



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI
Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea Triennale in
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

La fotografia cinematografica:
luci, ombre e colori di Vittorio Storaro

Relatore: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureanda: Letizia Biasetto

Matricola: 2016064

Anno Accademico
2022/2023

Indice

Introduzione	4
1. Il direttore della fotografia nella storia e il suo ruolo	8
I. Definizione e collaborazione	8
II. Fasi lavorative	11
III. Democratizzazione del cinema	12
IV. Evoluzione nel tempo	14
V. Tecnico o artista?	18
2. Biografia di Vittorio Storaro	20
I. Prima fase, dal 1940 al 1979: la ricerca di un'armonia tra luce e ombra	20
II. Seconda fase, dal 1979 al 1985: lo studio del colore	22
III. Terza fase, dal 1985 al 2001: l'unione di luce, ombra e colore	23
IV. Quarta fase, dal 2001 ad oggi: filosofia cinematografica	25
3. Il Conformista di Bernardo Bertolucci	27
I. Prefazione sull'opera	27
II. La psicoanalisi e il mito della caverna di Platone	28
III. Il lavoro di Vittorio Storaro	29
IV. La struttura narrativa e temporale	30
V. La dimensione della memoria e la fuga dalla realtà	31
VI. Il protagonista e la sua ambiguità	32
VII. L'illuminazione e l'uso creativo di luci e ombre	35
VIII. Il mondo cromatico di Vittorio Storaro	37
IX. Coscienza e inconscio come luce e ombra	40
X. Gli spazi scenici	41
XI. I movimenti della macchina da presa	42

4. <i>Apocalypse Now</i> di Francis Ford Coppola	46
I. Prefazione sull'opera	46
II. La collaborazione tra due artisti	47
III. L'avventuroso processo delle riprese	50
IV. La modalità di rappresentazione dell'essenza del film	51
V. La sovrapposizione di culture e la figura di Kurtz	53
VI. La simbologia della tigre	55
VII. Le varie ispirazione di Vittorio Storaro	56
VIII. Le diverse tecniche utilizzate	57
IX. L'ultima fase: il montaggio	60
X. Il colore, tra emozione e sbalordimento	61
XI. Il contrasto tra luce e ombra	64
XII. L'approccio con la macchina da presa	71
XIII. Una nuova visione: l'edizione <i>Redux</i>	75
Conclusione	78
Bibliografia	81
I. Vittorio Storaro e la fotografia nel Cinema	81
II. Monografie su Bernardo Bertolucci	83
III. V. Testi, saggi e articoli sul film <i>Il Conformista</i>	84
IV. Monografie su Francis Ford Coppola	85
V. Testi, saggi e articoli sul film <i>Apocalypse Now</i>	86
VI. Sitografia	87
Filmografia	88
I. Bernardo Bertolucci - lungometraggi	88
II. <i>Il Conformista</i> - scheda film	89
III. Francis Ford Coppola - lungometraggi	90
IV. <i>Apocalypse Now</i> - scheda film	91

Introduzione

Il cinema è un'arte intrinsecamente legata alla capacità di catturare e raccontare storie attraverso l'uso creativo di immagini in movimento. Nel contesto della produzione cinematografica, il ruolo del direttore della fotografia rappresenta un pilastro fondamentale, poiché è il responsabile della creazione dello stile visivo che incarna la visione del regista e trasmette emozioni e significati al pubblico. Nel mondo della cinematografia, il ruolo del direttore della fotografia è spesso oscurato da altre figure più conosciute come il regista. Tuttavia, è impossibile sottolineare abbastanza l'importanza di questo ruolo all'interno del processo cinematografico.

*“Cinematography is an art-form but at the same time it's a craft, and it is definitely a combination of the two...You have to light, you have to compose and you have to create movement. Those are the three elements of cinematography”*¹. È così che Owen Roizman, direttore della fotografia dalla fama internazionale, definisce il suo lavoro a carriera ormai avanzata. Roizman riesce, con solo qualche parola, a sottolineare l'importanza del suo ruolo, una forma d'arte che richiede una combinazione di creatività e competenze tecniche avanzate. Questa affermazione sottolinea il ruolo cruciale del direttore della fotografia nel creare l'immagine su pellicola o digitale, controllando il colore, la luce, l'ombra, il contrasto e il movimento per aiutare il regista a realizzare la sua visione.

È deplorabile notare che, nonostante l'importanza di questo ruolo, il direttore della fotografia viene spesso trascurato o il suo lavoro viene accreditato erroneamente al regista. Un esempio emblematico di questa sottovalutazione è emerso durante la cerimonia degli *Oscar* del 2019, quando il premio per la Migliore Fotografia, insieme ad altre categorie, era stato programmato per essere presentato durante una pausa pubblicitaria. Questa decisione ha suscitato la protesta di figure di spicco dell'industria cinematografica, tra cui registi di fama come Spike Lee, Martin Scorsese e Quentin Tarantino, che hanno sottolineato l'importanza di onorare

¹ John Mateer, *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?*, in «Journal of Film and Video», 2014, vol. 66, n. 2, pp. 3-14. 10.5406/jfilmvideo.66.2.0003. Le traduzioni all'interno dell'elaborato sono a cura dell'autrice.

adeguatamente il lavoro dei direttori della fotografia². Questo episodio mette in evidenza la necessità di riconoscere il ruolo cruciale del direttore della fotografia nel processo cinematografico.

Nonostante l'insufficiente riconoscimento ricevuto in passato, negli ultimi anni il ruolo del direttore della fotografia ha iniziato a ottenere una maggiore attenzione e rispetto da parte del pubblico e dell'industria cinematografica. Il termine "cinematografia" è ora comunemente conosciuto, e il direttore della fotografia è riconosciuto come una figura chiave nel processo di creazione cinematografica. Un esempio notevole di un direttore della fotografia che ha raggiunto il successo e il riconoscimento internazionale è Vittorio Storaro. Storaro è uno dei pochi direttori della fotografia che ha ottenuto notorietà paragonabile a quella dei registi con cui ha collaborato. Il suo lavoro in film come *Il Conformista* e *Apocalypse Now* gli ha valso tre premi *Oscar* e lo ha reso un punto di riferimento per molti direttori della fotografia sia giovani che esperti.

La scelta del seguente tema di ricerca è strettamente connessa alla mia esperienza personale, che ha inizio durante un significativo semestre di studio all'estero presso l'Università della California di Los Angeles (UCLA). Durante questo periodo, ho avuto l'opportunità di immergermi nell'ambiente cinematografico attraverso un corso dedicato alla cinematografia e alla direzione della fotografia. Tale esperienza si è rivelata profondamente influente, trasformando radicalmente la mia percezione del cinema e introducendomi a un ruolo cruciale, ma spesso trascurato, all'interno dell'industria cinematografica: il direttore della fotografia. Il corso mi ha offerto un'immersione approfondita nelle sfide e nei processi creativi connessi alla creazione di immagini cinematografiche straordinarie. L'interazione diretta con professionisti del settore, la pratica sul campo e lo studio di opere cinematografiche di rilievo mi hanno portato a una profonda consapevolezza del ruolo fondamentale svolto dai direttori della fotografia nella realizzazione di un film.

La presente tesi si propone di esplorare in dettaglio il ruolo e l'evoluzione della figura del direttore della fotografia nel contesto cinematografico. Attraverso

² BBC, *Oscars 2019: Stars object to awards ceremony change*, 14 Febbraio 2019, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47237490>

un'analisi critica, l'obiettivo è quello di comprendere come questa figura professionale si è evoluta nel corso degli anni, passando dalla cinematografia tradizionale alla cinematografia digitale, e come le sfide tecnologiche e artistiche abbiano influenzato il suo lavoro. Inoltre, verrà esaminato il dibattito in corso tra l'uso della pellicola e delle moderne tecnologie digitali, mettendo in evidenza le diverse prospettive e le considerazioni pratiche che guidano la scelta tra le due opzioni. L'obiettivo principale è quello di fornire una panoramica del ruolo del direttore della fotografia nel contesto attuale della cinematografia, sottolineando l'importanza della sua collaborazione con il regista e gli altri professionisti coinvolti nella produzione di un film. Cercando, inoltre, di comprendere come la tecnologia abbia influenzato la creatività e le possibilità narrative del direttore della fotografia, evidenziando come la sua opera contribuisca a plasmare il messaggio e l'esperienza offerta agli spettatori. Nel prosieguo di questa tesi, verrà esplorato in dettaglio il ruolo e l'evoluzione della cinematografia, con un focus particolare su Vittorio Storaro e il suo impatto nell'industria cinematografica.

Per raggiungere questi obiettivi, la tesi sarà strutturata come segue: nel primo capitolo verrà affrontato il ruolo del direttore della fotografia nella cinematografia, evidenziando il suo compito principale di tradurre la visione del regista in uno stile visivo. La collaborazione tra regista e direttore della fotografia è essenziale, basata sulla fiducia reciproca, anche se non sempre porta a un'amicizia personale. Il capitolo esplora anche l'evoluzione della tecnologia cinematografica e il dibattito tra il ruolo artistico e tecnico del direttore della fotografia, con alcune figure che si definiscono artisti e altre che preferiscono rimanere tecniche. Il capitolo successivo si concentra sulla biografia di Vittorio Storaro, raccontando della sua evoluzione professionale, dalla sua formazione iniziale come assistente operatore alla sua affermazione come uno dei direttori della fotografia più influenti del cinema. Il capitolo evidenzia le sue collaborazioni con registi celebri come Bernardo Bertolucci e Francis Ford Coppola, nonché il suo costante interesse per l'uso creativo della luce e del colore nella cinematografia. Il terzo capitolo presenta un'analisi dettagliata de *Il Conformista* di Bernardo Bertolucci. Il film esplora la complessità di Marcello attraverso giochi di luce, flashback, e l'uso creativo di colore di Vittorio Storaro, enfatizzando

l'ambiguità e il conflitto interiore del protagonista. Nell'ultimo capitolo viene descritto *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola. Il capitolo fornisce dettagli sulla produzione del film, le sfide affrontate durante le riprese e l'importanza della collaborazione tra il direttore della fotografia Vittorio Storaro e il regista Coppola. Si evidenziano anche il significato simbolico di colori e luce nel film e l'uso creativo della macchina da presa per creare un'esperienza visiva coinvolgente. Inoltre, si menziona come il film esplori temi complessi come la guerra, la follia e la natura umana.

Questa tesi si propone di gettare luce sulla complessità del ruolo del direttore della fotografia nell'industria cinematografica moderna, offrendo una prospettiva chiara e approfondita su come questa figura influenzi il processo di creazione cinematografica e come abbia contribuito a plasmare l'arte del cinema nel corso degli anni.

1. Il direttore della fotografia nella storia e il suo ruolo

I. Definizione e collaborazione

Per poter individuare la definizione più inclusiva e dettagliata di “Direttore della fotografia” è importante fare riferimento all’*American Cinematographer Manual*, considerato da molti come una vera bibbia nel campo della fotografia cinematografica. Nella decima edizione di questo manuale è presente una definizione molto precisa e dettagliata del ruolo del direttore della fotografia:

La responsabilità iniziale e più importante del direttore della fotografia è quella di raccontare la storia e di progettare uno stile visivo che rifletta fedelmente le intenzioni del regista, o del produttore se il progetto è una serie televisiva a episodi. È obbligatorio per il direttore della fotografia realizzare questo obiettivo primario entro i limiti del budget e del programma. Altri collaboratori che sono generalmente coinvolti in questo processo creativo con il direttore della fotografia e il regista includono il designer di produzione, il direttore artistico e, occasionalmente, il supervisore degli effetti visivi e/o il produttore. [...] Il direttore della fotografia è responsabile dell’esecuzione della visione dell’aspetto del film, contribuendo al contempo a mantenere la produzione nel rispetto del budget e dei tempi. In molti lungometraggi, la giornata inizia con la visione dei giornalieri durante le prime ore del mattino in laboratorio, per verificare che non ci siano problemi tecnici e che le sfumature dell’immagine funzionino. Spesso assiste alle prove della prima scena con il regista e suggerisce se è necessario modificare l’illuminazione o la copertura³.

La collaborazione tra il regista e il direttore della fotografia, come anche sottolineato nella definizione sopra citata, è alla base della creazione di un film. Si

³ Michael Goi (a cura di), *American Cinematographer Manual*, Hollywood, California, The ASC Press, 2013, pp. 45-49.

tratta di un elemento chiave e necessario, senza il quale un film non esisterebbe. Indubbiamente la relazione cambia per ogni coppia di registi e direttori della fotografia, ma alla base di questa collaborazione è imprescindibile che sia presente un rapporto di fiducia e rispetto reciproco. La libertà data al responsabile della fotografia cinematografica dipende dal regista, dalla fiducia che ha verso il direttore della fotografia, ma anche dal suo livello di conoscenze tecniche che infatti non sono strettamente necessarie per un regista. Ad esempio David Cronenberg si fida del suo direttore della fotografia, Peter Suschitzky, per quanto riguarda l'illuminazione, mentre invece preferisce discutere sulla posizione della macchina da presa e del tipo di obiettivo da usare⁴. Lo stesso vale anche per David Lynch, e il suo responsabile della fotografia Peter Deming. Deming spiega che “Lavorare con David Lynch offre una grande libertà. Puoi davvero interpretare le cose, per quanto riguarda l'illuminazione. Lui parla dell'atmosfera della scena e poi ti lascia libero di crearla come meglio credi”⁵. I direttori della fotografia Greig Fraser e Roger Deakins hanno entrambi lavorato con il regista Denis Villeneuve e ambedue ritengono necessario che il regista sia corretto e gentile con la troupe, comprenda la condizione umana e abbia abilità con gli attori. Entrambi sono d'accordo che il regista non deve per forza avere conoscenze tecniche sulle luci e le lenti, ma deve riuscire a dirigere gli attori e essere in sintonia con i propri istinti e volontà⁶. Lo stesso Villeneuve definisce la relazione con il direttore della fotografia come la cosa più intima, preziosa e importante sul set, e crede che sia importante lavorare con qualcuno con una sensibilità simile alla sua⁷. Le collaborazioni creative sono spesso intense e longeve, e può trattarsi anche di rapporti professionali a lungo termine con una grande produttività e profondità emotiva. È interessante notare come tuttavia non sempre si traducono in un'amicizia personale e questo sembra essere un aspetto comune del rapporto regista-

⁴ Lindsay Coleman & Roberto Schaefer (a cura di), *The Cinematographer's Voice: Insights into the World of Visual Storytelling*, New York, State University of New York Press, 2022, p. 43.

⁵ *Ivi*, p. 114.

⁶ James Ellis Deakins e Roger Deakins, *Team Deakins. Greig Fraser - Cinematographer*, Dellis Production, Apple Podcast, 16 Luglio 2020, ep. 29, dr. 83 mins. <https://podcasts.apple.com/it/podcast/team-deakins/id1510638084?i=1000485430954>.

⁷ James Ellis Deakins e Roger Deakins, *Team Deakins. Denis Villeneuve - Director*, Dellis Production, Apple Podcast, 8 Luglio 2020, ep. 25, dr. 98 mins., <https://podcasts.apple.com/it/podcast/team-deakins/id1510638084?i=1000483559123>.

cinematografo. Ne è un esempio calzante la relazione professionale tra la direttrice della fotografia Agnès Godard e la regista Claire Denis, che Godard descrive così: “Ci conosciamo da trent’anni. Abbiamo trascorso molto tempo, fianco a fianco, lavorando a quindici film. [...] Tutto ruota intorno al cinema. Ci conosciamo, ma non parliamo molto della nostra vita privata. [...] c’è un po’ di distanza, di riserbo”⁸. Lo stesso vale anche per il regista Pedro Almodóvar e il responsabile della fotografia cinematografica Affonso Beato, i due hanno collaborato insieme per un totale di tre film per poi smettere per problematiche di budget: “Lo amo. Siamo amici, ma non siamo amici intimi. Ci vediamo una volta all’anno”, così Beato parla della sua relazione con Almodóvar⁹. Ciò non è però sempre la prassi, ne sono una dimostrazione il direttore della fotografia Anthony Dod Mantle e il regista innovativo Lars von Trier. I due infatti erano molto vicini prima di avere divergenze creative e personali che hanno portato all’allontanamento di Dod Mantle:

Io e Lars abbiamo avuto una relazione creativa che è durata venticinque anni. Le nostre famiglie si conoscevano. Avevamo un dibattito costruttivo. Mi sarei fidato di lui. [...] Ero il fratello di Lars, [...] anch’io ero molto coinvolto nel lavoro che facevamo, con le mie luci, il modo in cui muovevo la macchina da presa. Ci sono cose che Lars fa come persona che hanno influenzato il mio modo di vederlo come artista. Di solito riesco a separare le due cose. Ma [...] non è facile fare questa separazione. Se succede qualcosa nel nostro rapporto di amicizia, allora diventa un problema e non ci permette di lavorare come una squadra sul film. Non posso semplicemente fare quello che dice lui. Devo avere il diritto di metterlo in discussione.¹⁰

Una visione interessante è quella di Vittorio Storaro, che quasi rifiuta il titolo “direttore della fotografia” e preferisce il titolo “autore della cinematografia”¹¹, questo per due motivi principali. In primo luogo Storaro precisa che lui non è un

⁸ L. Coleman & R. Schaefer (a cura di), *The Cinematographer’s Voice [...]*, cit., p. 56.

⁹ L. Coleman & R. Schaefer (a cura di), *The Cinematographer’s Voice [...]*, cit., p. 239.

¹⁰ *Ivi*, p. 291.

¹¹ Francesco Ceraolo, *L’immagine cinematografica come forma della mediazione: conversazione con Vittorio Storaro*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012, p. 71.

fotografo, ma che lavora su una fotografia in movimento, quindi della cinematografia, termine che nasce dalla desinenza “kino”, ovvero movimento e che viene principalmente utilizzato in inglese con la dicitura “*The American Society of Cinematographers*”. La seconda motivazione è più collegata alla discussione sulla collaborazione con il regista. Un film infatti, pur essendo un lavoro collettivo, ha un’unica guida, quella del *director* (il regista), per cui Storaro pensa che, la denominazione “direttore della fotografia”, sia una mancanza di rispetto nei confronti del regista, in quanto pone allo stesso livello queste due figure. Si tratta quindi, per Storaro, di un rapporto di collaborazione che però è basato su una scala gerarchica in cui il regista si trova al primo posto e il direttore della fotografia al secondo¹². Alla fine qualsiasi sia la tipologia di relazione tra questi due ruoli fondamentali, si tratta sempre di trovare il giusto compromesso. Il direttore della fotografia, in varie misure, deve essere in grado di adattarsi alla visione del regista e di servirla. Il lavoro di un direttore della fotografia richiede infatti molta disciplina, calcolo ma anche, e soprattutto, arte, per poter dare, quando richiesto, un contributo creativo rimanendo però sempre al servizio del regista.

II. Fasi lavorative

Fin dall’inizio di un progetto, già a partire della pre-produzione, il direttore della fotografia è essenziale. Dopo l’avvio, il regista e il direttore della fotografia iniziano a pianificare l’aspetto e l’atmosfera delle componenti visive che supportano la narrazione del film o della serie televisiva, questa fase è cruciale e definisce l’efficienza, l’organizzazione e la buona riuscita della fase di produzione. A seconda del progetto questa fase può avere un tempo lungo o tempo breve ed è lo stadio ideale per stabilire le regole del film. Per abbozzare e presentare le idee possono essere utilizzati *storyboard* e liste di inquadrature, anche attraverso l’operato di artisti professionisti che partecipano a queste riunioni e hanno il compito di rappresentare visivamente le idee che vengono espresse dal regista o dal direttore della fotografia dopo aver esaminato con attenzione la sceneggiatura. Si possono utilizzare anche

¹² Ivi, pp. 71-72.

altre forme di riferimento come musica, fotografie o dipinti. Quando si elaborano idee visive, non si tratta di copiare direttamente un riferimento ma, piuttosto, di utilizzarlo per ispirare il tipo di tono adatto al progetto, pensando a elementi come l'inquadratura, il movimento della macchina da presa e l'illuminazione. Questa fase della pre-produzione aiuta i direttori della fotografia a preparare gli strumenti e le risorse necessarie, secondo anche il budget che viene stabilito. Si scelgono inoltre le varie componenti tecniche, il formato, il numero di macchine fotografiche, gli obiettivi, le pellicole, ecc. In sintesi è possibile dire che il lavoro del direttore della fotografia in fase di pre-produzione consiste nell'accedere alla visione del regista e cercare di perfezionarla visivamente, questo avviene organizzando le idee, le ricerche e i riferimenti che il regista vuole utilizzare. Più il direttore della fotografia e il regista dialogano, più il linguaggio cinematografico del film diventa chiaro. La ricerca delle *location* è un altro punto che viene trattato durante la pre-produzione. A volte il regista e il *team* di produzione hanno già individuato le *location* per le riprese ma, altre volte, i direttori della fotografia possono fornire le loro idee e i loro suggerimenti su quale luogo o ambiente siano più adatta alle esigenze della produzione. Il direttore della fotografia si fa quindi carico della direzione e della conseguente pressione, dovuta anche al ruolo di responsabile con una troupe al proprio seguito. Questa fase aiuta anche a mettere a punto il significato e l'obiettivo del progetto per il regista, per il direttore della fotografia e per il resto della troupe. Una preparazione efficace è essenziale per portare a termine un progetto in modo efficiente e rapido, mantenendo ciascuno dei partecipanti concentrati e dediti sullo stesso medesimo obiettivo.

III. Democratizzazione del cinema

Dennis Schefer e Larry Salvato, nell'introduzione del loro libro *I maestri della Luce: conversazioni con i più grandi direttori della fotografia*¹³, spiegano che, secondo loro, alcune delle peculiarità più manifeste ed evidenti di un film sono la particolarità e la caratteristica formale delle immagini e che oggi è abbastanza facile

¹³ Dennis Schefer e Larry Salvato (a cura di), *I maestri della Luce: conversazioni con i più grandi direttori della fotografia*, Minimum Fax, [s. l.], 2019.

per gli spettatori particolarmente attenti, riconoscere l'apporto dato dal direttore della fotografia, specialmente se egli ha uno stile particolare e ben definito che utilizza per tutti i film in cui lavora¹⁴. Ciò è probabilmente dovuto a quello che John Bailey, l'ex presidente dell'*Academy*, ha definito come una democratizzazione del cinema che attribuisce a diversi fattori. L'ex presidente spiega che al giorno d'oggi è quasi impensabile che un regista o un direttore della fotografia non abbiano frequentato una scuola di cinema e che esse sono diventate un passaggio quasi ordinario e comune per molti professionisti del campo, ma non solo. Sempre secondo lui, anche il recente sviluppo delle tecnologie digitali ha aiutato, con la creazione di macchine da presa digitali, compatte e disponibili a prezzi abbordabili. È arrivato a dire che forse anche le scuole di cinema stanno diventando un *optional*, anche se sicuramente aiutano a creare future collaborazioni lavorative e possono rivelarsi fondamentali se si ha la necessità di raggiungere un posto dove presentare il proprio lavoro. Sempre John Bailey che spiega anche che, a suo parere, lo spettatore medio non presta molta attenzione alla fotografia di un film, o meglio pensa che il pubblico e i direttori della fotografia intendono cose molto diverse tra loro, quando parlano di fotografia. Il primo considera la bellezza soggettiva di un'immagine e di ciò che vede a schermo, mentre l'altro ragiona sul lato tecnico di una sequenza e sulla tipologia di inquadratura¹⁵.

