

AAA

Bulletin.

Rivista Ufficiale Autori Italiani della Cinematografia

Highlight

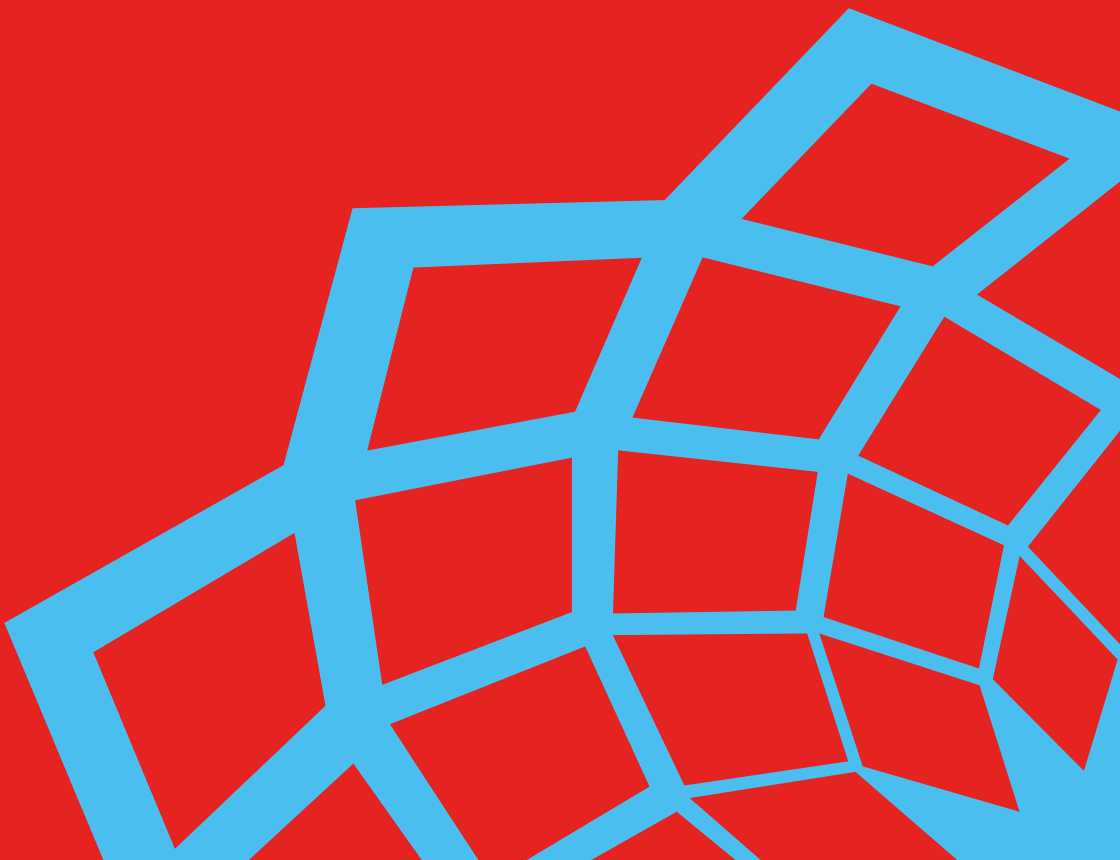
Vittorio Storaro

SCRIVERE CON LA LUCE

Sodalizio e collaborazione
con Bernardo Bertolucci



AUTORI ITALIANI
CINEMATOGRAFICI



.EDITORIALE

02. Etica e memoria – Antonio Grambone

L'etica e la memoria sono pilastri fondamentali per il lavoro dell'Autore della cinematografia. In un'epoca di incertezze e riscritture del passato, è essenziale preservare la memoria collettiva come antidoto al degrado culturale.

.SPECIALE

05. Intervista a Vittorio Storaro – Scrivere con la Luce

Vittorio Storaro ripercorre il suo straordinario viaggio artistico accanto a Bernardo Bertolucci, declinato attraverso la narrazione della luce.



AIC Bulletin.
Rivista ufficiale dell'A.I.C
(Autori Italiani della Cinematografia)
Numero .02 Q1 Febbraio 2025

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
Luciano Tovoli

AIC – Via Tuscolana 1055 – 00173 Roma
Website: www.aiccine.com
Info e Contatti: Tel. 334 6157000
Mail: info@aicine.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'espresso 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 Giannini S.P.A.
Tutti i diritti dei contenuti fotografici sono degli aventi diritto.

.AIC INCONTRA

14. Giuditta Paolini

Presidente dell'AITR, Giuditta Paolini racconta il suo percorso professionale e il ruolo dell'Associazione nel tutelare e aggiornare i tecnici di ripresa.

16. Jessica Giaconi

Jessica Giaconi è la prima donna a ricevere lo Special Vince Award Adolfo Bartoli – Premio Vincenzo Crocitti, un riconoscimento al suo impegno e alla sua carriera nel documentario, nel cinema indipendente e nella pubblicità.

.FOCUS ON

21. Miss Fallaci – Ivan Casalgrandi AIC tra Cinema e Storia

Ivan Casalgrandi firma la cinematografia di Miss Fallaci, serie Rai che racconta gli inizi della carriera di Oriana Fallaci negli anni '50.

25. Daniele Nannuzzi

Per Werther al Teatro Carlo Felice di Genova, Daniele Nannuzzi ha curato un light design ispirato ai quadri di Edward Hopper, con transizioni luminose dal realismo pittorico al noir.

31. Daniele Poli – The Garbage Man

The Garbage Man è il primo lungometraggio firmato da Daniele Poli al fianco del regista Alfonso Bergamo, un film che si distingue per un'estetica volutamente noir.

37. Gianni Mammolotti – Il Monaco che Vinse l'Apocalisse

Il regista Jordan River e il cinematografo Gianni Mammolotti raccontano Il Monaco che Vinse l'Apocalisse, film che esplora la figura mistica di Giocchino da Fiore.

43. Daniele Napolitano AIC – Don Q, un Don Chisciotte Urbano

Daniele Napolitano AIC firma la fotografia di Don Q, un'originale rilettura urbana di Don Chisciotte, girata interamente in location reali a New York con un approccio visivo dinamico e una forte impronta autoriale.

.IMAGO'S CORNER

48. Bojana Andric

Bojana Andric SAS, Vicepresidente di IMAGO e Presidente del Comitato Diversità e Inclusione, racconta il suo percorso nella cinematografia e il suo impegno per una comunità più inclusivi e rappresentativa.

.EVENTI

52. Festa del cinema di Roma

Proiezione speciale de Il generale dell'armata morta – Anteprima della serie-TV Miss Fallaci – Omaggio Ridley Scott.

53. Torino film festival

22-30 novembre 2024

53. Capri, Hollywood – the international film festival

2 gennaio 2025

54. Hollywood Party

10 gennaio 2025

54. Presentazione ufficiale della rivista AIC Bulletin

26 ottobre 2024

.CLUBHOUSE

55. Incontri che cambiano la vita

Adolfo Bartoli racconta nel suo libro, patrocinato dall'AIC, la passione e l'amore verso il proprio lavoro, e quella che è stata una carriera ricca di aneddoti e incontri.

Una delle frasi che più mi è rimasta scolpita, nella memoria di **Giuseppe Rotunno**, quando ebbi la fortuna di incontrarlo quale mio docente al **Centro Sperimentale di Cinematografia**, è stata: **“Il cinema è un’industria dove**

c’è un capitale investito per un prototipo, il film. Se tutto funziona, può diventare arte”.

In questa frase ho sempre trovato la natura duplice del nostro lavoro: da un lato la natura artistica, dall’altro la natura etica.

Editoriale Etica e Memoria

ANTONIO GRAMBONE (AIC, IMAGO)

L'etica e il lavoro dell'Autore della cinematografia sono centrali nel processo creativo e tecnico di una produzione cinematografica. L'Autore della cinematografia non è solo responsabile delle scelte visive, ma deve anche rispettare determinati principi professionali e morali per garantire il successo della produzione, il benessere della troupe e il rispetto delle risorse. Creare un ambiente di lavoro positivo include anche il rispetto per il set, mantenendo una comunicazione chiara e onesta con i membri della troupe e in particolare con i suoi più stretti e preziosi collaboratori.

Pensavo a quella frase del Maestro Rotunno proprio in questo momento di grande incertezza, dove notizie si rincorrono per un vicino passato di grandi speculazioni con il combinato disposto di regole che dovrebbero essere a garanzia ma oramai superate di fatto, cui si fa fatica a rinnovare. Eppure il cinema, ma più in particolare il set, dovrebbe avere memoria non solo di natura artistica ma anche di buone pratiche consolidate e conquistate nel tempo, quasi come un antidoto contro dei comportamenti rapaci e deplorabili, dettati da chi non è portatore di nessuna memoria, rispetto e lealtà o peggio, a volte, forse anche in modo inconsapevole, adottando movimenti sociali quali ad esempio il fenomeno della cancel culture. Etica e memoria sono concetti strettamente legati, poiché la memoria, sia personale che collettiva, gioca un ruolo fondamentale nel mantenere vivi i valori morali e nel determinare come la società affronta il proprio passato. L'etica della memoria riguarda le responsabilità morali legate alla gestione, preservazione e trasmissione della memoria, siano essa storica, personale o collettiva.

AIC ha come sua missione, senza dubbio, la condivisione delle esperienze dei soci anche attraverso questa pubblicazione e la custodia delle stesse in una memoria collettiva che appartiene a tutti. Una memoria che sia viva, condivisa e operante è un bene irrinunciabile per un'associazione, esattamente come il decoro urbano, la sicurezza, la mobilità. La rimozione della memoria collettiva, infatti, contribuisce al degrado della cultura, genera indifferenza, alimenta l'apatia. Nell'ignoranza del passato tutto sbiadisce, scolora e perde vigore; senza la conoscenza del passato, diventa facile riscrivere la storia, falsificarla e capovolgerla come a volte maldestramente si tenta di fare.

Disseppellire il passato e farlo rivivere attraverso i linguaggi della contemporaneità rappresenta una forma di resistenza culturale e un antidoto morale per i nostri giorni afflitti da un'assillante "dittatura del presente" e della semplificazione, che non può che impoverire le coscienze. La "memoria", intendendola nel senso latino di *Ars memorativa*, il cui esercizio richiede un lavoro di mediazione paziente e la necessità di misurarsi con forme comunicative capaci di produrre conoscenza e consapevolezza emozionando, facendo leva su quello che potremmo chiamare lo "stupore della ragione". Del resto, nel mito greco, la Memoria (*Mnemosyne*), congiungendosi con Zeus, partorisce le nove Muse: sono queste, le arti, che tengono viva la memoria nel tessuto della società.

Solo recuperando l'indissolubile connubio tra memoria e immagine, tra memoria e drammaturgia, la conoscenza del passato sarà in grado di animare la consapevolezza del presente. Solo così la conoscenza del passato potrà tradursi in ri-conoscenza per un mondo che altri hanno forgiato, ma che ci è stato consegnato in usufrutto e custodia.



Vittorio Storaro e **Bernardo Bertolucci** hanno dato vita ad uno dei sodalizi artistici più importanti che il cinema ricordi.

Il loro è stato un incontro predestinato nel tempo, insieme hanno collaborato a nove film: **Prima della rivoluzione** (1963), *La strategia del ragno* (1970), *Il conformista* (1970), **Ultimo tango a Parigi** (1972),

Novecento (1976), *La luna* (1979), **L'ultimo imperatore** (1987), *Il tè nel deserto* (1990), **Piccolo Buddha** (1993).

Con **L'ultimo imperatore** si sono aggiudicati entrambi il **Premio Oscar®** (miglior regia e sceneggiatura non originale e miglior cinematografia), evento unico per il cinema italiano [Best Director- Best Cinematography].

SPECIALE

Conversazione con Vittorio Storaro

AIC, ASC, IMAGO

Scrivere con la Luce



Vittorio Storaro nei film di Bernardo Bertolucci si è rivelato un progetto di ampio respiro, che comprende un volume, una mostra-esposizione Foto/Cinematografica itinerante, masterclass e un lavoro di restauro delle pellicole che vi hanno visti protagonisti. Insieme a Bertolucci avete scritto tra le pagine più suggestive e iconiche dell'immaginario cinematografico: cosa l'ha spinto a racchiudere in un volume (il più personale e intimo tra tutti quelli che ha scritto) la vostra collaborazione, la vostra amicizia?

Vorrei fare una breve premessa. Ad un certo punto di una carriera – qualunque essa sia – dopo un determinato numero di progetti, di anni, si sente il bisogno di trarre una sorta di bilancio, perché altrimenti si corre il pericolo di continuare senza rinnovarsi, facendo delle copie di noi stessi e del nostro lavoro.

A me è successo in più di un'occasione: la prima volta, dopo il mio primo film in Bianco e Nero *Giovinezza*, *giovinezza* diretto da Franco Rossi, con la scoperta del dipinto *La Vocazione di San Matteo* di Caravaggio, quando ho capito che ero molto a conoscenza di nozioni tecniche, ma che ero alquanto carente riguardo le altre Arti. Così ho iniziato, da autodidatta, a studiare il significato della LUCE. La seconda volta, dopo *Apocalypse Now*, mi sono fermato per circa un anno per studiare i significati dei Colori, perché nei nove anni di studi che avevo fatto, compreso il Centro Sperimentale di Cinematografia, nessuno mi aveva mai parlato dei colori e del loro significato. Quella pausa si rivelò fondamentale per capire: la Simbologia, la Drammaturgia, la Fisiologia

Foto pagina precedente:
Vittorio Storaro AIC, ASC, IMAGO e Bernardo Bertolucci [L'ultimo imperatore]
Foto in alto set "Il tè nel deserto"
Foto pagina successiva copertina libro

dei colori. Certo li avevo usati nei film precedenti, con Bertolucci, Montaldo o Patroni Griffi, ecc... ma non ne conoscevo i significati. Così, solo dopo aver appreso la loro conoscenza, mi rituffai nel mio lavoro, con *La luna*, che era tutto basato sul rapporto con l'inconscio. Quindi con l'idea di utilizzare la teoria della Simbologia dei colori potei riprendere il mio lavoro in modo cosciente. Detto questo, andando avanti, ho fatto tesoro di queste conoscenze, che hanno arricchito il mio vocabolario visivo: finalmente i colori facevano parte della mia visione nella loro totalità. In precedenza, avevo declinato la mia carriera tra il nero, il grigio e il bianco, ignorando quale simbologia si nascondesse dietro l'uso dei colori. Questo percorso di studio e conoscenza mi portò quindi ad arrivare fino a *L'ultimo imperatore*, in cui utilizzai la struttura dei sette colori concepita da Isaac Newton, mettendoli in rapporto con le varie fasi della nostra vita: e dopo

L'ultimo imperatore mi sono fermato nuovamente. La domanda che mi feci fu la seguente: - Perché sentivo l'esigenza di separare le cose, dall'oscurità alla luce, e dentro la luce di dividere i vari colori tra loro e associarli con gli eventi, le persone o determinati periodi storici? -. Da qui presi spunto per studiare l'Equilibrio tra gli Elementi Naturali, basandomi su Platone, Talete, Anassimandro ed altri. La vita, la Natura, si basa sulla Materia, che è composta da quattro elementi fondamentali: la Terra, il Fuoco, l'Acqua, l'Aria. Soltanto quando questi

elementi sono in armonia tra loro, si arriva all'Energia. Dopo la Luce e i Colori, con gli Elementi, il mio percorso si arricchiva ulteriormente di una nuova visione della realtà. Questo processo creativo è indispensabile per comprendere cosa mi ha spinto a dedicarmi a questo progetto sui miei lavori al fianco di Bernardo. Quindi nel primo periodo della pandemia, quello del lockdown più duro e pesante, io mi sono fermato sì fisicamente, come il resto del pianeta, e questa volta non a causa della mia volontà, per la quarta volta nella mia vita: all'interno della nostra

esistenza possiamo decidere di prenderci una pausa o a volte come nel caso della pandemia si può essere costretti in un fermo senza averlo scelto. Si può essere fermi fisicamente, ma non mentalmente e attraverso una migliore conoscenza del nostro passato, possiamo capire meglio il nostro Presente, per intuire meglio il nostro futuro. Ebbene bisogna saper trarre da queste condizioni il meglio: così dopo aver occupato il mio tempo a rimettere a posto la mia biblioteca e la mia videoteca o tutti quegli oggetti che dopo aver girato film in giro per il mondo,



