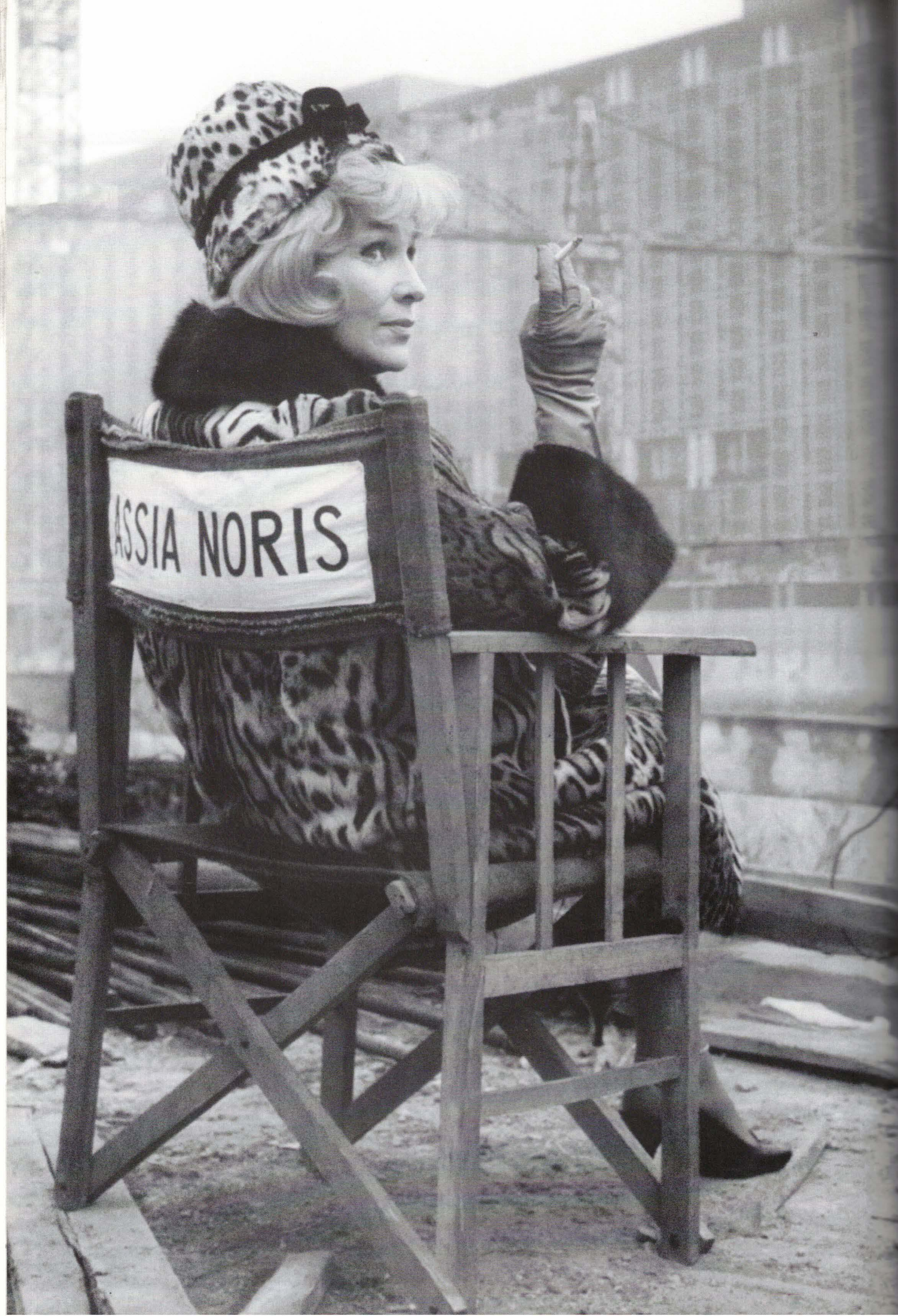


A LESSI



Francesco Alessi

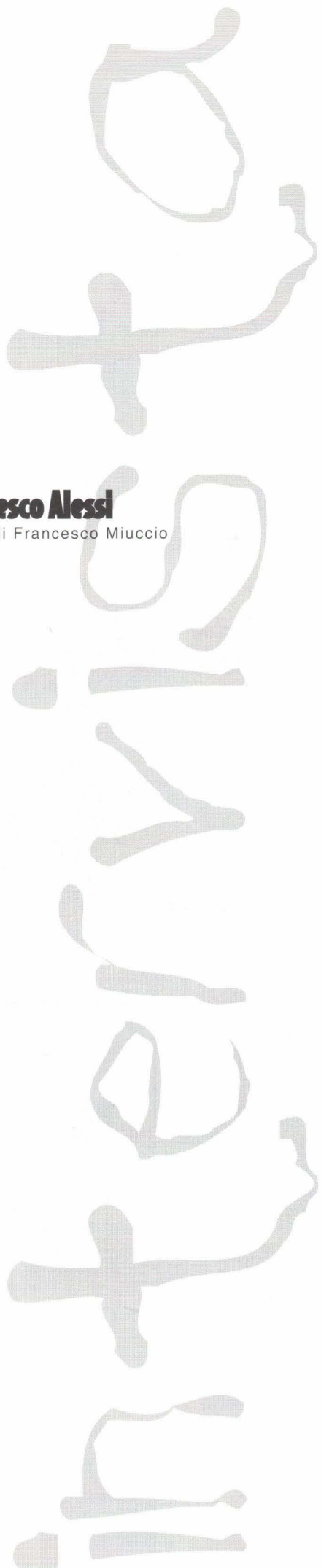
fotografo di set

Più di vent'anni trascorsi a cercare di catturare l'irripetibile emozione del set cinematografico. Così ha scelto di vivere Francesco Alessi, messinese, fotografo di scena. Nato nel 1920, in riva allo stretto, fu grazie alla sua ribalda intraprendenza di ventottenne trapiantato nella capitale, che incontrò il cinema, presentatosi sotto le spoglie di un sanguigno produttore napoletano e di un film d'avventura con Amedeo Nazzari.

Dopo quell'esordio, *Barriera a settentrione* di Luis Trenker, sono stati migliaia di scatti, consumati lungo il sentiero dell'evoluzione tecnica della sua professione, dedicati all'immagine davanti e ai bordi dell'obiettivo della macchina da presa.