Interessante è il pensiero di John de Borman, direttore della fotografia. Secondo de Borman il modo per capire se la cinematografia è efficace è quello di guardare un film senza audio e capire se è possibile riuscire comunque a comprendere ciò che succede nello schermo. Ad esempio nei momenti emotivi si dovrebbe capire lo stato emotivo di quel determinato personaggio. Secondo lui se questo accade in un film, dal punto di vista cinematografico, è un successo in quanto l'obbiettivo come direttori della fotografia è quello di creare immagini efficaci¹⁶.

¹⁴ D. Schefer e L. Salvato (a cura di), *I maestri della Luce [...]*, cit., p. 27.

¹⁵ *Ivi*, pp. 7-11.

¹⁶ L. Coleman & R. Schaefer (a cura di), *The Cinematographer's Voice [...]*, cit., p. 233.

IV. Evoluzione nel tempo

Come tutto ciò che è legato alla tecnologia, il ruolo del direttore della fotografia e gli strumenti usati si sono evoluti nel tempo. Cardine è stato probabilmente il passaggio graduale della pellicola cinematografica in bianco e nero a quella a colore, ma anche la problematica aggiunta del suono, che ha creato nuove opportunità come anche molteplici nuove sfide. In seguito dall'uso esclusivo della pellicola si è passati ad uno prettamente digitale e, con il tempo, si è cominciato a favorire i *green screen* e la *CGI* all'uso di *location* fisiche e visibili. Oggi giorno è la normalità che i film vengano girati a colori. Prima dell'evoluzione della tecnologia e la creazione della pellicola a colore, si utilizzava la tecnica della colorazione, si tratta di un processo di disegno a mano attraverso il quale si aggiunge colore a un fotogramma in bianco e nero o color seppia. Alla fine degli anni Cinquanta, nella maggior parte delle produzioni hollywoodiane, i film venivano girati a colori. Non esiste però una linea di demarcazione precisa tra il momento in cui l'industria ha smesso di utilizzare le pellicole in bianco e nero e quello in cui ha iniziato a utilizzare quelle a colori. A metà degli anni Sessanta le nuove uscite in bianco e nero rappresentavano una scelta artistica del regista. Questa tendenza è proseguita nei decenni successivi con le opere di alcuni registi che, ancora oggi, continuano a scegliere di girare i loro film in bianco e nero, o quanto meno di alternarlo al colore all'interno di uno stesso film, principalmente per motivi stilistici. L'evoluzione della tecnologia ha permesso di ottenere un colore convincente sullo schermo per decenni, al punto che i film a colori vengono ormai dati per scontati da diverse generazioni di spettatori¹⁷.

Il pubblico odierno è inoltre abituato a lungometraggi prodotti utilizzando tre tipi di suoni: voci umane, musica ed effetti sonori, essi sono fondamentali affinché un film risulti più vicino alla realtà o, meglio, più verosimile per il pubblico. Prima dell'avvento della tecnologia del suono, i film muti erano accompagnati da musica dal vivo, ma l'arrivo del sonoro, come è conosciuto oggi, comportò cambiamenti

¹⁷ Gianni Rondolino e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, 3. ed, De Agostini Scuola SpA, Novara, 2018, pp. 86-98.

radicali. Il sonoro mutò profondamente l'arte della recitazione cinematografica. Gli attori erano costretti a muoversi a passi felpati, a recitare scandendo chiaramente e lentamente ogni sillaba. Nel cinema muto l'attore agiva in maniera teatrale e, in quanto privo di voce, egli doveva contare su una gestualità amplificata e su espressioni molto marcati. Restituendogli la parola, il sonoro esigeva ora una recitazione sempre più naturale e realistica. In primo luogo, si vennero però a porre una serie di problematiche tecniche per il direttore della fotografia: non esistevano microfoni direzionali e le macchine da presa dovevano essere chiuse in pesanti cabine insonorizzate, affinché il rumore da esse prodotto non venisse registrato nel film, ciò limitava grandemente la possibilità di movimento e bisognava ricorrere alla tecnica delle cineprese multiple. In generale, tutti coloro che lavoravano alla realizzazione di film hanno dovuto imparare un modo completamente nuovo di come fare di fare il proprio lavoro. È evidente, oggi giorno, che queste problematiche sono state risolte¹⁸.

Anche per quanto riguarda il passaggio da pellicola a digitale esistono delle eccezioni, come registi che ancora oggi prediligono la pellicola, si pensi a Christopher Nolan, e a Paul Thomas Anderson, a Steven Spielberg e a Quentin Tarantino. Quest'ultimo addirittura pensa che il digitale sia la morte del cinema, come anche sottolineato da Robert Richardson, storico direttore della fotografia di Tarantino, "Non c'è stato alcun dibattito 'pellicola contro digitale', il digitale non è nel dizionario di Quentin"¹⁹. Questi sono solo alcuni tra i nomi più conosciuti ma, come loro, anche molti altri. Pellicola e digitale hanno entrambi i loro pregi e i loro difetti. La pellicola in generale richiede una disciplina e una dedizione di livello superiore rispetto alla cinematografia digitale, anche per il costo elevato di essa. Le cineprese a pellicola sono spesso voluminose e molto ingombranti, non è facile gestirne i movimenti, come invece succede con le piccole cineprese digitali, ma questo non ferma gli amanti della pellicola. Secondo Kodak, Robert Richardson ha sottolineato come l'ampia gamma di colori e il contrasto migliorato della pellicola

¹⁸ *Ivi*, pp. 275-306.

¹⁹ Kodak, *Shot on Kodak 35mm, Quentin Tarantino's 'Once Upon a Time in Hollywood' Reuters*, 17 Maggio 2019, <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood>.

contribuiscono a dare un look davvero unico dal fascino retrò, “Amo la pellicola per molte ragioni, prima fra tutte il modo in cui cattura la pelle. C’è una morbidezza che è difficile da ottenere in digitale. Kodak ha lavorato su questo aspetto per molti anni e quindi, ovviamente, è avvantaggiata”²⁰. Il digitale offre numerosi vantaggi di ordine pratico rispetto alla pellicola, come il fatto che risulti più economico e dia la possibilità di girare più a lungo senza dover pensare a sostituire i rulli delle pellicole; riduce inoltre poi la possibilità di errori nell’esporre correttamente la scena o, in fase di sviluppo, permette infatti di vedere sul momento il risultato. Alla fine è possibile dire che la scelta viene effettuata dal regista e dal suo direttore della fotografia, in base alla preferenza, al *look* finale voluto e ovviamente al *budget* del film.

Le tanto discusse vittorie per la Miglior Fotografia agli *Oscar* di Mauro Fiore per *Avatar* nel 2010 e di Claudio Miranda con *La Vita di Pi* nel 2013, hanno portato ad una riflessione nel mondo del cinema sull’universo del digitale. Si tratta infatti di film con una maggioranza di set creati digitalmente, Miranda ha dovuto affrontare le difficoltà di riprendere in digitale 3-D con telecamere apposite, mentre Fiore ha dovuto lavorare ad un film generato al computer per quasi il settanta per cento, in cui però l’uso della luce è stato la chiave per fondere con continuità gli effetti digitali con l’azione dal vivo, e che ha introdotto a Hollywood la cinematografia virtuale. La vittoria di questi due film ha portato un dibattito sulla correttezza della scelta di premiare dei lungometraggi in cui la componente digitale è così predominante e anche esponenti autorevoli tra i responsabili della fotografia cinematografica hanno espresso le loro opinioni. Christopher Doyle, direttore della fotografia famoso per la sua collaborazione con il regista Wong Kar-wai, ha espresso alcune osservazioni controverse sull’assegnazione del premio *Oscar* per la fotografia a Claudio Miranda per *La Vita di Pi*, mettendo in discussione il fatto che le immagini del film, un mix di cinematografia *live-action* ed effetti digitali, possano essere considerate cinematografia in termini convenzionali²¹. Di opinione diversa è stato Roger Deakins, direttore della fotografia e otto volte candidato agli *Oscar*, secondo cui “[...] La

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L. Coleman & R. Schaefer (a cura di), *The Cinematographer’s Voice [...]*, cit., p. 133.

cinematografia sta cambiando e i puristi sono in minoranza [...]”²². Questa controversia ha portato anche Michael Goi, direttore dell’*American Society of Cinematographers*, a rispondere: “[...] La natura del modo in cui utilizziamo questi strumenti potrebbe cambiare, ma lo spirito di collaborazione e di creatività ne esce rafforzato.”²³. La risposta è stata quindi di apertura in vista di naturali cambiamenti in un’arte che è anche tecnica e come tale è soggetta a innovazioni e trasformazioni. È possibile dire che dibattere di cinematografia contemporanea non significa semplicemente discutere della cinematografia in fase di cambiamento o flusso, ma discutere dell’unione di un’arte e di una scienza in fase di trasformazione continua.

Queste osservazioni, come la storia che mostra il cambiamento della tecnologia e la registrazione dei cambiamenti di metodologia che ne derivano, sembrano suggerire che i direttori della fotografia, pur mantenendo le loro idee visive salienti da un film all’altro, sperimentano un notevole mutamento nel loro stile nel corso di decenni di lavoro, la tecnologia, dunque, è sempre un rapido ciclo di creazione e obsolescenza. Ciò che rimane il vero pilastro per un direttore della fotografia è la visione creativa e l’intuizione capace di risolvere i problemi che progressivamente si presentano. Mauro Fiore spiega che secondo lui: “I direttori della fotografia devono essere padroni del loro mestiere per poter arrivare all’obiettivo desiderato, in ogni inquadratura, in ogni scena, ma il mestiere, la tecnica, deve passare in secondo piano rispetto all’immaginazione utilizzata”²⁴. È fondamentale che la tecnologia non comandi l’arte, è l’arte che dovrebbe comandare la tecnologia così come le macchine dovrebbero essere al servizio dell’arte e non viceversa. La tecnologia si deve quindi mettere al servizio della visione creativa. Anche il direttore della fotografia Peter Suschitzky si è espresso a riguardo: “I direttori della fotografia devono essere padroni del loro mestiere per poter arrivare all’obiettivo desiderato, in ogni inquadratura, in ogni scena, ma il mestiere, la tecnica, deve passare in secondo piano rispetto all’immaginazione utilizzata”²⁵.

²² Evan E. Richards, *Roger Deakins on Avatar’s 2009 Oscar for Best Cinematography*, 2021, <https://www.evanerichards.com/2010/532>.

²³ L. Coleman & R. Schaefer (a cura di), *The Cinematographer’s Voice [...]*, cit., p. 19.

²⁴ *Ivi*, p. 104.

²⁵ *Ivi*, p. 36.

V. Tecnico o artista?

A questo proposito un'ultima tematica importante che tocca il ruolo del direttore della fotografia viene introdotta da una domanda molto semplice e diretta ma che genera molte discussioni: “ti vedi di più come un artista o come un tecnico?”. La risposta è molto soggettiva e cambia da persona a persona, viste poi le conoscenze necessarie sia tecniche sia artistiche per poter svolgere questa precisa professione può tranquillamente essere sia uno che l'altro. Rodrigo Prieto, direttore della fotografia per registi come Martin Scorsese, Alejandro González Iñárritu e Oliver Stone, risponde così alla domanda:

Penso di sì. Non voglio essere pretenzioso, ma vedo il mio approccio come più astratto, con luci e macchina da presa, rispetto ai registi [...]. Quando illumino, credo di farlo a partire da uno stato emotivo. C'è molta tecnica, molta tecnologia, ma tutto questo scompare quando sono sul set. Dimentico tutto questo e sento questo spazio, sento l'energia e cerco di riprodurre quell'energia con le lunghezze d'onda della luce e del colore²⁶.

Come lui anche molti altri si definiscono artisti, Anthony Dod Mantle parla di se stesso come un'artista e Peter Suschitzky pensa addirittura che essere definito al pari di un tecnico sia un declassamento²⁷. Secondo lui la tecnica deve passare in secondo piano rispetto all'immaginazione e al sentimento utilizzati per cercare di creare uno stile visivo per un film. Non è infatti una questione tecnica, ma riguarda l'estetica e l'esperienza di vita, così come il giusto istinto. Più indeciso è probabilmente Mauro Fiore che definisce la sua professione come un “mestiere artigianale” e che gli sembra pretenzioso definirsi un artista. Fiore precisa però che cerca di affrontare i progetti da un punto di vista artistico ma che può essere allo stesso tempo anche tecnico e legato alla tecnologia²⁸. Ellen Kuras si definisce invece sia una *visual artist* (artista visiva), sia un “ingegnere”, in quanto uno dei vari compiti di un direttore della fotografia è quello di risolvere i problemi che nascono durante la

²⁶ *Ivi*, p. 86.

²⁷ *Ivi*, pp. 304, 36-38.

²⁸ *Ivi*, p. 104.

produzione di un film²⁹. John Seale, direttore della fotografia australiano, è di opinione nettamente contraria in confronto ai suoi colleghi, infatti lui si definisce come un tecnico e ripudia l'idea di essere visto come un artista, questo è probabilmente dovuto anche al suo passato da operatore, oltre che direttore della fotografia. È interessante poi anche come ribadisca che l'opera finale è del regista ed è lui che fa davvero il film, e il direttore della fotografia non può e non deve sentirsi deluso se un film a cui ha lavorato risulta diverso da come lo aveva immaginato³⁰. In linea di massima è possibile dire che si tratta di una vocazione molto pratica ma anche molto riflessiva e che dipende notevolmente dal singolo individuo.

²⁹ *Ivi*, p. 250.

³⁰ *Ivi*, p. 275.

2. Biografia di Vittorio Storaro

I. Prima fase, dal 1940 al 1979: la ricerca di un'armonia tra luce e ombra

Vittorio Storaro, nato a Roma il 24 giugno 1940, è una figura di spicco nel campo della cinematografia. Figlio di un operatore di proiezione, il suo percorso professionale è stato plasmato fin dai primi anni dalla passione paterna. Negli anni 1951-1956, seguendo il consiglio del padre, Storaro ha frequentato l'Istituto Tecnico Fotografico Duca d'Aosta, conseguendo il diploma di maestro fotografo. Durante questo periodo, ha iniziato a lavorare in uno studio fotografico. Impossibilitato a frequentare il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma data la giovane età, decide di seguire la sua sete di apprendimento iscrivendosi ad alcuni corsi di perfezionamento professionale presso il Centro Italiano Addestramento Cinematografico negli anni 1956-1958, conseguendo il diploma di assistente e cineoperatore del colore. Nel frattempo, ha continuato a lavorare nel campo del laboratorio fotografico. La prima svolta nella sua carriera si è verificata nel 1958 quando, nonostante non fosse ancora nella fascia d'età richiesta, è riuscito a ottenere l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, classificandosi al primo posto nel concorso d'ammissione. Questo ha segnato l'inizio del suo percorso formale nel mondo del cinema. Durante gli anni di studio, ha anche iniziato un apprendistato nel cinema, contribuendo alle riprese di alcuni film. Nel 1960, subito dopo il conseguimento del diploma, ha proseguito la sua carriera come assistente operatore con vari direttori della fotografia e, a ventuno anni, ha iniziato la sua attività come operatore di macchina. Tuttavia, negli anni 1962-1964, l'industria cinematografica italiana ha attraversato una crisi, costringendolo a una pausa professionale prolungata. Questo periodo di interruzione ha segnato una fase di crescita personale, in cui ha approfondito la sua conoscenza in ambito artistico, letterario e musicale. Dopo questa pausa, Storaro riprende la sua carriera come assistente operatore in un film di un giovane esordiente: Bernardo Bertolucci, che sarà poi un suo grande collaboratore. Lavora anche nella realizzazione di

cortometraggi nella provincia di Parma, un periodo fondamentale per lo sviluppo della sua visione artistica. All'inizio del 1965, riprende l'attività come operatore di macchina. Sebbene gli siano state offerte opportunità in qualità di direttore della fotografia, decide di continuare a perfezionare le sue abilità, sperimentando con modi espressivi inediti di luce, ombra, tonalità e colore. La svolta nella sua carriera arriva nel 1968, quando il regista Franco Rossi, proprio in seguito alla visione di uno dei cortometraggi, lo chiama per essere il direttore della fotografia nei film *Giovinezza, giovinezza* e *Delitto al Circolo del Tennis* (1969). Questi progetti sono i primi tentativi di concretizzare, tramite la luce, una storia nel completo respiro di un film, gli hanno dato l'opportunità di esprimersi attraverso la fotografia cinematografica, rivelando sia una passione profonda che una perdita dell'innocenza. Nel 1969, Storaro viene nuovamente contattato da Bernardo Bertolucci per collaborare come direttore della fotografia. Questa collaborazione ha segnato l'inizio di un lungo sodalizio che gli ha permesso di sviluppare e ampliare i concetti di luce e colore che sarebbero diventati fondamentali nella sua carriera. È infatti con *Strategia del ragno* (1969) che nacque, crescendo al massimo della sua espressione nello stesso anno con *Il Conformista*, l'accostamento ad una lunghezza d'onda luministica molto chiara e precisa. Tuttavia, è stato con *Ultimo tango a Parigi* (1972) che ha portato le proprie riflessioni al massimo della loro espressione. Passa poi dagli studi sulla luce naturale del Rinascimento in *Addio fratello crudele* (1971) con Giuseppe Patroni Griffi ed *Orlando Furioso* (1972) con Luca Ronconi, all'approfondimento del conflitto luce-ombra, cercando di portare avanti le esperienze dei suoi predecessori nel campo della fotografia cinematografica. La sua esperienza internazionale è iniziata con la collaborazione a opere come *Novecento* (1974-75) e *Apocalypse Now* (1976-79), che hanno segnato la chiusura di un capitolo nella sua carriera. Questo periodo ha coinciso con un'evoluzione tecnologica, mediante cui ha iniziato a esplorare il cinema elettronico con *Apocalypse Now*. Si chiude un capitolo di pensiero e di vita, una porzione di uno stile fotografico ormai solidificato in immagini e caratterizzato dallo studio sul rapporto conflittuale, e di ricerca di una possibile armonia, tra luce e ombra, per Storaro entità corrispondenti alle parti cosciente e inconscia dell'animo

umano, all'universo maschile e femminile, al solare ed al lunare³¹. Fu proprio con questa prima esperienza internazionale, in cui supera anche quella sua particolare necessità di operare la macchina a mano, si stacca da essa e decide di dedicarsi interamente allo spazio energetico della luce. Lavorare ad *Apocalypse Now* è stata un'esperienza che Storaro ha definito più volte come drammatica, difficile e pericolosa, ma anche meravigliosa e che gli ha cambiato sia il futuro cinematografico sia la vita. Con questo film Storaro vince il suo primo premio *Oscar* per la Migliore Fotografia.

II. Seconda fase, dal 1979 al 1985: lo studio del colore

Con la chiara considerazione di essere al termine di un capitolo decide di fermarsi e di spendere il suo tempo all'approfondimento di varie tematiche, in particolare lo studio significato dei vari colori, la loro drammaturgia, simbologia e fisiologia³². Questi studi si ispirano alla teoria dei colori di Johann Wolfgang von Goethe, che si concentra in parte sugli effetti psicologici che i diversi colori hanno e sul modo in cui i colori influenzano la nostra percezione delle diverse situazioni. Negli anni successivi, ha esplorato ulteriormente il potenziale dei colori nel cinema con film quali *Reds* (1979-80), in cui ha cercato di visualizzare la vita del protagonista attraverso la rappresentazione grafica dei colori, una fotografia che lo porterà al secondo *Oscar*. Lo studio approfondito sui colori dello spettro cromatico ha rivelato a Vittorio Storaro un aspetto cruciale del futuro, incarnato in uno dei momenti più emozionanti della sua carriera: *Un sogno lungo un giorno* di Francis Ford Coppola, realizzato nel 1981. In questo film, basandosi sulla teoria della fisiologia del colore, Storaro ha cercato di visualizzare le reazioni umane alle diverse lunghezze d'onda del colore, creando così un'esperienza visiva straordinaria. Fu all'inizio del 1983 che Storaro ebbe l'opportunità di toccare con mano il mondo del cinema elettronico, grazie alla sua puntualità nell'appuntamento datogli da Coppola

³¹ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. I La Luce / The Light*, Electa, Milano, 2001, pp. 45-46.

³² *Ibidem*.

qualche tempo prima. Questo segnò una svolta fondamentale nella sua carriera. Il cortometraggio *Arlecchino*, diretto da Giuliano Montaldo per conto della Rai, rappresentò una nuova frontiera nell'esplorazione del video ad alta definizione e funse da ponte tra il cinema e la televisione. Questo progetto sperimentale rappresentava un'importante pietra miliare, in quanto Storaro si stava sempre più concentrando su come illuminare le tenebre che circondavano l'era emergente del cinema elettronico. Durante la realizzazione di *Ladyhawke* (1983) diretto da Richard Donner, Storaro sente che le sue ideologie fotografiche non si possono più limitare ad un solo fatto luministico, ma si ampliano sempre più in quei fattori cromatici ambientali appartenenti alle aree della scenografia e del costume. Il bisogno non solo intellettuale, ma addirittura fisico, di tentare di rappresentare il cammino della luce, il movimento dell'energia in una stessa immagine, lo spinge a perfezionare, negli studi di Cinecittà, la consolle a controllo *Dimmer*, uno strumento in grado di modulare l'intensità luminosa, per dar modo a quella miriade di fonti di luce di essere meglio orchestrate per una giusta sinfonia di luci. L'operazione non riflette solo un tentativo di avanzamento tecnologico industriale, ma un vero bisogno di libertà espressiva. Giunge tra il 1984 e il 1985 la possibilità di concretizzare il sogno di visualizzare il lento procedere della materia, il rapido andare dell'energia: la progettazione di *Pietro il Grande* di Marvin Chomsky e Lawrence Schiller, un film realizzato tra la Russia e la Siberia per la televisione americana.