STORARO nei film di **BERTOLUCCI**

Scrivere con la **LUCE** / Scrivere con le **IMMAGINI**
Writing with **LIGHT** / Writing with **IMAGES**

STORARO



una volta tornati a casa, si lasciano incustoditi sui tavoli, ho guardato al passato, per riflettere del presente, e ho deciso di fissare nelle pagine di un libro quella straordinaria avventura che è stato il mio rapporto con Bernardo Bertolucci. Nelle mie precedenti pubblicazioni, come nella serie *Scrivere con la Luce/Writing With Light*, ho sempre scritto non di me stesso, ma delle mie ricerche e dei miei studi e delle loro applicazioni in campo cinematografico. Questa volta è completamente diverso, è la prima volta che parlo di me, di un periodo di vita che mi ha formato in modo decisivo per il proseguimento della mia carriera, oltre a darmi quei mezzi necessari a conoscermi e a esprimermi. È la prima volta che mi metto in gioco, la prima volta in cui fisso su delle pagine le discussioni, gli scontri, le emozioni, le conversazioni e naturalmente le lavorazioni dei progetti che ho condiviso con Bernardo e non soltanto nei venticinque anni di stretta collaborazione, ma parlo anche dei successivi venticinque in cui non abbiamo più fatto film insieme, come sapete, ma in cui ho comunque lavorato sui

nostri film, con la mia attività di restauro e conservazione. Inoltre, ho reinserito in questo ultimo volume, anche quei concetti che avevo ideato e elaborato nei libri precedenti. Io non mi considero uno scrittore di parole, io ovviamente mi sento uno scrittore di immagini, come è noto e nello scrivere, vengo supportato da un collaboratore che mette in ordine le mie bozze, e da una traduttrice per la lingua inglese: fortunatamente il mio lavoro mi ha portato a esprimere la mia visione in tutto il mondo e così ogni mio volume necessita della internazionalità della lingua inglese.

Il volume è curato dalla Storaro Art, progetto multidisciplinare diretto da suo figlio Giovanni: cosa può dirmi in merito alle attività di divulgazione e delle altre attività inerenti?

Storaro Art è la società di mio figlio Giovanni, è lui che si occupa della produzione dei libri e della loro distribuzione, inoltre è lui che gestisce l'allestimento delle mie mostre Foto-Cinematografiche. L'ultima mostra presentata a Roma, presso Palazzo Merulana,

terminava con *Piccolo Buddha*, l'ultimo film girato assieme a Bernardo, mentre ora l'ho estesa fino agli ultimi film fatti con Woody Allen. Quindi siamo stati impegnati in diverse mostre, quella relativa al progetto *Storaro nei film di Bertolucci* e quella che abbraccia interamente i miei cinquant'anni di carriera dal 1970 al 2020. Nel 2022 quindi sono stato ospite della Cineteca di Milano, attraverso Luca Rossi; oltre ad acquistare i diritti di un notevole numero di copie del mio ultimo libro, con loro abbiamo organizzato anche le masterclass relative, concepite in tre blocchi distinti: dal primo film fino a *Novecento* sul linguaggio della luce, da *La luna* a *L'ultimo imperatore* sul linguaggio dei colori e infine sul rapporto tra elementi diversi da Il tè nel deserto e a il *Piccolo Buddha*. Con l'ASC - American Society of Cinematographers, che si è sempre mostrata interessata ai miei scritti, abbiamo stretto un accordo per un acquisto di ben duecento copie autografate.

**Foto in alto esposizione Foto-Cinematografica [L'ultimo imperatore]
Foto pagina successiva Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro AIC, ASC, IMAGO [Prima della rivoluzione]**

Sua figlia Francesca, architetto e lighting designer di fama internazionale, ha curato invece la grafica e l'impaginazione del libro.

Soltanto in questa occasione. Francesca è una lighting designer come hai giustamente sottolineato, e con lei abbiamo collaborato a diversi progetti, come nel caso dell'illuminazione dei Fori Imperiali. Tra gli ultimissimi mi piace ricordare quello relativo a *Le Muse della Luce*, una serie di luci a led, basata sulle forme geometriche disegnate da Leonardo Da Vinci, ispirate alle Arti: Calliope, Melpomene, Tersicore, Clio, Polymnia, Erato, Euterpe, Talia, Urania, Aurea. Questa idea si palesò in me ai tempi della mia collaborazione con Carlos Saura: oltre alle Arti che già conoscevo, come la pittura, la fotografia, la cinematografia e la letteratura appresi da Carlos l'importanza che lui riponeva nella musica, nel canto e nel ballo. Su questa premessa hanno visto la luce opere come *Tango e Flamenco*

ad esempio: ebbene, Carlos mi ha arricchito di tutte quelle Arti che nei miei anni di studi non ho avuto modo di apprendere, perché non previste. Da Esiodo quindi ho ricavato i nomi di quelle che lui identifica come Muse. Mi permetto di aggiungere che queste nuove luci a led, sviluppate in collaborazione con l'azienda De Sisti Lighting sono straordinarie e sono una grande rivoluzione, perché sono a bassissimo consumo, si può cambiare la temperatura di colore, sono flicker-free e non emettono raggi ultravioletti: in *Rifkin's Festival*, uno dei cinque film girati con Woody Allen, in una scena ambientata in un albergo mi sono servito persino delle prese di corrente della stessa struttura, senza far ricorso al generatore, grazie a questi innovativi sistemi di illuminazione.

Nel volume e soprattutto all'interno delle mostre vengono declinate le cosiddette foto-cinematografiche frutto della doppia-esposizione:

può parlarci di questa tecnica?

La tecnica della doppia - impressione, esposizione con più di un'immagine sovrapposta l'una all'altra rispecchia il tentativo di narrare attraverso la fotografia fissa una storia in movimento, cinematografica, convertendo così un concetto narrativo in un concetto visivo. Devo però essere sincero, tutto questo è nato per errore, frutto del caso: molti anni fa, infatti, mentre stavo scattando delle fotografie con pellicola Kodak, forzandola ruppi una perforazione. La macchina mi diede la possibilità di fare un altro scatto, però sullo stesso fotogramma e così, una volta sviluppato il rullino, ho scoperto che c'erano due immagini sovrapposte e questo fu davvero interessante. Io ho studiato cinque anni fotografia pura, altri due anni cinematografia in una piccola scuola e poi ho seguito le lezioni del Centro Sperimentale: questo episodio così mi



riportò ad essere fotografo della singola immagine, con alle spalle tutta la mia esperienza maturata nel cinema. Fu allora che iniziai volontariamente con due macchine fotografiche a ricreare queste immagini sovrapposte in doppia impressione e così sono nati gli scatti che caratterizzano oggi le mie mostre Foto-Cinematografiche.

*Il primo film come Autore della Cinematografia con Bernardo Bertolucci è **La strategia del ragno**, mentre la vostra prima esperienza professionale avvenne sul set di **Prima della rivoluzione**, in cui lei è stato assistente operatore (cinematografia firmata da Aldo Scavarda).*

Esattamente, la mia prima esperienza con Bernardo avvenne con *Prima della rivoluzione*; quello fu il suo primo vero film, secondo il mio giudizio. Infatti, mentre ne *La commare secca*, che segna il suo

esordio, Bernardo metteva in scena un soggetto scritto da Pasolini, in *Prima della rivoluzione* è presente per la prima volta la sua scrittura, la sua idea di cinema: un film in cui lui parte dalle radici e dalla sua Parma. Eravamo molto giovani, io avevo ventitré anni e lui ventidue. Fui colpito immediatamente dal modo in cui Bernardo preparava ogni singola inquadratura, sembrava che scrivesse con la macchina da presa: per lui era fondamentale provare il movimento e il ritmo della macchina, mentre io avevo nella mia testa il movimento e il ritmo della luce, e questa è stata la forza del nostro connubio per tutti gli anni in cui abbiamo collaborato. All'inizio mi affidavo a conoscenze tecniche, ma seguendo Bernardo, ho cominciato a scoprire la pittura e a interessarmi a nuove letture, e tutto questo è confluito nei film fatti insieme. Così dopo l'esperienza come assistente

in *Prima della rivoluzione*, Bernardo, dopo il mio esordio con *Giovinazza*, *Giovinazza* di Franco Rossi, mi richiamò per propormi *La strategia del ragno*. Da qui in avanti, per un quarto di secolo, le nostre carriere si sono svolte in modo parallelo, ognuno non poteva prescindere dall'altro. Il nostro legame era così forte che non prendevo impegni con altri registi, se prima non sentivo Bernardo.

*In totale sono ben nove le pellicole che vi vedono protagonisti assoluti, la stragrande maggioranza delle quali entrata di diritto nella storia del cinema. Dall'azzurro (tra il giorno e la notte) che segna **La strategia del ragno**, al mito della caverna ne *Il conformista*, dalla tonalità arancio di **Ultimo tango a Parigi** alle immagini che prendono vita*

Foto dal set Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro AIC, ASC, IMAGO [Il conformista]
Foto pagina successiva Foto-Cinematografica
L'ultimo imperatore





scandite dal passare delle stagioni in Novecento fino ai colori declinati in base alle varie fasi dell'esistenza ne L'ultimo imperatore. C'è un film in particolare che possa rappresentare il vostro punto più alto, il vostro zenit o che comunque abbia rappresentato una vera e propria epifania nel suo percorso accanto a Bertolucci?

È sempre difficile rispondere a questa domanda, che mi viene rivolta spesso, dal momento che il nostro è stato un vero e proprio percorso di crescita e studio. A quell'epoca, che ci vedeva muovere i primi passi, si pensava che fosse meglio non usare l'ombra nel colore, cioè che tutto dovesse essere illuminato alla perfezione, togliendo di fatto il dialogo tra la luce e l'ombra: credo che con *Il conformista* abbiamo cambiato questa concezione, che secondo me era sbagliata. Si potevano fare film drammatici anche con il colore, in

quanto il colore ha una sua specifica drammaturgia. *Il conformista* – sotto questo aspetto – certamente ha rappresentato una sorta di spartiacque, e gli altri film si sono rivelati dei continui progressi.

*Le opere al fianco di Bertolucci le hanno aperte le strade del cinema internazionale, proiettandola di fatto nell'Olimpo dei Cinematographers, arrivando a conquistare ad oggi ben tre Premi Oscar®: grazie ai primissimi film come **Il conformista** o **Ultimo tango a Parigi**, il suo lavoro infatti catturò immediatamente l'attenzione e l'ammirazione dei più grandi registi del tempo. Sotto questo aspetto, l'incontro con Bertolucci è stato decisivo per la sua carriera.*

Non vi è dubbio che la collaborazione con Bernardo sia stata decisiva per farmi conoscere e apprezzare al di fuori dell'Italia: all'epoca della sua uscita un film

come *Il conformista* influenzò moltissimi cineasti come nel caso di Francis Ford Coppola che, dopo averlo visto al Festival di New York, si fece stampare una copia in 16mm dalla Technicolor per proiettarlo a Gordon Willis in vista delle riprese de *Il padrino*, e fu proprio grazie a *Il conformista* che Coppola mi volle al suo fianco per *Apocalypse Now*. La stessa cosa accade con Warren Beatty che grazie al mio lavoro per Bernardo e Francis mi chiese di lavorare a *Reds* e così via con tutti gli altri...

Qual è stata l'ultima volta che vi siete visti, lei e Bertolucci?

Tra i nostri ultimi incontri ricordo quello del 2018 al Bifest di Bari all'anteprima internazionale della versione restaurata di *Ultimo tango a Parigi*: in quell'occasione parlammo del mio nuovo progetto di conservazione dei nostri film. Poco tempo dopo, ci rivedemmo a casa sua, per consegnarci

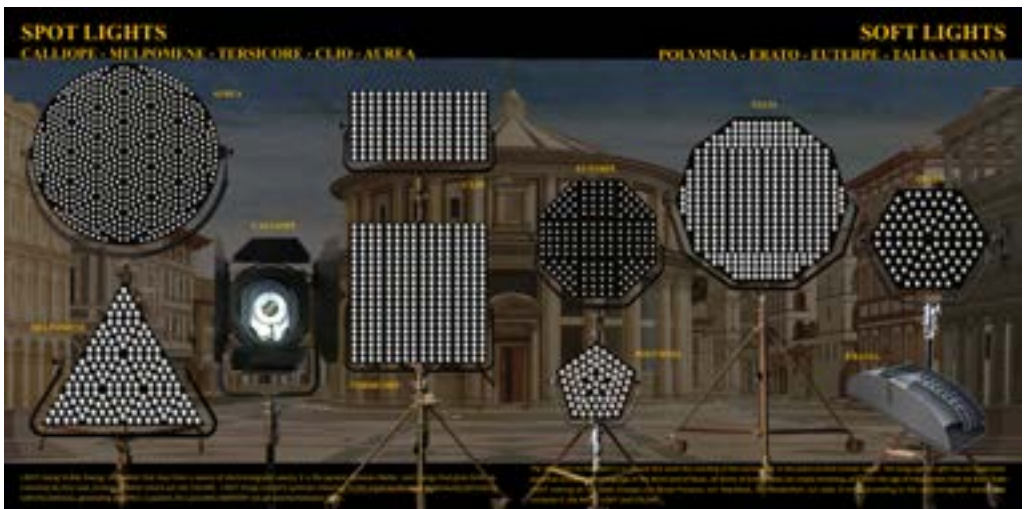
la statuetta del Cavallo di Leonardo Da Vinci, un Premio che avevo ritirato a nome suo a Milano (MIFF Awards). Pochissimo tempo dopo mi raggiunse inaspettata la notizia della sua scomparsa, fu veramente un trauma. La sua mancanza è un grande, incolmabile vuoto che mi accompagna da allora.