Ritualità immutabili e geniali imprevisti sono passati davanti ai suoi occhi, hanno impressionato vecchie lastre e valigie di rullini, sino ad affermare la priorità del proprio "statuto visuale", della propria individuale ricetta professionale. Sia che fossero pose tradizionalmente legate alla finalità pubblicitaria delle pellicole, le foto di scena scattate a ruota della ripresa della scena organizzata dal regista, in una sorta di replay a freddo del ciak, sia che invece ci fosse maggiore spazio per l'impennata autoriale, per il talento del fotografo, nel caso degli scatti "rubati" fuori dalla scena, tra le maestranze, tra gli attori, i registi, gli scenari, la vita impegnata a fare del cinema, la carriera di Ciccio Alessi è stata prestigiosa. Lo abbiamo ascoltato, con il piacere cinefilo dell'aneddoto, su veri miti come Renoir, Rossellini, la Bergman, la Magnani, ma lo abbiamo anche immaginato al lavoro su tanti altri set di cui non gli abbiamo chiesto. Se il cinema è quello dei capolavori, lo è anche perché esiste un altro cinema, artigiano, talvolta ai limiti dello scalcinato, ma preso dallo stesso fascinoso gioco della finzione.

Titoli come *Bora Bora* di Ugo Liberatore, iniziatore del curioso filone italico del sexy-esotico, *Ok Connery* di Alberto De Martino in cui si cercò di "piazzare" al pubblico nientemeno che il fratello di Sean Connery in una risibile spy-story, *Spiaggia libera* di Girolami, antesignano dei film balneari, con la Mondaini ed Aldo Giuffrè, sono tre esempi per ricordare l'altra faccia del cinema, magari ancora più bisognosa del conforto delle foto di Alessi su locandine e rotocalchi. Ma adesso, come al solito, le parole sono in cerca di memorie più grandi, come quella, in più formati, bianco e nero e o colore che sia, di Francesco Alessi.



Francesco Alessi

a cura di Francesco Miuccio

La sua carriera come fotografo di scena comincia nel primo dopoguerra. Ci racconti dei suoi esordi.

Col mio amico e futuro socio Salvatore D'Urso, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia, avevamo qualche ambizione cinematografica, frutto del nostro entusiasmo giovanile. Girammo dei documentari, ma presto fummo vittime di una delle solite, cicliche crisi del cinema. Non guadagnavamo una lira e qualcuno ci dava degli incoscienti, consigliandoci di non perdere altro tempo e denaro tentando la carriera registica.

Nel frattempo, si liberò uno studio fotografico a Piazza di Spagna e decidemmo di rilevarlo. Firmammo il contratto la sera del 4 novembre del 1948. Così nasceva lo studio fotografico 'Dual' dall'unione delle lettere iniziali dei nostri due cognomi. La società non poteva mantenersi con i servizi per le cerimonie e le foto dei turisti sulla scalinata di Trinità dei Monti. Così D'Urso decise di approfittare delle sue amicizie nel mondo del cinema ed avvicinare gli ex colleghi del Csc allo studio. Era gente del calibro di Germi, De Santis, Risi, dell'operatore Nebiolo. Conobbi anche Fellini, che con Lattuada venne da noi a fare i provini per i costumi di *Luci del varietà*. Con lui c'erano le protagoniste del film, Carla Del Poggio, di cui ricordo l'ambizione e la pignoleria professionale, e Giulietta Masina, dolcissima. Era l'epoca di un cinema artigiano, familiare. Si parlava dei progetti a tavola, si correva dallo zio a farsi prestare 20 milioni per potere continuare le riprese...

Il suo primo film risale proprio a quell'anno. Nel '48 lei lavora in *Barriera a settentrione* dell'attore e regista tirolese Luis Trenker. Era il classico "film di montagna" (Il "Berg film" di tradizione tedesca che aveva il proprio iniziatore in Arnold Fanck, maestro di Trenker, e che in Italia vide cimentarsi tra gli altri Malasomma e Bonnard *(nda.)* un particolare filone avventuroso girato in suggestivi esterni. Come entrò in quella produzione?

Seppi che il conte napoletano Nazareno Gallo, produttore, cercava un fotografo di scena per questo film ambientato sulle Dolomiti. Era un personaggio straordinario, emblematico dell'ambiente spesso avventuroso del cinema di quegli anni.

Affermava di aver fatto fortuna sbancando il casinò, ma c'era qualcuno che accreditava un'altra tesi per spiegare la sua fortuna finanziaria: un'avviata tipografia nel centro di Napoli, specializzata in carte annonarie.

Firmai un contratto vantaggiosissimo come fotografo di scena, approfittando di un equivoco ai limiti dell'incredibile. Riuscii infatti ad arrivare sul set del film di Trenker spacciandomi per un affermato professionista francese, "Mon-



Totò e Mike Bongiorno
in *TOTO', LASCIA O RADDOPPIA*
(1956)
di Camillo Mastrocinque

sieur Duval", giocando sul nome, "Dual", della mia agenzia. Il trucco durò ovviamente lo spazio di un mattino, e col regista ci furono le prime liti a causa della mia supposta inesperienza e della sua diffidenza tutta altoatesina. Gallo prese le mie difese a tavola, magnificando la professiona-



lità del grande maestro francese che aveva reclutato per le foto di scena. Quando seppe che ero nato in Sicilia rimase di stucco, ma per fortuna la prese bene, divertito da questa dimostrazione dell'arte di arrangiarsi a lui congeniale.

Gino Cervi e Silvana Pampanini
in OK NERONE (1951) di Mario Sol

Restai nel film e feci un buon lavoro grazie anche ad una mia trovata tecnica.

Ce ne parli.

Allora il fotografo di scena lavorava con delle macchine

enormi e pesantissime. L'unico supporto esistente per le emulsioni fotografiche erano delle lastre di vetro che adoperavano il formato 18x24. La macchina era montata su un cavalletto e completa di tendina, peretta e "chassis", il portlastre. Era dura spostare apparecchi del genere in montagna e, per *Barriera a settentrione* andavamo su in cima alle Dolomiti, scortati dagli alpini. Pensai allora di adoperare una cosiddetta "macchina da campagna" che usava lastre più leggere, di un formato intermedio, 13x18, che si rivelarono adattissime per il particolare tipo di set da fotografare.

In cosa consisteva il suo lavoro in quei primi anni di attività?

Non c'era molto spazio per la creatività personale. Il fotografo di scena doveva attenersi alla disposizione delle luci scelta dal regista e dal direttore della fotografia. Dopo la scena ripresa dalla macchina da presa, gli attori rimanevano nella stessa, identica posa per

lo scatto del fotografo, che aveva - come sapete - degli intenti puramente pubblicitari. Le foto, una trentina al massimo, servivano per le locandine e il materiale distribuito ai rotocalchi.