III. Terza fase, dal 1985 al 2001: l'unione di luce, ombra e colore

Fu dopo questa lunga esperienza, nel 1985, che si presenta, ancora una volta, la sensazione di aver completato una seconda fase di vita espressiva e il desiderio di tentare, tramite lo studio, un ulteriore approfondimento che lo aiutasse ad aprire una nuova era di vita. Cerca in questa nuova fase di unificare i due mondi separati che aveva creato, tra la luce e l'ombra, tra i vari colori dello spettro cromatico, cercando di creare un'armonia tra opposti³³. Questa ulteriore meditazione fu un'introspezione, partita da Storaro, da un passato, per meglio capire un presente, onde poter evolversi

³³ *Ibidem*.

in un futuro. Comincia a nascere l'idea di un possibile insieme di scritti e di immagini, ancora una volta distinti in tre fasi fondamentali. Nel frattempo una porzione d'evoluzione, almeno sul piano tecnologico, non tarda a bussare alla porta. Fu ancora con Francis Coppola che si appresta ad illuminare una breve ma intensa esperienza nel campo della terza dimensione. *Capitan Eo* (1985) realizzato in 70 mm, prodotto dalla Lucas Film per la Disney Studios. L'esperienza, intensa emotivamente, gli conferma la possibile direzione di un cinema futuro, forse, secondo lui, basato sulla terza dimensione. Un'ulteriore collaborazione con Bernardo Bertolucci gli porta il terzo Oscar, *L'Ultimo Imperatore*, film del 1987, è un *colossal* epico-biografico di successo mondiale, la cui storia si visualizza in ogni singolo colore dello spettro cromatico³⁴. E, sempre con Bertolucci, collabora alla creazione di altri due film *Il tè nel Deserto* e *Il Piccolo Buddah*, rispettivamente del 1989 e 1992. L'incontro con Carlos Saura a Tokyo, Giappone, nel contesto dell'Internazionale del Festival Cinematografico di Tokyo nel 1994, segnò l'inizio del progetto *Flamenco*. Al suo ritorno a Roma dopo le riprese di questo film, Vittorio Storaro attraversò un periodo di notevole sfida sia nella sua carriera professionale che nella sua vita personale. Questa fase lo indusse a una pausa riflessiva, durante la quale approfondì ulteriormente le sue conoscenze personali. Carlos Saura lo coinvolse successivamente nel piccolo progetto cinematografico *Taxi* (1996), un'esperienza che Storaro definì come modesta ma intensa, segnando l'inizio di un nuovo capitolo nella sua carriera diverso dai precedenti. Nel 1997, Warren Beatty lo chiamò per lavorare su *Bulworth*, un film sperimentale in cui Storaro utilizzò la *steadicam* per ottenere un effetto simile a un reportage video. In questo film, Storaro tornò a ricoprire il ruolo di operatore. *Tango* (1998), diretto da Carlos Saura, fu il primo film internazionale a sfruttare il formato di rapporto d'aspetto 1:2 creato da Storaro stesso. Con l'assistenza di suo figlio, Fabrizio Storaro, sviluppò il sistema di formato *Univisium* (dal latino "unità della visione") con l'obiettivo di uniformare i formati cinematografici e televisivi in un rapporto d'aspetto unificato di 1:2. Questo formato, caratterizzato da tre perforazioni per immagine invece delle tradizionali quattro, offriva una migliore

³⁴ Paolo Bertetto, *Vittorio Storaro. Un Percorso di Luce*, Allemandi, Torino, 1989.

qualità tecnica, maggiore libertà creativa e costi industriali inferiori. Storaro lo considerava il “sinonimo di perfezione” poiché mirava a standardizzare la composizione visiva indipendentemente dal mezzo di riproduzione. Nel 1998, Vittorio Storaro fece il suo ritorno al cinema italiano con *Mirka* di Rachid Benhadj, e nello stesso anno collaborò nuovamente con Carlos Saura in *Goya in Bordeaux* per la quarta volta. Nel 1999, il suo coinvolgimento in una commedia nera diretta da Alfonso Arau, intitolata *Ho solo fatto a pezzi mia moglie*, gli offrì l’opportunità di tornare a Los Angeles e reintegrarsi nel mondo cinematografico internazionale. In questo periodo, si distinse presentando il premio speciale dell’*American Society of Cinematographers* (ASC) a Francis Ford Coppola, un omaggio diretto da Storaro stesso. Successivamente, si dedicò al mondo televisivo con la serie *Frank Herbert’s Dune* (1999-2000), basata sul romanzo omonimo di cui era un appassionato lettore. Questa narrazione raffigurava un uomo che portava con sé un destino che superava la sua umanità. Nel 2000, intraprese un’avventura tecnologica nel mondo della musica con *La Traviata a Paris*, diretta da Giuseppe Patroni Griffi. Si trattava di un film in diretta trasmesso in 120 paesi e suddiviso in quattro atti.

IV. Quarta fase, dal 2001 ad oggi: filosofia cinematografica

L’anno successivo, nel 2001, ricevette il prestigioso premio *Lifetime Achievement Award* dall’ASC, consegnatogli da Francis Ford Coppola. Questo periodo, che egli definì “magico”, vide anche la pubblicazione di una trilogia di libri dedicati alla sua filosofia del cinema, intitolati *La Luce*³⁵, *I Colori*³⁶, e *Gli Elementi*³⁷ tra il 2001 e il 2003. Negli anni successivi, sentì la necessità di aggiungere altri libri alla sua collezione, tra cui *Le Muse*, *I Visionari*, e *I Profeti*³⁸. Nel 2013, scrisse anche

³⁵ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit.

³⁶ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. 2 Il Colore / Colors*, Electa, Milano, 2002.

³⁷ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. 3 Gli Elementi / The Elements*, Electa, Milano, 2003.

³⁸ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce. 4 Le Muse*, Mondadori Electa, Milano, 2018.

un saggio intitolato *L'arte della cinematografia*³⁹. Nel 2020, ricevette il prestigioso “Nastro d’Oro,” un riconoscimento cinematografico, e fu dedicata una mostra a lui intitolata “Vittorio Storaro: Scrivere con la Luce” a Roma. La sua collaborazione con Woody Allen, che al momento ha raggiunto il quinto film, è diventata sempre più solida nel corso degli anni. Woody Allen lo contattò personalmente per il suo primo film *Café Society* nel 2016, anche se all’inizio Storaro aveva dei dubbi sulla sua capacità di trovare l’immagine giusta per il film. Tuttavia, dopo aver letto il copione, decise di partecipare al progetto. Questa collaborazione continua ancora oggi con *Coup de Chance* (2023).

La carriera di Vittorio Storaro è davvero impressionante e ha contribuito in modo significativo all’arte della cinematografica. Ha attraversato diverse epoche e ha lavorato con alcuni dei registi più influenti del mondo, contribuendo a creare alcune delle immagini più iconiche del cinema. Dal suo inizio come assistente operatore alla sua carriera di direttore della fotografia, Storaro ha dimostrato una profonda comprensione della luce, del colore e della simbologia visiva. La sua collaborazione con registi quali Bernardo Bertolucci e Francis Ford Coppola ha prodotto alcuni dei film più ammirati della storia del cinema. La sua capacità di utilizzare la fotografia per raccontare storie e trasmettere emozioni è stata riconosciuta in tutto il mondo. Il suo animo sperimentatore e di studioso lo ha sempre sollecitato a spingere i confini della cinematografia, esplorando e portando la sua esperienza visiva in nuovi contesti. La sua dedizione alla luce, ai colori e alla ricerca artistica lo ha reso una figura di spicco nel mondo del cinema, e il suo lavoro continua a ispirare cineasti e appassionati di cinema in tutto il mondo. La sua carriera è un esempio straordinario di come il cinema possa essere un’arte altamente influente.

³⁹ Vittorio Storaro, Lorenzo Codelli e Bob Fisher (a cura di), *L'arte della cinematografia. The art of cinematography. The great authors of cinematographic photography*, Skira, Losanna, 2013.

3. Il Conformista di Bernardo Bertolucci

I. Prefazione sull'opera

Clerici, protagonista del *Il Conformista*, è un agente della polizia segreta fascista che si reca a Parigi in luna di miele nel 1937, poco prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale. Tuttavia, questa romantica fuga nella capitale francese è solo una facciata, mantenuta segreta persino dalla sua allegra moglie borghese, Giulia. La vera missione di Clerici è quella di eliminare il suo ex professore universitario, ora un dissidente politico. Ma l'incontro con Anna, la seducente moglie bisessuale del professore, lo trascina in un vortice di desiderio e intrighi politici. Nel corso del film, emerge un lato esistenziale del personaggio di Marcello Clerici. Nonostante il suo ruolo nella polizia segreta fascista, sembra essere un outsider in cerca di una nuova identità. Il suo matrimonio con Giulia, una donna che lui stesso definisce “piccola borghese” e persino “mediocre,” sembra essere un tentativo di reinventarsi e fuggire dai ricordi oscuri del suo passato, tra cui l'omicidio di Lino Seminara, l'autista che aveva cercato di abusare di lui quando era solo un ragazzo di tredici anni⁴⁰.

Il Conformista è un film del 1970 diretto da Bernardo Bertolucci, basato sull'omonimo romanzo di Alberto Moravia, di cui Bernardo ha preso l'essenza e ha creato la sua storia personale e unica. Bertolucci è noto per il suo approccio non lineare e creativo nella realizzazione dei suoi film, come *Il Conformista* in cui sono presenti flashback all'interno di altri flashback. I suoi progetti non seguono sempre una direzione totalmente predeterminata, alimentati anche da processi psichici inconsci, rivelando sfumature e significati senza inizialmente una pianificazione precisa⁴¹. Alcuni aspetti della storia sono chiaramente rivelati, mentre altri rimangono nascosti. Alcune cose sono solo suggerite, quindi è necessario interpretare i significati e leggere tra le righe. Il film *Il Conformista* è un'epopea intima e finemente sfaccettata che tratta un periodo turbolento della storia italiana ed europea,

⁴⁰ John Bailey e Stephen Pizzello, *Shadows of the Psyche: The Conformist*, 9 Ottobre 2021, <https://theasc.com/articles/shadows-of-the-psyche-the-conformist>.

⁴¹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 60.

caratterizzato da speranze frustrate e disintegrazione culturale. Pur affrontando questi temi ampi, il film si concentra principalmente sulla storia di un uomo in crisi, il cui viaggio è una ricerca per trovare la sua vera identità⁴².

II. La psicoanalisi e il mito della caverna di Platone

Bertolucci, poco prima della creazione di questo film, scopre la psicoanalisi e decide di trasformare quello che è il “fato” tipico delle tragedie greche presente nel libro di Moravia, nell’inconscio di Marcello attraverso una spiegazione psicoanalitica⁴³, grazie anche all’aiuto della fotografia di Vittorio Storaro che utilizza l’illuminazione come codice espressivo. In particolare all’interno del film Bertolucci decide di interpretare il mito della caverna di Platone, con Storaro che illumina la pellicola tenendo presente questo mito⁴⁴. La sinergia tra regista e direttore della fotografia permette di trasformare le parole di Bertolucci, utilizzate per delineare la narrazione, in un vibrante mondo di luce e colore che dà vita alla storia narrata sullo schermo⁴⁵. Interessante è la visione di Franco Prono, esplicitata nel volume *Bernardo Bertolucci. Il Conformista*, in cui il mito della caverna sarebbe utilizzato dal regista come allegoria della fruizione cinematografica⁴⁶. Nella scena in cui Marcello e il professor Quadri si incontrano, un raggio di luce particolarmente drammatico proveniente dalla finestra proietta l’ombra del protagonista, con la mano alzata, sul muro in un gesto che sembra un saluto fascista. Il muro diventa lo schermo su cui viene proiettato il film, e gli spettatori sono gli equivalenti dei prigionieri nella caverna di Platone. L’immagine di Marcello che diventa “un uomo senza identità” quando la sua ombra viene cancellata dalla luce è una rappresentazione potente della lotta dell’individuo per trovare la propria identità e il ruolo del cinema nel modellare questa percezione⁴⁷. Lo spazio dell’incontro diventa così una sorta di scatola teatrale,

⁴² J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit..

⁴³ Christopher Wagstaff, *Il Conformista (The Conformist)*, Bloomsbury Publishing Plc, Londra, 2012, p. 24.

⁴⁴ F. Ceraolo, *L’immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 69-70.

⁴⁵ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., pp. 24-25.

⁴⁶ Franco Prono, *Bernardo Bertolucci. Il Conformista*, Lindaus.r.l. , Torino, 1998, p. 71.

⁴⁷ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

completamente buia tranne che per una singola fonte luminosa. Inoltre, il dietro le quinte raccontato da Vittorio Storaro svela l'attenzione meticolosa dedicata alla scelta e all'uso dell'ambientazione, così come il bisogno di coordinare gli elementi tecnici per creare l'effetto visivo desiderato. In quanto era stato essenziale posizionare una fonte di luce all'esterno e la stanza si trovava al secondo piano di una casa. Era stato quindi necessario erigere un parallelo per una luce ad arco nel giardino della casa accanto dopo aver chiesto ed ottenuto il permesso dalla signora che abitava lì⁴⁸. La sequenza del viaggio in treno di Marcello e Giulia verso Parigi aggiunge ulteriori elementi all'analisi condotta da Franco Prono. Il finestrino mostra immagini affascinanti che si trasformano in modo incantevole, simili a cartoline illustrate, immerse in luci arancio e rosa. Successivamente, queste immagini diventano vaghe e quasi astratte, con il colore dominante che diventa l'azzurro. Il finestrino funge da schermo su cui vengono proiettate le immagini come in una lanterna magica, mostrando la trasformazione cromatica del cielo dall'alba al tramonto in pochi minuti. Queste immagini si fondono in una continuità artificiale grazie a dissolvenze contenute nel finestrino del treno, mentre l'inquadratura all'interno dello scompartimento rimane immutata e costante⁴⁹. In un'altra sequenza, quella ambientata nello studio radiofonico fornisce un aggiuntivo esempio di questa interpretazione. Il vetro che separa lo studio dall'anticamera funge da barriera visiva simile a uno schermo cinematografico. Quando le donne cantano, e anche successivamente, quando vengono sostituite da Italo Montanari, l'amico cieco di Marcello, che legge testi di propaganda fascista alla radio, il vetro diventa uno schermo, si crea un'ulteriore connessione tra la fruizione cinematografica e la distorsione della realtà, simile a un film che trasmette una realtà artificiale⁵⁰.

III. Il lavoro di Vittorio Storaro

Il direttore della fotografia, Vittorio Storaro, descrive la sua esperienza

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 97.

⁵⁰ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., p. 31.

lavorativa su questo film come qualcosa di unico, poiché con Bertolucci prevaleva costantemente la sensazione che nulla fosse predefinito e che ogni aspetto potesse essere costantemente discusso. Questa atmosfera creava un'energia in costante movimento ed evoluzione, come descritto da Storaro⁵¹, che spiega inoltre che ciò che univa lui e Bertolucci era il fatto di assemblare una messa in scena non del tutto consapevole⁵². In aggiunta, nonostante in quel periodo Storaro solitamente si occupasse anche del ruolo di operatore, Bertolucci aveva un rapporto speciale con la macchina da presa che preferiva adoperare lui stesso. In quel contesto, il compito principale di Storaro riguardava l'illuminazione, ciononostante il Maestro della luce non mancava di offrire preziosi consigli e istruzioni riguardo alle inquadrature e ai movimenti della macchina da presa che secondo lui erano i più adatti. Questo ruolo più specifico era diverso rispetto a quello che Storaro svolgeva con altri registi, ma gli offriva l'opportunità di esplorare e sperimentare maggiormente in quel campo⁵³.

IV. La struttura narrativa e temporale

La storia narrata nel film viene completamente esplorata attraverso la prospettiva di Marcello, offrendo un'analisi dettagliata del suo mondo interiore. La temporalità della narrazione si fonde con i ricordi soggettivi di Marcello, i quali vengono portati in vita in modo magistrale attraverso una vasta gamma di tecniche di montaggio⁵⁴. Questa struttura narrativa è profondamente articolata e carica di significato, poiché si basa su una serie di eventi interconnessi che si intrecciano non casualmente, ma seguendo logiche relazioni reciproche. Inoltre, il film fa un uso accattivante di brevi flashback che sfrecciano attraverso la narrazione come lampi di una memoria involontaria, aggiungendo ulteriori strati alla costruzione della storia narrata. Il montatore, Kim Arcalli, arriva al film con una vasta esperienza nel riorganizzare le storie attraverso una narrazione frammentata, mentre Bertolucci stesso, sin dai suoi primi lavori cinematografici, ha sempre giocato con la sequenza

⁵¹ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 90.

⁵² C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., pp. 24-25.

⁵³ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 85-86.

⁵⁴ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., pp. 41-42, 48.

cronologica lineare e orizzontale dei componenti narrativi, stratificando il tempo in profondità. Per spiegare questa concezione spaziale del tempo, è possibile immaginare il tempo cronologico lineare che si muove da sinistra a destra, mentre Bertolucci lo rovescia, facendo sì che si estenda dalla punta del naso fino a un punto lontano, creando una stratificazione di veli temporali. Questa visione del tempo consente di utilizzare il tempo come uno strumento per esplorare gli strati più profondi della psiche, passando dalla mente cosciente all'inconscio profondo, conferendo al film *Il Conformista* una struttura narrativa unica⁵⁵.

V. La dimensione della memoria e la fuga dalla realtà

A livello della composizione e narrativa, è possibile suddividere gli eventi in cinque parti distintive, ciascuna con la sua rilevanza nell'intreccio complessivo. Il viaggio in auto funge da cornice temporale, ma anche come punto di riferimento per le associazioni di idee che guidano la narrazione. Queste associazioni di idee, intrise di significato freudiano, creano un codice metaforico chiave per comprendere il film. Il viaggio in auto, in particolare, si presenta come una sorta di seduta psicoanalitica che scava nel passato e nelle pulsioni recondite del protagonista, portando tutto alla luce, come avviene nell'epilogo del film. Questa struttura temporale si riflette in modo parallelo nella percezione dello spettatore, il quale penetra nella psiche di Marcello attraverso il vetro della vettura e altre barriere simboliche, riflettendo o svelando la sua realtà interiore. Questi elementi visivi, come le lastre di vetro o le grate di ferro, fungono da barriere tra Marcello e la realtà esterna, ma anche tra lui e le sue profonde pulsioni inconsce, sottolineando il ruolo cruciale del montaggio nella messa in scena del film⁵⁶. Inoltre, è interessante notare che Bertolucci, anche a seguito della sua sperimentazione con il montaggio, ha continuato a impilare inquadrature quasi autonome una dopo l'altra, consentendo una flessibilità nella combinazione e nell'alternanza delle sequenze. Storaro, il direttore della fotografia, ha condiviso la scelta, che all'inizio non avevano previsto di presentare la storia come

⁵⁵ C. Wagstaff, *Il Conformista* [...], cit., p. 16.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 18-19.

un ricordo o un *flashback*, ma questo cambiamento di prospettiva ha arricchito ulteriormente il film⁵⁷.

La dimensione della memoria nel film è spesso paragonabile a quella del sogno, creando un'atmosfera onirica che avvolge il protagonista e coinvolge anche lo spettatore e che si ricollega al ricorso sul mito di Platone⁵⁸. Inoltre, tutte le vicende di *Il Conformista* appaiono come uno spettacolo davanti agli occhi del protagonista, che si comporta come uno spettatore inerme, osservando passivamente la sua vita e quella degli altri⁵⁹. Marcello è un personaggio che rifugge dalla realtà, rifiuta la sua vera identità e si tiene in disparte di fronte alla vita reale. Il protagonista è un individuo che cerca di sfuggire alla realtà, uno spettatore della propria esistenza e delle proprie azioni. Anche quando non chiude gli occhi, Marcello osserva il mondo da una posizione di spettatore, spesso attraverso diverse tipologie di vetri, come quelli dello studio radiofonico, i finestrini dell'automobile e del treno. Questi "schermi" offrono una sorta di protezione che, sebbene appena sufficiente, serve a nascondere la sua debolezza⁶⁰. Marcello non può sfuggire dalla sua identità, ma continua a vedere le sue ferite interiori riflesse in ogni aspetto della sua vita e in ogni personaggio con cui entra in contatto. Un esempio lampante è la sua lotta per nascondere la propria omosessualità latente, che lo angoschia profondamente e che inizialmente emerge nell'incontro con Lino. Tuttavia, Marcello si infatua di Anna, che si dimostra più incline ad amare le donne che gli uomini⁶¹.

VI. Il protagonista e la sua ambiguità

L'interesse di Bertolucci per la storia narrata da Moravia era principalmente suscitato dalla figura straordinariamente singolare del protagonista, caratterizzato da una ambiguità sconcertante che emerge nei suoi gesti, azioni e comportamenti. L'ambiguità è un tema che ha costantemente stimolato e ispirato i film di Bertolucci,

⁵⁷ *Ivi*, p. 23.

⁵⁸ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 60.

⁵⁹ *Ivi*, p. 44.

⁶⁰ *Ivi*, p. 87.

⁶¹ *Ivi*, p. 71.

a tutti i livelli espressivi, e potrebbe essere considerata la caratteristica formale e concettuale chiave di ogni sua opera⁶². Questa caratteristica rappresenta un *leitmotiv* quasi costante, una presenza pervasiva che arricchisce e conferisce profondità umana ai diversi personaggi, illuminando le loro trasformazioni, mutamenti e crescita.⁶³ Tuttavia, l'errore fondamentale commesso da Marcello è quello di credere che ogni aspetto del mondo in cui vive abbia un valore e un significato unico. Egli non comprende che la normalità è un concetto sfuggente, così come non esistono colpevoli o innocenti, perché la realtà è sempre intricata, ambigua e ricca di molteplici e spesso contraddittori significati, proprio come lo è lui stesso⁶⁴. Marcello è "cieco" nel senso che cerca di reprimere e nascondere le ossessioni e le angosce che lo tormentano, ma allo stesso tempo "vede" chiaramente la sua vera natura interiore e riconosce il ciclo inevitabile di ripetizione nella sua esistenza, che perpetuamente si riproduce⁶⁵.

I viaggi compiuti da Marcello Clerici possono essere interpretati come un' esplorazione introspettiva, una ricerca disperata all'interno di sé stesso, simile a un processo psicoanalitico che alla fine porta a un risultato in qualche modo terapeutico e pedagogico. La sequenza finale del film rivela il volto mostruoso e ripugnante del personaggio, pronto a conformarsi al nuovo ordine politico e sociale che emerge dopo il regime fascista⁶⁶. L'uomo conformista, come Marcello, sembra essere intrappolato in un ciclo infinito di gesti, azioni e parole ripetitive, incapace di utilizzare la sua immaginazione per creare qualcosa di nuovo⁶⁷. La sua vita sembra essere una ripetizione infinita, senza variazioni alla ricerca di nascondere la sua diversità e il suo passato. Questo desiderio di nascondere la propria individualità lo spinge a sposare Giulia, la donna più comune che riesce a trovare, e a adottare ideologie fasciste per cercare di assomigliare agli altri e mimetizzarsi nella società dell'Italia fascista degli anni Trenta. Il bisogno di conformarsi e di nascondere la propria diversità nasce come

⁶² *Ivi*, p. 51.

⁶³ *Ivi*, pp. 39-40.

⁶⁴ *Ivi*, p. 71.

⁶⁵ *Ivi*, p. 51.

⁶⁶ *Ivi*, p. 93.

⁶⁷ *Ivi*, p. 74.

una risposta all'evento traumatico accaduto nella sua infanzia, indicato dall'episodio con Lino Seminara, l'autista che cercò di abusare di lui. Questo trauma sembra averlo spinto verso una ricerca ossessiva di normalità e conformità, trasformandosi in un esempio estremo di conformista nel contesto politico dell'epoca⁶⁸.

Le ripetizioni e i raddoppiamenti, che sono una costante all'interno del film, costituiscono un dispositivo drammaturgico che riflette la profonda e sostanziale ambiguità del protagonista. Marcello è un uomo che sceglie una vita mediocre, vile, utilitarista e rinunciataria, ma è pienamente consapevole delle conseguenze delle sue scelte⁶⁹. In *Il Conformista*, il tema dell'ambiguità permea tutti i livelli della narrazione, non solo nelle vicende dei personaggi, ma anche nella rappresentazione cinematografica stessa. Questa ambiguità si manifesta attraverso l'uso del montaggio, che spesso sorprende lo spettatore con immagini evocate al di fuori di qualsiasi logica convenzionale, o attraverso l'uso ironico e straniante di trucchi visivi, come le immagini fuori dal finestrino del treno durante il viaggio o il quadro sul cavalletto del pittore a Ventimiglia, che replica il paesaggio marino antistante. Anche il ruolo della danza nel film è ambiguo, sia nella sequenza in cui il personaggio di Anna insegna la danza, sia nella festa da ballo tra i ciechi. La danza, infatti, è un movimento rituale intrinsecamente ambiguo, privo di una giustificazione razionale ma capace di alterare la durata temporale delle azioni, replicando gesti stereotipati e meccanici in una sorta di sospensione del giudizio sulla realtà⁷⁰.