*In fondo la vostra collaborazione non si è esaurita del tutto con il vostro ultimo film, **Piccolo Buddha**, ma in un certo senso continua a vivere ancora oggi grazie al suo lavoro di restauro visivo e conservativo dei film realizzati insieme: cosa può dirmi in merito?*

In uno dei nostri ultimi incontri come ho accennato pocanzi promisi a Bernardo che avrei ripreso e restaurato tutti i nostri film: non soltanto restaurarli, cosa che avevo già fatto in precedenza nel 1995 con Cinecittà International e nel 2010 con Cinecittà Luce in occasione della retrospettiva per il MoMa di New York, perché questa volta è mia intenzione anche "conservarli". Quello di oggi non è un restauro soltanto conservativo, ma anche innovativo. All'epoca

del fotochimico si potevano fare i silver master di separazione, un sistema della Technicolor, per mettere al sicuro il negativo originale, trascrivendo i tre colori primari rosso-verde-blu attraverso tre filtri su tre pellicole in bianco e nero. Essendo in bianco e nero, i colori non decolorano. Successivamente quindi si è in grado di rimettere insieme i tre colori fondamentali – delle tre copie in bianco e nero, per riottenere il film così come è stato girato originariamente. Grazie a questo processo noi possiamo vedere un film come *Via col vento*, girato nel 1939, come se fosse nuovo, mentre tutti i film che abbiamo fatto su pellicola Fuji, Kodak, ecc...decolorano, e oggi quando metto mano a *Il conformista* o *Novecento*, mi accorgo di aver perso il quaranta per cento del risultato dell'epoca. Purtroppo, io non ho potuto mai usufruire di questi silver master di separazione, perché l'Italia non ha mai conservato un film (come del resto tante altre nazioni nel mondo) con questo sistema, perché era troppo costoso. Così nel 1995 al Festival di Cannes, dove ero in giuria, riuscii a far capire l'importanza di

tutto ciò al presidente della Kodak Europa di allora Henri Petit spiegandogli come questo processo non soltanto occupasse il triplo dello spazio (le sei bobine di girato diventavano diciotto), ma che costasse anche troppo. Capii la mia richiesta e grazie al lui, nel 1995 per Cinecittà International sono riuscito ad avere questi master di separazione e a fermare il processo di decolorazione e oggi riparto da lì: un film come *Il conformista* non è vecchio di 50 anni, ma di 25. Da qui li trascriviamo in un master digitale, quindi un master HD, poi un master HDR (High Dynamic Range) e infine avrò la possibilità di poter utilizzare questo nuovo processo di conservazione digitale di basso costo (che conserva la sua integrità per secoli e che rappresenta una rivoluzione nel settore e senza il quale anche i film restaurati si deteriorerebbero inesorabilmente) che ho conosciuto nel 2001 a Rochester, quando venni invitato dalla Kodak: il DOTS (Digital Optical Tape System). All'epoca mi spiegarono il suo funzionamento, le informazioni digitali venivano scolpite con il laser: Kodak da sempre faceva





sperimentazione e ricerca, poi purtroppo il Presidente della Kodak di allora non capì l'importanza di questo nuovo processo e lo lasciò nel cassetto. Anni dopo la Kodak sarebbe fallita... Successivamente ne parlai con Rom Hummel, che è riuscito a comprare il brevetto dalla stessa Kodak e a svilupparlo. Oggi molti registi credono che girando in digitale il loro lavoro sia duraturo, ma non è così, non è più lungo della vecchia pellicola: essendo una registrazione numerica, basta un nulla per perdere informazioni e lo vediamo anche nei file dei nostri computer. L'immagine digitale quindi deve essere anche ottica. E così una volta che preparai l'intero progetto lo presentai al Ministro Dario Franceschini, che ringrazio ogni volta che ne ho la possibilità, e lui tramite il Ministero mi ha dato il PATROCINIO, il progetto *Storaro nei film di Bertolucci* è divenuto un progetto italiano, che va conservato. Grazie a questo patrocinio, ho avuto a disposizione per circa tre anni, nel laboratorio di Cinecittà, un colorist, un supervisor del laboratorio, i mezzi tecnici necessari e una sala di proiezione per

realizzare i MASTER HD e HDR dei nostri film. Io ho messo tutto me stesso, a titolo gratuito, oltre che per rendere omaggio al nostro lavoro, mio e di Bernardo, per dare un esempio, per essere una sorta di apripista in Italia e in Europa per quello che riguarda il Sistema di Conservazione nel tempo DOTS.

Con Bertolucci avete realizzato i vostri capolavori in pellicola: come è cambiata oggi la figura del cinematografer, con l'avvento del digitale?

Certamente ogni innovazione porta un cambiamento, ma nel passaggio che noi abbiamo vissuto tra il periodo del fotochimico e quello del digitale, onestamente non ho avvertito la mancanza della pellicola. Recentemente la Sony ha presentato un modello della Venice al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma: ebbene era straordinaria, registrando in 4k in 16bit colori - 200 miliardi di informazioni. Noi siamo in grado di vedere sugli schermi soltanto 4k e 12bit colori, perché i proiettori non sono all'altezza e ci

mostrano appena 77 milioni di informazioni. Sto cercando di spingere l'industria cinematografica affinché ciò che noi registriamo con queste splendide macchine possa essere proiettato in modo adeguato, questo è ancora l'unico limite di oggi: adeguare la proiezione alla registrazione. Nel bene della tecnologia moderna, il nuovo sistema HDR (High Dynamic Range) ci può mostrare tutte quelle tonalità luministiche e cromatiche che i vecchi proiettori non possono. Oggi molti giovani, hanno questo concetto che girare in pellicola sia migliore, ma non è più così: oggi giorno si possono raggiungere dei risultati che all'epoca del fotochimico erano inimmaginabili...ma la verità è che per fare un ottimo film servono delle idee figurative valide, a prescindere dal mezzo.



Foto pagina precedente *The Muses Of Light*
Foto in alto il conformista, fotogramma

Sono laureata in Cinema a “**La Sapienza**”. Nel 2002 mi sono diplomata in Fotografia all’Istituto Europeo di Design e poi sono entrata al **Centro Sperimentale di Cinematografia** dove, sotto la guida di **Giuseppe Rotunno**, mi sono diplomata nel 2006. Ho iniziato subito a lavorare

come video assist con **Daniele Massaccesi**, mio mentore, e poi ho proseguito la carriera prima come 2nd Ac e poi 1st Ac, sia su film italiani che stranieri. Ho avuto l’opportunità di lavorare con registi e cinematographers che avevo studiato sui libri: mi ritengo fortunata e ho ancora molta passione.



AIC Incontra Giuditta Paolini

PRESIDENTE AITR (Associazione Italiana Tecnici di Ripresa)

In merito al suo ruolo di Presidente dell'AITR - Associazione Italiana Tecnici di Ripresa - cosa può dirci? Come si declina il vostro impegno verso tematiche professionali, normative ed etiche?

L'AITR è una realtà in crescita, fondamentale per il confronto tra colleghi, sia in termini di aggiornamento professionale che etico. Il nostro lavoro è variegato e non dipende solo dal budget. I rapporti umani, quando si lavora 12-13 ore al giorno sotto pressione, non sono sempre facili. La conoscenza personale, anche fuori dal set, è importante per ottenere coordinamento e armonia. In Italia, la normativa del lavoro è complessa e datata, rendendo difficile rispettarla e farla rispettare. L'AITR informa i soci sul contratto e li supporta nelle trattative. Organizziamo corsi di aggiornamento sulle strumentazioni, tematiche amministrative, Arte, Fotografia e Sicurezza.

Come è cambiata la professione (AC/Focus Puller) in seguito all'epocale passaggio dall'analogico al digitale?

Ho vissuto l'epoca del passaggio dalla pellicola al digitale. I primi 5-6 anni ho lavorato in pellicola, poi il digitale ha preso piede. Penso che il focus puller sia la figura che ha più risentito di questo cambiamento: le macchine analogiche erano semplici, con pochi cavi e l'otturatore che aiutava a percepire il fuoco. Oggi le macchine sono più leggere e compatte, ma piene di accessori delicati e difficili da gestire. Ci sono più movimenti di macchina, come steadycam e testate remotate, e il controllo del fuoco è più complesso. Utilizziamo strumenti come monitor ad alta risoluzione e misuratori di distanze elettronici, ma a volte l'esperienza è fondamentale. Inoltre, i tempi di ripresa e preparazione si sono

accorciati: in Italia non facciamo prove e non sono concessi segni a terra, quindi è fondamentale saper gestire il tempo. Infine, il fuoco non è solo tecnico, ma un linguaggio espressivo: ci sono inquadrature che richiedono una selezione precisa del fuoco per trasmettere emozioni, ed è in questi momenti che il focus puller dà il suo contributo.

Il Camera department: in base alla sua esperienza, come sono cambiati (se lo sono) i rapporti sul set tra l'assistente operatore e il cinematographer, l'assistente operatore e l'operatore di macchina?

Con l'operatore di macchina c'è ora meno vicinanza fisica rispetto a prima. Cerchiamo di renderli più comodi e leggeri, facilitando i movimenti. Spesso il focus puller lavora lontano dalla macchina, e abbiamo perso quei piccoli gesti di complicità con l'operatore, come i sussurri "allunga, accorcia". Tuttavia, resta sempre il nostro alleato più diretto. Con i Cinematographers, mi piace uno scambio che non sia solo tecnico, ma anche intellettuale. Sono una persona calma e metodica, e cerco di creare un clima di fiducia sul set. Mi piace discutere la sceneggiatura e dare suggerimenti tecnici per favorire il risultato. È fondamentale, soprattutto con i giovani DoP, non far pesare l'allestimento tecnico sul tempo. In questo, il rapporto con i Grips è cruciale. Adoro il loro mestiere, che considero il più bello del cinema, e credo che questa ammirazione venga ricambiata.

Infine, come ha vissuto l'introduzione sul set di una figura figlia del "digitale" come quella del DIT [Digital Imaging Technician]?

Oddio, meno male che ci sono i DIT! Le macchine digitali non solo hanno dei continui aggiornamenti di menu o impostazioni, ma hanno delle criticità che possono presentarsi

in ogni momento. Avere un DIT preposto al controllo fa stare tutti più sereni, dal 1st AC al produttore. Quando l'assistente deve interfacciarsi con il laboratorio, certo è una pratica che funziona, ma ovviamente c'è un tempo di attesa maggiore. I DIT accorciano, se non annullano, questo tempo di attesa. Lavoriamo tutti per portare a casa il miglior risultato possibile e loro mi danno una grande mano anche nella gestione del reparto, che su alcuni film può essere molto "popolato". Soprattutto, se prima era l'operatore a darci una conferma sulla precisione del fuoco, adesso sono i DIT che ci supportano, quindi per me è fondamentale.

Cosa pensa della recente questione "Camerimage" [riguardo alla polemica nata dalle dichiarazioni del Direttore del Festival, Marek Żydowicz, in merito alla rappresentanza femminile] e qual è il suo punto di vista sulla presenza femminile nei reparti tecnici del cinema italiano? Immagino che rispetto al passato i numeri sotto questo aspetto siano fortunatamente aumentati...

Uh... Quando ho iniziato, le donne nel camera department si contavano sulle dita di una mano. Io sono una delle poche ad aver avuto un figlio, e reinserirmi dopo la gravidanza non è stato facile. Oggi la situazione è migliorata, ma c'è ancora molta strada da fare, perché molte donne rimangono in ruoli di seconda linea e le politiche, in Italia e altrove, non favoriscono l'avanzamento di carriera. Imporre la presenza femminile in un reparto non è la soluzione; bisogna basarsi sul merito, non sul genere. Tuttavia, è anche un'opportunità per noi donne di dimostrare il nostro valore. Penso che la questione sia questa: avere l'occasione di farlo. Non credo che le donne abbiano deficit nel nostro lavoro rispetto agli uomini. È solo discriminazione, e va fermata.

La XII Edizione del
**“Premio Internazionale
Vincenzo Crocitti”**,
ha visto premiare
anche l’Autrice della
cinematografia Jessica
Giaconi, AIC, IMAGO,
la prima ad essere
insignita dello **“Special**

**Vince Award Adolfo
Bartoli”**, riconoscimento
istituito quest’anno per
volontà della Direzione
del Premio, di cui Adolfo
Bartoli, AIC, IMAGO
[1940-2024] è stato un
collaboratore assiduo
ed entusiasta.



AIC Incontra Jessica Giaconi

AIC, IMAGO

La cerimonia di consegna è stata affidata a Tatum Bartoli, coadiuvata da sua figlia Crizia, che sono state raggiunte sul palco da alcuni rappresentanti della nostra Associazione: Nino Celeste, Roberto Girometti e Antonio Grambone. A latere della cerimonia abbiamo incontrato la premiata.

Ti è stato assegnato il premio Vincenzo Crocitti, un attestato di riconoscimento per il proprio lavoro: potresti fare un bilancio delle tue esperienze lavorative?

Lavoro dal 1997, prevalentemente in tutti questi anni mi sono occupata di documentari, spot pubblicitari, videoclip, cortometraggi e lungometraggi con produzioni indipendenti. Non faccio distinzioni tra i vari lavori, per ciascuno di essi ci metto anima, passione e rigore, anche se il fatto di non essere ancora approdata in grandi produzioni è un interrogativo e questo premio lo vedo come il riconoscimento al mio impegno e alla mia competenza. Essere apprezzata per la mia attività artistica e valorizzata per meriti professionali è un piccolo traguardo che celebra la passione che metto nel mio operato, è un riconoscimento del mio percorso e una fonte di ispirazione per continuare a lavorare sempre meglio. A parte la gioia e l'emozione personale di ricevere il premio, quest'anno in memoria di Adolfo Bartoli, è stato un bellissimo momento di aggregazione quando ho voluto fortemente condividere il palco con i miei colleghi AIC presenti alla serata, che mi hanno sostenuta con stima e affetto. Il senso di appartenenza all'Associazione è molto

radicato in me e in queste belle situazioni trovo che sia giusto onorarlo.

Meno di un mese fa, dalla cerimonia di premiazione di questa sera che ti ha visto protagonista, al Teatro Palladium avete reso omaggio a Sofia Scandurra, con la proiezione-evento del documentario Le mille mani di una donna, che hai illuminato: la Scandurra è stata una regista e un' intellettuale che ha lasciato un segno indelebile non solo nel Cinema, ma anche nella pittura, nella letteratura, nel Teatro, nella Televisione. Cosa ti legava a Lei?

La premessa è che Sofia è stata la mia Maestra di cinema, molte delle cose che so e che metto in pratica sul set sono frutto dei suoi insegnamenti. A vent'anni non avevo ancora incanalato bene la mia passione e decisi di seguire il biennio di regia alla "Libera Università del Cinema" di Roma, l'unica scuola di Cinema degli anni '90 dove il cinema si imparava facendolo. Mi sono sentita subito portata a sporcarmi le mani e mi sono messa in gioco concretamente, Sofia era una delle fondatrici, insieme a Leonviola, Zavattini e Lattuada e mi ha trascinato in questo mondo affascinante. Delle quattro discipline principali -regia, sceneggiatura, cinematografia e montaggio- sono poi rimasta folgorata dalla Cinematografia grazie al Maestro Roberto Reale, AIC che fin da subito aveva capito, ancora prima di me, che quella sarebbe stata la mia strada.

Come ti sei preparata al documentario, come è stata la tua esperienza al fianco della regista Ludovica Scandurra?

A dieci anni dalla dipartita di Sofia, le figlie Fiorenza -la quale oggi porta avanti la LUC dove insegno Fotografia e realizziamo cortometraggi e Ludovica -Produttrice, autrice e regista indipendente RAI con una carriera ultra trentennale- hanno deciso di dedicarle un documentario in una ricostruzione tra narrazione e biografia, il cui fil rouge è il ventaglio di arti che era Sofia. Con la regista Ludovica ho iniziato a collaborare nel 2010 e insieme abbiamo realizzato quasi ottanta documentari, legate negli anni da un rapporto di stima reciproca. Lei mi chiama oro-blu per la qualità della cinematografia con cui riesco a rappresentare scene e personaggi, entusiasta di come riesco a cogliere le situazioni e del rapporto qualità-tempo impiegati per realizzare ogni cambio inquadratura interna. L'idea di rendere omaggio a Sofia mi ha coinvolta emotivamente, oltre che professionalmente, e non soltanto me, ma l'intera troupe, che era composta da ex allievi formati da Sofia, quindi come figli d'arte ci abbiamo messo il cuore e ormai l'acquisita competenza. L'intesa è stata forte perché parlavamo tutti lo stesso linguaggio, quello di Sofia.

Quali sono state le tue scelte tecniche (macchina obiettivi color post ecc.) e che posto occupa la tecnica nella tua progettazione di un lavoro?