Diversa era l'attività, anch'essa pubblicitaria, della ritrattistica.

Lavorava anche in quel settore?

Lo studio fotografava tanti attori, aspiranti stelle e personaggi già affermati. Ricordo un giovanissimo Marcello Mastroianni, che faceva ancora l'impiegato e veniva nel nostro studio a provare le recite del teatrino universitario. Gli feci io le prime foto. Uno di quei ritratti fu per vent'anni la foto che la moglie Flora spediva alle ammiratrici. Marcello era troppo pigro per tornare da me a fare delle nuove foto, anche se ogni volta che ci vedevamo non mancava di ricordarmi che sarebbe presto venuto a rinnovare quel ritratto giovanile. Diversi anni più tardi lo incontrai sul set di *Pecato che sia una canaglia* di Blasetti, con la Loren e De Sica. Era sempre lo stesso, simpatico ed indolente. Allora si lavorava tanto con queste foto destinate ai fans. Di Mastroianni ne stampavo a centinaia, ma per dive come la Pampanini c'erano migliaia di richieste. La ritrattistica comunque, non è mai stata una mia passione. Preferivo lasciarla agli specialisti di questo che era un mestiere a parte, come Elda Luxardo, fotografa brasiliana con cui entrai in società negli anni cinquanta.

La Luxardo, sposata col produttore Salvatore Argento, è stata una cara amica con cui ho lavorato benissimo. Ho visto crescere suo figlio Dario, che poi è diventato il maestro che tutti conoscono

Torniamo alla sua filmografia. Nel 1950 la troviamo in due film: con Germi ne *Il cammino della speranza* e con Mario Mattoli in *L'inafferrabile 12*. Cosa ricorda di quelle esperienze?

Con Pietro Germi c'eravamo conosciuti già all'epoca del suo film precedente, *In nome della legge*. Era compagno di D'Urso al CSC ed aveva il problema di alcune foto scattate in Sicilia che non erano venute bene. Arrivò da noi col protagonista del film, Massimo Girotti, che fotografammo con dei fondali fotografici ricavati da gigantografie. Germi fu soddisfatto e si servì di noi per *Il cammino della speranza* che però è stato fotografato quasi per intero da D'Urso come favore personale all'ex compagno di corso. Fu la sua unica prova come fotografo di scena, visto che aveva l'ambizione di fare l'operatore. Io scattai le foto della parte del film ambientata a Roma. Nel film di Mattoli, invece, che era una commedia interamente basata sull'estro di Walter Chiari, impegnato in un doppio ruolo, due gemelli, con l'inevitabile serie di equivoci che ne seguiva, mi divertii davvero tanto. Feci delle belle foto, anche fuori scena, la sera, dopo le riprese. C'era un'atmosfera allegra, Chiari era un vul-

cano. C'erano la Pampanini, di cui feci una foto con le mani poggiate sui seni che furoreggiò tra i fans e sui rotocalchi, la Barzizza, Yvonne Sanson in una piccola parte, ed Aroldo Tieri. Col fratello di Aroldo, Gherardo Tieri, fondai nel '53 l'"Agenzia Dial" che si avvaleva della collaborazione di ben otto giornalisti, anche prestigiosi come Lamberto Antonelli



Raf Vallone e Elena Varzi
in IL CAMMINO DELLA SPERANZA
(1950)
di Pietro Germi

ed Ettore Zocaro.

Cosa portò a questa svolta nel campo della comunicazione pubblicitaria?

Fu una naturale conseguenza dell'evolversi della mia professione di fotografo di scena. Gli uffici stampa delle varie produzioni desideravano essere agevolati nella diffusione



Michelangelo Antonioni
sul set de IL GRIDO (1957)

delle fotografie. Con Gherardo Tieri, che aveva organizzato una struttura enorme e costosissima, con una truppa di impiegati, dai ragionieri ai fattorini, ruppi la società e mi trasferii a Piazza Mignarelli, accanto Piazza di Spagna, dove nacque la "Dial Press" con tre giornalisti al seguito. Cominciavano a richiedere qualcosa di più delle solite foto ufficiali, e fu quel qualcosa di diverso, che cercammo di offrire. Avevo un agente a Milano e uno a Roma che facevano girare le foto per le redazioni, ed i giornalisti facevano la loro parte. Spesso la didascalia che veniva scritta per essere poi incollata dietro la foto, restava la stessa anche sulle pagine dei giornali. Anzi, accadde qualche volta, che nelle redazioni si servissero del commento a corredo dell'immagine e rinunciassero a pubblicare quest'ultima! Era un lavoro preziosissimo e, grazie ad una distribuzione capillare del lavoro della "Dial Press" sui giornali, arrivammo ad avere sette copertine contemporaneamente. Si era creato quasi un circolo vizioso...

La sua attività in quei primi anni cinquanta fu molto intensa. Particolarmente felice fu la sua collaborazione con Mario Soldati. Come lo conobbe?

"Fu grazie a Chiari e alla Pampanini, coi quali avevo lavorato ne *L'inafferrabile 12*, e che erano i protagonisti, assieme a Gino Cervi, di *OK Nerone* che Soldati girò nel '51. Con Soldati cominciai a scattare i primi "Si gira", come erano chiamate le foto fuori scena fatte sui set cinematografici, che rendevano la spontaneità di certi momenti di rilassatezza e naturalmente erano un lavoro più personale rispetto alla tradizionale fotografia a scopi pubblicitari, per le locandine.

Usavo una macchina leggera, la Rolleiflex 6x6 che aveva sostituito la precedente Superikonta 6x9. Soldati era un personaggio, "un numero a parte". Una volta si fece fotografare legato al cavalletto della macchina da presa, come quello scrittore che si fece legare alla scrivania per costringersi a scrivere; e si fece fotografare così, mentre si protendeva scherzosamente per strapparmi la macchina di mano. Ancora nel 1951, dopo *Ok Nerone*, fotografai altri due film di Soldati, *Le avventure di Mandrin*, ambientato all'epoca di Luigi XV, con Vallone e la Pampanini, e poi ancora *È l'amore che mi rovina* che ricordo con piacere.

Si girava al Sestriere in un clima di amicizia e di goliardia e Walter Chiari, protagonista accanto alla Bosè, arrivava da Milano dove faceva la rivista. Spuntava sul set a mezzogiorno, trasandato ed assonnato. Ricordo che distrusse due auto durante la lavorazione del film. Ancora con Chiari e Soldati feci *Il sogno di Zorro*, nel '52. C'erano Gassman, Delia Scala e soprattutto una giovanissima Sofia Loren

che, all'epoca si chiamava ancora Sofia Lazzaro, con una mezza dozzina di comparsate alle spalle.