Nel film, Storaro ha ulteriormente accentuato la diversificazione cromatica, contraddistinguendo il film con una molteplicità di opzioni stilistiche che si combinano in un mosaico compositivo estremamente preciso⁷¹. Questo contribuisce a enfatizzare ulteriormente l'ambiguità e la complessità del mondo rappresentato nel film. Le ricerche sulla separazione tra luce e ombra a Roma, e sulla loro fusione a Parigi, insieme alla valorizzazione degli effetti cromatici come l'azzurro, l'arancio, il grigio, il bianco e il violetto, sia negli interni che negli esterni, così come i giochi di

⁶⁸ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

⁶⁹ *Ivi*, p. 51.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 52-53.

⁷¹ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 81-82.

controluce e penombra, arrivando fino alle composizioni audaci del pro-filmico, costituiscono un tessuto visivo di tale suggestione che diventano il fulcro stesso del linguaggio visivo del film⁷².

VII. L'illuminazione e l'uso creativo di luci e ombre

L'illuminazione di certi ambienti, insieme ai passaggi da un tipo di illuminazione all'altro, è antinaturalistica e altamente espressiva. Nella sequenza iniziale, si passa rapidamente dalla notte all'alba, dall'oscurità iniziale, interrotta da un'insegna luminosa rossa intermittente, a una delicata luce rosata. Questo crea un effetto di condensazione temporale, con una forte enfasi sugli aspetti magici e finzionali dell'illuminazione. È importante sottolineare che le diverse fonti luminose, che si alternano sul volto sempre uguale di Marcello, contribuiscono a mettere in evidenza la personalità ambigua di un uomo opportunisto, privo di una propria identità cromatica, ma in grado di adottare i colori altrui. Marcello è un individuo passivo, che si adatta ai venti che soffiano, attento solo a sopravvivere tra i mutamenti e i rivolgimenti che si susseguono, sempre in equilibrio⁷³. Nelle sequenze ambientate a Roma, soprattutto in luoghi come l'EIAR, il ministero e l'ospedale psichiatrico, Vittorio Storaro crea un forte contrasto tra luce e buio, delineando contorni netti e definendo entità separate, senza cercare alcuna fusione o equilibrio, creando una sorta di gabbia visiva. Questo genera un quadro di rigidità e claustrofobia, caratterizzato da un chiaroscuro drammatico, contrastato e conflittuale⁷⁴. La luce segue un percorso rettilineo, penetrando solo parzialmente nell'oscurità. Storaro sfrutta appieno le possibilità espressive del nero, dove i colori sono quasi completamente assorbiti dalle ombre, in attesa di un nuovo incontro con la luce. Rappresenta il difficile matrimonio tra luce e ombra attraverso la penombra, uno spazio che tenta di unire le due entità separate: "la coscienza e l'inconscio, la luce e l'ombra, il naturale e l'artificiale"⁷⁵. La penombra funge da mediatore, rappresentando il passaggio tra il positivo e il negativo,

⁷² *Ivi*, pp. 9-10.

⁷³ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 109.

⁷⁴ *Ivi*, p. 112.

⁷⁵ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 26.

cercando di conciliarli. In un'intervista, Storaro spiega come sia costantemente alla ricerca di un equilibrio tra elementi opposti, cercando di mediare e fermare un conflitto che altrimenti sarebbe eterno, e per lui questo è il significato della penombra⁷⁶. Nella sequenza ambientata nella casa di Giulia, le strisce di luce appaiono insolitamente ampie e regolari per essere generate semplicemente dall'ombra delle tapparelle. Inoltre, talvolta l'ombra sembra muoversi verso l'alto anche quando le tapparelle sono ferme. Nella stessa sequenza è interessante notare l'abbigliamento di Giulia che, indossando un vestito a righe, si intona con le strisce di luce sulle pareti. Questo gioco di striature contrastanti, tra luce e ombra, sembra simbolizzare la doppiezza di Marcello e la trappola rappresentata dal suo matrimonio borghese, che lo tiene prigioniero in una gabbia⁷⁷. La sequenza dello studio radiofonico è un ulteriore esempio dell'utilizzo magistrale della luce e delle superfici da parte Vittorio Storaro. Nella sequenza, la divisione tra l'anticamera e lo studio radiofonico attraverso il vetro crea un forte contrasto tra l'oscurità in cui si trova Marcello e la luminosità delle ragazze che si esibiscono. Il contrasto tra l'oscurità e l'immobilità di Marcello e la luminosità e la danza delle ragazze sottolinea il suo desiderio di un mondo al di là del vetro, che sembra un paradiso⁷⁸. Tuttavia, la lastra di vetro agisce come una barriera che separa la realtà dall'illusione, e la macchina da presa porta l'attenzione al bordo della finestra mettendo in evidenza questo confine anche grazie a Marcello che, passando più volte dalla finestra luminosa alla parete nera, crea un effetto che è quello di un'immagine luminosa che appare e scompare, richiamando l'attenzione sulle sue estremità. La dinamica tra apparenza e realtà è una tematica chiave nel film, e l'uso della luce, dell'oscurità e delle transizioni visive contribuisce a sottolinearla. La luce che si accende, si spegne e cambia di intensità rimanda all'idea che la realtà possa essere fugace e soggetta a interpretazioni. Questa dualità si estende anche al cinema stesso, poiché il film suggerisce che l'arte cinematografica sia intrinsecamente legata alla creazione di illusioni visive⁷⁹. La

⁷⁶ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 60.

⁷⁷ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 112.

⁷⁸ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., pp. 31-32.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 35-36.

scena successiva, con Italo che esprime i pensieri principi di propaganda, mette ancora una volta in primo piano la lastra di vetro, la volontà di Storaro e di Bertolucci è quella di mostrare contemporaneamente le sue qualità trasparenti e riflettenti. L'illuminazione selettiva sull'amico cieco del protagonista rispetto all'oscurità dello studio enfatizza il ruolo critico delle immagini e delle parole nella manipolazione della percezione. L'accostamento tra Marcello, che viene visto attraverso il vetro, e il riflesso di Italo suggerisce che entrambi stiano inseguendo un'illusione o un'ideale, evidenziando come la realtà e l'ideologia possano essere distorte dalle immagini e dalle percezioni⁸⁰.

VIII. Il mondo cromatico di Vittorio Storaro

Durante le scene del viaggio in treno che portano il protagonista dall'Italia a Parigi, si apre finalmente un mondo cromatico in cui pensieri, sensazioni ed emozioni possono essere rappresentati attraverso il colore. La gabbia visiva comincia ad aprirsi e la luce diventa pian piano più morbida e colorata⁸¹. La luce sembra illuminare in modo più intenso, e il tempo irreali del viaggio, che scorre fuori dal finestrino, si manifesta attraverso tutte le sue variazioni paesaggistiche, passando dal giorno alla notte grazie alla luce naturale. Il tempo irreali delle scene all'interno dello scompartimento viene al contempo rappresentato attraverso una vasta gamma di luci, dalla luce naturale a quella artificiale, di tutti i colori che la fantasia può concepire, fino all'avvento della luce innaturale e azzurra della luna, che caratterizzerà le sequenze ambientate a Parigi. L'arrivo nella capitale francese, all'epoca simbolo di libertà, viene simboleggiato dal raggiungimento di una luce e un colore speciale⁸². Nelle sequenze parigine si osservano scenografie e tonalità cromatiche notevolmente diverse rispetto a quelle presenti in Italia, ma il clima patologico che permea la società è sorprendentemente simile⁸³. La città è costantemente avvolta da piogge, con una luce tenue e diffusa, colori freddi e una predominante penombra. Qui mancano

⁸⁰ *Ivi*, pp. 47-48.

⁸¹ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

⁸² Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., p. 159.

⁸³ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 97.

gli angoli netti, le striature e le linee rette degli edifici fascisti, i pavimenti a scacchiera e gli spazi monumentali che caratterizzavano Roma. Invece, a Parigi dominano le curve dell'*Art Nouveau* e forme architettoniche fluide e sinuose⁸⁴. In questa ambientazione, Storaro lavora sulle tonalità del colore, trasformando esterni e interni per ottenere una gamma cromatica straordinariamente ricca. Concentrandosi sulla ricerca dell'azzurro, che emerge dal connubio tra luce naturale e luce artificiale, il direttore della fotografia attribuisce a questa tonalità un significato simbolico di intelletto, libertà e pensiero. Allo stesso tempo, crea giochi di luminosità all'interno delle inquadrature, intrecciando luci filtrate, aree in nero, controluce e contrasti tra luce ed ombra, dando vita a vere e proprie composizioni visive che rappresentano il conflitto interiore del protagonista con il suo inconscio. Spesso, Storaro fa vedere le fonti di luce all'interno della stessa inquadratura, giocando con il controluce quando la sorgente è naturale o creando arabeschi quando si tratta di luce artificiale⁸⁵. Nella sequenza finale, invece, prevale il nero, simboleggiando il predominio della parte inconscia della mente del protagonista con una scelta visiva potente che riflette la sua catarsi e il percorso interiore che ha attraversato⁸⁶. L'illuminazione durante questa sequenza, in particolare il fascio di luce che segue Clerici per la strada e la sua interazione con gli altri personaggi, cattura efficacemente il cambiamento emotivo e la conclusione del suo viaggio. La decisione di spegnere le luci e utilizzare solo la luce del fuoco sul suo volto aggiunge un elemento simbolico, lasciando il pubblico con una sensazione di chiusura e allo stesso tempo apre spazio all'interpretazione personale, permettendo di riflettere sulla complessità e la profondità del personaggio di Marcello Clerici⁸⁷.

Vittorio Storaro, nel suo lavoro su *Il Conformista*, sfrutta due diverse fonti di energia e due mondi cromatici distinti per evocare emozioni specifiche: l'azzurro e l'arancio⁸⁸. La sequenza ambientata nella scuola di danza a Parigi offre un esempio eloquente dell'uso creativo di questi colori nel film. All'interno della sala principale,

⁸⁴ *Ivi*, pp. 98-99.

⁸⁵ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 9-10, 26.

⁸⁶ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., p. 112.

⁸⁷ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

⁸⁸ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 81-82.

dove le persone danzano con passione, l'illuminazione si tinge di tonalità calde, avvolgendo gli attori in una tavolozza di gialli e arancioni. Tuttavia, successivamente, quando Anna si spoglia e si avvicina alla finestra, un'atmosfera completamente diversa prende forma: una luce blu intensamente fredda sembra avvolgerla, creando una sensazione di tragica premonizione. È quasi come se Anna avesse intuito il suo destino in quel momento. Lo stesso Storaro categorizza queste due luci in modo suggestivo: la prima, calda e avvolgente, rientra nell'ambito dell'impressionismo, un movimento artistico che sembra partire dall'esterno per penetrare l'interno, catturando le emozioni e le impressioni sensoriali. La seconda, fredda e intensamente espressiva, è invece classificata come espressionismo, un movimento che si origina dall'interno, dall'inconscio, per emergere verso l'esterno, trasmettendo emozioni viscerali e profonde. In questo modo, attraverso la scelta dei colori e delle luci, il film trasmette in modo magistrale l'evoluzione dei sentimenti dei personaggi, seguendo un percorso che va dall'osservazione esterna all'interno delle emozioni più profonde, creando così una straordinaria dimensione visiva e simbolica⁸⁹. Successivamente nel film avviene un'altra sequenza che riutilizza la stessa palette di colori, si svolge in un contesto diverso, ma mantiene una connessione visiva rilevante. Anna e Giulia, insieme ai loro mariti, decidono di passare del tempo nella sala da ballo. La sequenza inizia con le due donne che corrono lungo il muro esterno, fissando l'interno della sala. All'interno, la luce diffonde un calore avvolgente, avvolgendo l'ambiente in toni ambrati e dorati, mentre all'esterno, visto attraverso le finestre, domina una luce fredda e blu. Mentre le donne ballano con passione, la cinecamera cattura anche i loro mariti, che osservano l'evento dall'esterno attraverso le finestre. Questo contrasto tra il calore dell'interno e il freddo dell'esterno crea una suggestiva dualità visiva, sottolineando la separazione e la distanza tra i personaggi e Marcello. La scelta cromatica in questo caso contribuisce a enfatizzare la tensione emotiva e la complessità delle relazioni all'interno della scena⁹⁰. Inoltre, l'aneddoto sul lavoro dietro le quinte raccontato da Vittorio Storaro durante un'intervista per *American Cinematographer*, fa capire la sfida tecnica ed economica affrontata per ottenere la

⁸⁹ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., pp. 24-25.

⁹⁰ *Ivi*, p. 65.

giusta qualità di luce durante questa sequenza. L'attenzione ai dettagli, come l'uso della gelatina neutra per modificare la densità della luce attraverso le finestre, mette in evidenza l'importanza di ogni elemento tecnico e artistico nel creare l'atmosfera desiderata⁹¹. In questo film, viene mostrato che il colore può essere utilizzato in modo espressivo anche in un contesto drammatico, non solo nella commedia, nell'avventura o nello spettacolo⁹². In aggiunta è possibile osservare che la luce ne *Il Conformista* è molto spesso un elemento attivo nella narrazione.

IX. Coscienza e inconscio come luce e ombra

Il rapporto tra coscienza e inconscio, simboleggiato dalla luce e dall'ombra, come discusso da Storaro, apre inevitabilmente la porta a una riflessione sulla psicoanalisi⁹³. È interessante notare che il regista Bertolucci cercava di conferire un senso di finzione alla visione, sia attraverso il lavoro di Storaro sulla luce, sia attraverso la scenografia. L'approccio di Bertolucci nell'uso degli ambienti, sia interni che esterni, è affascinante. L'idea di dipingere gli esterni in modo da nascondere la realtà e creare un'atmosfera di irrealtà sottolinea l'intenzione del regista di manipolare l'ambiente visivo per riflettere la psiche e la percezione distorta del protagonista Marcello Clerici⁹⁴. Questo contribuisce a creare un'atmosfera surreale e simbolica che rappresenta la ricerca di conformità e la lotta contro la verità interiore⁹⁵. L'uso delle tende veneziane e della carta da lucido per oscurare la realtà esterna enfatizza ulteriormente l'occultamento della verità e la volontà di Marcello di vivere in un mondo distorto, filtrato dalla sua percezione e dalle sue scelte politiche⁹⁶. Un esempio notevole di utilizzo dell'illuminazione per creare una sensazione di finzione è la rappresentazione visiva del mito della caverna di Platone. Nella sequenza ambientata nell'appartamento del professor Quadri, durante l'incontro con

⁹¹ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

⁹² P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 87-88.

⁹³ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 69.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

⁹⁵ V. Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., p. 159.

⁹⁶ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

Marcello, le ante di una finestra vengono chiuse tranne una. Questo crea un “assolo” di luce e un “assolo” di ombra⁹⁷. In questo momento, si è notato un raggio di luce che simbolicamente rappresenta il fuoco del mito della caverna, il quale colpisce Marcello e proietta la sua ombra sul muro. Storaro considera questo momento illuminante e cruciale per la comprensione dell’inconscio⁹⁸.

X. Gli spazi scenici

Gli spazi scenici de “Il Conformista”, sono fondamentali per la creazione dell’atmosfera e per l’esplorazione dei temi del film, contribuendo a sottolineare il contrasto tra i due mondi di Roma e Parigi e a enfatizzare la dimensione psicologica del protagonista. Roma e Parigi vengono rappresentati come opposti sia attraverso la già analizzato uso del colore e dell’illuminazione, sia attraverso il rapporto con l’arredamento. A Roma, l’ambiente bianco simboleggia il potere e l’oppressione del regime fascista. L’uso del bianco richiama il razionalismo architettonico, ma allo stesso tempo rimanda alla pittura metafisica di artisti come Giorgio de Chirico, in cui la presenza umana spesso scompare o è minimizzata. Questo crea un senso di freddezza, alienazione e austerità nell’ambiente romano, che rispecchia la dura realtà politica e sociale del periodo. D’altra parte, Parigi offre un contrasto notevole. L’appartamento di Quadri ad esempio presenta elementi naturali come piante in vaso, legno, cuoio e colori caldi come il marrone, il tutto crea un’atmosfera accogliente e distante dall’austerità di Roma⁹⁹.

La claustrofobia degli spazi scenici, sia a Roma che a Parigi, è un elemento chiave nella rappresentazione dei tratti psicologici del protagonista. La loro delimitazione geometrica crea una sensazione di restrizione e opprimente e contribuisce ad accentuare il senso di alienazione di Marcello. Anche spazi più ampi, come il ministero e il manicomio, diventano labirinti angoscianti a causa della loro struttura uniforme e ripetitiva. La sala da ballo, nonostante le ampie vetrate, trasmette

⁹⁷ V. Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., p. 159.

⁹⁸ F. Ceraolo, *L’immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 69-70.

⁹⁹ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., p. 51.

una sensazione di claustrofobia a causa della folla che, muovendosi in fila indiana, riempie lo spazio e imprigiona Marcello. Il protagonista si trova costantemente intrappolato in questi spazi claustrofobici, che contribuiscono a enfatizzare il suo senso di alienazione e il suo desiderio di conformità. Infine, l'immagine finale di Marcello circondato dall'oscurità, con una grata che rappresenta un confine, simboleggia in modo potente il suo percorso. Dopo aver attraversato una serie di spazi chiusi e oppressivi, Marcello si trova in un ambiente sempre più angusto, metaforicamente e fisicamente intrappolato. Questo simbolismo riflette il culmine del suo viaggio, che lo ha portato a una realtà inaspettata e oscura¹⁰⁰.

XI. I movimenti della macchina da presa

L'articolazione della posizione della macchina da presa e le sue traiettorie nel film offrono una prospettiva interessante sulla sua funzione nell'opera e sul suo uso creativo nel cinema. Bertolucci era infatti molto meticoloso sulla tecnica e sui movimenti della macchina da presa, programmando tutto in pre-produzione per poi verificare con Vittorio Storaro se il tutto fosse fattibile ed efficace¹⁰¹. L'uso della macchina da presa per seguire attentamente i vari percorsi dei personaggi, attraverso panoramiche, carrellate e movimenti di *dolly*, non solo guida lo spettatore attraverso la storia, ma contribuisce anche a enfatizzare le emozioni e le relazioni dei personaggi con l'ambiente circostante¹⁰². Questo tipo di movimenti non è semplicemente un mezzo per registrare gli eventi, ma diventa parte integrante della narrazione stessa, permettendo allo spettatore di entrare più profondamente nella storia e nella psicologia dei personaggi. La descrizione delle carrellate e delle panoramiche utilizzate nel film evidenzia come tali movimenti siano stati sfruttati per comunicare inquietudine, incertezza e persino il servilismo dei personaggi. Ad esempio, la vertiginosa zoomata all'indietro nell'ufficio del ministro che parte da un primo piano estremo sul volto dell'amante del ministro (interpretata da Dominique Sanda, che

¹⁰⁰ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., pp. 101-102.

¹⁰¹ C. Wagstaff, *Il Conformista [...]*, cit., pp. 20-21.

¹⁰² F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., pp. 106-111.

interpreta anche Anna e la prostituta di Ventimiglia). Lo zoom in questo caso è orientato a creare il senso di intimità tra lei e Marcello, anche se in realtà non è un'intimità reale. Se inizialmente la situazione sembra incarnare il punto di vista di Marcello, mediante questo spaesante movimento all'indietro, cogliamo che in realtà i due sono molto distanti l'uno dall'altro. Cogliamo come questa presunta intimità si rivela essere un'illusione, poiché in realtà non esiste una vera connessione tra di loro. Inoltre, questo zoom crea un effetto di schiacciamento e alterazione della profondità di campo, suggerendo una sorta di annientamento dello spazio tra i personaggi. La cinecamera, guidata dalla zoomata all'indietro, ci conduce a vedere che i due personaggi sono effettivamente separati da una distanza significativa. Questa manipolazione visiva contribuisce in modo potente a creare un'atmosfera unica nel film, in cui le apparenze e le illusioni sono messe in discussione. Il fatto che questa tecnica visiva sia utilizzata per far sembrare che Marcello veda ciò che desidera vedere, ma che la realtà sia diversa, sottolinea la tematica dell'inganno e dell'ambiguità presente nel film¹⁰³. Inoltre, l'uso di piani-sequenza complessi e l'intreccio di movimenti di macchina aggiungono complessità alla componente espressiva, fornendo una visione particolarmente evocativa interna alla narrazione. Questo tipo di modalità operativa richiede un elevato grado di competenza tecnica e creativa da parte del regista e dell'operatore. In sintesi, la macchina da presa nel film *Il Conformista* è un sottile mezzo attraverso il quale vengono comunicate emozioni, tratti psichici dei personaggi e temi del film. Il suo uso particolarmente creativo contribuisce in modo significativo all'esperienza visiva. L'analisi di sequenze specifiche nel film mette in luce l'uso straordinario e creativo della macchina da presa da parte del regista Bernardo Bertolucci e dell'operatore Vittorio Storaro. La sequenza in cui la macchina da presa segue la madre di Marcello attraverso la stanza da letto, la stanza da bagno e poi nuovamente in camera da letto, con un ribaltamento dell'inquadratura quasi impercettibile, crea un effetto visivo straniante e provocatorio. Questa tecnica sottolinea, ancora una volta, il tema dell'ambiguità e della duplicazione presente nel film, facendo sì che lo spettatore si interroghi sulla realtà e

¹⁰³ C. Wagstaff, *Il Conformista* [...], cit., p. 60.

sull'illusione. Questa tipologia di uso della macchina da presa contribuisce all'atmosfera onirica che pervade la narrazione. Inoltre, i riferimenti visivi alla pittura metafisica e surrealista, come l'opera di Rene Magritte, conferisce a certe sequenze un aspetto straniante e onirico, anche attraverso l'allusione, nei suoi quadri, a un universo al di là del nostro. Il connubio tra cinema e arte visiva amplifica ulteriormente la complessità e la profondità del film, incoraggiando una riflessione più profonda da parte dello spettatore¹⁰⁴. Una tipologia di movimenti di macchina completamente diversa da quelli molto contenuti e strettamente controllati presenti nel resto del film è rinvenibile alla fine. Nella scena subito dopo l'omicidio di Quadri, quando gli assassini inseguono sua moglie nel bosco, viene utilizzata una camera a mano molto frenetica che rende la sequenza ancora più intensa. Le sfide e gli sforzi fisici coinvolti nel manovrare la cinepresa a mano durante la corsa nel bosco, mantenendo nel contempo la stabilità e la composizione, sottolineano l'impegno e il livello di dedizione di Storaro per portare a termine una scena così dinamica. È interessante notare come, a quei tempi, non fossero disponibili strumenti come la *steadicam*, e quindi la solita capacità tecnica e l'ingegnosità dovevano essere impiegate per raggiungere l'effetto desiderato¹⁰⁵. In definitiva, queste scelte creative nel *Il Conformista* mostrano come la macchina da presa e un suo uso potentemente espressivo possa essere utilizzata in modo innovativo e provocatorio per trasmettere significati più profondi, comunicando in modo sottile e intenso, arricchendo la narrazione e per coinvolgendo lo spettatore su un piano intellettuale ed emotivo.

La descrizione di Bertolucci del lavoro di Vittorio Storaro nel *Il Conformista* è eloquente e rivelatrice del profondo impatto che Storaro ha avuto sulla cinematografia e sulla riuscita del film:

Storaro è il pennello, Storaro è i colori, Storaro è la mano del pittore che io non sono e non sarò mai. Vittorio è sempre riuscito a materializzare, e ogni volta mi sembrava un miracolo, un'idea di luce o di colore che per me erano

¹⁰⁴ F. Prono, *Bernardo Bertolucci [...]*, cit., pp. 106-111.