La tecnica è ovviamente fondamentale nel nostro mestiere, saperla gestire ed utilizzarla è la cosa più importante. La macchina da presa è indubbiamente la Regina del set per noi Autori della cinematografia, ma io sono sempre molto cauta nel darle troppa importanza, perché è Lei al nostro servizio e non il contrario. Prima di tutto per me viene la Cinematografia e la cura nello



schema dell'illuminazione di ogni singola scena, che sia utile al racconto del progetto filmico, con una giusta atmosfera ai fini della narrazione e naturalmente che sia esteticamente gradevole. Abbiamo raggiunto un tale livello, ragionando in termini di qualità del sensore, che oserei dire che tutte le macchine da presa sono meravigliose, se la cinematografia è bella. Poi certo, nella scelta ognuno ha le proprie preferenze, ma non mi intimorisco affatto se per colpa del budget della produzione, come a volte capita, devo girare con macchine di qualità inferiori; se ciò accade tendo sempre a controbilanciare con delle buone ottiche, la vita è fatta di compromessi a volte. Dopo tutto quando fai un viaggio raggiungi la meta

sia con un macchinone che con un'utilitaria, l'importante è mettere benzina! Ma sul parco lampade non si discute, non ci sono ISO che tengano, è la qualità della luce che conta, non la quantità. L'argomento post invece è relativamente più "facile" per me, parto dal presupposto che il girato debba essere quanto più vicino possibile alla perfezione, anche se ciò implica più attenzione e quindi più tempo sul set, così facendo non ho bisogno di modifiche particolari dopo, ma solo di dare un look alle immagini con la color. La frase "tanto poi si corregge in post" è un concetto che non mi appartiene. Piuttosto la questione dei proiettori nelle sale invece mi preoccupa un po', ho assistito a proiezioni in cui la mia cinematografia

era totalmente stravolta purtroppo.

Le donne nel cinema, come racconta il documentario, hanno apportato nuovi punti di vista e nuove sensibilità' al racconto: secondo il tuo giudizio a che punto siamo oggi anche in ragione di questa grande eredità di Sofia Scandurra?

A volte penso che noi donne ci ritroviamo la strada spianata da altre pioniere e solo soffermandoci su questo pensiero ripercorriamo la storia passata senza dare le cose per scontate. Sofia mi raccontava

Foto pagina precedente Jessica Giaconi AIC, IMAGO sul set
Foto in alto Premiazione Jessica Giaconi AIC, IMAGO
Foto pagina successiva Jessica Giaconi AIC, IMAGO con il suo maestro Roberto Reale sul set di un corto per l'Università del Cinema Locandina le Mille Mani

sempre che quando lavorava come aiuto regista doveva dimostrare di essere all'altezza impegnandosi il doppio e guadagnando la metà di un uomo. Quando poi realizzò il suo film nel 1978, lo sono mia, tratto da Donne in guerra di Dacia Maraini, unico film mai realizzato con una troupe tutta composta al femminile, all'epoca non esisteva una direttrice della cinematografia in Italia e la Clesi Cinematografica fu costretta a chiamare Nurith Aviv dalla Francia. La verità è che il Cinema è molto faticoso e il pregiudizio che una donna non possa reggere certi pesi, letteralmente parlando, è sempre in agguato. Bisogna essere forti, sia fisicamente che caratterialmente e mosse da grande entusiasmo, affrontare certe giornate di set intrise di disagi, difficoltà e ritmi incalzanti, non è cosa da poco. In più è assolutamente totalizzante, non è affatto facile conciliare un piano di lavoro con la propria vita privata, e anche questo spesso incide pesantemente. Io personalmente affronto tutto col sorriso e con la voglia di portare a casa un buon risultato. Vado molto fiera di chiamare nel mio reparto capi elettriciste donne, non perché a tutti i costi voglia fare distinzioni, mi ritengo una persona democratica, ma proprio per sfatare il mito dell'uomo che ha più prestanza fisica, è tutto molto soggettivo. C'è da dire che la tecnologia ci aiuta ultimamente e le attrezzature sono molto più leggere di una volta per fortuna. Ora forse, proprio grazie alle nostre pioniere, non ci stupiamo più del fatto che ci siano Autrici della cinematografia, seppur siamo sempre una minoranza rispetto ai nostri colleghi. Io a questo punto, per mia personale esperienza, più che sulle polemiche di genere, mi soffermerei a riflettere sulla questione della meritocrazia.



CINEMA OLTRE
PALLADIUM
FESTIVAL

Libera Direzione del
CINEMA

Il vessillo dei suoi talenti
è il fil rouge del documentario su Sofia Scandurra,
regista cinematografica, televisiva e teatrale, pittrice,
scrittrice, sceneggiatrice.

Le Mille Mani
di una Donna

Un Documentario di Ludovica Scandurra

AL FESTIVAL CINEMA OLTRE
29 NOVEMBRE 2024
TEATRO PALLADIUM

ospiti d'onore

DARIO ARGENTO MICHELE FLACIDO MARCO GIUSTI



Lunedì 21 ottobre 2024, presso la Sala **Sinopoli-Auditorium Parco della musica**, all'interno della programmazione della 19ª Edizione della Festa del Cinema di Roma, si è tenuta l'anteprima della serie-TV [otto puntate RAI] **Miss Fallaci** con protagonista **Miriam Leone**: prodotta da **Paramount e Minerva**, è diretta da Luca Ribuoli, **Alessandra**

Gonnella, Giacomo Martelli, mentre la cinematografia è co-firmata da te e **Stefano Palombi**.

La messa in onda è prevista per l'aprile di quest'anno. La serie nasce a seguito di un cortometraggio **A cup of coffee with Marilyn**, sempre con protagonista Miriam Leone, scritto e diretto dalla stessa **Alessandra Gonnella...**

Focus On Ivan Casalgrandi

AIC, IMAGO



Puoi dirci come hai organizzato il tuo lavoro, con chi hai collaborato e in merito a quali episodi e come hai condiviso il look delle immagini con Palombi?

Sono stato contattato, contrariamente a quanto succede normalmente, quasi un anno prima dall'inizio delle riprese. La proposta fu di lavorare all'intera serie, quindi oltre che i sei episodi di Luca Ribuoli anche quelli di Giacomo Martelli e di Alessandra Gonnella. Poi invece le sceneggiature sono state rimaneggiate e chiuse mentre le riprese erano già iniziate, come ormai spesso succede, quindi visto che non sarei riuscito a seguire la preparazione, i sopralluoghi e le riunioni, in modo per me soddisfacente mentre giravo con Ribuoli, ho consigliato al produttore di fare seguire le altre 6 puntate da un altro DOP. In accordo con i registi si scelse Stefano Palombi. La parte delle scelte generali, quali i mezzi tecnici di ripresa, le lut, i mezzi e il sistema di illuminazione, è una scelta che ho fatto in testa alle riprese e che Stefano ha seguito in modo egregio.

Foto pagina precedente Ivan Casalgrandi AIC, IMAGO
Foto in alto Miss Fallaci, frame
Foto pagina successiva locandina Miss Fallaci

La serie è ambientata alla fine degli anni '50 e narra gli inizi della carriera di Oriana Fallaci, all'epoca della sua collaborazione con il settimanale italiano "L'Europeo", quando trasformò il suo primo viaggio negli Stati Uniti in un'occasione irripetibile, per raccontare il dorato mondo dei divi hollywoodiani: esperienza che diede quindi vita al suo primo libro, I sette peccati di Hollywood (edito da Longanesi), con prefazione del leggendario Orson Welles. Quali sono state le tue reference?

La cosa che mi piace del processo di creazione, dell'atmosfera e del linguaggio dell'opera che si sta progettando è quella di cercare di entrare nell'universo del regista e cercare di catturare il suo immaginario e non cercare di seguire il mio. La vera sfida è proprio questa, ed è una cosa che ti fa fare cose diverse ogni volta che affronti un lavoro con registi diversi. Poi comunque la tua impronta ci sarà sempre, questo è inevitabile. In questo caso le reference che Ribuoli ha suggerito non erano altri film dell'epoca o sull'epoca, ma tanti album fotografici, libri di fotografie, insomma tanto materiale in Bianco e Nero che però ti immergeva negli anni che stavamo raccontando in un modo potentissimo.

Come hai declinato la tua palette cromatica rispetto al periodo storico?

Sapendo che avrei usato obbiettivi con un look vintage, i Canon K35, che hanno una predisposizione cromatica che pastella gli azzurri e i colori caldi, abbiamo concordato con la costumista Eva Coen e lo scenografo Paolo Bonfini di dare una prevalenza a questi contrasti cromatici.

La serie è ambientata tra Milano, New York, Los Angeles, Roma, Londra, Firenze. Cosa puoi dirmi in merito alle locations? E della collaborazione con Paolo Bonfini?

Uno dei grandi paletti produttivi della serie è stato quello che la lavorazione si doveva svolgere totalmente a Roma. Ricreare a Roma la città di New York non è stato semplice, a noi serviva principalmente una strada.

All'inizio si era parlato di farla in virtual set che ha bisogno di una grande pianificazione progettuale. Impossibile. Quindi siamo andati a Cinecittà World dove c'era una base ma non era dell'epoca che serviva a noi. Bonfini ha lavorato molto bene e con dei giganteschi green screen sui due fondi della strada abbiamo ricreato New York addirittura sotto la neve. Il risultato è stato notevole.

La protagonista Miriam Leone: come ti sei trovato con lei? Come si pone da attrice nei confronti della luce?

Miriam è un'attrice straordinaria e una donna tenace. La sfida per lei è stata molto grande, interpretare la Fallaci, una figura conosciuta a livello mondiale, poteva essere pericoloso, ma lei ha preso tutto con molta naturalezza intervenendo anche sul processo di scrittura. Il suo rapporto con la troupe è stato sempre di massimo rispetto. Essendo di una bellezza rara non ho avuto problemi ad illuminarla.

La sequenza più interessante, dal punto di vista fotografico, che ti ha visto protagonista?

Una delle ambientazioni più difficili era proprio l'esterno notte di New York, ho usato due gru gigantesche messe ai capi della strada e poi mi hanno aiutato molto le migliaia di lampadine concordate e posizionate sulla scenografia.

Cosa puoi dirmi della tua crew? Sei solito collaborare con gli stessi professionisti oppure no?

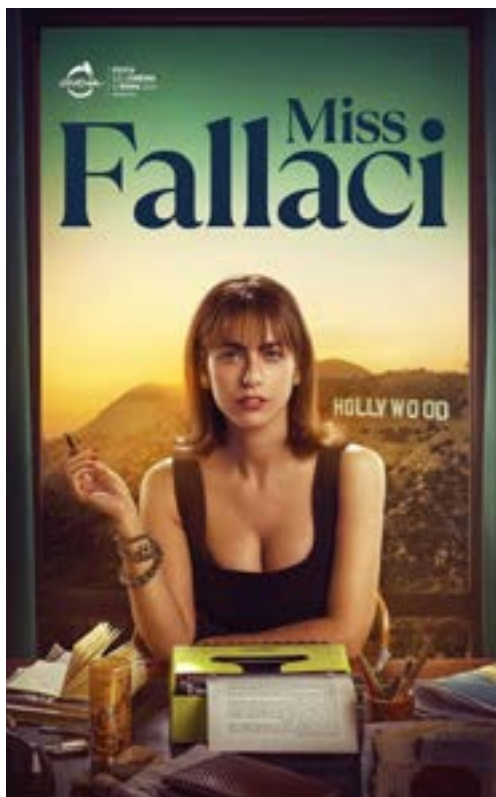
La troupe per me è il vero segreto. Cerco sempre di lavorare con gli stessi professionisti che conoscono il mio sistema di lavoro e spesso mi proteggono dagli errori. Cerco di responsabilizzarli molto chiedendo e valutando anche i loro suggerimenti.

In merito alla camera e alla scelta degli obbiettivi?

Amo lavorare con il sistema Arri Alexa, in questo caso ho usato due Cinecamere Arri Mini Alexa LF: gli obbiettivi erano i K35 Canon, che sono vecchi obbiettivi fotografici che hanno "difetti" che a me piacciono molto.

Puoi fornirci indicazioni sulla color e sulla post-produzione?

La color è stata eseguita presso la Reel One da Paolo Verucci, un professionista con una grande sensibilità. Di solito la base che assieme a Cristian Ruocco (DIT con cui collaboro principalmente) facciamo sul set è abbastanza definitiva. Mi piace che in montaggio il regista abbia già un'idea di color prossima al film finito.





Nel novembre [19-26] del 2023 presso il Teatro - Opera Carlo Felice di Genova è andato in scena **Werther**, drame lyrique in quattro atti di **Jules Massenet** su libretto di **Edouard Blau**, **Paul Milliet** e

Georges Hartmann, dal romanzo di **Johann Wolfgang von Goethe**: regia, scenografia e costumi firmati dal **Premio Oscar®** **Dante Ferretti**, luci di **Daniele Nannuzzi**, AIC, IMAGO.

Focus On
UN CINEMATOGRAHER ALL'OPERA

**Daniele
Nannuzzi**
AIC, IMAGO



Cinematographer e light designer. puoi spiegare ai nostri lettori quali sono le maggiori differenze che hai riscontrato nell'illuminare un palcoscenico teatrale rispetto a un set cinematografico?

L'illuminazione di un palcoscenico è totalmente diversa da quella cinematografica: un set cinematografico ha "il fuori campo" cioè puoi mettere le luci dove vuoi, basta che non siano nel fotogramma, in teatro abbiamo un'immagine incorniciata dal palcoscenico e le luci debbono per forza arrivare dall'alto o dalle quinte, ciononostante con degli accorgimenti tecnici si può dare l'illusione che la direzione della luce sia totalmente diversa. Mentre in un film ci si serve di carrelli, obiettivi diversi per raccontare la scena, in teatro l'immagine è fissa e solo enfatizzando, con delle lievi e impercettibili variazioni di luce, chiamate "Respiri" si può mettere in risalto un personaggio o un momento dell'Opera.

Non sei nuovo a esperienze del genere, ricordiamo che il tuo primo lavoro teatrale risale al 2012 con Madama Butterfly per la regia di Giorgio Ferrara. In precedenza, al fianco del Maestro Franco Zeffirelli, avevi inoltre illuminato la tua prima opera teatrale, seppure sempre all'interno di un film, ne Il giovane Toscanini,

dove si metteva in scena un'Aida ambientata nel fine '800. Con Dante Ferretti, quindi, avevi già lavorato precedentemente in Così fan tutte, per la regia di Giorgio Ferrara, con i costumi di Francesca Lo Schiavo. Questa volta per il Werther, Ferretti si è cimentato anche nella regia e nei costumi. Come è stata questa nuova e più complessa collaborazione?