Conosceva la Loren prima di quel film?

"I suoi primi passi nell'ambiente li fece fotografata da me. Mi trasferii per una settimana a casa sua e le scattai una serie di foto molto belle ed accattivanti, in "baby doll" ed in pose sexy ideali per il lancio di un'aspirante stella. Con lei lavorai, appena dopo il film di Soldati, nel film che le offrì il primo ruolo da protagonista. Era *La favorita* di Cesare Barlacchi in cui recitava nel ruolo di Leonora di Guzman. Era una pellicola tratta dall'opera di Donizetti e Sofia veniva doppiata da un famoso soprano per le parti cantate.

In quel fatidico 1952 si registra uno degli apici della sua carriera: la partecipazione a *La carrozza d'oro* girata in Italia dal grande Jean Renoir. Come andò?

"Fu grazie ad un mio amico siciliano, il produttore Francesco Alliata, che finanziava *La carrozza d'oro*, che entrai in quella troupe prestigiosa. Si girava interamente in studio, con le scenografie del grande architetto Mario Chiari e la direzione della fotografia affidata al fido collaboratore di Jean Renoir, suo nipote Claude. Io adoperai una macchina tedesca, la Linhoff 9x12, che aveva un caricamento più semplice. Si faceva uno scatto in bianco e nero per i giornali ed uno a colori per le locandine e le buste-foto pubblicitarie. Lavoravamo con



Marcello Mastroianni e Sophia Loren in *PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA* (1955)
di Alessandro Blasetti



l'orario francese, dalle dodici alle diciannove. Era un film in "Technicolor", il primo girato in Italia col sistema tricromatico.

Come fu lavorare con artisti di quel genere?

"Fu naturalmente fantastico. Jean Renoir era un signore di una gentilezza tale, da fargli chiedere il permesso al capo macchinista per girare una scena oltre l'orario delle riprese. Il mio lavoro era guidato in tutto e per tutto dalle scelte sue e del nipote, su luci ed angolazioni. Dovevo perciò spo-



starmi nello stesso esatto punto scelto per le riprese. La meticolosità di Renoir mi colpì molto: era attentissimo ai dettagli; dai costumi, che volle foderati internamente per attutirne il fruscio, visto che si girava in presa diretta, al trucco. A questo proposito chiese al truccatore De Rossi di passare il cerone anche all'interno delle orecchie degli attori in modo che, ripresi di profilo sotto la luce dei riflettori, non causassero "sfiammate" di colore. Con Claude Renoir feci un lavoro importante occupandomi di sviluppare tutte le sere i contrasti dei colori per dargli un'idea sempre costante della qualità cromatica delle riprese in

Vittorio Gassman e Walter Chiari
in IL SOGNO DI ZORRO (1952)
di Mario Soldati



"Technicolor"; allora la pellicola sopportava poco contrasto a livello di sensibilità cromatica e per il "Technicolor" si faceva riferimento a laboratori londinesi, che impiegavano una settimana a consegnare le immagini sviluppate".

E' d'obbligo chiederle della Magnani, protagonista del film. Renoir disse che la sua interpretazione lo sconvolse al punto da mutare la sua interpretazione del soggetto, trattandolo come una farsa anziché un racconto realista. E ancora, ricorda come fosse necessario impegnarsi a fondo per convincerla a passare le notti a riposare anziché andare per locali notturni. Cosa ricorda di lei?

Si sono dette tante cattiverie su di lei, e tutte false. Io non ho visto niente che potesse fare parlare di una sua inaffidabilità professionale. Avrà tentato al massimo una volta di fare i capricci, poi, non so se intimidita o semplicemente rispettosa del grande artista che la dirigeva, fu una vera professionista, limitando anche la sua naturale esuberanza. Con me fu squisita perché la accontentai nella sua richiesta di essere ripresa dall'alto e dal lato destro, che era quello che preferiva. Mi diceva: "A piccolè, inquadrare da più in alto". Io salivo su una pedana e allineavo l'obiettivo all'altezza dei suoi occhi. Così andammo d'accordo.

Dopo *La carrozza d'oro* inizia la collaborazione più feconda e duratura della sua carriera, quella con Carmine Gallone, che grazie ai suoi "kolossal" dell'epoca del muto era considerato il "De Mille italiano". Si specializzò in seguito in cinemelodrammi, ripresi nel dopoguerra. Come iniziò questo sodalizio?

La macchina *Technicolor* con cui si era filmato *La carrozza d'oro* era rimasta in Italia; e con essa Claude Renoir, abituale collaboratore di Gallone, che la adoperò in *Puccini* del '53, che così fu il secondo film girato nel nostro paese con questo sistema. Fu Claude Renoir a farmi entrare in questa produzione, la prima di una serie di film musicali che fotografai per Gallone che sino ad allora si era servito di Pesce come fotografo di scena. *Puccini* era una mega-produzione dalle scenografie sfarzose, curate da Scarpelli, e con un cast importante con Ferzetti, Marta Toren, Stoppa e Myriam Bru, alla quale feci un servizio che fu molto richiesto dai giornali. Con Gallone lavorai ancora in *Casa Ricordi* del '54, ancora con Stoppa e uno stuolo di attori impegnati in piccole parti, come Ferzetti ancora nei panni di Puccini, e Mastroianni in quelli di Donizetti; *Casta diva*, dell'anno seguente, che raccontava la storia d'amore tra Bellini e Maddalena Fumaroli che aveva il volto della Lualdi, e infine, sempre

nel '55, *Madama Butterfly* che è il mio ricordo più bello.

Per quale motivo?

Era una coproduzione italo-giapponese tra la Rizzoli e la grande casa di produzione nipponica Toho. Sul set era presente una coppia di produttori, i coniugi Kawakita (si tratta di Nagamasa Kawakita che, nel '37, era stato nella Cina occupata come coordinatore della produzione di Shanghai e che, insieme alla moglie, agente per l'Europa della Toho, coprodusse con Rizzoli questa *Butterfly* che, sul mercato giapponese, uscì col titolo di *Chocho fujin* (nda.). Le maestranze erano in gran parte giapponesi e si lavorava a gran ritmo. Kawakita rimase impressionato dalla celerità con cui riuscivo a stampare le foto a colori 9x12 per Claude Renoir

Kirk Douglas
sul set di *ULISSE* (1954)
di Mario Camerini



che ancora una volta era collaboratore di Gallone. Decisi di regalargli una trentina di fotografie e notai che le gradi molto. Dopo qualche tempo, a lavorazione terminata mi vidi recapitare una enorme cassa dal Giappone. Fu dura farla sdoganare ma quando la aprii, vi trovai un regalo favoloso: un intero set della Nikon, allora ancora una rarità sul mercato. Oggi la Nikon 24x36 è lo standard di quasi tutti i fotografi di scena. C'era tutto in quella cassa, dagli accessori all'intera gamma degli obiettivi.