¹⁰⁵ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

soltanto le parole con cui visualizzavo la storia che dovevo raccontare [...] Vittorio è qualcosa di più di un direttore della fotografia, è un metteur-en-lumière.¹⁰⁶

Questa collaborazione ha lasciato un'impronta indelebile nella storia del cinema ed è ancora oggi considerata nel suo esito tra i migliori esempi di illuminazione stilisticamente raffinata, aprendo la strada a ulteriori progetti cinematografici significativi per Storaro, incluso il suo coinvolgimento in *Apocalypse Now* su invito di Francis Coppola, un riconoscimento diretto dell'influenza e del talento di Storaro nel mondo della settimana Arte¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982, p. 120.

¹⁰⁷ J. Bailey e S. Pizzello, *Shadows of the Psyche [...]*, cit.

4. *Apocalypse Now di Francis Ford Coppola*

I. *Prefazione sull'opera*

Apocalypse Now è un film di Francis Ford Coppola che ha come protagonista il capitano Willard, un veterano americano delle missioni speciali, l'uomo viene incaricato di una missione segreta durante la guerra del Vietnam. Deve raggiungere il cuore della Cambogia, dove si dice che il colonnello Walter Kurtz, un ufficiale dell'esercito americano enigmatico e fuori controllo, abbia creato una specie di regno nel quale esercita un potere dispotico su una tribù locale. Willard inizia il suo viaggio su un'imbarcazione fluviale insieme a un eterogeneo equipaggio di militari, inclusi il tenente Colby, il capo dell'equipaggio Chief, il surfista Lance e altri. Lungo il percorso, sperimentano orrori e la follia della guerra, tra cui incontri con soldati impazziti, attacchi nemici e situazioni di pericolo. Man mano che si avvicinano alla destinazione finale, Willard inizia a mettere in discussione la moralità e la follia della guerra, nonché la propria sanità mentale. Quando raggiungono il campo di Kurtz, Willard viene confrontato con l'oscurità e la brutalità estreme di Kurtz e delle sue azioni, mettendo in discussione la natura dell'umanità e della guerra stessa. Alla fine, diventa l'esecutore della morte di Kurtz, uccidendolo nel suo santuario. Il film esplora temi inerenti la guerra, la follia, il potere e l'oscurità intrinseca dell'uomo, offrendo uno sguardo profondo e disturbante sulla psiche umana e sulla brutalità della guerra.

Dopo 15 mesi estenuanti di riprese nelle Filippine, *Apocalypse Now* esce il 15 agosto 1979. All'epoca, i critici erano nettamente divisi sul film, che ora è considerato un classico moderno. Le immagini spettacolari hanno valso a Vittorio Storaro il suo primo *Academy Award*, consolidando la sua reputazione come uno dei direttori della fotografia più brillanti e innovativi¹⁰⁸. Il progetto richiese cinque anni di lavorazione, una lunga odissea segnata da sfide incredibili e una vena autodistruttiva. Le riprese iniziano il 20 marzo 1976 nelle Filippine, scelte per somigliare al Vietnam, e inoltre perché, come narrano le cronache, l'esercito locale

¹⁰⁸ Stephen H. Burum e Stephen Pizzello, *Apocalypse Now: A Clash of Cultures*, 24 Agosto 2017, <https://theasc.com/articles/flashback-apocalypse-now>.

aveva in dotazione gli stessi elicotteri di quello americano (il Dipartimento della Difesa USA aveva rifiutato le attrezzature militari necessarie)¹⁰⁹. Tuttavia, a qualche mese dall'inizio delle riprese, il tifone Olga distrusse scenografie e materiali tecnici, causando ingenti perdite economiche. Il 21 maggio 1977, un anno e due mesi dopo l'inizio, si concludono le riprese e inizia la fase di montaggio che dura fino a pochi giorni prima del Festival di Cannes nel maggio 1979¹¹⁰. A Cannes, Coppola presenta due versioni del finale del film: una in cui il capitano uccide Kurtz e lascia il villaggio, e un'altra in cui il capitano prende il posto di Kurtz come nuovo dio e capo. Il mutamento del finale cambia il significato complessivo del film. *Apocalypse Now* è un film dell'eccesso, una rappresentazione della vita stessa attraverso gli occhi di Coppola¹¹¹.

II. La collaborazione tra due artisti

Francis Ford Coppola propone a Vittorio Storaro di lavorare su *Apocalypse Now* nel 1975 circa, poco dopo il grande successo di *Il Padrino II*. Tuttavia, Storaro ha inizialmente delle perplessità riguardo a come inserirsi in una produzione americana così massiccia e organizzata¹¹². Inoltre in quel periodo, il tema della guerra del Vietnam, centrale in *Apocalypse Now*, non suscita grande coinvolgimento tra il pubblico italiano del 1975, trovandosi in una realtà distante da essa. *Apocalypse Now* viene inizialmente percepito da Storaro come un film di guerra ordinario, il che lo porta a considerare altre opportunità cinematografiche, come la proposta di Alejandro Jodorowsky di lavorare su *Dune*, tratto dal libro di Frank Herbert di cui Storaro è grande ammiratore¹¹³. La vicinanza umana e intellettuale di Coppola e la passione del regista per il cinema europeo e italiano, soprattutto per il film *Il Conformista* di Bertolucci, sono decisive nella sua decisione¹¹⁴. Coppola infatti conosce il film di

¹⁰⁹ Vito Zagarrìo, *Francis Ford Coppola*, Editrice Il Castoro s.r.l., Milano, 1995, pp. 43-44.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 88.

¹¹³ Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, USA, 2001, pp. 10-12.

¹¹⁴ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

Bernardo Bertolucci in ogni dettaglio, dalla sceneggiatura alla fotografia, e persino le sue musiche. La considerazione di Coppola per il cinema europeo e la sua volontà di integrare elementi di questo stile nel contesto americano contribuiscono a plasmare la collaborazione tra i due, aprendo la strada a una fusione di idee e approcci cinematografici che lasciano un'impronta indelebile sull'opera finale¹¹⁵. Storaro inoltre temeva di interferire con la precedente collaborazione tra Coppola e Gordon Willis, noto per il suo lavoro nei film de *Il Padrino*. Tuttavia, dopo aver parlato con Willis e aver ricevuto rassicurazioni sulla situazione, Storaro accetta finalmente il ruolo¹¹⁶. La lettura di *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad, il romanzo da cui il tema centrale del film è tratto, gli offre una nuova prospettiva: l'idea della sovrapposizione di una cultura sull'altra attira la sua attenzione¹¹⁷. Riconosce che l'oscurità del titolo non appartiene solo alla giungla, ma indica la presunta "civilizzazione" che si sta imponendo lungo il fiume¹¹⁸.

Durante una sua intervista per l'*American Cinematographer*¹¹⁹, Storaro confessa:

Avevo qualche perplessità su come avrei potuto inserirmi in una troupe americana, temevo fosse quasi impossibile realizzare un certo tipo di espressione fotografica in una produzione troppo condizionata dalla gigantesca dimensione dell'apparato organizzativo.

Ma l'influenza di Coppola e la rilevanza del tema relativo alla sovrapposizione culturale lo spingono a superare queste preoccupazioni. Questa collaborazione si configura non solo come unione di talento e visione artistica, ma anche come un incontro tra diverse culture cinematografiche, alimentando un'opera di grande rilevanza cinematografica¹²⁰. Lavorare con Francis ha rappresentato per Storaro un'avventura verso l'ignoto, come un moderno Ulisse che si avventura in territori inesplorati. Questo percorso comporta rischi creativi, individuali, sociali, e finanziari,

¹¹⁵ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 88.

¹¹⁶ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹¹⁷ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 45.

¹¹⁸ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 10-12.

¹¹⁹ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹²⁰ *Ibidem*.

ma è un'esperienza stimolante che ha offerto l'opportunità di scoprire mondi inesplorati e trovare espressioni creative inaspettate. Coppola inoltre, essendo uno sperimentatore audace, spinge le tecnologie coinvolte ai loro limiti massimi¹²¹. In questo modo, la collaborazione tra Coppola e Storaro emerge non solo come un'opportunità per esplorare nuove prospettive narrative, ma anche come un dialogo tra due menti creative provenienti da contesti cinematografici differenti. Un incontro che rende possibile l'integrazione di diverse riflessioni di impronta filosofica e simbologie nell'opera, arricchendo così il risultato finale. E così, *Apocalypse Now* si trasforma in un'opera dove la profondità concettuale si intreccia con l'estetica visiva, dando vita a un capolavoro cinematografico che rimarrà impresso nella storia del cinema. Quando Vittorio Storaro sbarcò nelle Filippine, per prima cosa Coppola gli mostrò degli schizzi a colori della sequenza dell'attacco in elicottero. Coppola aveva elaborato queste bozze in *CinemaScope*, sincronizzandole con la musica e proiettandole su un grande schermo per darne un'idea completa. Durante questa visione, Storaro era preoccupato per la possibilità di non essere all'altezza di tali aspettative, ma Coppola lo rassicurò sull'importanza della collaborazione e dell'unità d'intenti. D'altro canto, Storaro rimase sorpreso dal livello di grandiosità del progetto. Tuttavia, Coppola gli confermò piena fiducia nella sua esperienza con la fotocamera, permettendogli di operare liberamente e di dare il massimo con l'attrezzatura a disposizione. Questo atteggiamento di fiducia e responsabilità intensificò l'impegno di Vittorio Storaro nel progetto¹²². Nel processo creativo, il ruolo di Vittorio Storaro come direttore della fotografia e la sua interazione con il regista variano in base alla collaborazione e al film. Nel caso di Coppola, dopo un'approfondita discussione e una chiara definizione delle direzioni da seguire, è spettato a Storaro interpretare e tradurre questa visione in termini tecnici. La sua responsabilità consistette nell'assicurare che il lavoro rispettasse i tempi, i ritmi, i tagli e le angolazioni prestabiliti, diventando così il tramite tra la visione creativa del regista e l'implementazione pratica degli strumenti tecnologici¹²³. La fiducia e la libertà

¹²¹ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 90.

¹²² S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹²³ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 85-86.

creative che Coppola concesse a Storaro suscitavano ammirazione in quest'ultimo. Al contempo, Coppola aveva chiari i temi fondamentali del film, ma dava spazio a Storaro per esprimere la sua visione. Durante le riprese, Coppola condivideva le sue idee principali ogni mattina, spesso in modo metaforico. Quest'approccio stimolava Storaro a tradurre queste idee in soluzioni tecniche attraverso la sua vasta esperienza con la fotocamera¹²⁴. Storaro racconta con queste parole la sua esperienza con il regista:

Francis non ha paura delle idee altrui, perché sa benissimo cosa ha intenzione di fare, ma allo stesso tempo è pronto a confrontarsi con altri sentimenti. Se lo si osserva al lavoro con Dean Tavoularis o con me, è davvero una porta aperta. Ti lascia la libertà di portare queste idee sul tavolo¹²⁵.

Il primo giorno di riprese rappresentò un momento cruciale, in cui iniziò a definirsi il rapporto tra Storaro e il regista. Coppola dimostrò apertura e interesse verso le proposte di Storaro, incoraggiando una dinamica collaborativa. La fiducia accordata al direttore della fotografia nel tradurre le visioni di Coppola in linguaggio visivo fu fondamentale per il successo del film. Anche se Coppola apportava alcune modifiche durante le riprese, l'approccio generale rimaneva fedele al piano concordato. Questa fruttuosa collaborazione è un esempio di come una *leadership* aperta e fiduciosa possa catalizzare la creatività e il contributo individuale in un progetto cinematografico di grande portata¹²⁶. Inoltre in quel periodo, Francis Ford Coppola si trovava all'apice del successo grazie a *Il Padrino II* e poteva contare su imponenti risorse finanziarie per intraprendere un progetto ambizioso come *Apocalypse Now*¹²⁷.

III. L'avventuroso processo delle riprese

Il film, caratterizzato dalla sua stessa natura e dall'approccio di Coppola, si è rivelato un'esperienza straordinaria. Storaro racconta che si è trattato di

¹²⁴ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹²⁵ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 177.

¹²⁶ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹²⁷ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 88-89.

un'immersione costante in un'avventura in continua evoluzione, sia per il *team* che per la storia narrata. Trascorrere così tanto tempo nelle Filippine, immersi nel contesto bellico e confrontandosi con la giungla, ha avuto un impatto profondo sia sul *team* che sull'interpretazione della storia. Le trasformazioni nei personaggi e nella rappresentazione cinematografica erano un diretto riflesso di questa interazione dinamica¹²⁸. Durante la lunghissima lavorazione di *Apocalypse Now*, Vittorio Storaro ha vissuto un'esperienza umana profondamente intensa nella giungla. Il giornaliero inizio delle riprese di *Apocalypse Now*, descritto da Vittorio Storaro, iniziava puntualmente alle 07:00 del mattino. Dopo essere stato prelevato dall'autista si dirigeva verso l'aeroporto di Manila. Lì saliva sull'aereo privato di Francis Coppola, affiancati da altri membri chiave del *team*. Dopo un volo di circa venti minuti sopra montagne dalla forte impronta scenica, atterravano a Baler. Da lì, venivano trasportati sul set attraverso due elicotteri, raggiungendolo solitamente alle 08:00 del mattino per iniziare la giornata di riprese. È da notare che a causa di un rigido coprifuoco per gli aerei privati, la troupe doveva lasciare il set prima delle 18:00. In situazioni specifiche in cui le riprese richiedevano scene al tramonto o al crepuscolo, la troupe decideva di rimanere accampata a Baler per garantire condizioni ottimali. Durante queste serate, condividevano momenti di riposo gustando pasta all'*Italian House*, contribuendo a creare coesione all'interno della troupe e a ricaricare energie per la successiva giornata di riprese¹²⁹. Questo periodo ha segnato profondamente la vita di Storaro e non solo a livello professionale. Il trascorrere di più di un anno in queste condizioni ha avuto un impatto notevole sulla sua psiche. Al ritorno a Roma, ha sperimentato cambiamenti significativi in sé stesso, trovandosi a lottare con semplici attività quotidiane. La natura dell'esperienza gli ha causato un forte disagio psicologico¹³⁰.

A seguito di questa esperienza Storaro comincia a definire la sua vita creativa in due fasi, ha descritto i primi dieci anni lavorativi come dedicati allo studio del rapporto tra luce e ombra. Questa fase ha culminato in *Apocalypse Now*, durante la

¹²⁸ *Ivi*, pp. 88-89.

¹²⁹ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 51-52.

¹³⁰ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 81-82.

sua lavorazione ha cercato un equilibrio armonioso tra queste entità, rappresentative delle parti coscienti e inconscie dell'animo umano, dell'universo maschile e femminile, del solare e del lunare. Tuttavia, dopo il film con Coppola e il suo primo *Oscar*, Storaro ha sentito che era giunto il momento di fermarsi e intraprendere una nuova direzione. Ha trascorso un anno in solitudine, dedicandosi allo studio approfondito della luce, esplorando i significati dei colori e comprendendo la drammaturgia, la simbologia e la fisiologia ad essi associate. Questo approccio razionale è stato un cambiamento rispetto alle intuizioni emotive che avevano guidato le sue scelte cromatiche in passato¹³¹.

Su richiesta di Storaro, dopo aver visto il quantitativo di lavoro da realizzare, viene creata una seconda unità con a capo Steve Burum¹³². Burum, racconta l'incontro con Vittorio Storaro e la sua esperienza di collaborazione con il direttore della fotografia. Storaro gli infatti propose di assistere alle riprese di alcune scene prima di iniziare a lavorare autonomamente. Burum studiò attentamente il lavoro di Storaro, cercando di comprenderne non solo gli aspetti tecnici, ma anche quelli più profondi legati all'illuminazione e alle emozioni che il film intendeva trasmettere. Era essenziale replicare non solo la tecnica, ma anche la visione spirituale di Storaro in modo da ottenere un film coeso. Burum era abituato all'abbondanza di attrezzature a Los Angeles, ma rimase colpito dal modo in cui Storaro, con mezzi più semplici, creava atmosfere suggestive utilizzando spesso luci e riflessi in modo creativo, come tagli di carta o gel, per ottenere gli effetti desiderati. La collaborazione con Storaro gli fornì una preziosa prospettiva su come l'illuminazione e la visione possono trasformare una narrazione cinematografica, influenzando profondamente il risultato finale del film¹³³.

IV. La modalità di rappresentazione dell'essenza del film

Apocalypse Now rappresenta una storia stratificata a più livelli, una profonda

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 47-48.

¹³³ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

riflessione sull'essenza umana e sulla civiltà. La chiara volontà del film è denunciare la violenza che si attua quando una cultura si sovrappone ad un'altra, compiendo un atto di violenza. Storaro, nel cercare un modo di rappresentare questa storia, ha avuto l'idea di utilizzare gli elementi figurativi della luce artificiale contro la luce naturale e dei colori artificiali contro i colori naturali, creando così un conflitto visivo che simboleggi il conflitto tra gli esseri umani¹³⁴. Durante le riprese sulla motovedetta, ha enfatizzato l'importanza di mostrare la natura prima dell'uomo, rappresentando simbolicamente l'uomo che disturba l'ambiente naturale. Questo concetto è enfatizzato in una sequenza in cui Martin Sheen esamina il dossier su Kurtz mentre Larry Fishburne balla e Sam Bottoms fa surf, mostrando il conflitto tra i soldati americani e la giungla, così come con gli indigeni, evidenziando l'arroganza americana nel sovrapporsi alla cultura locale¹³⁵. Il tema del buio e della luce gioca un ruolo cruciale nella narrazione. Inizialmente, il buio è associato al male e all'ignoto, mentre la luce è vista come bene e sicurezza. Tuttavia, questa visione cambia man mano che la storia si sviluppa. Il buio viene reinterpretato come scoperta, rappresentando ciò che si teme perché non si conosce. La vita stessa è un viaggio verso l'interno del buio, simboleggiato dal passaggio dal buio del ventre materno alla luce della vita e infine al ritorno al buio nella morte. L'esistenza è una continua scoperta del buio, un viaggio al suo interno¹³⁶.

V. La sovrapposizione di culture e la figura di Kurtz

La comprensione del romanzo *Cuore di tenebra* e della prospettiva proposta dal suo autore, Joseph Conrad, è stata fondamentale per il regista Francis Ford Coppola nell'elaborare la visione del film. Attraverso la lettura di Conrad, è emersa un'idea chiave: la sovrapposizione di culture e il conflitto e la violenza che ne deriva. *Apocalypse Now* denuncia il fatto che quando una cultura si sovrappone ad un'altra, compie un atto di violenza, esportando non solo il bene, ma anche il male, la parte

¹³⁴ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 15.

¹³⁵ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹³⁶ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 61.

cosciente, ma anche stratificazione inconscie, la luce, ma anche l'ombra¹³⁷. La sequenza al ponte Do Lung illustra vividamente la concezione fotografica fondamentale del film, derivante dal tema centrale più volta segnalato¹³⁸. Anche l'ultima frase del film, "Lanciate la bomba! Sterminateli tutti!", è tratta dal libro di Conrad¹³⁹.

Nel film, il colonnello Kurtz incarna l'inconscio, il lato oscuro degli Stati Uniti, ed è rappresentato simbolicamente dal colore nero, un elemento visivo significativo all'interno del film¹⁴⁰. La sua figura incarna l'orrore della guerra, incarna l'ambivalenza dell'agire umano, sottolineando che ogni cultura esporta sia il bene che il male, la luce e l'ombra e mette in luce la realtà celata nell'ombra, quella parte che nessuna civiltà accetta di riconoscere¹⁴¹. Questo rifiuto di confrontarsi con l'oscurità interiore genera la menzogna e la volgarità¹⁴². Anche Storaro riflette sulla questione: "Per il comando americano Kurtz rappresentava la mela marcia. Per me Kurtz era il lato inconscio della civiltà. Rappresentava ciò che 'loro' non volevano sentire: che la guerra è un orrore distruttivo"¹⁴³. Willard, il protagonista, intraprende un viaggio verso la ricerca di Kurtz, lontano e nascosto, compiendo un atto di conoscenza che rivela la maschera della civiltà e la sua degradazione¹⁴⁴. Con la morte di Kurtz, l'oscurità si richiude, ma Willard acquisisce la consapevolezza che solo continuando a vivere si possono scoprire le tenebre e rivelare i veri mostri e le falsità della civiltà. Il percorso si conclude nel "centro della luce," ribadendo che l'inferno e l'oscurità fanno parte della verità umana, e invita a trasformare il vuoto in pienezza, il silenzio in nuova parola e la tenebra in nuova luce¹⁴⁵.

¹³⁷ *Ivi*, p. 63.

¹³⁸ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹³⁹ John David Ebert, *Apocalypse Now. Scene-by-scene*, Post Egoism Media, Oregon, 2015, p. 139.

¹⁴⁰ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹⁴¹ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

¹⁴² F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 63.

¹⁴³ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 161.

¹⁴⁴ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

VI. La simbologia della tigre

Nel cuore di *Apocalypse Now*, la tigre emerge come un simbolo potente, rappresentante la natura e la paura inconscia. Questo simbolismo è enfatizzato dal direttore della fotografia che sottolinea la tigre come manifestazione della nostra paura intrinseca e della lotta contro l'ignoto¹⁴⁶. Nel corso del film, la tigre diventa un simbolo sempre più profondo. In un'incursione nella giungla, Chef e i suoi compagni incontrano la tigre del Bengala, un momento che sottolinea la paura e l'incertezza nell'ambiente ostile del Vietnam¹⁴⁷. L'immagine della tigre viene poi collegata a concetti antichi e simbolici. Nella tradizione asiatica, la tigre è un simbolo apotropaico, spaventando i demoni e coloro che non sono spiritualmente idonei. Nella sequenza finale del film, le tigri di pietra fungono da guardiani della soglia al villaggio di Kurtz, rappresentando la ferocia e la spiritualità selvaggia. Chef, intimorito dalla tigre e succube della propria codardia, è poi metaforicamente "mangiato" dalla tigre, simbolizzando il destino degli indegni e degli estranei nel mondo di Kurtz¹⁴⁸. Il colonnello Kurtz si trasforma metaforicamente nella tigre stessa. Questa trasformazione simboleggia il divenire-animale, la fusione con la natura selvaggia e il superamento delle convenzioni umane. L'opera *Apocalypse Now* si pone come una denuncia profonda e riflessiva sull'ambivalenza dell'agire umano. Il suo intento è chiaro: sottolineare che nell'essere umano coesistono diverse sfaccettature, che non possiamo essere definiti da una singola parte di noi stessi. Ogni individuo è il risultato di una complessa interazione tra luce e ombra, tra bene e male, tra coscienza e inconscio. Il film invita a riconoscere questa dualità presente in ciascuno di noi, a non negare l'ombra che fa parte integrante dell'essere umano¹⁴⁹. La narrazione evidenzia il processo di civilizzazione e la sua tendenza a occultare il lato oscuro, rappresentato dall'ombra, dal naturale¹⁵⁰. L'aspetto visivo del film riflette questo conflitto culturale, con la civiltà tecnologica americana rappresentata dalla

¹⁴⁶ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 58 e 61.

¹⁴⁷ J. D. Ebert, *Apocalypse Now. [...]*, cit., pp. 61-62.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 63-64.

¹⁵⁰ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

luce artificiale e la civiltà naturale vietnamita resa dalla luce naturale. Questo contrasto evidenzia la lotta tra diverse culture e la loro imposizione reciproca¹⁵¹. La storia di conflitti e sovrapposizioni tra luce artificiale e naturale, tra colori della natura e tecnologici, svela che ogni civiltà possiede la sua umanità, linguaggio e cultura¹⁵². In conclusione, *Apocalypse Now* rappresenta un potente sguardo sul conflitto tra culture, evidenziando l'oscurità interna che ogni civiltà porta con sé quando si sovrappone ad un'altra. Utilizzando elementi visivi come luce e colore, il film illustra la complessità e l'ambiguità delle azioni umane in un contesto di guerra e di arrogante convinzione che la propria cultura sia portatrice di civiltà rispetto ad altre.

