

Gorbaciof,

mio primo lungometraggio in digitale, fu girato in una fase ancora pionieristica, in Italia, della ripresa su sensore digitale di alta fascia. La macchina da presa era la RED ONE, primo cavallo di battaglia (e di Troia) della casa australiana che, in quegli anni, è stata uno dei principali motori della riconversione industriale che, in modo sconsideratamente veloce, prevedeva l'estinzione a breve della pellicola fotografica come supporto della ripresa cinematografica.

Con Stefano, si è trattato di prendere le misure ad una codifica e compressione del segnale luminoso che da un lato vedeva drammaticamente decadere la morbidezza della curva tra il massimo della luce e il buio assoluto, tra il Bianco e il Nero per intenderci, e dall'altro offriva in cambio all'utilizzatore nitidezza, definizione e una estrema capacità di leggere informazioni a bassissimi livelli di illuminazione. Quello che oggi per capirci fanno anche le telecamere dei cellulari di alta fascia.

Sempre per capirci, e semplificando molto, nei primi anni 2000 si è svolta, nel mercato dell'immagine globale, dalla fruizione in sala, allo schermo televisivo, fino ai tablet e agli smartphone, un'operazione simile all'avvento del compact disc e della compressione MP3 nella registrazione di dati audio. Ci siamo presto accorti che i dati sulla sensibilità 'notturna' del sensore erano alquanto esagerati e fittizi e che per ottenere quei neri, che sono stati l'anima e il corpo del cinema che avevamo fatto insieme fino ad allora, bisognava... 'illuminare'. Cioè alzare il livello del contrasto, chiudere il diaframma e ottenere quei primi piani a fuoco su sfondi vivacemente sfocati in grado di sbalzare verso lo spettatore le figure degli attori e il loro abitare lo spazio dell'inquadratura. Quindi, come al solito, alta qualità delle lenti, controllo in ripresa della paletta dei colori di ambienti e costumi e selezione delle fonti di luce, pre-esistenti o aggiunte, capaci di dirigere l'occhio verso la 'bellezza' nascosta in ogni inquadratura.

Questa vocazione, che ho condiviso con Stefano da quando lavoriamo insieme (Il verificatore, 1995) ci ha accompagnato nella nostra prima esperienza digitale.

La sequenza della 'gita' sull'autobus notturno verso l'aeroporto, quella dell'accoglienza di Gorbaciof dopo il pestaggio e delle cure di Lila, quella dello 'spaesamento' al centro di un rettilineo affollato dai fari del traffico notturno, sono esempi del dialogo che abbiamo cercato di tenere in questo film tra crudezza della realtà metropolitana e le sacche di bellezza che vi si annidano.

Convinti, sempre, che le emozioni che possono trasmettersi allo spettatore per via visiva e figurativa vadano provocate e raccolte sul set, nel qui ed ora del set, insieme agli attori immersi in una particolare luce, tutti insieme a vivere quel particolare momento.

Il cinema di finzione, per come lo vedo, è la costruzione di un mondo da affidare agli occhi e alla sensibilità di un documentarista. E questo che al cinema mi fa poco a poco dimenticare il mio scetticismo e la mia incredulità e abbandonare ad un'altra realtà. Ancora di più se questo avviene in una sala medio grande, insieme ad altri miei simili attenti ad uno schermo sufficientemente grande da avvolgerci tutti, dove scorrono delle immagini tanto più grandi di noi, per ottenere le quali è indispensabile la ricchezza dell'informazione originale immagazzinata sul supporto fotosensibile.

Pasquale Mari