Con Gallone lavorò in qualche altra pellicola...

Era un personaggio straordinario, circondato da un alone aristocratico. Si divideva tra il Grand Hotel capitolino, dove viveva con la moglie, e una villa fuori Roma, dove abitava una signora britannica che gli aveva dato un figlio. Con lui feci *Tosca* nel 1956, primo film di Gallone senza Renoir, sostituito da Peppino Rotunno al suo primo film a colori. A parte i film musicali, fotografai anche il set di *Cartagine in fiamme* del 1958, tratto da Salgari, dove mi trovai alla perfezione col direttore della fotografia, l'ingegnere Piero Portalupi. Era un professionista quasi maniacale nel calcolare le incidenze della luce sulla scena e le angolazioni di ripresa. Cordialissimi erano anche i due attori francesi protagonisti, Pierre Brasseur e Daniel Gelin. Un'altra bella esperienza fu quella della *Cavalleria rusticana*, girata da Gallone a Noto nel 1953. Alloggiai in un appartamento preso in affitto da Gallone proprio di fronte alla piazza della cattedrale, teatro di molte scene del film. Ricordo che scattai alcune foto di scena direttamente dalla finestra della mia camera. Girammo alcune scene dentro delle zolfatare. Di questo film però, non conservo i negativi delle foto da me scattate. Produceva De Laurentis che, per contratto, se ne riservò la proprietà, facendoli sviluppare allo studio del padre. Comunque io mi incaricai di sviluppare i provini, scovando un fotografo locale. *Cavalleria rusticana* era girato in *Ferraniacolor* e in *3D*, poi ripassato a passo normale. Il direttore della fotografia era Karl Strauss specializzato nell'uso del sistema tridimensionale.

Nel '52, tra un film di Gallone e l'altro, lei fu sul set di una commedia di Bernard Vorhaus, *Fanciulle di lusso*, uscito all'estero come *Girls de luxe*. Cosa ricorda?

Era una pellicola finanziata dalla Cines, la società di produzione dello Stato (diretta nella prima metà degli anni cinquanta da Carlo Cavallero che non brillò né per qualità né per successo delle sue produzioni *nda.*). Il regista era un reduce dalle persecuzioni maccartiste in America, o almeno si spacciava come tale. Le attrici erano uno stuolo di magnifiche ragazze. C'era l'americana Susan Stephen,

Marina Vlady al suo primo film, Rossana Podestà, Anna Maria Ferrero e Paola Nori, moglie di Orson Welles. Era una commedia tipicamente americana. Sul set c'era anche Osvaldo Civirani, un mio collega ed amico che curò uno *Special*.

A proposito di colleghi, com'era il rapporto tra voi?

Si è parlato di antagonismo esasperato tra noi, ma erano esagerazioni. Non era raro che ci si sostituisse a vicenda in caso di improvvisa indisponibilità con un semplice "Le foto fammele tu...". Tra noi c'erano diversità, soprattutto tra chi aveva sempre lavorato con uno studio e chi veniva dalla strada, i cosiddetti "scattini" come Tursi o Pierluigi.

Nel '53 costituimmo l'AIFC, l'Associazione Fotografi Cinematografici, il primo sindacato della nostra categoria, presieduto da Civirani e con la Pampanini come madrina. Fu il primo passo nella lotta per il riconoscimento del nostro diritto ad essere equiparati ad altri membri della troupe, come i fonici.

Che cos'erano gli *Special*?

Dei servizi che consentivano al fotografo la massima libertà di movimento. Si disponeva delle pause di lavorazione del film per portare gli attori in giro e per ritrarli in pose più spontanee, meno legate alla loro componente divistica. Erano lavori ovviamente più rapidi, diversi dalla tradizionale attività di fotografia di scena. Personalmente feci degli *Special* per film importanti come *Rocco e i suoi fratelli* con quel galantuomo di Visconti e *Tristana* di Bunuel, con la Deneuve. Di Bunuel non ho un buon ricordo, era scorbutico e ancora più intollerante per la frustrazione dovuta alla sua quasi totale sordità.

Nel 1953 arriva un'altra delle tappe fondamentali della sua carriera: *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini. Un film amatissimo dalla giovane critica francese, poi trasformatosi in leva registica irripetibile con la "Nouvelle vague" e criticato da quella italiana. In ogni caso, si tratta di un film epocale, per la svolta nel linguaggio filmico impressa a tutto il cinema d'autore di là a venire. In tanta libertà registica quanto spazio c'era per l'improvvisazione?

Per la verità molto poco. Rossellini insieme all'altro sceneggiatore Vitaliano Brancati, di cui era molto amico, aveva un piano di lavoro ben preciso ed ogni scena era congegnata alla perfezione insieme agli attori. Brancati venne sul set quando si girava a Pompei insieme alla Proclemer, che aveva una piccola parte nel film. Una volta finirono i soldi, e Rossellini sparì per un paio di giorni,

dopo essere partito a razzo sulla sua Ferrari. Trovati i milioni, tornava sul set dove la Bergman e tutta la troupe erano stati ad aspettarlo in albergo senza notizie. Ricordo il gran lavoro del direttore della fotografia Enzo Serafin che adoperava una gran quantità di luce nelle sue imma-



Ingrid Bergman
sul set di VIAGGIO IN ITALIA (1953)
di Roberto Rossellini

gini di un biancore particolare. La sera George Sanders suonava il piano e cantava assieme alla moglie, una delle sorelle Gabor. Non c'era allegria ma piuttosto grande concentrazione. Si vennero a creare dei clan tra chi partecipava al film: era inevitabile vista la personalità difficile di molti di quelli che vi lavoravano.

E la Bergman?