Avevo già lavorato a fianco di Dante Ferretti in veste di Scenografo in Così fan tutte di W.A. Mozart. Aveva ideato una unica splendida scenografia: una stanza settecentesca che, con un gioco di quadri che diventavano grandi finestre, si trasformava in una piazza affacciata sul golfo di Napoli. Protagonista un enorme tulle dipinto che, con particolare gioco di luci, assumeva tutti i momenti del giorno, del tramonto e della sera...Quando mi propose i bozzetti del Werther rimasi molto colpito: erano quattro scenografie completamente diverse, enormi e complesse, come dei set cinematografici. Mi domandai come avrebbe fatto a cambiare

Foto pagina precedente Daniele Nannuzzi, AIC, IMAGO
Foto pagina in alto Werther, Atto I
Foto pagina successiva Disegno Luci Werther

scena nei tempi dell'intervallo, ma poi scoprii che il Teatro Carlo Felice di Genova ha quattro palcoscenici intercambiabili in pochi minuti, infatti solo così, questa scenografia si sarebbe potuta realizzare. Siamo partiti dai disegni, poi dai modellini seguendo passo passo le costruzioni che avvenivano a Roma nello studio Menane. È stato un rapporto bellissimo, abbiamo lavorato fianco a fianco per un mese sul palcoscenico a Genova, inventando fondali, cieli in movimento ed effetti particolari. Infatti, sia che per il primo atto che per il secondo abbiamo usato delle fotografie in altissima risoluzione; un paesaggio con una piccola chiesetta sulla destra in alto su una collina per il primo atto. Grazie a Photoshop lo abbiamo reso leggermente pittorico, volevamo un fondale dipinto, non una fotografia realistica. Durante la prima parte dell'atto il sole sta calando in uno splendido tramonto, ma durante tutta la seconda parte dell'atto si fa sera...dolcemente la luce si raffredda, spunta la luna disegnando raggi lunari sulla scena...praticamente si tratta di un cambio di luce in tempo reale, che dura circa un quarto d'ora...Per il secondo atto abbiamo trovato una fotografia di un tipico villaggio tedesco: la foto era diurna ma grazie sempre ai miracoli di Photoshop è diventata notturna, abbiamo "acceso" i lampioni e creato i fasci di luce disegnati dalla nebbiolina, poi con una pazienza certosina abbiamo trovato

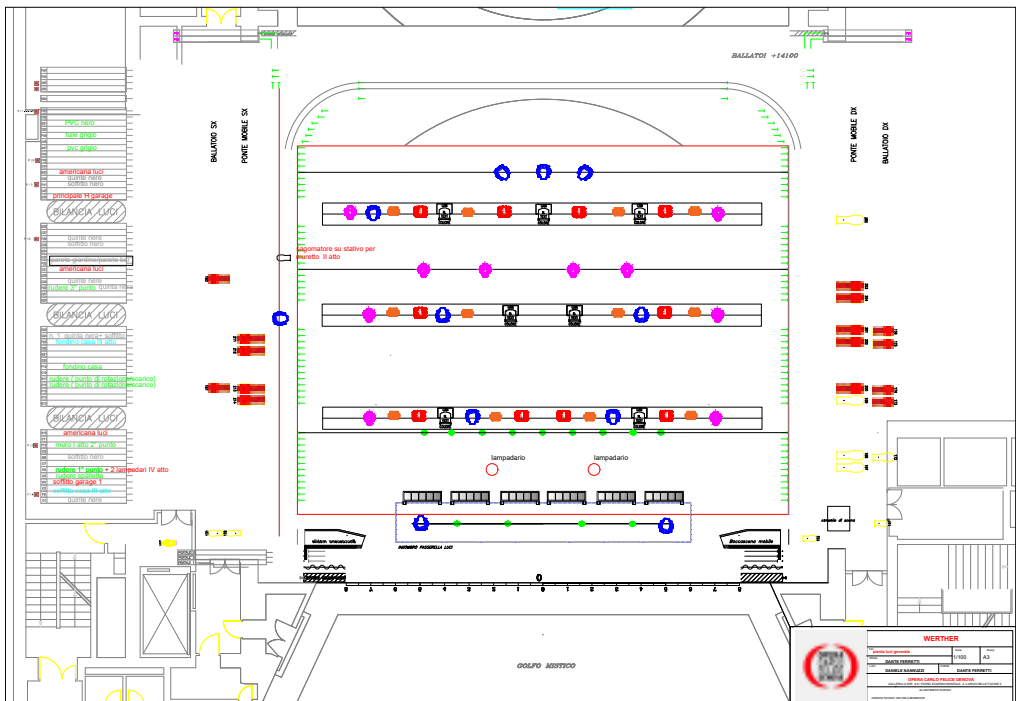
degli interni illuminati e li abbiamo talmente rimpiccioliti da farli entrare nelle finestre dei palazzi, poi abbiamo scontornato la scena e l'abbiamo proiettata insieme al cielo plumbeo, con le nuvole in movimento. Questo accorgimento ha dato il tocco finale al fondale che si è fuso perfettamente con la scena che ricordava un quadro di Hopper.

Quali sono state le vostre reference?

Dante Ferretti ha trasposto la vicenda del Werther negli anni '30. Abbiamo optato per una luce molto moderna e molto realistica, solo nel quarto atto, che Dante ha ambientato in un garage di notte, ho calcato un po' la mano creando un'atmosfera da film noir americano. Già dai disegni, la scena della piazza con il bar mi ha ricordato i quadri di Edward Hopper, precisamente i falchi della notte a cui mi sono ispirato.

Tecnicamente come hai preparato il light design della messa in scena?

Grazie al computer di Michela Beneduce, mia preziosa collaboratrice, lavorando sulle piante di Ferretti, abbiamo creato il disegno luci di tutti e quattro gli atti. È stato molto complicato perché i palcoscenici si alternavano ma l'impianto delle luci era sempre al suo posto e doveva essere pronto per tutte le differenti luci sulle scene.





Quali tipologie di consolle e luci hai usato?

Il teatro Carlo Felice ha un imponente parco luci e apparecchiature digitali molto moderne. Per memorizzare le infinite variazioni di luce è stata usata la Consolle GRANDMA2. Il Capo elettricista Marco Gerli e Alessandro Iacopelli, con le loro abili dita hanno fatto sì, che ad ogni recita, si ripettesse l'incantesimo della mia Luce.

Le maestranze del palcoscenico sono le stesse di una troupe cinematografica?

Come su un set cinematografico sul palcoscenico c'è una squadra di elettricisti, una di macchinisti, che come funamboli di un circo, montano e smontano le scene in pochissimo tempo, ci sono gli attrezzisti, che poi sarebbero gli arredatori della scena...più o meno le figure sono le stesse.

Sei sempre stato abituato, per ovvie ragioni, a confrontarti con la macchina da presa, in teatro hai avuto maggior libertà sotto questo aspetto?

Il Teatro mi ha dato una seconda giovinezza, ho ritrovato la gioia di emozionarmi, di inventare cose nuove, idee e atmosfere che rimarranno per sempre impresse negli occhi degli spettatori. Conoscere la musica mi ha aiutato molto e la musica ha guidato i miei occhi. Illuminare

un palcoscenico mi dà la stessa sensazione che provo davanti ad una tela bianca da pitturare. Sul palcoscenico ogni variazione di luce viene scandita dal ritmo della musica e diventa musica anch'essa. Il lavoro di giorni e giorni di prove si risolve nell'arco di tempo di una rappresentazione... Ma quanta emozione in quelle due ore... Durante la sera della prima percepisco le emozioni sui volti degli spettatori seduti in platea ed è lì che mi accorgo se ho colpito giusto, se ho reso con la luce l'atmosfera e il senso dell'opera e se la mia luce suona in armonia come uno degli strumenti dell'orchestra.

Foto in alto Werther, Atto II
Foto pagina successiva Werther, bozzetto Dante Ferretti | Werther, Atto IV





The Garbage Man è ambientato in una periferia degradata del sud Italia, dove vive il protagonista (**Paolo Briguglia**), un netturbino che si sente un perdente. Ha paura del passato, del futuro e del presente, ma

è il desiderio di purificare la società che lo spinge. Il suo amore per la figlia di un collega lo porta a perseguire ideali che potrebbe non riuscire a sostenere, data la sua natura di anti-eroe.

Focus On
**Daniele
Poli**
AIC, IMAGO



The *Garbage Man* segna la sesta collaborazione con il regista Alfonso Bergamo: questo è il vostro primo lungometraggio dopo ben cinque corti. Cosa puoi dirci in merito alla vostra collaborazione? Quale è la dialettica che si instaura tra la macchina da presa, ovvero l'occhio del regista, e le immagini che narri con la tua luce?

La nostra collaborazione si concentra su un confronto approfondito nella fase di pre-produzione dei film. Alfonso condivide con me la sua visione attraverso le reference, e successivamente, facendo mia questa visione, definisco insieme a lui la palette cromatica di ogni singola scena, di ogni istante del film che realizziamo insieme. Discutiamo sulla tipologia di storia e, attraverso questo confronto, definisco l'atmosfera di ogni inquadratura. Questo tipo di collaborazione viene esteso anche allo scenografo e alla costumista, per ottenere il massimo impatto visivo. Ci confrontiamo sui movimenti di macchina e sulle inquadrature, basandoci sulla narrazione del film e sul linguaggio visivo ricercato da Alfonso. Le immagini che

creo con la luce si fondano su un principio essenziale: il massimo dell'impatto visivo dell'immagine.

Quali sono state le vostre reference?

Le nostre principali reference per atmosfere e contrasti cromatici sono *Joker* di Todd Phillips e *Drive* di Nicolas Winding Refn.

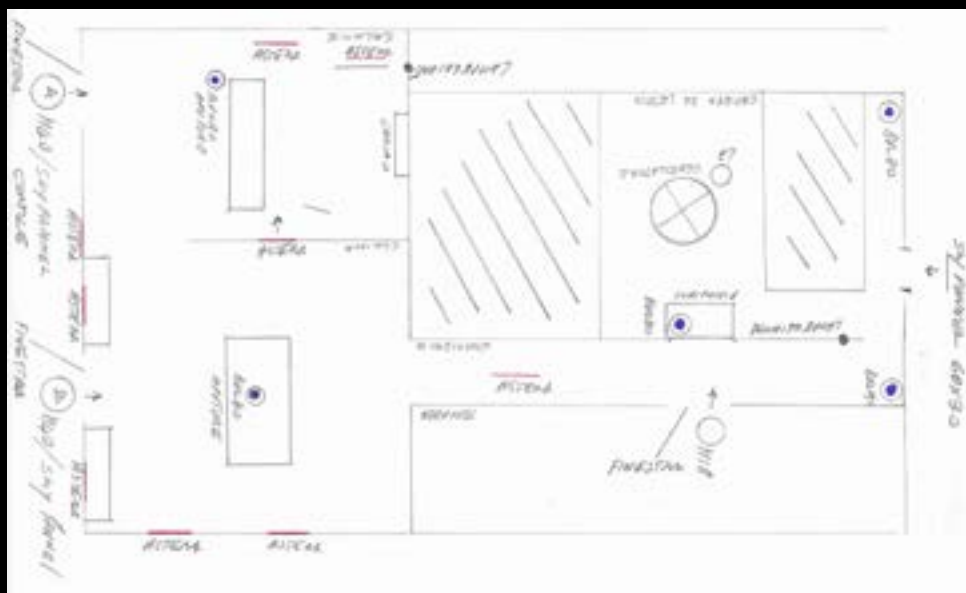
Come ti sei preparato per tradurre in immagini la storia del film? In genere come avviene la tua preparazione, il tuo approccio al lavoro?

Mi sono preparato a questo film basandomi sui principi fondamentali che caratterizzano il mio percorso professionale, e per questo motivo Alfonso mi ha scelto per il progetto. Ho condotto uno studio approfondito sul massimo impatto visivo, sulla naturalezza della luce, sul contrasto cromatico e sulle luci dinamiche. Ho inoltre curato la scelta della camera, delle ottiche e dei supporti necessari per realizzare i piani sequenza che contraddistinguono il film.

Foto pagina precedente Daniele Poli, AIC, IMAGO sul set
Foto in alto *The Garbage Man*, frame
Foto pagina successiva *The Garbage Man*, frame | Casa Man, schema luci | Daniele Poli, AIC, IMAGO sul set

Il film rientra di diritto nel noir, nutrendosi di quelle "atmosfera" che hanno caratterizzato negli ultimi anni, un cinema italiano di genere, come nel caso ad esempio di opere originali come *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti e come hai ricordato pocanzi prendendo ispirazione oltreoceano da film come *Drive* e *Joker*. *The Garbage Man* è un'opera profondamente notturna, anche metaforicamente, caratterizzata a livello visivo da luci di taglio e colori acidi e vivaci, così come declinata tra fumi e neon, con ricorsi a suggestivi piani sequenza, come quello in apertura: una luce dinamica che conferisce magistralmente significato, profondità e complessità all'inquadratura. Cosa puoi dirci in merito?

Fondamentalmente, la risposta è nella domanda. *The Garbage Man* è un'opera di genere che trae ispirazione da film come *Drive* e *Joker*, ma che poi si trasforma in un lavoro autonomo e originale, dove le citazioni diventano il punto di partenza per un testo che vive delle proprie visioni e atmosfere. Come un fumetto, il film si muove attraverso colori acidi che mutano la loro saturazione



in base alla narrazione. È un film caratterizzato da luci di taglio e controllo luce, flare, e una continua e importante interpretazione dei sottotoni. Questi ultimi rappresentano un altro elemento distintivo del film, dove la latitudine di posa della Alexa Mini LF è stata sfruttata al massimo.

Cosa puoi dirmi riguardo le luci?

Ogni location è stata studiata nel colore, negli arredi, nelle luci, nelle profondità con luci di taglio, nei controllo luce e nell'uso delle practical light. Insieme al Gaffer Daniele Zonetti, abbiamo creato un allestimento unico che combina luci da esterno e pratiche per le riprese. Il mio team ha usato: Serie M18 e M40, M90 30 SkyPanel S60-Cs 30 SkyPanel S30-Cs Orbiter con obiettivo Fresnel 15-65° Astera Titan Bulbi Aputure L'Orbiter si è rivelato estremamente versatile! È stato usato per simulare la luce di candela nella scena ambientata nella chiesa e per replicare il lampeggiante delle sirene delle auto della polizia, permettendoci di esplorare nuove frontiere

creative. Grazie alla sua ottica, abbiamo creato impressionanti tagli di luce attraverso le finestre, aggiungendo profondità e atmosfera ad ogni scatto. L'Orbiter è stato utilizzato anche come luce principale per i volti dei personaggi, regolando in tempo reale la temperatura del colore grazie al sensore interno per adattarsi perfettamente alla luce solare e alle condizioni esterne.

L'universo visivo del film è frutto di una collaborazione che vede interagire a stretto contatto regia, cinematografia, scenografia [Fabio Tresca] e costumi [Sabrina Spissu]. Abbiamo già accennato alla collaborazione con Bergamo: come ti sei rapportato invece con i reparti scenografia e costume?

Mi sono confrontato con gli altri reparti, applicando il pensiero che abbiamo articolato con Alfonso. Siamo arrivati sul set, dove ogni minimo dettaglio era il frutto di una riflessione e di un ragionamento finalizzati a perseguire l'impatto visivo; l'obiettivo era ottenere un'immagine potente. Fabio Tresca (scenografia) e Sabrina Spissu (costumi)

hanno seguito in modo egregio la nostra visione. Il risultato è il frutto di una splendida collaborazione tra i vari reparti, che hanno seguito lo stesso scopo, e il risultato è meraviglioso. Come gruppo, siamo fieri del nostro lavoro.

C'è una sequenza di cui sei particolarmente soddisfatto?

Più che per una singola inquadratura, sono soddisfatto dell'intero film. Il film ha una drammaturgia fotografica; è pensato visivamente attraverso picchi fotografici e pause studiate, che, pur avendo una loro valenza estetica, svolgono anche una funzione meditativa nella narrazione, per poi lasciare spazio ai colpi di scena e ai momenti emozionali, esaltati vividamente dai flare e dalle luci dinamiche che interagiscono con l'ambientazione, come le cascate d'acqua nel cavalcavia o il fumo che esce dai tombini o dai cambi di luce interni. Il cambio di formato e della cinematografia tra le due parti del film ha contribuito ad esaltare questa drammaturgia visiva.

Sulla scelta della camera e delle ottiche?





La scelta della camera Alexa Mini LF e delle lenti Cooke S7 nasce dall'esigenza di avere una camera con una Color Science in grado di valorizzare la ricchezza cromatica del film, con la capacità di riprodurre fedelmente le tonalità cromatiche delle luci, dei costumi e delle scenografie. La matrice colore dell'Arri presentava le caratteristiche ideali per riprodurre accuratamente le tonalità della pelle, considerando che l'immagine sarebbe stata caratterizzata da importanti dominanti cromatiche. Le Cooke S7, con la loro morbidezza, hanno reso l'immagine più cinematografica, e lavorando a tutta apertura, hanno arricchito il film con un bokeh meraviglioso.

Vuoi parlarci della tua crew?

La mia crew è composta da un mix di veterani e giovani, tutte persone con grandi capacità professionali e umane. Il mio operatore Steadicam è stato Andrea Rauccio, con il quale abbiamo realizzato bellissimi piani sequenza. Il primo

assistente operatore è stato Paolo Grossi, aiuto operatore David Sakhechidze, DIT Margherita Marzari, video assist Francesco Dell'Aquila, gaffer Daniele Zonetti e capo macchinista Pietro Ponzi. Un team fantastico che ha collaborato con me e Alfonso per realizzare in modo impeccabile la nostra visione artistica del film.

Vuoi fornirci, infine, qualche informazione sulla post-produzione?

