

©Angelo Novi



GLI ULTIMI IMPERATORI

Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro ancora insieme: il 30° anniversario dell'Oscar al GrandPrix Advertising Strategies, con la statuetta del MIFF Awards, il Cavallo di Leonardo Da Vinci

✓
a cura di *Andrea Galante, direttore e fondatore di MIFF Awards*

✓ Vittorio Storaro e Bernardo Bertolucci durante le riprese de 'L'Ultimo Imperatore'

✓ Bertolucci e Storaro sul set di 'Novecento', pellicola recentemente tornata nelle sale in versione restaurata

Ho sempre pensato che il mondo della comunicazione e delle agenzie creative milanesi si potesse incontrare con il cinema, se non altro per le similitudini dei processi creativi, che vedono il matrimonio tra arte e business, e per lo scambio di tecnologia che avviene tra l'ambito pubblicitario e l'ambiente produttivo della cinematografia. Anche prima dell'avvento digitale, quando pure i commercial si giravano in pellicola. Milano, in linea con la storica tradizione commerciale e imprenditoriale del territorio, è sempre stata all'avanguardia con i suoi studi di post-produzione e la capacità di tradurre la pubblicità in un

prodotto di emozioni che, come il buon cinema d'autore, recapita un messaggio comprensibile anche dal pubblico. Questo è il motivo di questa nuova tradizione che vede l'award del **Milan International Film Festival (MIFF)**, il Cavallo di Leonardo Da Vinci, ospite dell'industria della comunicazione e dell'advertising nel maggiore evento dedicato alla pubblicità della nostra città. Quest'unione, non poteva iniziare con un avvenimento più fortunato. Un momento che rimarrà pietra miliare nell'albo d'oro del **MIFF Awards** e del **GrandPrix**, perché di fatto quando si pensa all'arte di un'Italia 'millenaria' mecca irresistibile ed eterna di infinita produzione artistica, vengono in mente i nomi di Giotto, Michelangelo, Caravaggio... Quando si pensa alla settima arte, la più collaborativa, quella dell'immagine in movimento, in un cinema di appena cent'anni, vengono in mente illustri maestri come **Bernardo Bertolucci** e **Vittorio Storaro**.

Il primo, poeta della visione, pensatore e intellettuale, diviso tra eredità personale e processo di analisi continuo di un'evoluzione naturale che guarda a Godard, Pasolini e a Rossellini, con dietro i suoi genitori. Il secondo, scultore di luce, pittore della pellicola, architetto della composizione e sofisticato esteta che ha contribuito ai nuovi orizzonti dell'arte cinematografica fondendo creatività e tecnica, e lasciando un'impronta innovativa nel linguaggio visivo. Una collaborazione dove la poesia e l'analisi si uniscono alle ombre e al chiaro-scuro, frame dopo frame.



Una sinergia che comunica pregnante e aggiunge al racconto delle immagini emozioni e significato su piani diversi, scena dopo scena. Un sodalizio artistico che già durava da anni e che nel 1988 fiorì con *L'Ultimo Imperatore*, riconosciuto dalla maggiore onorificenza mondiale, l'**Academy Award of Motion Picture of Arts and Sciences** - che lo premiò con 9 premi Oscar - e da 62 importanti premi e riconoscimenti in tutto il mondo. Ecco un breve dialogo che ci avvicina a loro, per quanto possibile in queste poche pagine con un'intervista di 5 domande ciascuno e una per entrambi sul mondo dell'advertising.

BERNARDO BERTOLUCCI

La prima grande esperienza nel cinema?

A vent'anni, l'esperienza di assistente di Pasolini per *Accattone*. Qui ho visto Pasolini inventare il cinema. Pasolini veniva dalla letteratura e non aveva l'esperienza filmica che, anche se in pochi anni, io mi ero già fatto. Questo nuovo linguaggio, per lui, era una scoperta e un'invenzione. Quando PierPaolo faceva le prime carrellate in *Accattone*, io, assistente che non avevo mai fatto film, ma che conoscevo il cinema forse più di lui, ero consapevole della grande occasione e del privilegio di essere lì ad 'assistere', in quelle dieci