All'epoca lavoravo molto con gli americani grazie ad una società di produzione incaricata di diffondere il cinema italiano negli Stati Uniti, l'IFI. Gli uffici stampa americani non badavano a spese, e non stavano a contare i rullini che si impiegavano; i loro fotografi scattavano anche 1000 foto



Amedeo Nazzari
in BARRIERA A SETTENTRIONE (1949)
di Luis Trenker

per uno Special, e volevano lo stesso da quelli a cui si appoggiavano nel nostro paese. Per la Bergman, che da anni viveva un esilio umiliante dagli Stati Uniti, a causa della campagna moralistica e denigratoria conseguente alla sua nota fuga con Rossellini (consumatasi, com'è noto, dopo la celebre lettera della diva al regista, tra il set di Stromboli e la camera 304 dell'Hotel Reale di Messina, dove il marito Peter Lindstrom fu messo di fronte alla realtà *nda.*), era giunta sul set di *Viaggio in Italia* una giornalista americana. Costei, affiancata da un fotografo dell'agenzia *Magnum* di Robert Capa, ex della Bergman, aveva il compito di organizzarne, attraverso il reportage dall'Italia, il rientro in America, per l'avvio di una nuova carriera ad Hollywood. Ci fu un episodio, che ricordo benissimo, che mi fece capire quanto quella scelta coraggiosa fosse costata ad Ingrid. Accadde che una parte della troupe, Rossellini escluso, andasse a trovare quella di un altro film, che si girava ad Amalfi. Si trattava de *Il tesoro dell'Africa* che John Huston stava girando sulla costiera, prima di partire per il set africano. Era un film d'avventura con un cast incredibile: c'era Bogart, Jennifer Jones, Peter Lorre, la Lollobrigida. Eravamo una tavolata di dodici persone e Bogart e Huston conducevano la conversazione. Non potei però fare a meno di notare la distanza, per non dire quasi l'astio, col quale trattarono la Bergman. C'era una specie di veto morale per quello che aveva fatto che era condiviso da tutta l'America, anche quella più liberale.

L'anno dopo, nel 1954, curò uno special su *Ulisse* di Mario Camerini, con Kirk Douglas. Era ancora un incontro con gli uffici stampa americani?

Sì, l'ufficio stampa era curato da giornalisti d'oltre oceano. Il capo ufficio stampa era una signora che sarebbe poi diventata la moglie di Douglas. Era una produzione ambiziosa, con un uso sofisticato per quei tempi di effetti specializzati realizzati in *Truka* dall'operatore Harold Rosson, terzo marito della compianta Jean Harlow. La macchina per gli effetti era costosissima. Producevano Ponti e De Laurentis, nei cui stabilimenti romani si girò quasi tutto il film, dove le Mangano aveva il doppio ruolo di Penelope e di Circe. Gli esterni invece, li girammo in Toscana, a Talamone, vicino Grosseto. Lì si ambientò la scena del ciclope.

Era un paesaggio naturale da mozzare il fiato. La sera, dopo le riprese, le cose non andavano bene tra tutte quelle primedonne (oltre a Douglas e a Camerini, c'era una nutrita truppa di sceneggiatori, tra cui i veterani americani Ben Hecht e Irwin Shaw, e i nostri De Concini e Brusati *nda.*) che discutevano animatamente sull'andamento del film. Erano litigi violentissimi, ad alto tasso alcolico.

Proseguiamo, ci parli di *Peccato che sia una canaglia* ».

Era un set romano, nel '55. Non ricordo niente di particolare, se non che mi dedicai per la maggior parte del tempo a immortalare Sofia Loren, che era all'apice della prima parte della sua carriera

Nel '57 andò nel Polesine per *Il grido*, un grande esempio della poetica di Antonioni che sposava paesaggio fisico ed esistenziale dei suoi personaggi, accomunandoli in un' unica desolazione. Nessun problema con Antonioni?

Absolutamente no. Anzi è stato uno dei più gentili tra i registi con cui ho lavorato. Era già successo qualche anno prima con *Le amiche*, dove feci un servizio, e lo incontrai di nuovo per questo film. E' difficile scordare tutta quella nebbia! Ricordo quell'attore americano, Steve Cochran e le camminate che gli faceva fare il regista.

Negli anni sessanta la troviamo in diversi film di scarsa levatura artistica ma talvolta di buon artigianato popolare. Cosa cambiò nella sua professione in quel periodo?

La concezione del ruolo del fotografo di scena stava cominciando a cambiare. In precedenza, quando i film erano spesso finanziati dagli stessi esercenti, le foto servivano addirittura a pagare le cambiali, erano utili per gli stati d'avanzamento. Con le foto, chi produceva il film riusciva a tenere buone le banche. In seguito le foto divennero solo una delle opzioni pubblicitarie che potevano accompagnarsi alla produzione di un film. In quegli anni ricordo con piacere *Svegliati e uccidi* di Lizzani, sulla banda Lutring. C'era Gian Maria Volonté, il fratello Claudio, che però per nome d'arte s'era scelto Camaso, ed una deliziosa Lisa Gastoni che recitava anche perché amica del produttore. E' una delle donne più belle che ho fotografato. Con Franco Brusati, invece, lavorai per *Tenderly*. Era una commedia che voleva essere brillante in maniera classica, ma eravamo nel '68. Si aggiunga poi l'isteria del regista, in perenne lite col direttore della fotografia e finanche con me stesso perché si supponeva che lo intralciassi. Protagonisti erano George Segal, simpaticissimo, e Virna Lisi che non aveva nessuna comunicativa, ma, naturalmente, tanta bellezza.

Siamo al declino dell'attività del fotografo di scena...

Diciamo che più che un declino, si trattò di una trasformazione delle logiche con le quali si operava in questo settore. Meno spazio per la creatività, tutto obbedisce a precisi calcoli di marketing. Sono cambiati i rapporti tra gli addetti ai lavori

ed il clima generale delle lavorazioni ha perso, a cominciare proprio dalla fine degli anni '70, ogni traccia di familiarità e rilassatezza. E' per questo motivo che ho preferito dedicarmi esclusivamente al settore dello sviluppo e stampa nel settore cinematografico. La professione cominciò a svilirsi con l'arrivo della produzione in massa degli "spaghetti-western", dopo il successo di quel grande artista che era Sergio Leone.