VII. Le varie ispirazioni di Vittorio Storaro

Burne Hogarth, noto per il suo stile dinamico e vibrante, ha avuto una forte influenza sul modo in cui Storaro ha voluto ritrarre la giungla nel film. Hogarth, che aveva disegnato il fumetto di *Tarzan* negli anni '30 e '40 e poi nel 1972, incorporava principi del Futurismo, un movimento artistico italiano che esaltava la bellezza e la velocità, evidenziando la dinamicità e la vivacità attraverso l'uso di colori saturi e linee di movimento. Parte del film è stata influenzata anche dagli studi condotti durante il Rinascimento Italiano, in particolare da quelli di Michelangelo, che ritraeva le figure in un modo molto simile alla scultura¹⁵³. Storaro aveva l'obiettivo di trasmettere una rappresentazione visiva della giungla con colori aggressivi, evitando un approccio naturalistico. Questo stile si riflette chiaramente nella sequenza in cui la tigre attacca Martin Sheen e Frederic Forrest, dove i colori della giungla sono intensificati per creare un impatto visivo straordinario. Francis Ford Coppola e Storaro condividevano la visione di creare uno spettacolo magnifico e coinvolgente, enfatizzando il conflitto tra la bellezza visiva e l'orrore della guerra. Inoltre, Storaro ha tratto ispirazione dalle silhouette drammatiche tipiche dei fumetti e anche dall'arte del pittore francese Henri Rousseau. Le sagome hanno contribuito a creare un'estetica

¹⁵¹ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 81-82.

¹⁵² Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

¹⁵³ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

visiva distintiva nel film, sottolineando l'elemento drammatico e contribuendo a trasmettere l'atmosfera surreale della giungla e del conflitto tra bellezza e orrore rappresentato in *Apocalypse Now*¹⁵⁴. Storaro ha inoltre condiviso che il dipinto *Il Cenacolo* di Leonardo da Vinci è stato una fonte di ispirazione per lui durante le riprese del lungometraggio. Questo dipinto è un'affermazione dell'arte rinascimentale italiana che ha posto l'essere umano al centro del mondo. Storaro potrebbe aver tratto ispirazione da questo approccio di porre l'uomo al centro del quadro, con la sua complessità umana. La preminenza dell'essere umano e la sua complessità possono aver influenzato la rappresentazione dei personaggi e delle tematiche presenti in *Apocalypse Now*, consentendo un approccio più profondo e complesso alla narrazione del film¹⁵⁵.

VIII. Le diverse tecniche utilizzate

Il lungometraggio di Francis Ford Coppola è un capolavoro cinematografico rinomato per l'innovativa tecnica utilizzata nel film che contribuisce in modo significativo all'esperienza visiva e narrativa. Durante la produzione, Kodak ha introdotto un nuovo supporto per negativi a colori, che Storaro ha testato, ma non ha trovato completamente soddisfacente in termini di contrasto. Ha quindi utilizzato la tecnica del *flashing* del negativo, un processo in cui il negativo della pellicola viene esposto alla luce uniforme prima di essere esposto alla scena. Questo aggiunge un effetto di nebbia o all'ingresso complessivo di luce registrato dal sensore, creando un impatto visivo surreale e allucinatorio. Nel contesto di *Apocalypse Now*, il *flashing* è stato impiegato per enfatizzare particolarmente le ombre e aggiungere un'atmosfera drammatica alle scene, rafforzando la rappresentazione dell'oscurità e della follia umana durante la guerra in Vietnam. Il risultato è stato un'esperienza coinvolgente che ha portato gli spettatori in un viaggio surreale e allucinatorio a monte attraverso una serie di orrori in tempo di guerra¹⁵⁶. Durante la produzione, ci sono state varie

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 14.

¹⁵⁶ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

sfide legate all'invio della pellicola al laboratorio, con l'opzione di inviarli a Roma o a Los Angeles. Storaro aveva una preferenza per *Technicolor* di Roma, ma a causa di restrizioni logistiche, inizialmente è stato proposto di inviare i quotidiani a Los Angeles. Tuttavia, il Maestro della luce ha insistito per mantenere il lavoro con *Technicolor*, con cui aveva una lunga collaborazione e comprensione del suo stile. Inoltre, è stato utilizzato un processo speciale chiamato *ENR* (Ernesto Novelli-Raimond), ideato da Ernesto Novelli, un esperto del laboratorio. Questo processo è stato impiegato per ottenere neri densi, particolarmente cruciali per rappresentare l'inconscio e l'aspetto drammatico delle scene, specialmente quelle legate al personaggio di Kurtz¹⁵⁷. Un altro aspetto tecnico rilevante è l'utilizzo di telecamere e apparecchiature speciali per catturare le complesse sequenze di esplosioni, come quella della struttura di Kurtz. Sono state installate circa 10 telecamere con specifiche diverse, tra cui telecamere *VistaVision*, telecamere a infrarossi e telecamere ad alta velocità, oltre alle telecamere normali, per un totale di nove notti di riprese. L'obiettivo era catturare le esplosioni da diverse angolazioni e prospettive, contribuendo a creare un impatto visivo dinamico ed emozionante. L'organizzazione e la coordinazione accurata durante le riprese delle esplosioni sono state essenziali per garantire la sicurezza delle persone sul set e per ottenere l'effetto visivo desiderato. L'uso di diverse telecamere da angolazioni multiple ha permesso di catturare l'azione in modo dinamico ed emozionante, contribuendo a enfatizzare la rivelazione drammatica e a far emergere le verità nascoste nel contesto del film¹⁵⁸. In *Apocalypse Now*, il direttore della fotografia decise di utilizzare fotocamere reflex Mitchell modificate dalla società italiana *Technovision*. Queste modifiche consentivano alle fotocamere di accettare gli obiettivi anamorfici *Cooke Hobson Taylor* provenienti dall'Inghilterra, che contribuirono in modo significativo a creare l'estetica visiva unica e coinvolgente del film. In particolare, è menzionato l'uso di un obiettivo zoom anamorfico *Cooke*, che poteva essere convertito semplicemente svitando la parte posteriore e avvitando l'attacco anamorfico. Questo obiettivo zoom anamorfico è descritto come uno dei migliori disponibili all'epoca ed è stato

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

successivamente acquistato da Francis Ford Coppola stesso. L'uso di tecnologie ha consentito di creare un'estetica visiva unica e coinvolgente, sfruttando la versatilità e la qualità dell'attrezzatura per catturare le immagini in modo straordinario¹⁵⁹.

La sequenza degli elicotteri in *Apocalypse Now* è considerata una delle più straordinarie dal punto di vista visivo. Questa scena riflette un lavoro di scrittura attentamente elaborato, coordinando diverse tipologie di inquadrature, virtuosismi luministici e una perfetta calibrazione delle immagini. Francis Ford Coppola e il suo *team* avevano pianificato con cura questa sequenza, sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista militare. Prima del girato, c'era stata una massiccia preparazione, compresa la realizzazione di uno *storyboard* filmato in cinemascope che illustrava l'attacco degli elicotteri, accompagnato dalla musica della *Cavalcata delle Valchirie*. Questo *storyboard* aveva stabilito il tipo di effetto visivo desiderato. Nonostante le sfide e le dimensioni produttive a cui non era abituato, Vittorio Storaro si è impegnato a tradurre visivamente la visione di Coppola. Essendo proveniente da un contesto cinematografico italiano incentrato sui rapporti umani tra i personaggi piuttosto che sulle interazioni culturali e con la natura, Storaro si interrogava se sarebbe stato in grado di realizzare pienamente ciò che era stato preventivato. Tuttavia, nonostante questa incertezza, la preparazione accurata e la determinazione hanno permesso di realizzare con successo la visione concepita per questa straordinaria sequenza cinematografica¹⁶⁰.

Durante la produzione di *Apocalypse Now*, Vittorio Storaro ha attribuito grande importanza al colore nero nell'ambito della cinematografia. Questa enfasi sul nero è emersa chiaramente durante la sequenza al ponte Do Lung, in cui la sfida tecnica dei razzi paracadutisti non funzionanti ha evidenziato l'essenzialità delle aree scure nella scena. Nonostante vari problemi riscontrati con i razzi, Storaro ha adottato un approccio creativo, sfruttando le zone oscure insieme ai punti luminosi generati dalle luci ad arco e dalle *Photofloods*. Tale approccio ha dimostrato la sua abilità nel superare le sfide tecniche e nell'utilizzare in modo innovativo la luce e le ombre per ottenere l'effetto visivo desiderato. Il contrasto tra le aree scure e i punti luminosi ha

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 89.

contribuito a creare un impatto visivo drammatico, enfatizzando gli elementi chiave della sequenza e accentuando la rappresentazione dell'oscurità e della tensione al ponte Do Lung¹⁶¹.

IX. L'ultima fase: il montaggio

L'ultima fase della creazione del film è stato il montaggio. Il montaggio di *Apocalypse Now* richiese due anni di titanico lavoro. Le prime stampe delle riprese furono assegnate a diverse squadre, ma la confusione presente nelle ambientazioni della giungla si riversò implacabilmente nelle sale di montaggio¹⁶². Alla fine del 1978, il film era ancora in uno stato di gestazione. Vittorio Storaro si recò sulla West Coast per visionare una particolare versione, lasciando appunti cruciali a Francis Coppola e al *team* di montaggio il 28 novembre. Storaro sottolineò l'importanza di certe scelte, come l'utilizzo di una dissolvenza per l'ottica di apertura e un movimento di camera per la transizione verso la realtà. Sottolineò la necessità di una pausa dopo la morte di Clean e l'integrazione di diverse sequenze cruciali, come l'uccisione del caribù e l'uccisione di Kurtz. Inoltre, propose un approccio specifico per il finale, raccomandando l'uso delle riprese a infrarossi e indicando il momento in cui effettuare la transizione a un'esplosione totale come conclusione¹⁶³. Tra i vari montaggi, l'attacco al villaggio al suono della *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner risulta essere il più riuscito, in quanto permette una chiara visibilità dell'azione nonostante il caos di rumori e movimenti¹⁶⁴. L'approccio innovativo e creativo di Francis Ford Coppola, insieme al contributo significativo dei membri del *team* tecnico come Vittorio Storaro e Walter Murch, ha reso possibile la realizzazione del film come una pietra miliare nel mondo del cinema, mettendo in risalto l'importanza della tecnica e dell'innovazione nel creare un'esperienza cinematografica memorabile.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Stéphane Delorme, *Maestri del cinema. Francis Ford Coppola*, Cahiers du cinéma Sarl, Parigi, 2010, pp. 35 e 40-41.

¹⁶³ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 110.

¹⁶⁴ S. Delorme, *Maestri del cinema [...]*, cit., pp. 35 e 40-41.

X. Il colore, tra emozione e sbalordimento

Il colore in *Apocalypse Now* viene sfruttato in modo magistrale come potente strumento per esprimere emozioni e sottolineare temi cruciali. Vittorio Storaro, in quanto direttore della fotografia, con la sua maestria nell'uso del colore, struttura ogni sequenza con una logica luministica basata su precisi principi compositivi. L'esplosione di un fumogeno colorato viola, ad esempio, scompone l'equilibrio cromatico di un prato o di una spiaggia, creando un contrasto visivo che riflette una profonda contrapposizione tra mondi e sottolinea un significato concettuale peculiare e profondo¹⁶⁵. Quando Willard scende dall'elicottero, il film si trasforma in una tavolozza cromatica composta da quattro elementi di base, ognuno rappresentato da un colore distintivo. Il fuoco si manifesta attraverso il bombardamento notturno, dipingendo scene infuocate e ardenti di rossi e arancioni vibranti. L'acqua è rappresentata dalla spiaggia e dal fiume, creando tonalità serene di azzurro e verdi lussureggianti. L'aria prende vita con il vento degli elicotteri e il monzone, sfumando l'ambiente con delicate sfumature di grigio e blu. La terra emerge con il fango, le buche, i crateri di bombe e il fogliame verde, creando una tavolozza terrosa e verde che fonde il protagonista con la giungla circostante, trasformando la natura in un elemento essenziale del viaggio¹⁶⁶. In particolare, Storaro, utilizza il rosso come simbolo ricorrente di guerra, violenza e caos, evidente durante le scene di combattimento e distruzione e che intensifica la drammaticità dell'azione e rappresenta la furia della guerra stessa. Il verde, invece, simboleggia la vita, la natura e il mistero, ma anche l'ambiguità e l'insidiosità della giungla vietnamita, diventando un richiamo ai pericoli nascosti e all'incertezza che i soldati affrontano¹⁶⁷ e creando un contrasto affascinante con il rosso della guerra¹⁶⁸. Coppola inoltre, voleva che la vegetazione della giungla avesse un aspetto surreale. Storaro quindi, ispirato dai già citati fumetti di *Tarzan* di Burne Hogarth, utilizza un verde livido per le foglie¹⁶⁹. Il

¹⁶⁵ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 9-10.

¹⁶⁶ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 38.

¹⁶⁷ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹⁶⁸ Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

¹⁶⁹ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 58 e 61.

colore blu, invece, viene utilizzato in modo selettivo per rappresentare momenti di calma o introspezione. Si manifesta in scene come quella in cui il protagonista, il Capitano Willard, naviga sul fiume, mostrando una tregua fugace nella frenetica e caotica guerra. Questo colore è spesso associato alla solitudine e alla riflessione, elementi centrali nel percorso interiore del protagonista. Inoltre, l'uso del bianco e del nero gioca un ruolo importante nel film, evidenziando l'opposizione tra bene e male, ordine e caos. L'immagine iconica della testa mozzata emerge in un forte contrasto tra il bianco della testa e lo sfondo nero, rappresentando la brutalità estrema della guerra e le tenebre dell'animo umano. Nella sequenza notturna nel campo dei *Marines* prima dell'attacco con gli elicotteri, Storaro dipinge, sul nero dello sfondo e oltre i personaggi scarsamente illuminati, improvvisi accensioni di proiettori mobili o aloni di luce in lontananza. Anche il fumo illuminato è stato utilizzato per creare effetti visibili e non visibili, modificando direttamente i volti dei personaggi¹⁷⁰.

La sequenza notturna al ponte di Do Lang è stata rappresentata come una fantastica danza tra luce e tenebre, con bagliori improvvisi e buio profondo, accensioni di intensità cromatica sul nero e cascate di gas fosforescenti¹⁷¹. L'uso del colore si estende anche alla denuncia dell'abuso del colore tecnologico sul colore naturale, rappresentando il conflitto centrale del film. Il colore artificiale, rappresentato dai fumogeni e dalle esplosioni, infrange il colore naturale, simboleggiando la violenza e la rovina causate dalla guerra. Questo conflitto si manifesta in diverse forme: il colore di un tramonto in opposizione a quello delle uniformi, il colore degli animali in contrapposizione ai fumogeni, il colore della giungla in lotta con il napalm, il la luce di un fuoco sfida il colore delle esplosioni, e il colore della natura si scontra con il colore della civiltà¹⁷². Il conflitto tra differenti energie trova la sua sublimazione nell'atto finale di rimozione del corpo di Kurtz, che rappresenta il momento di appropriazione e rinascita per il personaggio di Willard,

¹⁷⁰ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 9-10.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce [...]*, cit., pp. 277-279.

raffigurando un tentativo estremo di reintegrarsi con il colore naturale e guardarlo senza paura, rivelando la vera natura dell'uomo¹⁷³.

In particolare durante il viaggio travagliato di Willard e dei suoi compagni alla ricerca di Kurtz, il colore gioca un ruolo iconico grazie all'uso magistrale di Vittorio Storaro. Mentre la barca si muove attraverso una foschia rosa e viola mescolata con raggi di sole dorati e il fogliame denso verde e impenetrabile, emerge la vita pulsante del rosso cremisi attraverso i razzi. Clean ascolta una cassetta dalla madre, la cui presenza è avvolta da questa combinazione cromatica unica, creando un'atmosfera di incertezza e tensione¹⁷⁴. L'aria stessa è impregnata di vaniglia, e mentre si avvicinano al dominio di Kurtz, il colore si trasforma in un gioco visivo sorprendente. Le palme frondose si stagliano contro gradini di pietra, mentre il fumo giallo polveroso e il fumo rosa si fondono nel paesaggio, offrendo un'immagine surreale. Un corpo appeso sugli alberi aggiunge un tocco di orrore e morte al contesto, evidenziato dalla sua presenza senza pantaloni e camicia militare¹⁷⁵. Infine, il colore diventa simbolico nel momento culminante in cui Kurtz, consapevole della sua fine imminente, cerca di trasmettere la sua conoscenza e le sue convinzioni a Willard. Storaro sottolinea questa trasmissione di sapienza e barbarie attraverso il cambio di colore, rappresentando il ritorno alle radici dell'umanità. Willard indossa la mimetica, i "colori della natura", simboleggiando il processo di evoluzione e ritorno, il ciclo della vita e la trasmissione della conoscenza. Il rosso dell'energia emergente segna un momento cruciale di trasformazione e rinnovamento¹⁷⁶.

È possibile semplificare dicendo che l'essenza concettuale del colore di *Apocalypse Now* è rappresentata da un imponente muro di palme verde scuro con tronchi marrone chiaro intricati in modo fitto, creando un'immagine evocativa di una barriera naturale. Questa barriera simbolizza la necessità di essere superata, rotta e fatta esplodere per permettere il processo di significazione nel film. Durante un momento chiave questa barriera viene fatta esplodere in una fiammata color cremisi,

¹⁷³ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 50.

¹⁷⁴ J. D. Ebert, *Apocalypse Now. [...]*, cit., pp. 97-98.

¹⁷⁵ *Ivi*, pp. 111-112.

¹⁷⁶ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 162.

simboleggiando la distruzione imminente. Questo evento avviene durante un attacco aereo nel film, in particolare nel celebre episodio del tenente colonnello Kilgore. Gli elicotteri, come enormi libellule preistoriche grigio-verdi, sfrecciano davanti alla macchina da presa, contribuendo a creare un'atmosfera intensa e simbolica¹⁷⁷. L'approccio filosofico di Storaro all'immagine ha incorporato un uso attento di colori profondamente saturi. Egli ha sottolineato l'efficacia dell'uso del fumo colorato per trasmettere messaggi militari specifici, creando un conflitto visivo interessante quando questi colori artificiali erano giustapposti ai colori naturali del Vietnam, contribuendo a enfatizzare il senso di contrasto voluto¹⁷⁸. In sintesi, la strategia cromatica utilizzata nel film mirava a rappresentare l'aggressione culturale e psicologica attraverso una drammatica contrapposizione cromatica. L'impiego di fumi colorati e bombe al magnesio o al napalm, sovrapposti a spettacolari scenari naturali come tramonti e imbrunire, enfatizzava la violenza e i contrasti intensi presenti nel film. Anche l'illuminazione artificiale e i generatori potenti contribuivano a questa dinamica, creando una spettacolare invasione cromatica nella serena oscurità della notte. A volte, si è persino distorta la correttezza cromatica per accentuare la contrapposizione e l'impatto visiva. Questo utilizzo audace del colore rappresenta l'impatto devastante e la rottura culturale ed emotiva nel cuore della narrazione bellica¹⁷⁹. L'uso abile del colore nel lungometraggio, l'ambiguità morale e il contrasto tra vita e morte, offrono uno sguardo penetrante nella psiche umana in un contesto di distruzione e disperazione.

XI. Il contrasto tra luce e ombra

Apocalypse Now rappresenta un'opera cinematografica dove la luce assume un ruolo cruciale, fungendo da linguaggio simbolico e narrativo. Il film esplora l'oscurità dell'animo umano in un contesto di guerra, cercando di rivelare la verità nascosta e l'orrore intrinseco. Storaro gioca con luci e ombre, utilizzando proiettori

¹⁷⁷ J. D. Ebert, *Apocalypse Now*. [...], cit., p. 29.

¹⁷⁸ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now* [...], cit.

¹⁷⁹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica* [...], cit., pp. 65-66.

mobili, aloni di luce e fumo illuminato, creando effetti visibili e non visibili sui volti dei personaggi. Questo contrasto tra luce e buio diventa la rappresentazione allucinata del caos e della distruzione della guerra. L'ispirazione per la realizzazione della luce nel film è giunta a Vittorio Storaro mentre osservava il colore di un fumogeno utilizzato per richiamare gli elicotteri, sovrapposto al colore della natura. Questa visione lo ha condotto a concepire una contrapposizione tra due valori completamente differenti, simile a quella tra un tramonto e un'esplosione al magnesio, tra un'alba e i potenti fari portati dagli americani nella giungla, tra la luce di una luna e quella di un arco voltaico alimentato da un rumorosissimo generatore elettrico. Queste intense contrapposizioni, insieme alla lettura di *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad, gli hanno suggerito quale potesse essere, secondo lui, l'idea centrale del film: un conflitto tra energie, tra luci, tra colori. Ha voluto rappresentare questo scontro visivo attraverso l'uso estremamente creativo e provocatorio di luci e colori, cercando di trasmettere la potenza e la tensione di questo conflitto anche attraverso gli elementi visivi del film. Questa scelta concettuale ha plasmato la visione estetica e simbolica di *Apocalypse Now*, mettendo in risalto la forza delle contrastanti energie che permeano il film e la sua narrazione¹⁸⁰. Il direttore della fotografia, gioca con la sovrapposizione di luce artificiale e naturale nel film, simboleggiando il conflitto tra due culture in conflitto¹⁸¹. La luce artificiale, rappresentante della società tecnologica, rappresenta la civiltà americana, mentre la luce naturale, simbolo della connessione con la natura, è associata alla cultura vietnamita¹⁸². Questa sovrapposizione enfatizza la dominazione culturale degli americani sulla cultura preesistente, sottolineando visivamente il tema centrale del film. Vittorio Storaro ricorda come avesse cercato intenzionalmente di rappresentare questo contrasto. Ha spiegato che la giungla buia e ombrosa, rappresentativa dell'energia naturale era in contrapposizione alla base militare americana, caratterizzata da enormi e potenti generatori e luci imponenti e penetranti che fornivano l'energia¹⁸³. Nel contesto di *Apocalypse Now*, la luce e

¹⁸⁰ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 89.

¹⁸¹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 65-66.

¹⁸² P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 9-10.

¹⁸³ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., p. 173.

l'oscurità si configurano come potenti simboli del conflitto culturale e della ricerca della verità interiore. L'oscurità rappresenta l'inconscio della civiltà americana, ciò che il protagonista Willard cerca di svelare durante il suo viaggio.