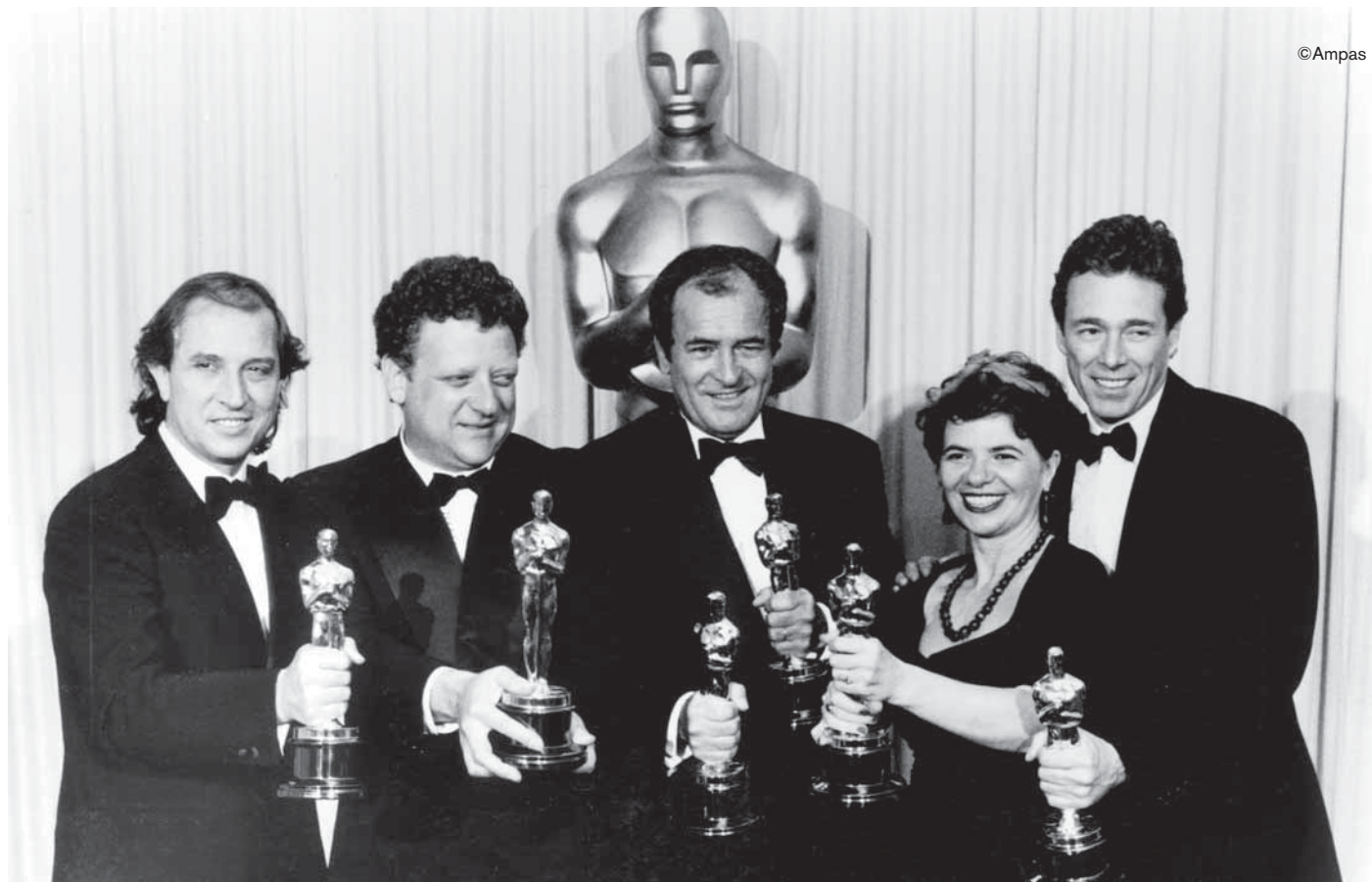
UNA DOMANDA PER DUE: IL RAPPORTO CON IL MONDO DELL'ADVERTISING

Ha mai lavorato nel mondo della pubblicità? Se no, si presterebbe? Se sì, qual è la differenza con il cinema?