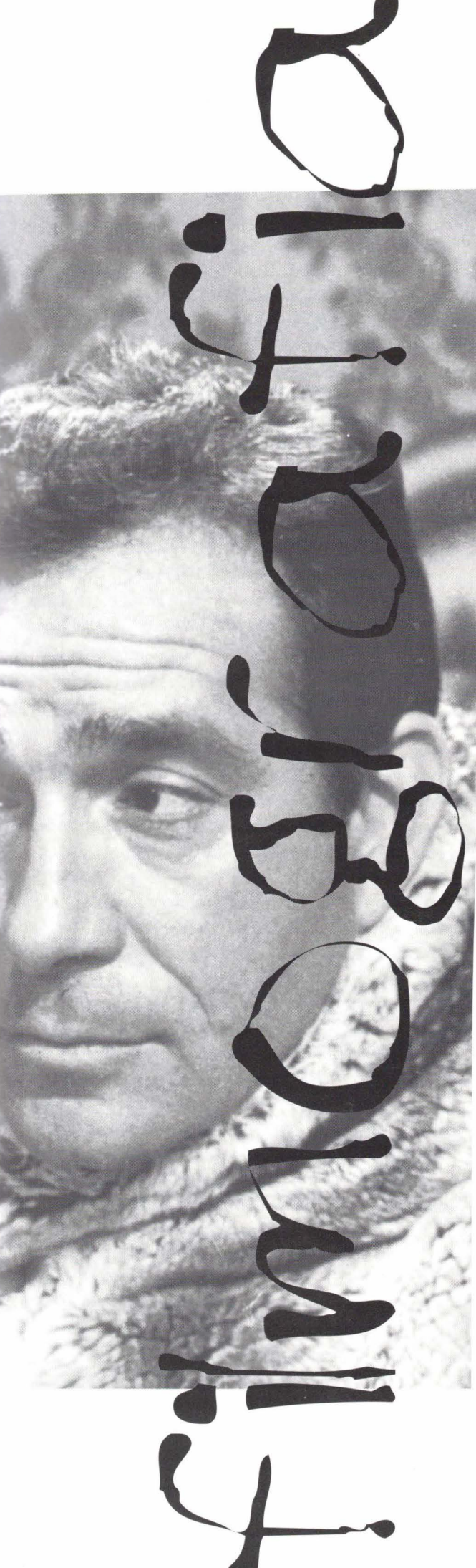
Walter Chiari
in E' L'AMOR CHE MI ROVINA (1951)
di Mario Soldati

Uscirono centinaia di fumetti senza qualità e professionalità che saturarono il mercato e si affidarono a fotografi improvvisati senza alcun talento per la produzione delle immagini pubblicitarie.

Anch'io finii la carriera con un western minore, proprio perché toccai con mano questo calo di qualità dell'ambiente. Smetterò di lavorare col cinema solo il 4 novembre dell'anno prossimo. Saranno cinquant'anni esatti di attività da quando nello stesso giorno del 1948 aprii lo studio assieme al mio socio. Sa, è una questione sentimentale!



Ugo Tognazzi e Claudia Cardinale
in IL MAGNIFICO CORNUTO (1964)
di Dino Risi



BARRIERA A SETTENTRIONE (1949) di Luis Trenker
con Amedeo Nazzari, Luis Trenker, Marianne Hold

IL CAMMINO DELLA SPERANZA (1950) di Pietro Germi
con Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzì

I FALSARI (1950) di Franco Rossi
con Fosco Giachetti, Doris Duranti

E' L'AMORE CHE MI ROVINA (1951) di Mario Soldati
con Walter Chiari, Lucia Bosé, Virgilio Riento

PORCA MISERIA! (1951) di Giorgio Bianchi
con Carlo Croccolo, Isa Barzizza, Mario Riva

O.K. NERONE (1951) di Mario Soldati
con Silvana Pampanini, Walter Chiari, Carlo Campanini

LE AVVENTURE DI MANDRIN (1951) di Mario Soldati
con Raf Vallone, Silvana Pampanini, Alberto Rabagliati

FANCIULLE DI LUSSO (1952) di Bernard Vorhaus
con Anna Maria Ferrero, Jacques Sernas, Susan Stephen

LA CARROZZA D'ORO (1952) di Jean Renoir
con Anna Magnani, Duncan Lamont, Odoardo Spadaro

LA FAVORITA (1952) di Cesare Barlacchi
con Gino Sinimberghi, Sophia Loren, Franca Tamantini

CARNE INQUIETA (1952) di Silvestro Prestifilippo e Carlo Musso
con Raf Vallone, Marina Berti, Clara Calamai

CARMEN PROIBITA (1952) di Giuseppe M. Scortese
con Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariella Lotti

IL SOGNO DI ZORRO (1952) di Mario Soldati
con Walter Chiari, Vittorio Gassman, Delia Scala

PUCCINI (1953) di Carmine Gallone
con Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Paolo Stoppa

CARTAGINE IN FIAMME (1953) di Carmine Gallone
con Pierre Brasseur, Daniel Gelin, Paolo Stoppa

VIAGGIO IN ITALIA (1953) di Roberto Rossellini
con Ingrid Bergman, George Sanders, Anna Proclemer

CAVALLERIA RUSTICANA (1953) di Carmine Gallone
con Anthony Quinn, Kerima, May Britt

PINOCCHIO E LE SUE AVVENTURE (1954) di Attilio Giovannini
con Armando e Bruno Sviato, Luisa Ballisi

CASA RICORDI (1954) di Carmine Gallone
con Paolo Stoppa, Gabriele Ferzetti, Nadia Gray

VIOLENZA SUL LAGO (1954) di Leonardo Cortese
con Erno Crisa, Lia Amanda, Virna Lisi

CANZONE D'AMORE (1954) di Giorgio C. Simonelli
con Claudio Villa, Maria Fiore, Bruna Corrà

CASTA DIVA (1954) di Carmine Gallone
con Antonella Lualdi, Nadia Gray, Maurice Ronet

ULISSE (1954) di Mario Camerini
con Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn

AMICI PER LA PELLE (1955) di Franco Rossi
con Geronimo Meynier, Andrea Sciré, Carlo Tamberlani

LE AMICHE (1955) di Michelangelo Antonioni
con Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Gabriele Ferzetti

MADAME BUTTERFLY (1955) di Carmine Gallone
con Kaouru Yachigusa, Nicola Filacuridi, Micico Tanaka

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA (1955) di Alessandro Blasetti
con Vittorio De Sica, Sophia Loren, Marcello Mastroianni

TOTO', LASCIA O RADDOPPIA? (1956) di Camillo Mastrocinque
con Totò, Valeria Moriconi, Carlo Croccolo

TOSCA (1956) di Carmine Gallone
con Franca Duval, Franco Corelli, Afro Poli

IL GRIDO (1957) di Michelangelo Antonioni
con Alida Valli, Steve Cochran, Dorian Gray

LA SFIDA (1957) di Francesco Rosi
con Rosanna Schiaffino, José Suarez, Nino Vingelli

AVVENTURA A CAPRI (1958) di Giuseppe Lipartiti
con Maurizio Arena, Alessandra Panaro, Nino Taranto

GIUDITTA E OLOFERNE (1958) di Fernando Cerchio
con Massimo Girotti, Isabel Corey, Daniela Rocca

LA DIGA SUL PACIFICO (1958) di René Clement
con Silvana Mangano, Anthony Perkins, Jo Van Fleet