Durante il monologo finale di Colonnello Kurtz, interpretato da Marlon Brando, la luce, con reminiscenze caravaggesche, riveste un'importanza fondamentale. Il passaggio dall'oscurità, dalle tenebre, alla luce del corpo di Kurtz simboleggia la progressiva rivelazione della verità. Ogni parte del corpo illuminata rappresenta una parte di verità rivelata, come in una seduta psicoanalitica in cui l'oscurità è l'inconscio e la luce è la conoscenza. Questo passaggio è strettamente legato al viaggio di scoperta e conoscenza del protagonista Willard, e alla rivelazione della verità, non solo su Kurtz, ma anche su se stesso e sulla civiltà in cui è immerso. Il simbolismo del mosaico indica che ogni pezzo di verità contribuisce a creare una visione più completa e chiara dell'orrore che risiede nell'animo umano. Il gesto di Willard nel uccidere Kurtz e prendere il suo posto rappresenta la volontà di portare la verità rivelata nel cuore della civiltà. Solo attraverso questa drastica azione si può sperare che la verità venga accettata e compresa appieno. L'alternativa sarebbe la perdita della memoria di Kurtz e, di conseguenza, la mancanza di comprensione del significato simbolico della sua esistenza¹⁸⁴. Nel tentativo di rappresentare l'emergere simbolico di Kurtz dall'oscurità, l'illuminazione assume un ruolo chiave. Durante la visione dei primi test, Marlon Brando suggerì a Coppola di far emergere la voce di Kurtz dall'oscurità. Vittorio Storaro propose di utilizzare una forte luce che gradualmente rivelasse parti del corpo di Kurtz. Questo approccio visivo contribuì a enfatizzare il tema della scoperta e della conoscenza nel viaggio di Willard, illuminando non solo la verità su Kurtz, ma anche la verità su se stesso e sulla società in cui è immerso¹⁸⁵. Successivamente, Storaro, Coppola e Brando cercarono di catturare l'immagine di Kurtz come un'ombra più oscura della notte, avvolta in una magnifica eloquenza. L'andatura incerta di Brando nella scena dell'esecuzione richiama le parole di Conrad, creando un'immagine evocativa. L'uso sapiente delle ombre e della luce contribuiva a sottolineare la trasformazione di Kurtz da figura

¹⁸⁴ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 66-67.

¹⁸⁵ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 78 e 80.

fisica a icona mitica, un'immagine fantasmatica che emergeva e scompariva tra le ombre della giungla. Questo cambiamento rappresenta la perdita della sostanzialità nel mondo tridimensionale e l'evolversi in un'ombra capace di trasformarsi a piacimento, simboleggiando l'autonomia e il potere intrinseco nell'oscurità e nella luce¹⁸⁶. Kurtz aveva ormai perso la sua sostanzialità nel mondo tridimensionale, evolvendosi in un'icona mitica, una figura fantasmatica¹⁸⁷.

Nella sequenza della tigre nella giungla, Storaro conduce uno studio accurato della luce naturale e riscrive il mondo visivo in modo sorprendente. Inizialmente, la scena è pervasa da una luce opaca grigia che avvolge il fiume, gli alberi, le foglie e i personaggi, omogeneizzandoli e creando un senso di uniformità. Tuttavia, mediante un'improvvisa irradiazione solare, le innumerevoli foglie della foresta vengono illuminate, prendono vita, si differenziano e si trasformano in una variegata esposizione di colori, una gamma molteplice di tonalità di verde. Questa trasformazione è una rappresentazione visiva straordinaria della capacità della luce di cambiare la percezione e la comprensione del mondo circostante. Successivamente, il grigio ritorna a inondare ogni elemento, colorando l'acqua, la vegetazione e le persone. Il gioco tra luce e colore rivela la complessità e la molteplicità ambigua della superficie del mondo, suggerendo che la visione è un processo in continuo mutamento che modifica infinitamente la percezione di ciò che ci circonda¹⁸⁸. Storaro utilizza il gioco tra luce e ombra per sottolineare il costante conflitto tra energia e materia, simboleggiando il movimento tra queste due polarità. Il direttore della fotografia adotta un approccio filosofico all'immagine, incorporando sagome e sorgenti luminose artificiali che penetrano l'oscurità della giungla. L'ombra diventa dinamica, rappresentando l'inconscio e il continuo movimento tra le diverse componenti dell'esistenza umana. Queste suggestioni di luce e ombre sono incarnate sia nella figura di Colonnello Kurtz sia nelle sequenze suggestive della giungla, dove le luci artificiali e naturali si mescolano in un balletto visivo. Tornando alla sequenza del monologo di Kurtz è interessante notare come la luce che illumina il volto di

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 155.

¹⁸⁷ J. D. Ebert, *Apocalypse Now*. [...], cit., pp. 74-75.

¹⁸⁸ P. Bertetto, *Vittorio Storaro* [...], cit., pp. 9-10.

Marlon Brando è dinamica, accentuando l'intensità e la drammaticità della scena. D'altra parte, il volto di Martin Sheen è illuminato da una luce statica, sottolineando il contrasto tra la visione distorta e corrotta di Kurtz e la percezione più lineare di Willard. L'attenzione viene spostata sulle ombre, più che sulla luce stessa. Codesto effetto di ombre e movimento aggiunge profondità e complessità all'interpretazione, enfatizzando il costante flusso tra materia ed energia, come se l'ombra stessa rappresentasse l'inconscio in continuo movimento. Il controllo creativo di queste ombre e la loro interazione con la luce è diventato una firma distintiva nell'opera di Storaro, utilizzato anche in altre produzioni¹⁸⁹.

La scena dell'uccisione di Kurtz viene preceduta dalla sua fama, l'uso della luce e dell'illuminazione è simbolico e potente. Quando Willard emerge dall'acqua con un coltello, un lampo illumina il suo viso camuffato a strisce di tigre. La tigre, simboleggiante la protezione dei soldati nel mito asiatico, è evocativa in questo momento cruciale. Successivamente, un altro lampo rivela Willard sulle scale del tempio di Kurtz. Ha sostituito il suo coltello con un machete, simbolizzando il recupero del simbolico fallo e rovesciando la castrazione concettualizzata da Lacan. Questo rovesciamento rappresenta una sfida all'autorità paterna e al significato imposto dalla società. Il montaggio alterna tra i *Montagnard* che ballano e suonano mentre agitano le lance, avvicinandosi al toro, mentre Willard taglia la gola alla guardia di Kurtz. Poi entra lentamente negli alloggi giallo-arancioni di Kurtz, illuminati da candele. L'illuminazione durante la scena alterna tra momenti di luce intensa e oscurità, enfatizzando la dualità e la tensione tra i simboli e le rappresentazioni. In questo contesto, la luce illumina la decostruzione delle convenzioni simboliche e mitologiche, portando a un rovesciamento di significati culminando nell'atto di sacrificio di Kurtz e a una ridefinizione della missione di Willard¹⁹⁰.

Per Vittorio Storaro, l'illuminazione rappresenta un potente mezzo per esprimere emozioni, sensazioni e il tema profondo di una storia. Ha espresso questo concetto in modo ripetuto e lo ha manifestato in tutti i suoi film più significativi:

¹⁸⁹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 67-68.

¹⁹⁰ J. D. Ebert, *Apocalypse Now. [...]*, cit., pp. 137-139.

cercare di rappresentare con la luce le sensazioni, le emozioni e i sentimenti intrinseci a una storia. Codesto obiettivo è condiviso con l'arte della pittura, e non è un caso che Storaro sia stato associato a maestri come Caravaggio, Vermeer e de La Tour, che hanno anch'essi usato la luce in modo magistrale per esprimere la profondità emotiva e concettuale delle loro opere¹⁹¹. La sua ispirazione dalla pittura riflette la sua visione dell'illuminazione come strumento artistico capace di trasmettere le complessità e le sfumature dei mondi emotivi che abitano le storie raccontate attraverso il cinema. Una scena significativa che esemplifica questo concetto è quella delle ragazze Playboy, in cui l'illuminazione artificiale contrasta con l'ambiente naturale circostante. Tale contrasto visivo è stato creato in modo intenzionale per trasmettere un messaggio emotivo e sottolineare una tematica specifica¹⁹². Interessante è anche il retroscena sulla realizzazione di questa scena. A quel punto della carriera di Storaro, non disponeva di un vasto pacchetto di tipologie di luci e doveva fare affidamento su risorse limitate. Per affrontare questa sfida, ha optato per una soluzione innovativa: anziché utilizzare un'illuminazione estesa, ha collocato luci all'interno dell'area del palco, sfruttando al massimo ciò che aveva a disposizione. La scelta ha contribuito a creare un impatto visivo notevole, inserendo luce artificiale in modo sorprendente nella natura selvaggia della giungla e amplificando il contrasto tra la luce artificiale e l'oscurità circostante¹⁹³. Un altro esempio di questa strategia illuminotecnica si trova nella sequenza al ponte Do Lung. Inizialmente, la sfida era illuminare un vasto spazio con un solo generatore da mille ampere. Storaro ha trovato un'ingegnosa soluzione: ha fatto erigere diverse torri con luci ad arco e ha coordinato l'illuminazione tramite comunicazione diretta con gli elettricisti sulle torri. Questo approccio gli ha permesso di ottenere l'effetto desiderato, creando una silhouette drammatica dei personaggi principali contro un'esplosione di luce, contribuendo così a definire la scena in modo impressionante¹⁹⁴. Il ponte stesso è illuminato con una serie di luci che si estendono come fili di un albero di Natale, mentre bagliori spettrali fluttuanti attraversano l'area,

¹⁹¹ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., p. 13.

¹⁹² F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., p. 65-66.

¹⁹³ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

evocando l'immagine di lanterne giapponesi. Le esplosioni innescano geysers d'acqua che emergono dal basso del ponte, e le torri di fuoco si ergono verso l'alto, con i cavi che collegano le torri che risuonano per l'energia liberata dalle esplosioni, creando un effetto sonoro di rimbalzi tra le torri. In questo caos luminoso, gli uomini cadono periodicamente dal ponte, mentre vengono bersagliati dai nemici celati nell'oscurità degli alberi lungo le rive del fiume¹⁹⁵. La piccola imbarcazione con Willard all'interno continua il suo viaggio oltre il ponte Do Lung, e l'equipaggio osserva mentre i fuochi d'artificio esplodono, trasformandosi in schegge luminose che si espandono tutt'intorno, dando l'impressione di una pioggia di luce. Il ponte crolla sotto un diluvio di esplosioni nel fiume, e i riverberi di questo evento echeggiano nell'acqua mentre l'equipaggio osserva con orrore. Nel frattempo, si addentrano nell'oscurità incerta della notte, una notte che si estende davanti a loro come un abisso infinito¹⁹⁶. Tornando un'ulteriore volta all'episodio dell'omicidio di Kurtz è possibile dire, senza dubbio, che essa è un maestoso poema dell'oscurità, intriso dell'ossessione dell'orrore. L'oscurità pervade Kurtz fin dal suo primo emergere, rappresentato in modo magistrale attraverso la cinematografia. La scena inizia con Kurtz avvolto nell'oscurità, una presenza che si manifesta solo attraverso il suono delle sue parole provenienti dalle profondità dell'abisso. La macchina da presa si avvicina lentamente a questa oscurità inquietante, rivelando gradazioni infinite di nero e isolando piccole fiamme di luce che svelano gradualmente parti del suo corpo: le mani, la testa calva. La luce gioca sullo schermo in modo enigmatico, alternando momenti di copertura e rivelazione, mantenendo celato il volto di Kurtz per lunghi minuti. L'avvicinamento graduale e la lenta rivelazione simbolizzano l'immersione nel profondo abisso della sua anima e della sua follia. In tutto questo si viene a creare un'esperienza visiva intensa e simbolica, che va oltre il semplice atto dell'omicidio per esplorare i recessi più bui dell'animo umano e dell'orrore della guerra. L'uso mirato della luce e dell'ombra amplifica l'atmosfera di tensione, mistero e desolazione, contribuendo a trasmettere il messaggio profondo e complesso del

¹⁹⁵ J. D. Ebert, *Apocalypse Now*. [...], cit., p. 92.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 94.

film¹⁹⁷. In sintesi, l'illuminazione e l'uso della luce in *Apocalypse Now* vanno oltre il semplice aspetto tecnico, diventando un linguaggio visivo potente per esprimere emozioni e conflitti culturali, rivelare la verità interiore e suscitare emozioni intense nello spettatore. Il gioco creativo tra luce e ombra diventa una firma distintiva e un elemento cruciale nell'esplorare il mondo oscuro e complesso della guerra e della psiche umana. Dando vita così una narrazione visiva coinvolgente e simbolica. In entrambi questi casi, Storaro ha dimostrato la sua abilità nel manipolare l'illuminazione per trasmettere emozioni e sottolineare i temi della storia, utilizzando creativamente le risorse a sua disposizione.

XII. L'approccio con la macchina da presa

Nel film *Apocalypse Now*, la macchina da presa rivela un approccio senza veli, mettendo in risalto tratti inquietanti attraverso l'uso di dissolvenze incrociate e sguardi diretti in macchina. La dissolvenza multipla si erge come firma stilistica predominante, che va a rappresentare sovrapposizioni allucinatorie derivanti dall'esperimento dell'avanguardia americana e del *New American cinema*. L'innesto dell'avanguardia è esplicitamente rivelato in due sequenze cruciali: l'inizio del film con il risveglio di Willard e il capitolo finale che inizia con la sequenza del ponte Do Lung, entrambe declinate attraverso l'elemento allucinatorio, giustificato narrativamente dall'uso di alcol e droghe¹⁹⁸. Francis Ford Coppola e Vittorio Storaro hanno condiviso un'ambizione comune: ridefinire lo spazio schermico attraverso l'arricchimento con la multi-dimensionalità delle immagini e degli effetti sonori. Questa rivoluzione tecnica ed espressiva ha coinvolto lo sguardo dello spettatore, richiamando paragoni con il mondo circense, secondo alcuni critici. Il circo, infatti, evoca il senso di rischio, spreco ed eccesso che permea il film¹⁹⁹. In *Apocalypse Now*, la rappresentazione della realtà del Vietnam è portata all'estremo, trasformandola in qualcosa di iper-reale e surreale. La giungla stessa diventa uno spettacolo, un "circo"

¹⁹⁷ P. Bertetto, *Vittorio Storaro [...]*, cit., pp. 9-10.

¹⁹⁸ V. Zaggarro, *Francis [...]*, cit., pp. 75-84.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

in cui ogni elemento è parte di una rappresentazione. Emblematico di questa concezione è il segmento del film in cui viene mostrata la “vera” giungla vietnamita, che in realtà è una ricostruzione in studio, una sorta di scuola di esercitazione. Qui, il Vietnam è teatro, un gioco di ruoli dove i soldati si travestono e emergono dalle acque del fiume, quasi a parodiare l’atmosfera di *Apocalypse Now*. Nel contesto di questa ricostruzione, il vero Vietnam è assente, limitando gli esterni a un cimitero e creando un’atmosfera claustrofobica fatta di interni. Questa assenza intenzionale del Vietnam rende percepibile la sua presenza opprimente²⁰⁰. Nella scena iniziale di *Apocalypse Now*, l’attenzione è focalizzata su Willard, il protagonista, e la sua condizione mentale. La famosa frase “*I’m still only in Saigon*” localizza Willard nello spazio, ma indica anche che gran parte del *tour de force* iniziale è un viaggio dentro la sua mente. L’uso della voce fuori campo è cruciale in questa sequenza, poiché fornisce informazioni cruciali su dove si trova Willard e sullo stato della sua mente. Questo è un’immersione nell’intimo tumulto e nell’angoscia che lo pervadono, anticipando le tematiche del film. Ciò che sembra una stanza d’albergo a Saigon si trasforma in un microcosmo claustrofobico che rispecchia il caos interiore di Willard. Le pareti che sembrano chiudersi su di lui accentuano la sensazione di oppressione, parallela al suo stato psicologico in declino. La macchina da presa contribuisce ulteriormente a questa rappresentazione. L’inquadratura dall’alto verso il basso, rivolta su Willard seduto a gambe incrociate, accentua il suo senso di impotenza e lo avvolge in un’atmosfera opprimente. Gli oggetti disordinati e derelitti intorno a lui fungono da simboli della sua autodistruzione e della disgregazione della sua sanità mentale²⁰¹.

Nel film Vittorio Storaro utilizza sapientemente le inquadrature per coinvolgere il pubblico in modo diretto, rendendolo parte integrante della narrazione. Una sequenza significativa mette in evidenza questa interazione con il pubblico: dopo la morte di Clean, Chief, il veterano di equipaggio, si ritrova a contemplare le sue mani macchiate di sangue, guardando in macchina e raffigurando il terrore del “sociale” contemporaneo. L’immagine spettrale del sangue rappresenta l’orrore

²⁰⁰ Ivi, p. 107.

²⁰¹ J. D. Ebert, *Apocalypse Now*. [...], cit., p. 30.

freddo e congelato di una società moderna, dove la violenza è congelata e resa spettacolare dalla messa in scena²⁰². Il montaggio stesso, incluso il montato “in macchina”, sfida le convenzioni cinematografiche tradizionali, rompendo le regole acquisite dei campi-contro campi, per instillare un senso di inquietudine²⁰³. Un momento emblematico si verifica quando Willard riceve la sua missione e i personaggi coinvolgono direttamente lo spettatore guardando in macchina mentre parlano con lui. Secondo la logica cinematografica, ci si aspetterebbe che anche Willard guardasse in macchina. Tuttavia, egli rompe questa aspettativa, guardando invece verso il lato sinistro dell’obiettivo, conformandosi alle norme grammaticali del cinema. Alla fine, quando Willard alla fine rivolge lo sguardo in macchina, sembra quasi rivolgerlo al pubblico, come se si chiedesse se lo spettatore crederebbe alla sua storia²⁰⁴. Questo approccio amplifica la soggettività del film, permettendo al pubblico di percepire la guerra attraverso gli occhi e le emozioni di Willard, il tutto evoca una sensazione di coinvolgimento diretto con il pubblico, quasi come se invitasse a riflettere sulla credibilità e l’impatto della narrativa. L’infrazione delle regole cinematografiche tradizionali amplifica l’esperienza cinematografica e incanalando la narrazione attraverso la soggettività del personaggio principale, rendendo il pubblico parte integrante della storia. Nelle sequenze che portano alla fine del film, la macchina da presa cattura l’atmosfera sconvolgente mentre la barca dei protagonisti si muove tra la nebbia mattutina. I movimenti circolari sempre più accentuati della cinepresa creano una sensazione di confusione e disorientamento, enfatizzando lo stato mentale instabile dei personaggi a bordo della PBR²⁰⁵. Ma è nell’incontro con i *Montagnard* di Kurtz che l’uso della macchina da presa raggiunge l’apice. Le inquadrature evidenziano il confronto tra due mondi: il loro aspetto fantasmagorico e la struttura della loro imbarcazione contrastano con barca di Willard. Queste inquadrature rappresentano la transizione tra la realtà conosciuta e un territorio oscuro

²⁰² V. Zagario, *Francis[...]*, cit., pp. 75-84.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ S. Delorme, *Maestri del cinema [...]*, cit., p. 36.

²⁰⁵ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 136-137.

e misterioso, anticipando l'approfondimento nel santuario di Kurtz²⁰⁶. Nell'apice del film, nel villaggio di Kurtz, la macchina da presa svela una "rivelazione". Il fiume Lung, attraversato precedentemente nel viaggio, simboleggia il confine tra due modi di produzione e la transizione tra l'America e l'Europa. La macchina da presa si sofferma su dettagli significativi nel santuario di Kurtz, rivelando fonti culturali e ideologiche che plasmano la narrazione e la scritta "*Apocalypse Now*" anche titolo del film²⁰⁷.

La sequenza finale con la morte di Kurtz rappresenta un momento cruciale nel film, ed è guidata dall'abilità di manipolare la macchina da presa e i movimenti della stessa in modo a creare un impatto emotivo e simbolico potente. La scena inizia con un'attenzione particolare ai dettagli visivi, usando la lente lunga per un primo piano di Marlon Brando, interprete di Kurtz. Il primo piano è fondamentale per mettere in risalto l'intensità emotiva e il dilemma interiore che Kurtz sta affrontando. L'assenza di sangue o effetti violenti, tranne il simbolico strappo del costume e un po' di sangue, sottolinea l'aspetto simbolico di questa morte come una sorta di purificazione. Successivamente, si utilizzano inquadrature contrapposte e un *dolly* per mostrare Willard (interpretato da Martin Sheen) mentre si muove lungo il corridoio insanguinato. L'uso di queste tecniche fornisce uno sguardo dettagliato sul suo volto e sugli orrori che sta vivendo in quel momento, mantenendo al contempo una non-direzione e la suspense. La scelta di non mostrare Willard colpire mortalmente Kurtz durante questa sequenza enfatizza l'idea che la morte di Kurtz è inevitabile e simboleggia la fine di un ciclo. Infine, l'inquadratura finale si sposta sui volti che guardano dalla finestra, mostrando il riconoscimento dell'evento significativo che si è appena verificato. L'immagine del fotografo che scatta foto rappresenta l'immortalità e la documentazione di questa tragedia, sottolineando l'importanza e la portata di ciò che è avvenuto. La scena si conclude con un movimento lungo il corridoio, enfatizzando il senso di conclusione e portando lo spettatore fuori dalla situazione intensa, seguendo poi Willard mentre lascia la scena a bordo della barca²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ V. Zaggarro, *Francis[...]*, cit., pp. 75-84.

²⁰⁸ P. Cowie, *The Apocalypse [...]*, cit., pp. 80-81.

Un momento emblematico della sfida che è stata *Apocalypse Now* è il coinvolgente episodio delle riprese interne dell'elicottero. Vittorio Storaro ricorda vivacemente quei momenti intensi. "Io e Francis abbiamo lavorato sulle riprese interne dell'elicottero", ricorda Storaro. Durante queste riprese, l'attore Robert Duvall, che interpretava il tenente colonnello Kilgore, guardava fuori dall'elicottero. Nel mezzo di questa azione, Storaro si trovava appollaiato su un pezzo di legno all'esterno dell'elicottero, stretto da una cintura e con una cassa di mele come base improvvisata. In mano, teneva la telecamera, essenziale per catturare l'essenza di quella scena unica. Durante la ripresa, comunicava con Coppola attraverso gli auricolari, cercando di ottenere il perfetto inquadratura e movimento. Mentre le eliche giravano, quasi toccandosi, l'entusiasmo e l'ardore per ottenere l'inquadratura perfetta spingevano Storaro a chiedere di avvicinarsi sempre di più. "Continuavo a gridare a Dick: 'Puoi avvicinarti? Più vicino! Più vicino!'", condivide, ricordando quei momenti di tensione e adrenalina. Dick, il pilota, rispondeva con incredulità: "Sei pazzo?". Questo straordinario aneddoto rivela l'impegno e il coraggio richiesto per catturare quegli istanti iconici in *Apocalypse Now*. L'uso audace della macchina da presa e i movimenti rischiosi hanno reso possibile la creazione di un'esperienza visiva straordinaria che ha reso il film un capolavoro cinematografico²⁰⁹. In sintesi, l'uso della macchina da presa e i suoi movimenti mirati nel film giocano un ruolo cruciale nell'esplorare i temi della ricerca, della trasformazione e della rivelazione, creando un'esperienza visiva e concettuale coinvolgente per gli spettatori.