La post-produzione è stata una fase importante. Ho scelto personalmente il colorist Angelo Francavilla, un professionista di grande esperienza, e un laboratorio come La Grande Mela, che potesse garantire il risultato che volevamo. Il girato dal set e le reference erano già stati fissati, e le scene erano state caratterizzate sul set. Angelo ha saputo valorizzare le indicazioni che avevo dato, insieme a quelle di Alfonso, dando al film l'ingrediente finale che cercavamo.

Foto pagina precedente The Garbage Man, frame
Foto in alto e in basso The Garbage Man, frame





**Il Monaco che vinse
l'Apocalisse**

Conversazione con
il regista **Jordan
River** e l'Autore della
cinematografia
Gianni Mammolotti,
AIC, IMAGO.

Focus On
Gianni
Mammolotti
AIC, IMAGO



Dove è nato il desiderio di raccontare questa storia? Quali sono state le motivazioni che l'hanno spinto a declinare sullo schermo la vicenda di *Gioacchino da Fiore*?

Attraverso questo film si è voluto far riflettere sul fatto che su un piano materiale, in questo mondo, non rimaniamo in eterno. Basta un attimo e non ci siamo più. Con questo film volevo portare al cinema la forza della parola, dell'immagine, e la potenza dei sentimenti. Il messaggio di Joachim (Gioacchino da Fiore) è potente e contemporaneo. L'opera in parte si ispira alle vicende legate alla sua vita e in parte al suo pensiero, al cammino nella ricerca interiore. Stiamo parlando di un monaco straordinario vissuto nel XII secolo, quindi un film in costume e ambientato nel Medioevo. Ho

sentito che si poteva offrire un'esperienza filmica fuori dai soliti cliché, allo stesso tempo un'occasione straordinaria e indimenticabile, com'era il suo messaggio di speranza. Joachim seppe trovare una vita altra, oltre alla vita terrena. Che poi è anche quello che Dante ha ripreso in seguito nel suo viaggio ultraterreno della Divina Commedia, nel quale lo aveva citato proprio nel Paradiso definendolo "di spirito profetico dotato". Non soltanto Dante, questo straordinario personaggio ispirò diversi altri artisti e pensatori come Montaigne, Hegel, Michelangelo e Joyce.

[Jordan River, regista]

Foto pagina precedente Il regista Jordan River e Gianni Mammoth, AIC, IMAGO sul set. Foto in alto Il Monaco che vinse l'Apocalisse, frame

Quale look narrativo avete adottato lei e l'Autore della Cinematografia Gianni Mammoth?

Gioacchino da Fiore è stato considerato un pensatore 'pittorico' perché nel Medioevo ebbe l'idea innovativa di trasformare il proprio pensiero spirituale in immagine e disegno, giacché riteneva che il messaggio di speranza dovesse arrivare a tutti, anche alle persone meno abienti. Dovevamo quindi realizzare un film dove la cura dell'immagine era fondamentale, perciò grande attenzione alla scelta delle location. La potenza visiva delle location in questo film proietta lo spettatore sin da subito nella storia di quel tempo. Antiche Abbazie, grotte medievali, ponti arcaici, boschi immensi, splendidi fiumi, natura incontaminata. Il film è stato girato in più periodi, un po' seguendo i tre tempi del personaggio.

Primavera ed Estate, Autunno e Inverno, durante cui sulla neve abbiamo girato in 12K delle scene realistiche straordinarie. Con l'Autore della Cinematografia Gianni Mammolotti avevamo così deciso di puntare sull'altissima risoluzione. La cinematografia su ambienti scenografici unici ha permesso di realizzare delle vere e proprie tele pittoriche sui cui si sono intrecciati personaggi di altri tempi, idee, scontri, speranze.

[Jordan River, regista]

Per il look di questo film abbiamo scelto principalmente di partire da una dimensione naturalistica, nel senso che abbiamo cercato di tirare fuori il meglio di ciò che è naturale, quindi girando nei momenti migliori della giornata, aspettando che ci fosse la luce giusta. Sempre seguendo la coerenza narrativa del film e di ciò che voleva il regista. In molti interni abbiamo usato luce di candele... nel Medioevo, negli interni, la luce principale era quella. Per far risaltare la luce che proveniva dall'esterno abbiamo utilizzato un po' di fumo, ma senza forzature, solo per accentuare visivamente il giusto look. In ogni scena c'è un'atmosfera diversa in relazione al racconto.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Quali sono state le vostre reference?

Nel film c'è un mix di vari sapori, c'è quello del Medioevo che rimanda a il nome della rosa, ma in versione moderna con spunti di fantasy giacché, nella storia si intrecciano la dimensione onirica e le esperienze mistiche del personaggio. E c'è anche

l'esperienza spirituale, ossia ciò che ognuno di noi si troverebbe a "vivere" dopo la morte, quindi una vita oltre la vita.

[Jordan River, regista]

Sul set spesso si rifletteva con il regista sulle diverse reference. Per esempio, nelle scene interne con le candele volevamo muoverci su una dimensione più intimista e dai toni fortemente Caravaggeschi. Per altre, invece, per esempio in quelle più oniriche, abbiamo preferito orientarci su un'idea più futuristica gotica, anche perché il regista non voleva un'unica reference per non rendere monotono l'impatto visivo.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Come avete concordato la palette cromatica per definire ambienti, atmosfere e personaggi?

Poiché la sceneggiatura del film si sviluppava su più livelli narrativi bisognava renderla diversa nei vari passaggi narrativi anche con la luce. Pure a livello cromatico e stilistico abbiamo voluto apportare delle particolari innovazioni. Ogni scena ha una palette cromatica diversa, prima di portare il film a Cinecittà per color correction e grading in DaVinci Resolve, nei nostri laboratori abbiamo fatto una pre-color per fare le dovute analisi e riflessioni. Avevo avuto modo di fare degli studi particolari sull'energia dei colori e il loro valore spirituale. Con la predominanza sul verde si doveva sottolineare che si era nel tempo presente (vivente), con il colore celeste accentuare l'ancestrale (il divino, l'etereo) e via discorrendo. Era importante sottolineare l'importanza dell'influsso dei colori sulle

diverse aree del cervello e quindi impostai delle scelte di cromoterapia per trasmettere allo spettatore anche una sensazione di benessere interiore. Con l'Autore della Cinematografia Gianni Mammolotti si è fatto un lavoro straordinario per trovare il giusto equilibrio tra messaggio del film, continuità e coerenza estetica.

[Jordan River, regista]

Il regista veniva sia sul set che in fase di color e aveva fornito delle idee di partenza che poi abbiamo potuto sviluppare. Con la palette cromatica voleva suscitare nello spettatore particolari stati d'animo grazie all'utilizzo di alcune specifiche cromie. Abbiamo svolto presso gli studi di Cinecittà diverse sessioni di color correction e color grading. Abbiamo avuto la fortuna di lavorare in stretta sinergia anche con il reparto di VFX assieme a Nicola Sganga e, ovviamente, al regista. La scena che ci ha richiesto più tempo è stata quella finale con il Drago, giacché in live action era stato ripreso solo l'attore protagonista, mentre tutto il resto era stato generato in Virtual Production.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Cosa può dirci riguardo la scelta della camera e degli obiettivi? Ci sono peculiarità tecniche da sottolineare nello specifico?

Abbiamo deciso di usare il modello di camera Blackmagic URSA Mini Pro 12K, con sensore Super 35mm, usando obiettivi a ottiche fisse, senza zoom, che dessero come risultato un'immagine morbida, non troppo dura di partenza, ma che mantenesse una certa morbidezza per cui sono state scelte ottiche di alta





qualità, come le ottiche lenti Cooke S4 per il loro aspetto caldo, naturale, che dona una resa dei colori morbida e una transazione piacevole tra alte luci e ombre.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Essendo un film ambientato nel Medioevo, immagino lei abbia posto una maggiore attenzione sulla dialettica luce-ombra con un ricorso opportuno anche a fonti luminose diegetiche, esatto?

Assolutamente, la correlazione tra luce e ombra è stata uno degli elementi cardine del nostro lavoro. Il Medioevo, con la sua atmosfera carica di mistero e di spiritualità, si presta perfettamente a un mix di chiaroscuri che valorizza i contrasti emotivi e visivi. Abbiamo utilizzato fonti luminose diegetiche, come torce, candele e fuochi, non solo per garantire autenticità storica, ma anche

per aggiungere profondità e tridimensionalità alle scene. Questo approccio ci ha permesso di creare un'atmosfera intima e realistica, in cui la luce non solo illumina ma diventa parte integrante della narrazione.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Nel film non manca un importante impiego di effetti visivi digitali: come si combinano con il suo lavoro?

Nel film si è collaborato con il reparto VFX e con gli altri reparti, il regista assieme agli altri membri della crew preparava delle schede specifiche per le varie scene e forniva uno storyboard, nonché un rendering delle varie scene. Nelle scene realizzate in green screen si è generata una luce apposita per ogni intervento che doveva poi essere realizzato in realtà virtuale. Per esempio, sempre nell'ultima scena quando il protagonista attraversa il portale, la luce di riflesso sull'attore si è generata direttamente in fase di ripresa per avere il massimo di realismo in scena. Quando l'attore si difende dalle fiamme del Drago a sette teste attraverso la luce,

si è creata una specifica luce calda, proprio per l'effetto delle fiamme nell'ambiente circostante.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Cosa può aggiungere sulla post-produzione e sulla color (correction e grading)?

Sicuramente che si è cercato di rispettare l'intreccio dei livelli narrativi del film; quando si è nel tempo presente c'è un tipo di luce mentre quando la scena avviene sul piano del sogno c'è un tipo diverso di luce. Quando c'è il passaggio nell'aldilà, poiché il personaggio veniva richiamato dalla luce divina, in post-produzione si è usato un leggero effetto glow per accentuare la luminosità, pertanto nel passaggio nell'aldilà viene enfatizzata la predominanza della luce, quindi non poteva esserci la stessa percezione luminosa in tutte le scene.

[Gianni Mammolotti, Autore della Cinematografia]

Foto pagina precedente Il monaco che vinse l'Apocalisse, frame
Foto in alto Il Monaco che vinse l'Apocalisse, frame



Don Q, residente da molto tempo a **Little Italy**, crede di essere un potente boss mafioso deciso a rivendicare i valori in declino del suo

quartiere. La fantasia di Q viene messa alla prova quando uno spietato ex detenuto ritorna, scatenando una guerra per il territorio.

Focus On
**Daniele
Napolitano**
AIC, IMAGO



Puoi parlarci dei tuoi esordi negli Stati Uniti? In che modo hai ottenuto il tuo primo lavoro come Cinematographer?

Il mio primo progetto (retribuito) in veste di cinematographer a New York, dopo quelli fatti per le tesi dei miei compagni della Scuola di cinema fu un music video con Fabrizio Conte, regista di video musicali in Italia che stava anche egli facendo un'esperienza all'estero. Il video era per il brano Harsh di Styles P con Rick Ross e Busta Rhymes che ottenne più di 4.5 Milioni di visualizzazioni in poche settimane dalla sua uscita. Ebbi il lavoro grazie ad un meeting con Fabrizio, diede un'occhiata al reel che mi ero pazientemente montato con i vari progetti studenteschi girati l'anno precedente e ne rimase impressionato.

Com'è nata la collaborazione con il regista Claudio Bellante per il tuo ultimo film intitolato Don Q?

Con Claudio Bellante ci conoscemmo sul set d'esordio di Fabrizio Conte negli States. Il film si chiamava Club Life e raccontava la vera storia dell'attore Danny A. Abeckaser, un promoter che fece la sua fortuna negli anni '90 organizzando feste, portando modelle e attraendo pesci grossi (attori e uomini d'affari) nei night club newyorkesi. Claudio all'epoca era amico di Abeckaser, che era anche produttore del film, e in quanto promoter

anch'egli aiutò moltissimo reclutando figuranti e attori per le parti minori nel film. Ci fu subito simpatia reciproca e avemmo l'occasione di lavorare assieme per un progetto con l'attore/modello e regista Raz Degan. Quando Claudio decise così di esordire come regista di lungometraggi mi chiese di fargli da Dop: accettai con entusiasmo visto che il copione di Don Q mi piacque immediatamente.

Come ti sei approcciato alla preparazione di questo film?

L'idea di un Don Chisciotte, declinato in un ambiente urbano e realizzato con un basso budget era un proposito folle, ma allo stesso tempo allettante. Altri si sono persi inseguendo

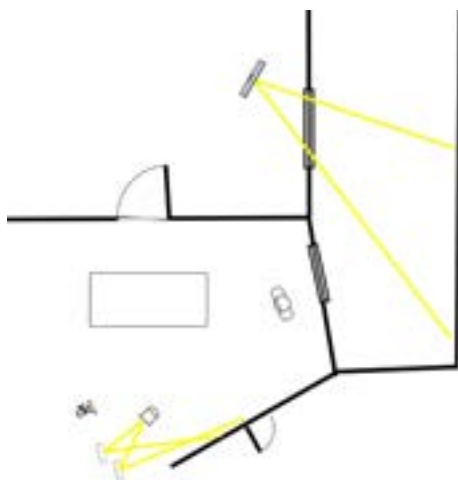


Foto pagina precedente Daniele Napolitano, AIC, IMAGO
 Foto in alto Don Q (Armand Assante) al telefono
 Foto in basso schema luci appartamento
 Foto pagina successiva Don Q con Santo (Anthony O'Connell), il suo Pancho Villa, e Vinny Pastore

il mito della Mancina (come ad esempio Terry Gilliam, regista di alcuni fra i miei film preferiti come L'esercito delle 12 scimmie e Brazil, che aveva fallito con il suo L'uomo che uccise Don Chisciotte) e io ho sentito di provarci. Conscio del fatto che non ci saremmo potuti permettere di poter fare la pre-produzione necessaria per una lavorazione più elaborata e importante, sotto il punto di vista della disponibilità di mezzi e di troupe, e del fatto che le locations sarebbero state tutte "dal vero" a Little Italy, in appartamenti piuttosto angusti e per strada senza permessi per i blocchi del traffico e dei passanti, mi sono focalizzato su una strategia piuttosto semplice, pacchetto camera e luci agili: una Canon C70, camera a spalla, fuoco e segnali video monitorati via frequenze radio per permettere all'assistente di tenersi a distanza, lasciandomi il massimo di libertà per muovermi negli spazi stretti. Detto ciò non volevo compromettere la resa fotografica degli ambienti e dei personaggi quindi ho scelto di usare delle ottiche Cooke, che a mio avviso hanno una resa molto dinamica e allo stesso tempo "fiabesca": la curvatura delle ottiche da un fall off del fuoco che stacca moltissimo i soggetti dal fondo. Il realismo non era priorità per il regista e di riflesso nemmeno per me.

Il fatto che Don Q sia un film girato tutto in location, quale impatto ha avuto sulla tua strategia fotografica?

Sapevo che avrei dovuto girare molto a spalla, cosa che amo fare e che feci per la totalità del mio lungometraggio d'esordio con Ruben Mazzoleni, Sheer, che uscì in sala anche in Italia. Questa scelta non era solo una necessità per essere molto agile ma anche per poter stare dietro alla performance vulcanica di Armand Assante, argento vivo, incontenibile, nonché alle idee e alle trovate di Claudio. Molto del mio lavoro sul film è consistito nel trovare la quadratura del cerchio e avere un occhio particolare sulle scelte d'inquadratura per avere opzioni al montaggio. Un altro aspetto che mi sento di menzionare è la scelta del pacchetto luci: una delle cose che amo di più sul set è parlare con il gaffer e cercare di trovare escamotage per illuminare in maniera creativa. Mi sono avvalso di tubi Astera sia da 1m che da 50cm, NYX (le lampadine sempre di Astera) e del sistema CRLS con dei sagomatori Leko sia alogeni che LED Source 4wrd della ETC, piccoli Dedo. Le unità più potenti erano due Vortex 8 della Cream source ed un 4K a scarica per un paio di location. Spesso i tubi li nascondevamo ed erano un modo perfetto di introdurre colore per i fondi di interni, ma anche per seguire Armand in strada mentre vagava per le strade



di Little Italy, permettendomi di chiudere un po' di diaframma ed eliminare la polluzione di luce dai lampioni, fari delle macchine etc.