IL SEPOLCRO DEI FARAONI (1960) di Fernando Cerchio
con Debra Paget, Ettore Manni, Erno Crisa

IL MATTATORE (1960) di Dino Risi
con Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Peppino De Filippo

LA VENDETTA DEI BARBARI (1960) di Giuseppe Vari
con Daniela Rocca, Anthony Steel

ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960) di Luchino Visconti
con Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot

IL RATTO DELLE SABINE (1961) di Richard Pottier
con Roger Moore, Mylène Demongeot, Scilla Gabel

MACISTE L'UOMO PIU' FORTE DEL MONDO (1961) di Antonio Leonviola
con Mark Forest, Moira Orfei, Paul Wynter

LA MONACA DI MONZA (1962) di Carmine Gallone
con Giovanna Ralli, Gabriele Ferzetti, Gino Cervi

SOLO CONTRO ROMA (1962) di Herbert Wise coll.re Luciano Ricci
con Rossana Podestà, Lang Jeffries, Philippe Leroy

SEXY AL NEON I° (1962) di Ettore Fecchi

SEXY AL NEON BIS (1962) di Ettore Fecchi

NOTTI NUDE (1962) di Ettore Fecchi

CARMEN DI TRASTEVERE (1962) di Carmine Gallone
con Giovanna Ralli, Jacques Charrier, Lino Ventura

IL CROLLO DI ROMA (1963) di Anthony Dawson (Antonio Margheriti)
con Giancarlo Sbragia, Maria Grazia Buccella

GLI IMBROGLIONI (1963) di Lucio Fulci
con Walter Chiari, Antonella Lualdi, Raimondo Vianello

MANI SULLA CITTÀ' (1963) di Francesco Rosi
con Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti

TEMPESTA SU CEYLON (1963) di Gerd Oswald e Giovanni Roccardi
con Eleonora Rossi Drago, Maurice Ronet, Magali Noel

IL MAGNIFICO CORNUTO (1964) di Antonio Pietrangeli
con Ugo Tognazzi, Claudia Cardinale, Salvo Randone

ROMA CONTRO ROMA (1964) di Giuseppe Vari
con Susy Andersen, Ettore Manni, Ida Galli

PANIC BUTTON... Operazione Fisco (1964) di George Sherman
e Giuliano Carmineo

con Jayne Mansfield, Maurice Chevalier, Eleanor Parker

LA CELESTINA (1964) di Carlo Lizzani
con Assia Noris, Venantino Venantini, Raffaella Carrà

ITALIANI BRAVA GENTE (1964) di Giuseppe De Santis
con Riccardo Cucciolla, Raffaele Pisu, Tatiana Samojlova

LA MOGLIE AMERICANA (1965) di Gian Luigi Polidoro
con Ugo Tognazzi, Rhonda Fleming, Graziella Granata

GRANDI CONDOTTIERI (1965) di Marcello Baldi
e Francisco Perez Dolz

con Ivo Garrani, Rosalba Neri, Fernando Rey
IO UCCIDO TU UCCIDI (1965) di Gianni Puccini
con Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Emmanuelle Riva
GIACOBBE, L'UOMO CHE LOTTO' CON DIO (1965) di Marcello Baldi
con Giorgio Cerioni, Glauco Onorato, Alfredo Rizzo
SPIAGGIA LIBERA (1966) di Marino Girolami
con Dominique Boschero, Aldo Giuffré, Sandra Mondaini
SVEGLIATI E UCCIDI (1966) di Carlo Lizzani
con Robert Hoffman, Lisa Gastoni, Gian Maria Volonté
L'AVVENTURIERO (1967) di Terence Young
con Anthony Quinn, Rosanna Schiaffino, Rita Hayworth
MAIGRET A PIGALLE (1967) di Mario Landi
con Gino Cervi, Lila Kedrova, Raymond Pellegrin
REQUIESCANT (1967) di Carlo Lizzani
con Lou Castel, Mark Damon, Pier Paolo Pasolini
O.K. CONNERY (1967) di Alberto De Martino
con Neil Connery, Daniela Bianchi, Adolfo Celi
BORA BORA (1968) di Ugo Liberatore
con Corrado Pani, Haydée Politoff, Doris Kunstmann
PIU' TARDI CLAIRE PIU' TARDI (1968) di Brunello Rondi
con Gary Merrill, Adriana Asti, Marina Malfatti
SEDUTO ALLA SUA DESTRA (1968) di Valerio Zurlini
con Woody Strode, Franco Citti, Jean Servais
TENDERLY (1968) Franco Brusati
con Virna Lisi, George Segal, Paola Pitagora
SATYRICON (1969) di Gian Luigi Polidoro
con Ugo Tognazzi, Don Backy, Tina Aumont
SCACCO ALLA REGINA (1969) di Pasquale Festa Campanile
con Rosanna Schiaffino, Haydée Politoff, Romolo Valli
IL GATTO A NOVE CODE (1970) Dario Argento
con Catherine Spaak, Karl Malden, James Franciscus
TRISTANA (1970) di Luis Buñuel
con Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero
ER PIU'-STORIA D'AMORE E DI COLTELLO (1971) di Sergio Corbucci
con Adriano Celentano, Romolo Valli, Claudia Mori
LA BETIA (1971) di Gianfranco De Bosio
con Nino Manfredi, Rosanna Schiaffino, Mario Carotenuto
IL DECAMERONE NERO (1972) di Piero Vivarelli
con Beryl Cunningham, Djibri Diop, Serigne N'Diaye
GLI EROI (1973) di Duccio Tessari
con Rod Steiger, Rosanna Schiaffino, Rod Taylor
LE CINQUE GIORNATE (1973) di Dario Argento
con Adriano Celentano, Enzo Cerusico, Marilù Tolo
L'ALBERO DALLE FOGLIE ROSA (1974) di Armando Nannuzzi
con Renato Cestié, John Richardson, Carmen Scarpitta
SANDOKAN (1976) di Sergio Collima
con Kabir Bedi, Philippe Leroy, Carole André
CIAO NI' (1979) di Paolo Poeti
con Renato Zero, Enzo Rinaldi, Nerina Montagnani
DIMENTICARE VENEZIA (1979) di Franco Brusati
con Mariangela Melato, Eleonora Giorgi, Erland Josephson
L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI (1979) di Ermanno Olmi
con attori non protagonisti
MANI DI VELLUTO (1979) di Castellano e Pipolo
con Adriano Celentano, Eleonora Giorgi, Olga Kariatos

La filmografia comprende anche
gli Special e lavori di gruppo