reale fine: abbiamo cercato una chiave di lettura molto interessante a mio parere, non legandoci totalmente al videogioco, ma fornendo anche una nostra visione, che spero possa essere apprezzata.

Foto pagina precedente Peter Zeitlinger



005

2A

2

17.18.28.18

WATCH DOGS

MATHIEU TURI

DANIELE MASSACCESI AIC



## News dai Set

### **Paolo Ferrari, AIC, IMAGO e il nuovo film di Toni Trupia**

È in lavorazione il nuovo film diretto da Toni Trupia, che torna alla regia di un lungometraggio dopo Itaker – Vietato agli italiani del 2012, pellicola che vedeva tra gli interpreti Francesco Scianna, Michele Placido e Monica Bîrădeanu. Intitolato “La primavera” e girato tra l’Italia [Trieste] e il Marocco, cuore pulsante della storia, il film si avvale della Fotografia di Paolo Ferrari, AIC, IMAGO. Le vicende ruotano attorno ad una ragazza di nome Emma [interpretata da Ludovica Francesconi] che, alla morte della madre, scopre in un diario nascosto che il suo vero padre è uno sconosciuto di nome Saïd, così spinta da una crisi d’identità già esistente, partirà per il Marocco alla sua ricerca. Prima del film di Trupia, il cinematografer italiano inoltre ha partecipato alle riprese di La spiaggia di vetro di Will Geiger e Se posso permettermi – parte seconda di Marco Bellocchio, Ferrari aveva firmato anche il precedente, che è stato presentato all’81esima Mostra d’Arte Cinematografica – La Biennale di Venezia in selezione ufficiale – fuori concorso. L’ultima opera di Bellocchio realizzata nell’ambito del corso di alta formazione cinematografica “Bottega XNL – Fare Cinema” si avvale di interpreti quali: Fausto Russo Alesi, Barbara Ronchi, Rocco Papaleo, Giorgia Fasce, Filippo Timi, Pier Giorgio Bellocchio, Fabrizio Gifuni, Edoardo Leo.

### **La primavera**

#### **Specifiche tecniche:**

**Camera:** CANON C300 MARK III

**Lenses:** COOKE S4i

**Lights:** Aстера AX10, Aстера AX5, Aстера Titan, Aстера Bulbo, Skypannel ARRI

Foto pagina precedente ciak Watch Dogs  
Foto in questa pagina Paolo Ferrari

# Organigramma

## Presidente

Luciano Tovoli

## Vice Presidenti

Antonio Grambone - Marco Carosi

## Segr. Generale

Simone Marra

## Premi AIC

*E' la storia, non chi la racconta!*  
[Stephen King]

05

**Oscar**

\*categoria presente sin dalla prima edizione

03

**Bafta**

\*categoria introdotta nel 1964

79

**Nastri D'Argento**

\*categoria presente sin dalla prima edizione

19

**David di Donatello**

\*categoria introdotta dal 1981



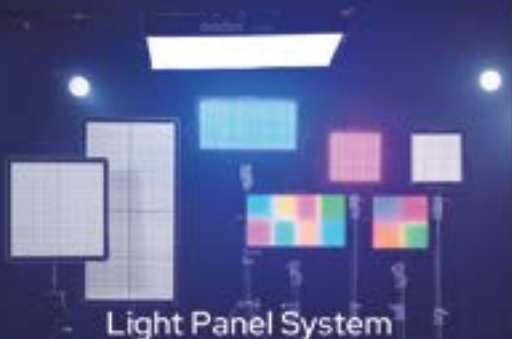
# AIUC Soci

Adesso Marco  
Andreotta Giovanni  
Archinto Manfredò  
Bartoli Adolfo  
Basso Piero  
Battaglia Gianlorenzo  
Ben Abdallah Tarek  
Bendo Matt  
Benvisto Luigi  
Bianchi Guglielmo  
Buttafava Armando  
Calvesi Maurizio  
Cappetta Marco  
Caramella J. Maria  
Carosi Marco  
Carpineta Vincenzo  
Castelli Matteo  
Casalgrandi Ivan  
Castiglioni Agostino  
Cattani Nicola  
Catinari Arnaldo  
Cavallini Giovanni  
Cecon Stefano  
Celeste Nino  
Cestari Luca  
Condorelli Vincenzo  
Costa Emilio  
D'Agata Violetta  
De Angelis Matteo  
De Angelis Roberto  
Del Puppo Luca  
Niccolò De La Fère  
De Rosa Antonio  
Desideri Danilo  
D'Ettore Roberto  
De Vita Maurizio  
D'Offizi Sergio  
Fantini Luca  
Ferrari Paolo  
Fransesini Flavio  
Fornari Gerardo  
Forges Davanzati Roberto  
Gabriele Stefano  
Galasso Giovanni  
Gennaro Maurizio  
Giaconi Jessica  
Girometti Roberto  
Grambone Antonio  
Greguoli Luca  
Gucciardo James  
Hanozet Massimo  
Isidori Ludovica  
Kissopoulos Marina  
Lanci Giuseppe  
Macedonio Giovanni  
Macelloni Maurizio