Puoi descrivere lo schema luci per la scena della sagrestia?

La scena nella sagrestia con Castelluccio e la Santiago l'abbiamo girata in una chiesa diversa da quella vista esternamente nel film e dei fegatelli (ceri, statue etc.) che poi sono nel montato finale. Abbiamo approfittato della finestra a sinistra schermo per mettere il 4K rimbalzato dentro un pannello CRLS da 1m x1m con il grado di diffusione Blu: usare quel sistema permette di sfruttare il principio del riflesso per raddoppiare le distanze e sottrarsi alla "legge dell'inverso del quadrato" e ottenere un fall off più lungo e naturale che si avvicina molto di più alla vera luce naturale. Poi c'è un NYX nella lampada visibile a destra e un paio di tubi Astera avvolti in una muslin per schiarire un po' le ombre ed avere un minimo di luce a favore, gli Astera sono utilissimi perché possono ricreare qualsiasi temperatura colore e risultare impercettibili. In aggiunta abbiamo utilizzato un Hazer per ispessire l'atmosfera.

E quello che vede protagonista Assante nell'appartamento?

In quell'appartamento avevamo molto materiale da girare e non molto tempo quindi per forza di cose abbiamo dovuto fare Night for day e Day for Night. In questo caso si tratta di un Night for day: la finestra dietro Armand affaccia su di un cortile interno quindi è bastato puntare un Vortex contro il muro, invece per quanto riguarda l'accento sul muro a destra abbiamo utilizzato un dedo DLED 9 da 90W riflesso su due pannelli CRLS, diffusione nera e blu. Dietro la camera abbiamo messo una Muslin e rimbalzati dentro 3 o 4 Titan.

Abbiamo notato diverse scene girate macchina a mano in esterni. Le hai girate tu o ti sei avvalso di un operatore di macchina?



Non avevo il lusso di potermi permettere un operatore, ma anche se l'avessi avuto avrei comunque preferito stare in macchina da me: so che questo è un annoso dibattito dove molti autori hanno le proprie opinioni a riguardo, tutte estremamente valide. Per quello che mi riguarda, sono della scuola di chi vuole avere una connessione viscerale con gli attori (come Christopher Doyle a cui mi ispiro molto). Sono certo di non essere il miglior operatore al mondo ma fa parte del mio processo creativo e quindi nel bene e nel male cerco sempre di operare con la MDP. Ciò non significa che un domani potrei trovarmi in una situazione più canonica e rimanere comodamente a fianco del regista dietro ad un monitor a dare indicazioni ad un operatore o operatrice. Mai dire mai!

Come hai gestito il workflow di postproduzione per Don Q? Ti sei avvalso di un DIT? In genere come imposti la tua collaborazione con DIT e colorist?

I colorist di questo film, Ben Perez, aveva già lavorato su di un paio di altri progetti che girai qualche anno fa (Sheer, Standup guy) e mi sono sempre trovato molto bene con lui. Ha una maniera molto dolce di proporre le sue idee e spesso aggiungono uno strato ulteriore di raffinatezza che non potevo immaginare: abbiamo sviluppato assieme una Look Up table in modo da mantenere una previsualizzazione del girato piuttosto fedele al prodotto finito. Trovo che sia riuscito a fare un ottimo lavoro poi nella Color nonostante il girato fosse in un formato compresso visto che all'epoca la C70 non aveva ancora il firmware

per girare in Raw. Per quanto riguarda il DIT avevamo in realtà un Data manager che a fine giornata girava tutto ad un editor che metteva in timeline un premontato: questo ci è stato molto utile come punto d'ancoraggio durante il periodo di riprese che ha avuto un ritmo piuttosto forsennato. Il montatore ci ha fatto notare quando ci siamo persi qualche pezzo per strada. Breve chiosa, per quanto il controllo dell'immagine digitale sia imprescindibile per molti miei colleghi e sia diventato molto granulare, con molti nuovi strumenti e scopes, si fa troppo "pixel peeping" a mio avviso. Personalmente poi, trovo assurdo che molti DOP si siano resi a lasciare in mano ad un DIT un remote per aprire o chiudere il diaframma. Non lo concepisco.

Puoi dirci qualcosa dei tuoi progetti futuri?

Nel breve e medio periodo ho qualche cortometraggio e la possibilità di girare un sequel di Don Q... Claudio si sta adoperando per ottenere gli ultimi finanziamenti per avviare la produzione. Nel lungo termine avrò un progetto con un carissimo amico e regista francese che si chiama Lou Assous: per lui girai il film Online Billie nel 2017 a Parigi. Ha per le mani un progetto-documentario sulla famiglia che stava dietro alla realtà commerciale "Tati". Da quel documentario vorrebbe produrre una fiction episodica in stile Succession. Se andrà in porto dovrei fare la cinematografia ed andare in Francia per un periodo a girare.

Foto in alto Santo e Don Q
Foto pagina successiva Father Peter (Federico Castelluccio) cerca di riappacificare Don Q e sua sorella (Saundra Santiago)
Schema luci sagrestia

Qual è la percezione che si ha oggi dei cinematographers italiani negli USA?

Sebbene qui (in America) ci facciamo un po' il verso per i nostri modi e premesso che siamo i critici più severi di noi stessi, gli americani ci stimano moltissimo: il Made in Italy e tutta la mitologia intorno ai brand, ai prodotti, alle forze creative del nostro paese ed il suo capitale umano sono visti con meraviglia e quasi invidia. Molto spesso sento discorsi fatti sulla sensibilità artistica sia mia che di altri colleghi italiani qui a New York e negli States in generale da gente del settore che elogia la nostra inventiva, dedizione e professionalità.

Don Q

Scheda Tecnica

Camera: Canon C70

Ottiche: Cooke S4

Formato: 1:1.85 4K 4:2:2 10bit

Distribuzione: Apple TV, Prime Video, Direct TV, Fandango, Google Play, Microsoft Store, Hoopla digital, Dish Network



Intervista a **Bojana Andric** SAS – **Vice Presidente** IMAGO e Presidente del **Comitato Diversità ed Inclusione**



Imago's corner

Come descriveresti il tuo percorso nel mondo della cinematografia, sia in Serbia che all'estero? Cosa ti ha ispirato a intraprendere questa professione?

How would you describe your journey into the world of cinematography, both in Serbia and abroad? What inspired you to pursue this craft?

Mi sento incredibilmente fortunata e privilegiata a lavorare in un campo che mi appassiona profondamente. Il mio viaggio è iniziato, ironicamente, nel 1999, quando ero al primo anno di liceo. I bombardamenti costrinsero alla chiusura delle scuole da marzo a settembre. Per passare il tempo, alcuni artisti locali organizzarono laboratori creativi, e io mi iscrissi a uno di fotografia. Il mio mentore, un fotografo brillante, lavorò con me durante tutti gli anni del liceo, per prepararmi alla selezione per l'Accademia delle Arti. Riconobbe il mio talento per le immagini in movimento e mi incoraggiò a studiare cinematografia, una decisione per cui gli sarò eternamente grata. Una volta iniziati gli studi in Fotografia cinematografica e televisiva, non mi sono più voltata indietro. Mi sono innamorata non solo dell'aspetto tecnico, ma anche della profondità artistica della cinematografia. Questo amore è stato la mia guida, anche nei momenti difficili. Trovo ispirazione ovunque: nella natura, nel modo in cui la luce del giorno entra nella mia finestra, nelle ore passate in camera oscura, nella storia dell'arte, nella mia famiglia, nei miei amici, nei professori e mentori. Trovo ispirazione nel cinema e nei suoi autori, nei registi con cui ho collaborato e nelle incredibili troupe con cui ho avuto la fortuna di lavorare. Ho sempre avuto pazienza nel fare piccoli passi e nel celebrare ogni traguardo. Recentemente, ho ricevuto il mio primo premio nazionale per la cinematografia e ho lavorato al mio primo lungometraggio internazionale.

I feel incredibly blessed and privileged to work in a field I'm so passionate about. My journey began ironically in 1999 when I was in my first year of high school, bombings forced schools to close from March to September. To fill the time, local artists organized creative workshops, and I enrolled in photography. My mentor, a brilliant photographer, worked with me throughout high school, preparing me for the Academy of Arts. He recognized my

talent for moving images and encouraged me to study cinematography, a decision for which I'm endlessly grateful. Once I began my studies in Film and TV Camera, I never looked back. I fell in love not only with the technical craft but also with the artistic depth of cinematography. This love has been my guiding force, even through challenging times. My inspiration comes from everywhere—nature, the way sunlight falls through my window, hours spent in darkrooms, (art) history, my family, friends, professors and mentors. I also draw inspiration from cinema and its authors, the directors I've collaborated with, and the incredible crews I've been lucky to work alongside. I was always very patient in making small steps, and in light of celebrating them, I just welcomed my first national award for cinematography and my first international feature film.

Come Vicepresidente di IMAGO, ricopri un ruolo centrale nella comunità globale della cinematografia. Quali sono gli aspetti più gratificanti e le sfide principali di questa posizione? Come immagini il ruolo di IMAGO nel plasmare il futuro della cinematografia?

As IMAGO Vice President, you play a pivotal role in the global cinematography community. What are some of the most rewarding and challenging aspects of this position, and how do you envision IMAGO's role in shaping the future of cinematography?

Ho incontrato IMAGO per la prima volta durante una cerimonia a Belgrado nel 2019, e sono rimasta profondamente ispirata dalla dedizione di chi lavorava per l'avanzamento della nostra arte e della nostra comunità. Poco dopo, fui invitata a unirmi al Comitato Tecnico di IMAGO e, successivamente, diventai Co-Vicepresidente, attualmente al mio secondo mandato. Questo ruolo è incredibilmente appagante, poiché mi permette di contribuire alla costruzione e rafforzamento di una rete globale di cinematografi uniti da obiettivi comuni. La mia missione si allinea con gli scopi di IMAGO: promuovere un dialogo significativo, far progredire l'arte e la tecnica della cinematografia, sostenerla e difenderla, garantendo al contempo inclusività. Essendo uno dei membri più

Foto pagina precedente La Vice Presidente di IMAGO Bojana Andric, SAS sul set

giovani della attuale leadership di IMAGO, credo di rappresentare al suo interno le istanze proprie della mia generazione, impegnandomi affinché ogni voce venga ascoltata. L'aspetto più gratificante è vedere concretarsi i risultati delle nostre iniziative all'interno della comunità di IMAGO e il costante scambio di idee ed esperienza con cinematographers di tutto il mondo. La sfida più grande è bilanciare questo impegno con la mia carriera attiva come cinematographer, dividendo le mie giornate tra il set ed i miei impegni tanto con IMAGO quanto con la Serbian Society of Cinematographers (SAS). Tuttavia, l'impatto positivo dei risultati che stiamo ottenendo rende tutto ciò estremamente gratificante

I first encountered IMAGO at a ceremony in Belgrade in 2019, and I was deeply inspired by the dedication of those working to advance the art and community of cinematography. Shortly after, I was invited to join the IMAGO Technical Committee, and later, I became Co-Vice President, now serving my second term. This role has been incredibly fulfilling, as it allows me to contribute to a global network of cinematographers united by shared goals. My mission aligns with IMAGO's aims: fostering meaningful dialogue, advancing the art and craft of cinematography, promoting it and protecting it, ensuring inclusivity. As one of the younger members of IMAGO's leadership, I bring fresh perspectives from my generation, striving to ensure that every voice is heard. The most rewarding aspect is witnessing tangible progress within the community and connecting with cinematographers worldwide to exchange ideas and experiences. The biggest challenge is balancing this dedication with my active career as a cinematographer, as I juggle many shooting days with my commitment to IMAGO and the Serbian Society of Cinematographers (SAS). However, the impact we're making makes it all worthwhile.

Come membro del Comitato Diversità e Inclusione (D&I) di IMAGO, su quali iniziative vi state attualmente concentrando e quale impatto sperate di ottenere nel settore?

As IMAGO Vice President, you play a pivotal role in the global cinematography community. What are some of the most rewarding and challenging aspects of this position, and how do you envision

IMAGO's role in shaping the future of cinematography?

Il Comitato D&I di IMAGO è stato pioniere nella promozione della rappresentanza e dell'equità nella cinematografia, grazie agli sforzi di leader come Nina Kellgren, BSC, ed Elen Lotman, ESC, che hanno fondato il comitato nel 2016. Durante la celebrazione del 30° anniversario di IMAGO a Cinecittà, nel marzo 2023, ho avuto l'onore di assumere la guida del comitato, una responsabilità che considero fondamentale e molto significativa. Con un team di membri esperti ed emergenti, abbiamo sviluppato piani articolati per affrontare diverse sfide. Per le giovani generazioni, stiamo lavorando su programmi di mentorship e shadowing o sistemi di riconoscimento per supportare il loro ingresso nell'industria. Per i professionisti più esperti, ci concentriamo sul superamento del "soffitto di vetro" promuovendo il loro lavoro e aumentando la loro visibilità attraverso agenti, media, festival e produttori.

Per i membri più anziani, affrontiamo il problema dell'ageism, [discriminazione basata sull'età, n.d.r.] una questione persistente e poco affrontata. Il nostro obiettivo principale è semplice ma profondo: garantire pari opportunità a tutti. Amplificando le voci sottorappresentate e creando una comunità veramente inclusiva, puntiamo a fare della cinematografia un campo in cui talento e dedizione siano davvero gli unici fattori a determinare il successo.

IMAGO's D&I Committee has been a trailblazer in fostering representation and equity in cinematography, thanks to the pioneering efforts of leaders like Nina Kellgren, BSC and Elen Lotman, ESC who founded the committee in 2016. During IMAGO's 30th anniversary celebration at Cinecittà in March 2023, I was honored to take over leadership, a responsibility I consider both vital and deeply meaningful. With a team of experienced and emerging members, we've developed comprehensive plans to address diverse challenges. For younger generations, mentorship shadowing or credit-maker programs to support their entry into

Foto pagina successiva Bojana Andric, SAS a Cinecittà per il 30th anniversario IMAGO

the industry. For more experienced professionals, we're working on breaking the glass ceiling by promotion of their work and greater visibility through agents, media, festivals and producers. For our most seasoned members, we're tackling ageism—a persistent and underaddressed issue. Our overarching goal is simple yet profound: equal opportunities for everyone. By amplifying underrepresented voices and fostering a truly inclusive community, we aim to make cinematography a field where talent and dedication are the only measures of success.

Quali sono le sfide più grandi nell'avanzare diversità e uguaglianza nella cinematografia e come può la comunità globale del cinema lavorare insieme per superarle?

What are the biggest challenges in advancing diversity and equality in cinematography, and how can the global filmmaking community work together to overcome these barriers?

Sebbene le discussioni su diversità e inclusione abbiano preso slancio nel 2016, ci troviamo nel 2024 ancora in attesa di cambiamenti significativi. Una grande sfida è il costante scoraggiamento che le minoranze affrontano, poiché i progressi sembrano lenti e il tokenismo è ancora un problema comune. Questo anno, noi donne abbiamo raggiunto un traguardo storico formando il super-collettivo Women in Cinematography unendo gli

sforzi globali per affrontare le barriere sistemiche. Questa iniziativa e il lavoro che continua a svolgere dimostrano il potere dell'azione collettiva e dell'accordo nella comunità cinematografica. Per superare efficacemente queste sfide, è essenziale il supporto interno all'industria. La comunità globale del cinema deve lavorare insieme, non solo attraverso parole ma con azioni concrete che creino cambiamenti sostenibili. Sebbene il percorso sia difficile, sono ottimista che con una collaborazione continua possiamo realizzare un'industria più equa e inclusiva.