XIII. *Una nuova visione: l'edizione Redux*

Francis Ford Coppola, nel processo di post-produzione di *Apocalypse Now*, ha effettuato una decisione significativa: montare il film in modo lineare, in sintonia con il concetto espresso da uno dei personaggi, "*never get out of the boat*". Questa scelta di montaggio ha escluso episodi così detti "di contorno", concentrandosi direttamente

²⁰⁹ *Ivi*, p. 58.

sul tema centrale del film, rinforzando l'essenza dell'esperienza cinematografica²¹⁰. Nel 2001, a distanza di circa ventisette anni dalla lavorazione del film, Coppola ha deciso di rivedere e modificare il montaggio originale di *Apocalypse Now*. Dopo una profonda riflessione, sembrava che fosse giunto il momento per lui, gli spettatori e coloro che avevano lavorato al film di affrontare in maniera più completa il viaggio rappresentato dalla pellicola nel 1979. La lunga lavorazione sembrava aver preparato il terreno per questa evoluzione²¹¹. L'edizione *Redux* rappresenta un'opportunità unica per esplorare il film in una prospettiva più ampia. Durante il Festival di Cannes, 22 anni dopo la sua precedente incarnazione, *Apocalypse Now* ha condiviso nuovamente la sua grandezza, presentando al pubblico 55 minuti di riprese precedentemente tagliate, fornendo uno sguardo più approfondito nel cuore del film²¹². La nuova versione è stata accuratamente curata, supervisionata dal montatore del suono del film, Walter Murch, il quale ha lavorato sul materiale originale non tagliato. Il risultato è una versione che brilla di una bellezza rigenerante, restituendo piena giustizia alla maestria della fotografia di Vittorio Storaro e alla vivida scenografia di Dean Tavoularis²¹³. L'esperienza visiva si conclude in modo differente, permettendo di esplorare un finale più intimo e profondo. Willard spegne la radio mentre fa retromarcia con la barca, segnando la fine di un'epoca e la rottura dell'assemblaggio tra l'esercito americano e le macchinazioni di guerra. L'edizione *Redux* regala uno sguardo più penetrante nell'anima del film, lasciando che la pioggia nella colonna sonora segni il confine tra il passato e il futuro, per far apparire i titoli di coda su sfondo nero senza le immagini delle esplosioni²¹⁴.

Nel contesto del capolavoro cinematografico *Apocalypse Now*, la genialità di Vittorio Storaro emerge in modo straordinario attraverso la sua maestria nell'uso della luce e del colore. La sua collaborazione con il regista Francis Ford Coppola ha contribuito in modo significativo a plasmare l'atmosfera visiva e emotiva del film,

²¹⁰ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

²¹¹ F. Ceraolo, *L'immagine cinematografica [...]*, cit., pp. 63-64.

²¹² S. Delorme, *Maestri del cinema [...]*, cit., pp. 35 e 40-41.

²¹³ S. H. Burum e S. Pizzello, *Apocalypse Now [...]*, cit.

²¹⁴ J. D. Ebert, *Apocalypse Now. [...]*, cit., p. 140.

rendendolo un'esperienza cinematografica straordinaria. Storaro, noto per la sua padronanza dell'uso cromatico, ha sapientemente utilizzato la tavolozza di colori per rappresentare i diversi stati mentali e emotivi dei personaggi e l'evoluzione della narrazione. I toni cupi e i contrasti accentuati sottolineano il caos e l'oscurità della guerra in Vietnam, mentre i giochi di luce e ombra catturano la complessità morale e psicologica che permea la storia. L'esperienza di Storaro nel lavorare con budget limitati nel cinema italiano ha evidenziato la sua creatività e capacità di trovare soluzioni innovative anche quando le risorse erano scarse. Questa abilità si è dimostrata fondamentale nel plasmare l'approccio di Storaro anche in produzioni più ampie e di alto budget. Sottolineando la sua filosofia, Storaro ribadisce l'importanza di mantenere un approccio creativo e riflessivo, anche con risorse abbondanti. La limitazione delle risorse tecniche può influenzare in modo significativo la creazione di uno stile visivo distintivo. Storaro ha affrontato queste sfide durante la realizzazione del lungometraggio, concependo ogni scena come un pezzo di un puzzle. L'uso sapiente della luce e delle ombre, insieme alla selezione attenta delle inquadrature, ha permesso di svelare gradualmente i vari elementi visivi mentre la storia si snodava lungo il fiume. Attraverso le inquadrature impeccabili di Storaro e la sua abilità nel creare una simbolica rappresentazione visiva, *Apocalypse Now* trasporta gli spettatori in un viaggio all'interno delle profondità dell'animo umano e della follia della guerra. La sua capacità di fondere arte e tecnica, catturando l'essenza di un'epoca storica travagliata, è ciò che rende il suo lavoro così distintivo e influente.

Conclusione

In questa tesi, è stato esaminato approfonditamente il ruolo cruciale del direttore della fotografia nell'industria cinematografica, evidenziando la sua importanza nel processo di creazione cinematografica. Attraverso l'analisi dei film *Il Conformista* e *Apocalypse Now*, diretti rispettivamente da Bernardo Bertolucci e Francis Ford Coppola, con l'apporto del Maestro Vittorio Storaro in qualità di direttore della fotografia, è stato esplorato e analizzato l'uso creativo del colore, dell'illuminazione e della macchina da presa per enfatizzare temi complessi come l'ambiguità, la dualità, la follia e la complessità umana, dimostrando come il cinema sia un'arte che attraverso il proprio linguaggio visivo si mostra potente nell'esprimere emozioni, sottolineare temi e trasmettere interrogativi e riflessioni profonde al pubblico. Questo passaggio della ricerca ha rafforzato il ruolo fondamentale del direttore della fotografia nella trasmissione di emozioni e significati al pubblico attraverso componenti espressive. È stato anche esaminato come il ruolo del direttore della fotografia abbia subito cambiamenti significativi nel corso degli anni a causa dell'evoluzione della tecnologia cinematografica, passando dalla pellicola al digitale. Questi cambiamenti hanno aperto nuove sfide e opportunità per i direttori della fotografia e hanno contribuito a plasmare l'arte del cinema in modi sorprendenti.

I risultati ottenuti da questa ricerca dimostrano chiaramente la validità dello studio. L'analisi dei film ha dimostrato come l'uso creativo del colore e dell'illuminazione abbia contribuito a creare atmosfere e significati profondi, mentre l'uso innovativo della macchina da presa ha coinvolto lo spettatore su un piano intellettuale ed emotivo. Da questo lavoro è emerso che il direttore della fotografia gioca un ruolo fondamentale nell'arricchire l'esperienza cinematografica del pubblico, contribuendo a creare atmosfere emotive e a trasmettere significati profondi attraverso il suo lavoro. La collaborazione tra il direttore della fotografia e il regista è stata dimostrata come una componente chiave per il successo di un film, con una fiducia reciproca che può portare a risultati straordinari.

La ricerca su questa tesi mi ha portato a riflettere profondamente sull'importanza del ruolo del direttore della fotografia nell'industria cinematografica. Inizialmente, avevo una comprensione piuttosto limitata di quanto fosse coinvolgente e articolato il lavoro dietro le quinte di un film. L'analisi puntuale dei film ha fornito l'opportunità di approfondire la mia conoscenza sul contributo fondamentale dei direttori della fotografia alla creazione di un'opera cinematografica di successo. Questo studio mi ha anche fatto riflettere sulla complessità della creatività cinematografica e ha rafforzato la mia consapevolezza dell'interconnessione tra tecnica e creatività nella pratica cinematografica. Ho imparato che la direzione della fotografia non è semplicemente una questione di aspetti tecnici, ma un'arte che richiede una profonda comprensione della narrazione visiva. In conclusione, questa ricerca mi ha permesso di acquisire una conoscenza approfondita dell'argomento e sul fatto che la realizzazione di un film non è solo una questione di regia o di sceneggiatura, ma una disciplina in cui il direttore della fotografia gioca un ruolo fondamentale nel tradurre la visione del regista in uno stile visivo unico.

Nel corso dell'esplorazione del tema scelto, sono stati impiegati vari strumenti di indagine per l'acquisizione di fonti rilevanti. In particolare, i libri, sia scritti dallo stesso Vittorio Storaro sia di analisi da parte di studiosi del settore, sono stati determinanti nel fornire una solida base di conoscenza, consentendo di comprendere l'evoluzione storica del ruolo del direttore della fotografia nel cinema. Fonti come articoli di giornali e riviste specializzate hanno permesso l'accesso a informazioni aggiornate e diverse prospettive critiche sull'argomento, tracciando le attuali tendenze e discussioni nell'industria cinematografica. Interviste condotte con professionisti del settore, tra cui direttori della fotografia e registi, hanno contribuito a ottenere una visione approfondita delle dinamiche operative e delle sfide affrontate nel contesto professionale. Inoltre, l'utilizzo di *podcast* e l'ascolto di conferenze in rete ha offerto ulteriori spunti e l'opportunità di cogliere e assimilare le opinioni di esperti del settore cinematografico. L'utilizzo congiunto di questi strumenti ha consentito lo sviluppo di una visione sufficientemente completa e accuratamente documentata dell'argomento trattato nella tesi.

Tuttavia, come in qualsiasi ricerca, ci sono alcune limitazioni da considerare. Lo studio si è concentrato principalmente su due film specifici e sulla cinematografia di Vittorio Storaro. Pertanto, le conclusioni ottenute potrebbero non essere direttamente generalizzabili a tutti i film e a tutti i direttori della fotografia. Inoltre, una ricerca più ampia e un campione più diversificato di film e professionisti del settore cinematografico potrebbero offrire una comprensione più completa di questo argomento complesso. Un'ulteriore sfida nell'affrontare la questione dell'analisi cinematografica è che, mentre sono presenti molti libri e risorse disponibili che esplorano dettagliatamente l'arte della regia, la sceneggiatura e l'interpretazione degli attori, c'è spesso una carenza di materiale dedicato alla fotografia del film e al ruolo chiave del direttore della fotografia. Questa componente cruciale a volte viene trascurata o sottovalutata nelle discussioni critiche e negli studi cinematografici.

Nel presente elaborato l'intento è stato quello di mostrare l'importanza del ruolo del direttore della fotografia all'interno della creazione di un prodotto audiovisivo e, alla luce dei risultati emersi, è possibile confermare il valore e la rilevanza del direttore della fotografia nell'industria cinematografica e come il suo ruolo vada ben oltre quello di un semplice tecnico. La sua competenza nel tradurre la visione del regista in uno stile visivo unico e coinvolgente costituisce uno dei fondamenti del cinema moderno. Questa abilità è essenziale per differenziare ogni film e per creare momenti visivi distintivi e plauditi, senza la quale il cinema rischierebbe di cadere in una monotonia visiva priva di riconoscimento.

In chiusura, questo lavoro costituisce un punto di partenza fondamentale per ulteriori indagini sull'argomento, gettando luce sul ruolo spesso sottovalutato del direttore della fotografia nell'ambito della creazione cinematografica. Lo studio evidenzia chiaramente che il direttore della fotografia riveste un ruolo cruciale nell'industria cinematografica, contribuendo in modo sostanziale alla trasmissione di emozioni e significati al pubblico attraverso il potente linguaggio visivo.

Bibliografia

I. Vittorio Storaro e la fotografia nel Cinema

Mario Bernardo, *La macchina del cinematografo*, Gruppo editoriale Forma, Torino, 1983.

Raffaello Campagnari, *Come si legge un film*, Mazziana, Verona, 1988.

Francesco Ceraolo, *L'immagine cinematografica come forma della mediazione: conversazione con Vittorio Storaro*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012.

Lindsay Coleman & Roberto Schaefer (a cura di), *The Cinematographer's Voice: Insights into the World of Visual Storytelling*, New Word, State University of New York Press, 2022.

Jon Fauer (a cura di), *Cinematographer Style. The Complete Interviews*, vol. 1, The American Society of Cinematographers, Hollywood, 2008.

Jon Fauer (a cura di), *Cinematographer Style. The Complete Interviews*, vol. 2, The American Society of Cinematographers, Hollywood, 2009.

Marcello Gatti, *La direzione della fotografia nel cinema*, Nuova arnica, Roma, 1999.

Michael Goi (a cura di), *American Cinematographer Manual*, Hollywood, California, The ASC Press, 2013.

Dennis Schefer e Larry Salvato (a cura di), *I maestri della Luce: conversazioni con i più grandi direttori della fotografia*, Minimum Fax, [s. l.], 2019.

Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. 1 La Luce / The Light*, Electa, Milano, 2001

Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. 2 Il Colore / Colors*, Electa, Milano, 2002.

Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce / Writing with Light. 3 Gli Elementi / The Elements*, Electa, Milano, 2003.

Vittorio Storaro, *Scrivere con la Luce. 4 Le Muse*, Mondadori Electa, Milano, 2018.

Vittorio Storaro, Lorenzo Codelli e Bob Fisher (a cura di), *L' arte della cinematografia. The art of cinematography. The great authors of cinematographic photography*, Skira, Losanna, 2013.

Mario Verdone, *Come si realizza un film*, La Scuola, Brescia, 1960.

II. Monografie su Bernardo Bertolucci

Adriano Aprà, *Bernardo Bertolucci: il cinema e i film*, Marsilio, Venezia, 2011.

Paolo Bertetto e Franco Prono, *Dossier Bernardo Bertolucci*, Lindau Torino, 2002.

Roberto Campari e Maurizio Schiaretti, *In viaggio con Bernardo: il cinema di Bernardo Bertolucci*, Marsilio, Venezia, 1994.

Francesco Casetti, *Bernardo Bertolucci*, La nuova Italia, Firenze, 1975.

Francesco Costa, Marcello Garofalo, *Bernardo Bertolucci*, Dino Audino, Roma, 1993.

Giorgio De Vincenti, *Bernardo Bertolucci*, Marsilio, Venezia, 2012.

Thomas Jefferson Kline, *I film di Bernardo Bertolucci: cinema e psicanalisi*, Gremese, Roma, 1994.

Robert Kolker, *Bernardo Bertolucci*, BFI, Londra, 1985.

Morando Morandini, *Il cinema di Bernardo Bertolucci*, Cineforum, Bergamo, 1973.

Claretta Tonetti, *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*, Twayne, New York, 1995.

Stefano Soggi, *Bernardo Bertolucci*, Il castoro, Milano, 1996.

Enzo Ungari, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Ubulibri, Milano 1982.

III. Testi, saggi e articoli sul film Il Conformista

Federica Ivaldi, “*Il Conformista*” di Bernardo Bertolucci: una riscrittura critica del romanzo moraviano a vent’anni di distanza, in «Studi Novecenteschi», vol. 40, n. 86, Dicembre 2013, pp. 313-325.

Alessandro Marini, *Conscience and Fractures of Dialogue in Il Conformista by Bernardo Bertolucci*, in «The Modern Language Review», vol. 113, n. 4, Ottobre 2018, pp. 742-52.

Joan Mellen, *Fascism in the Contemporary Film*, in «Film Quarterly», vol. 24, n. 4, Ottobre 1971, pp. 2-19.

Áine O’Healy, *Re-envisioning Moravia: Godard’s “Le Mépris” and Bertolucci’s “Il conformista”*, in «Annali d’Italianistica», vol. 6, 1988, pp. 148-161.

Franco Prono, *Bernardo Bertolucci. Il Conformista*, Lindaus.r.l. , Torino, 1998.

Christopher Wagstaff, *Il Conformista (The Conformist)*, Bloomsbury Publishing Plc, Londra, 2012.

IV. Monografie su Francis Ford Coppola

Jean-Paul Chaillet e Elizabeth Vincent, *Francis Ford Coppola*, Edilig, Paris, 1984.

Olivier Assayas, Lise Bloch Morhange e Serge Toubiana, *Zoetrope Studios: Entretien avec Francis F. Coppola*, Cahiers du cinéma, Parigi, 1982.

Francis Ford Coppola, *Journals 1989-1993. Projections 3*, Faber and Faber, Londra, 1994

Stéphane Delorme, *Maestri del cinema. Francis Ford Coppola*, Cahiers du cinéma, Parigi, 2010.

Iannis Katsahnias, *Francis Ford Coppola*, Cahiers du cinéma, Parigi, 1997.

Michael Schumacher, *Francis Ford Coppola: A Filmmaker's Life*, Three Rivers Press, New York, 2001.

Renzo Trotta, *Francis Ford Coppola*, Le mani, Recco, 1996.

Paolo Vernaglione, *Francis Ford Coppola*, Gremese, Roma, 1997.

Vito Zagarrìo, *Francis Ford Coppola*, Il Castoro s.r.l., Milano, 1995.

Sam Wasson, *The Path to Paradise: A Francis Ford Coppola Story*, Harper, New York, 2023.

V. Testi, saggi e articoli sul film Apocalypse Now

Steven Bach, *Final Cut*, New American Library, New York, 1985.

Marlon Brando e Robert Lindsay, *Songs My Mother Taught Me*, Random House, New York, 1994.

Luigi Cimmino, Daniele Dottorini e Giorgio Pangaro, *Dal Cuore della tenebra all'Apocalisse: Francis Ford Coppola legge Joseph Conrad*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011.

Eleanor Coppola, *Diario dall'Apocalisse: Dietro le quinte del capolavoro di Francis Ford Coppola*, Minimum fax, Roma, 2006.

Eleanor Coppola, *Notes*, Limelight Editions, San Francisco, 1979.

Francesco Costa, *Francis F. Coppola*, D. Audino, Roma, 1993.

Peter Cowie, *The Apocalypse Now Book*, Da Capo Press, USA, 2001.

John David Ebert, *Apocalypse Now. Scene-by-scene*, Post Egoism Media, Oregon, 2015.

Michael Herr, *Dispatches*, Alfred Knopf, New York, 1977.

Paolo Jachia, *Francis Ford Coppola: Apocalypse now: un'analisi semiotica*, Bulzoni, Roma, 2010.

VI. Sitografia

BBC, *Oscars 2019: Stars object to awards ceremony change*, 14 Febbraio 2019, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47237490>

John Bailey e Stephen Pizzello, *Shadows of the Psyche: The Conformist*, 9 Ottobre 2021, <https://theasc.com/articles/shadows-of-the-psyche-the-conformist>.

Stephen H. Burum e Stephen Pizzello, *Apocalypse Now: A Clash of Cultures*, 24 Agosto 2017, <https://theasc.com/articles/flashback-apocalypse-now>.

James Ellis Deakins e Roger Deakins, *Team Deakins. Denis Villeneuve - Director*, Dellis Production, Apple Podcast, 8 Luglio 2020, ep. 25, dr. 98 mins., <https://podcasts.apple.com/it/podcast/team-deakins/id1510638084?i=1000483559123>.

James Ellis Deakins e Roger Deakins, *Team Deakins. Greig Fraser - Cinematographer*, Dellis Production, Apple Podcast, 16 Luglio 2020, ep. 29, dr. 83 mins. <https://podcasts.apple.com/it/podcast/team-deakins/id1510638084?i=1000485430954>.

Kodak, *Shot on Kodak 35mm, Quentin Tarantino's 'Once Upon a Time in Hollywood'* Reuters, 17 Maggio 2019, <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood>.

John Mateer, *Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production?*, in «Journal of Film and Video», 2014, 10.5406/jfilmvideo.66.2.0003.

Evan E. Richards, *Roger Deakins on Avatar's 2009 Oscar for Best Cinematography*, 2021, <https://www.evanerichards.com/2010/532>.

Filmografia

I. Bernardo Bertolucci - lungometraggi

La commare secca, 1962.

Prima della rivoluzione, 1964.

Partner, 1968.

Il conformista, 1970.

Ultimo tango a Parigi, 1972.

Novecento, 1976.

La luna, 1979.

La tragedia di un uomo ridicolo, 1981.

L'ultimo imperatore (The Last Emperor), 1987.

Il tè nel deserto (The Sheltering Sky), 1990.

Piccolo Buddha (Little Buddha), 1993.

Io ballo da sola (Stealing Beauty), 1996.

L'assedio, 1998.

The Dreamers - I sognatori (The Dreamers), 2003.

Io e te, 2012.

II. Il Conformista - scheda film

Regia: Bernardo Bertolucci

Attori: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Pierre Clémenti (Lino Seminara), Enzo Tarascio (Prof. Quadri), Gastone Moschin (Manganiello), José Quaglio (Italo), Christian Aegny (Raoul), Milly (Madre di Marcello), Yvonne Sanson (Madre di Giulia), Benedetto Benedetti (Il Ministro), Giuseppe Addobbati (Padre di Marcello), Fosco Giachetti (Il Colonnello), Gino Vagni (Luca), Pierangelo Civera (Franz), Antonio Maestri (Confessore), Alessandro Haber (Cieco), Pasquale Fortunato (Marcello Bambino), Christian Belegue (Gitano), Claudio Cappelli (Uno degli assassini), Franco Pellerani, Umberto Silvestri, Marta Lado, Carlo Gadda, Luciano Rossi

Soggetto: Alberto Moravia

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli

Fotografia: Vittorio Storaro

Musiche: Georges Delerue

Montaggio: Franco Arcalli

Scenografia: Ferdinando Scarfiotti

Costumi: Gitt Magrini

Durata: 108 minuti

Tratto da: *Il Conformista* di Alberto Moravia

Produzione: Maurizio Lodi fe' per Mars Film, Marianne Productions, Maran Film

III. Francis Ford Coppola - lungometraggi

Tonight for Sure, 1962

Terrore alla 13^a ora (Dementia 13), 1963

Buttati Bernardo! (You're a Big Boy Now), 1966

Sulle ali dell'arcobaleno (Finian's Rainbow), 1968

Non torno a casa stasera (The Rain People), 1969

Il padrino (The Godfather), 1972

La conversazione (The Conversation), 1974

Il padrino - Parte II (The Godfather Part II), 1974

Apocalypse Now, 1979

Un sogno lungo un giorno (One from the Heart), 1982

I ragazzi della 56^a strada (The Outsiders), 1983

Rusty il selvaggio (Rumble Fish), 1983

Cotton Club (The Cotton Club), 1984

Peggy Sue si è sposata (Peggy Sue Got Married), 1986

Giardini di pietra (Gardens of Stone), 1987

Tucker - Un uomo e il suo sogno (Tucker: The Man and His Dream), 1988

Il padrino - Parte III (The Godfather Part III), 1990

Dracula di Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula), 1992

Jack, 1996

L'uomo della pioggia - The Rainmaker (The Rainmaker), 1997

Un'altra giovinezza (Youth Without Youth), 2007

Segreti di famiglia (Tetro), 2009

Twixt, 2011

IV. Apocalypse Now - scheda film

Regia: Francis Ford Coppola

Attori: Marlon Brando (Colonnello Walter E. Kurtz), Robert Duvall (Tenente Colonnello Bill Kilgore), Dennis Hopper (Il Reporter), Martin Sheen (Capitano Benjamin L. Willard), Harrison Ford (Colonnello Lucas), Francis Ford Coppola (Regista Televisivo), Vittorio Storaro (Operatore Tv), Dean Tavoularis (Fonico Tv), Mark Coppola (Annunciatore), Cyntia Wood (Playmate dell' anno), Larry Carney (Sergente Mp), James Keane (Soldato di Kilgore), William Uptone (Spotner), Herb Rice (Roach), Damien Leake (Mitragliere), Linda Carpenter (Playmate), Colleen Camp (Playmate), G.D. Spradlin (Generale Corman), Sam Bottoms (Lance B. Johnson), Frederic Forrest (Hicks), Laurence Fishburne (Clean), Jerry Ziesmer (Un Civile), Albert Hall (Chief), Tom Mason (Sergente), Ron McQueen (Soldato Ferito), Dick White (Pilota di Elicottero), Jerry Ross (Johnny di Malibu'), Kerry Rossall (Mike di San Diego), Scott Glenn (Capitano Richard Colby), Bo Byers (Sergente Mp)

Soggetto: Joseph Conrad

Sceneggiatura: Francis Ford Coppola, John Milius, Michael Herr

Fotografia: Vittorio Storaro

Musiche: Francis Ford Coppola, Mickey Hart, Carmine Coppola

Montaggio: Gerald B. Greenberg, Walter Murch, Lisa Fruchtman, Richard Marks

Scenografia/Arredamento: Dean Tavoularis, George R. Nelson

Costumi: Charles E. James

Effetti: A.D. Flowers, Joe Lombardi

Aiuto regia: Jerry Ziesmer, Tony Brandt, Larry J. Franco

Durata: 155 minuti

Produzione: Zoetrope Studios