Mammolotti Gianni  
Mancori Davide  
Marchini Jacopo  
Martinico Valentina  
Massaccesi Daniele  
Mattiolo Alessandro  
Menegatti Ugo  
Mertes Raffaele  
Monni Giuliano  
Morra Francesco  
Nannuzzi Daniele  
Napoletano Enzo  
Napolitano Daniele  
Oreto Paolo  
Orfeto Leone  
Orlandi Luca  
Pagot Franz  
Paglia Daniele  
Palomba Niccolò  
Palombi Mattia  
Patrizi Patrizio  
Piazzolla Davide  
Pironi Marco  
Pietromarchi Giulio  
Poli Daniele  
Raggi Nicola  
Ranzani Emiliano  
Salemme Stefano  
Salvati Sergio  
Schaefer Roberto  
Schembri Yari  
Sempi Tobia  
Senatore Lorenzo  
Sgorbati Marco  
Sgreva Gino  
Soriquez M. Ruben  
Spinotti Dante  
Spiti Stefano  
Storaro Vittorio  
Talone Stefano  
Tegamelli Vania  
Tessarolo Marco  
Tonti Giorgio  
Totino Salvatore  
Tovoli Luciano  
Trecarichi Vito  
Massimiliano Trevis  
Turri Andrea  
Ungaro Kika  
Van Ostrum Kees  
Venditti Giuseppe  
Volpi Sarah  
Zeri Massimo  
Zietlinger Peter  
Zito Ettore  
Zonin Alessandro

# KNOWLED

TAKE YOU FURTHER



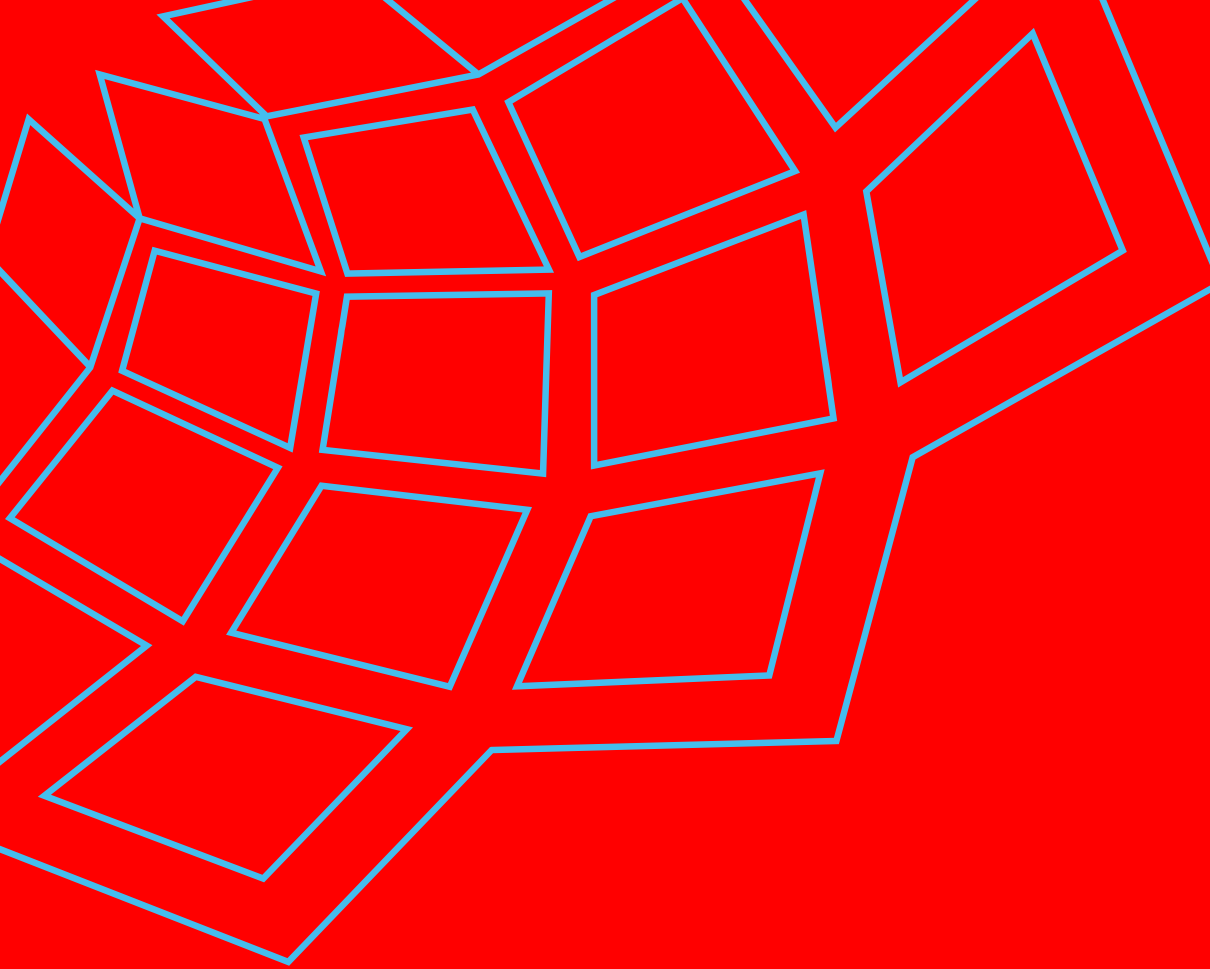
Noi di Godox ci siamo sempre impegnati a fornire una gamma completa di soluzioni di illuminazione per i registi. La nostra serie KNOWLED, in particolare, testimonia il nostro costante impegno nel rendere la produzione cinematografica più efficiente, rapida ed economica per i professionisti, rendendo i loro sogni a portata di mano. Dagli apparecchi di illuminazione innovativi a un'ampia gamma di strumenti per la migliore illuminazione.

Ci dedichiamo alla creazione di un servizio onnicomprensivo per il dinamico mondo della produzione cinematografica.



**AG**





AICCINE.COM



# Bulletin.

Rivista Ufficiale Autori Italiani della Cinematografia