While discussions about diversity and inclusion gained momentum in 2016, we find ourselves in 2024 still waiting for meaningful change. One major challenge is the constant discouragement minorities face, as progress feels slow and tokenism remains a common issue. This year, women cinematographers reached a historic milestone by forming the super-collective "Women in Cinematography," uniting global efforts to address systemic barriers. This initiative and its ongoing work is a testament to the power of collective action and accord within the filmmaking community. To effectively overcome these challenges, support within industry is key. The global filmmaking community must work together, not just through words but through concrete actions that create sustainable change. While the road ahead may be difficult, I am optimistic that with continued collaboration, we can achieve a more equitable and inclusive industry.



Festa del Cinema Di Roma

[16 - 27 ottobre 2024]

Diversi sono stati gli appuntamenti che hanno visto protagonisti i Soci della nostra Associazione, tra i maggiori ricordiamo:

Proiezione speciale de Il generale dell'armata morta.

Si è tenuta mercoledì 23 ottobre, alle ore 21.00 presso la Casa del Cinema di Roma, all'interno della Festa del Cinema di Roma, in occasione dell'omaggio a Marcello Mastroianni per il centenario della nascita, la proiezione del film Il generale dell'armata morta diretto da Luciano Tovoli, AIC, ASC: ad introdurre il film, che vede protagonisti Marcello Mastroianni e Michel Piccoli, lo stesso Tovoli, intervistato da Enrico Magrelli. come da sempre». In rappresentanza della nostra Associazione hanno inoltre preso parte all'evento Antonio Grambone e Vincenzo Carpineta.

Anteprima della serie-TV Miss Fallaci.

Si è tenuta mercoledì 23 ottobre, alle ore 21.00 presso la Casa del Cinema di Roma, all'interno della Festa del Cinema di Roma, in occasione dell'omaggio a Marcello Mastroianni per il centenario della nascita, la proiezione del film Il generale dell'armata morta diretto da Luciano Tovoli, AIC, ASC: ad introdurre il film, che vede protagonisti Marcello Mastroianni e Michel Piccoli, lo stesso Tovoli, intervistato da Enrico Magrelli.

come da sempre». In rappresentanza della nostra Associazione hanno inoltre preso parte all'evento Antonio Grambone e Vincenzo Carpineta.

Omaggio Ridley Scott.

Si è tenuto il 27 ottobre, presso il cinema Adriano di Roma, l'omaggio al regista inglese Ridley Scott, all'interno di Alice nella città - sezione autonoma e parallela della Festa del Cinema di Roma dedicata alle giovani generazioni. Tra gli ospiti intervenuti anche Daniele Massaccesi, AIC, IMAGO, che si è soffermato sullo stile visivo del cinema di Scott. Il pubblico presente ha potuto assistere inoltre alla proiezione di Boy and Bicycle [1965] il primo cortometraggio scritto, diretto e prodotto da Ridley Scott, interpretato da suo fratello Tony. Nella stessa giornata è stata organizzata una proiezione speciale per la stampa del sequel de "Il Gladiatore" diretto da Ridley Scott: la Cinematografia de "Il gladiatore II", come per il primo, dall'inglese John Mathieson, BSC. Il film inoltre segna la tredicesima collaborazione tra Daniele Massaccesi [in qualità di camera e steadicam® operator] e Scott [Hannibal, Black Hawk Down, Kingdom of Heaven, Body of Lies, Prometheus, The Counselor, Exodus, The Martian, All the Money in the World, Raised by Wolves, House of Gucci, Napoleon, Gladiator 2 - oltre a tre commercials].



Eventi



TORINO FILM FESTIVAL

[22-30 novembre 2024]

Si è tenuta il 29 novembre al 42° Torino Film Festival [diretto da Giulio Base, nella sezione Zibaldone], l'anteprima assoluta di una delle opere più attese dell'Edizion, ovvero AmicheMai, il nuovo film di Maurizio Nichetti [Ratataplan, Ho fatto splash, Volere Volare, Ladri di saponette] che è tornato alla regia dopo oltre vent'anni di assenza [Honolulu Baby, 2001]. Il film, commedia on the road che esplora i temi dell'amicizia e del confronto culturale è una coproduzione Italo-Slovena di Paco Cinematografica e Loka Film e vede tra le protagoniste le attrici Angela Finocchiaro e Serra Yilmaz. Per questo suo atteso ritorno al lungometraggio Nichetti si avvale della preziosa collaborazione del nostro Socio Vincenzo Carpineta, AIC, IMAGO.



CAPRI, HOLLYWOOD

THE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

Il 2 gennaio 2025 all'interno del Festival "Capri, Hollywood" [26 dicembre 2024 - 2 gennaio 2025] è stato possibile assistere alla proiezione speciale del film Il monaco che vinse l'Apocalisse, presso l'Auditorium Capri. Diretto da Jordan River e fotografato da Gianni Mammolotti, AIC,

IMAGO. Il film [distribuito nelle sale italiane il 5 dicembre 2024] è liberamente ispirato alle visioni dell'Apocalisse descritte da Gioacchino da Fiore.

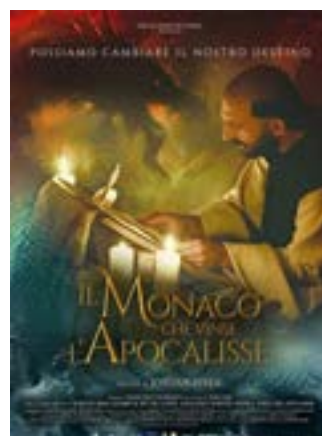


Foto pagina precedente Omaggio a Ridley Scott: Federico Pontigia, Fabio Lovino, Cristina Onori, Francesca Cingolani, Daniele Massaccesi, AIC, IMAGO
Foto in alto Roma, Casa del Cinema, proiezione speciale de Il generale dell'armata morta: Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO con Enrico Magrelli.
Foto al centro locandina AmicheMai
Foto a destra locandina del film Il Monaco che vinse l'Apocalisse



HOLLYWOOD PARTY

[10 Gennaio 2025]

Il 10 gennaio di quest'anno l'AIC è stata ospite della nota trasmissione radiofonica Hollywood Party [Rai Radio 3] per ricordare Gábor Pogány [titolo della puntata: "L'occhio e la lente di chi arriva da lontano"], Autore della Cinematografia ungherese naturalizzato italiano, tra i Soci fondatori della nostra Associazione: tra i suoi film "La ciociara" e "Il giudizio universale", entrambi diretti da Vittorio De Sica. Con i conduttori Alberto Crespi e Steve Della Casa, sono intervenuti il nostro Presidente Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO e il critico cinematografico/editorial advisor Gerry Guida.

RIVISTA AIC BULLETIN

PRESENTAZIONE UFFICIALE

Si è tenuta il 26 ottobre 2024 presso la sede dell'Associazione all'interno degli Studi di Cinecittà la presentazione della rivista ufficiale AIC BULLETIN: nel solco della tradizione dei gloriosi Bollettini tecnici pubblicati negli anni cinquanta, AIC ripropone in una rinnovata veste grafica, quello che ci si auguri torni ad essere un prezioso strumento di confronto e divulgazione nonché luogo ideale di studio ed approfondimento per tutti gli amanti della

Foto in alto Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO ospite ad Hollywood Party: nella foto con Steve Della Casa e Alberto Crespi
Foto in basso Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO presso la sede AIC di Cinecittà per la presentazione ufficiale di AIC BULLETIN
Pagina successiva Adolfo Bartoli, AIC, IMAGO

cinematografia. Dopo la presentazione, la rivista è stata distribuita a tutti gli associati, agli sponsor sostenitori, alle Scuole di cinema, e alle altre associazioni del settore.



Incontri che cambiano la vita

IL CINEMA DI ADOLFO BARTOLI, ARTIGIANO DELLA LUCE.

Adolfo Bartoli è stato tra i Soci più attivi della nostra Associazione, di cui è stato anche Vicepresidente. Il 10 dicembre 2024 a Roma, si è tenuto l'omaggio in memoria di Adolfo Bartoli, con la prima presentazione assoluta del volume *Incontri che cambiano la vita*. Il cinema di Adolfo Bartoli, artigiano della luce [a cura di Gerry Guida, Artdigiland Edizioni]

La prefazione del volume, patrocinato da AIC, è firmata dal Presidente Luciano Tovoli, AIC, ASC, IMAGO. Di seguito un estratto della stessa: «Uscendo come storditi dalla girandola di titoli, a decine, tra i quali si celano senz'altro vari tesori da scoprire e riscoprire, appaiono doppiamente interessanti le testimonianze riconoscenti di coloro che lo hanno accompagnato nel compimento della sua opera cinematografica.

Per anni ci siamo sfiorati, tra Los Angeles, Parigi o Roma, esibendoci in saluti sinceramente curiosi dell'altro ma forzatamente fuggitivi per poi, passato un bel numero di anni, finalmente incontrarci e scoprirci amici come da sempre». In rappresentanza della nostra Associazione hanno preso parte all'evento, oltre allo stesso Tovoli, anche Antonio Grambone e Vincenzo Carpineta.



ClubHouse

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

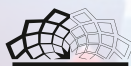
AIUC Soci

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
Massacesi 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
Pieroni Marco
Pietromarchi Giulio
Poli Daniele
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

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**



PARTNER
FORMATIVO

ACCADEMIA PROFESSIONALE DI FOTOGRAFIA & CINEMA

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

VIVI IL SET
IL CINEMA ATTRAVERSO LA FOTOGRAFIA

ACCADEMIA TRIENNALE

SCANSIONA E VISITA IL SITO



AOVAACADEMY.COM

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



WWW.GRUPPOTFS.IT

THE MUSES OF LIGHT

CALLIOPE - MELPOMENE - TERSICORE - CLIO - POLYMNIA - ERATO - EUTERPE - TALIA - URANIA - AUREA

Hours & Desiti

SPOT LIGHTS

CALLIOPE - MELPOMENE - TERSICORE - CLIO - AUREA

SOFT LIGHTS

POLYMNIA - ERATO - EUTERPE - TALIA - URANIA



CALLIOPE - The Puntiform

Size lens: 35 cm - Weight 20 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 400W - DMX Controlled
Sharp Shadow

CLIO - The Rectangle

Size: 100x50 cm - Weight 22 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 480W - DMX Controlled
Spot - Beam Angle 16°

EUTERPE - The Octagon

Size: 80x80 cm - Weight 24 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 700W - DMX Controlled
Wide Flood - Beam Angle 60°

MELPOMENE - The Triangle

Size: 100 cm - Weight 21 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 480W - DMX Controlled
Narrow Spot - Beam Angle 11°

POLYMNIA - The Pentagon

Size: 50x50 cm - Weight 10 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 210W - DMX Controlled
Flood - Beam Angle 26°

TALIA - The Decagon

Size: 120x120 cm - Weight 50 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 1500W - DMX Controlled
Extra Wide Flood - Beam Angle

TERSICORE - The Square

Size: 100x100 cm - Weight 39 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 960W - DMX Controlled
Spot - Beam Angle 17°

ERATO - The Hexagon

Size: 70x60 cm - Weight 11 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 360W - DMX Controlled
Medium Flood - Beam Angle 38°

AUREA - The Circle

Size: 150 cm - Weight 65 Kg
Tunable white 2.800°K - 6.600°K
Power: 2040W - DMX Controlled
Narrow Spot - Beam Angle 11°

*URANIA - The Semicircle

Size: 100x50 cm - Asymmetric
under development



ILT Italy Srl - Via Cancelliera, 10/a - 00041 - Albano Laziale (Roma) - Tel. +39 06 902901 - Mail desiti@desiti.it

www.themusesoflight.com



**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



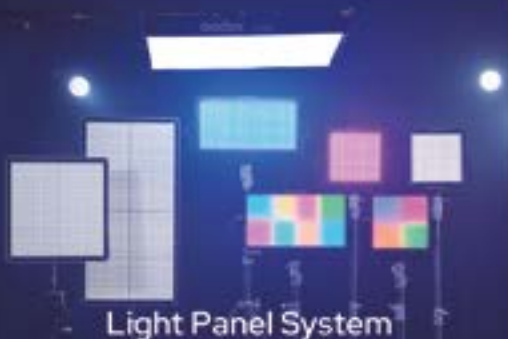
panalight.it
panalight@panalight.it

Hydroflex



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.





PANATRONICS
Digital Cinema Specialist

RED
PREMIUM DEALER



Aputure

Electro
Storm



CS15

XT26

PANATRONICS

SHOW ROOM - Via Maderna, 7
20138 Milano (Italy)
commerciale@panatronics.com

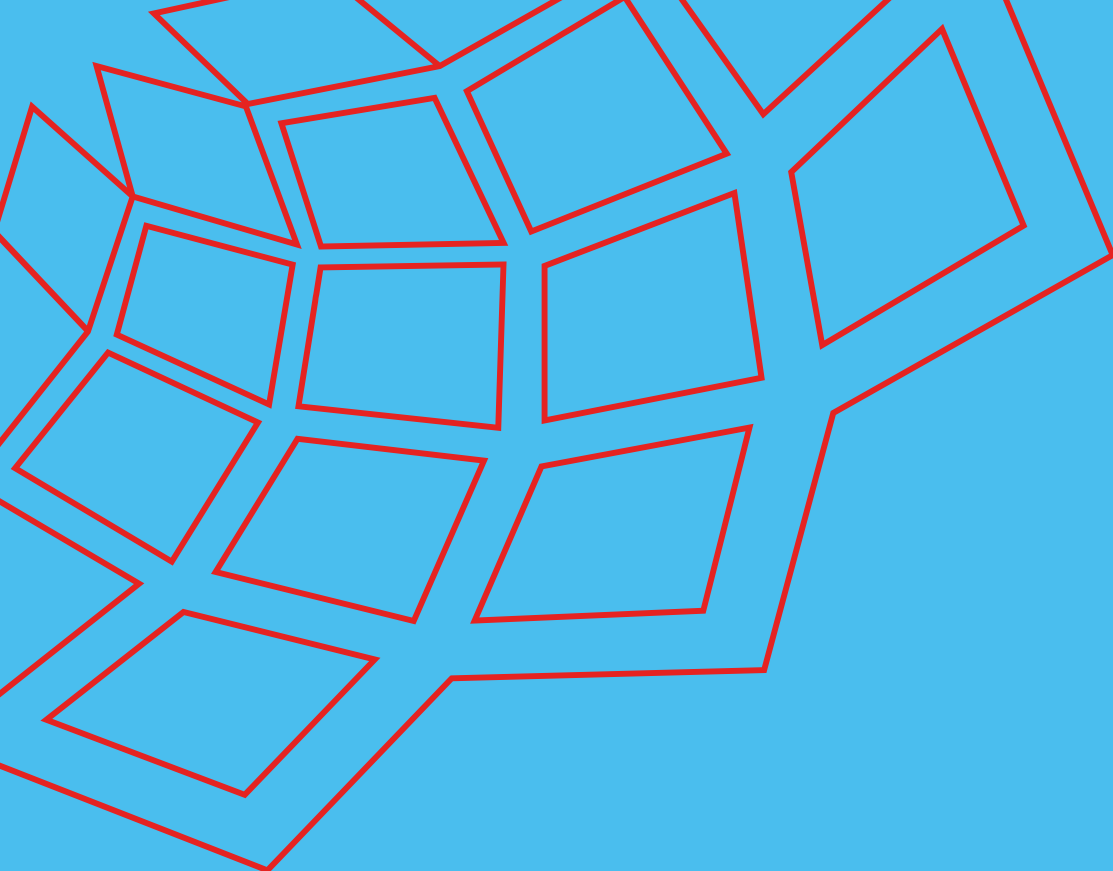
Tel. +39 02 55195561
Fax +39 02 55195658
www.panatronics.com



AUTORI ITALIANI
CINEMATOGRAFIA

ALG





AICCINE.COM



Bulletin.

Rivista Ufficiale Autori Italiani della Cinematografia