Bertolucci: Negli anni Sessanta e Settanta molti miei colleghi sopravvivevano grazie alla pubblicità. Nessuno me la propose mai. Né io fui mai curioso di esplorare quel formato. C'era un uso sconsiderato dello zoom e da quello ho capito che non avrei mai fatto pubblicità. Cominciarono a offrirmi cifre importanti ma io rilanciavo e rilanciavo apposta fino a che le agenzie si scoraggiavano e rinunciavano.

Storaro: Ho fatto pochissima pubblicità. Non amo farne molta ma alcuni progetti speciali mi piacciono molto. In pratica credo che un film pubblicitario sia una 'stretta sintesi' di un film.

settimane delle riprese di *Accattone*, all'invenzione del cinema, un linguaggio che io conoscevo già. Era come vivere in una specie di macchina del tempo che mi riportava dove Thomas Ince, Griffith o Eisenstein inventavano il cinema. Era come vedere la prima carrellata, il primo 'primo piano' della storia del cinema, nel momento in cui vengono inventati dal nulla.



©Ampas



▲ A sinistra:
un'immagine del film
'La strategia del
ragno', girato nel 1969

A destra: 'L'Ultimo
Imperatore' - La tenda
gialla

◀ La magica notte
dei nove Oscar
conquistati da
'L'Ultimo Imperatore'

Si legge spesso che il suo rapporto con la creatività cinematografica nasce tra la poesia e l'analisi, con Pasolini...

Nella mia famiglia la creatività era considerata come qualcosa di assolutamente normale, legata allo scorrere della vita... A quindici anni mi resi conto che la poesia non mi apparteneva e già sapevo cosa avrei voluto fare: il cinema. Pasolini si trasferì nello stesso palazzo in cui abitavamo noi e un giorno, quando avevo vent'anni, l'ho incontrai davanti la porta e mi disse:

- "Ehi, a te piacciono i film, giusto?" Io dissi di sì, e lui continuò: "Perché girerò un film. E voglio che mi fai da assistente alla regia". E io:

- "Cosa?".

- "Sì, faccio un film, si chiamerà *Accattone*".

Io risposi:

- "Ma Pier Paolo, non ho mai fatto l'aiuto regista". E lui:

- "E io non ho mai diretto un film".

Lavorare con Pasolini era imparare a dirigere. Vedevo un genio che scriveva poesie, romanzi, saggi, inventare il suo cinema. Un regista che nasceva davanti ai miei occhi...

Quando iniziai la terapia analitica freudiana, eravamo nel 1969, e lui mi disse:

- "Devi stare molto attento...ho paura che con l'analisi tu possa perdere la poesia...".

C'era in lui una specie di paura. Da cui scaturiva l'idea molto romantica, e in fondo molto cattolica, che per produrre poesia bisogna soffrire. Come se la qualità e forse anche la quantità di poesia fosse proporzionale alla qualità e alla quantità della sofferenza... Penso che sarebbe stato straordinario se qualcuno della dimensione intellettuale di Pier Paolo avesse potuto accettare il rapporto con l'analista. Forse sarebbe ancora vivo, chissà...

Io ho la sensazione di poter essere creativo sia



in momenti di grande sofferenza, sia quando mi sento più armonioso con me stesso.

I creativi a volte hanno dei metodi per stimolare la creatività. Lei ne ha?

Non esistono per me dei canoni per indurre la creatività. È abbastanza vero che i sogni e l'interpretazione dei sogni mi sono stati d'aiuto. In fondo penso che la cosa più importante è stabilire quel rapporto tra immaginazione e realtà. Molto spesso quanto esiste lì, nella realtà, per me è infinitamente più attraente di quanto elaborato prima. Questo butta naturalmente nel panico alcuni miei collaboratori, perché qualcosa che è fuori campo io faccio in modo che entri in campo. In questo modo tutta l'organizzazione entra in crisi. Negli anni settanta incontrai Renoir a Hollywood, ero lì per fare il casting di *Novecento*. Dopo una lunga conversazione con questo incredibile maestro del cinema, aveva quasi ottantanni, lui mi disse:

- "Bisogna sempre lasciare una porta aperta sul set". Voleva dire che quando si è su un set bisogna permettere all'imprevedibilità di entrare nel film. Questo vuol dire dare più spazio alla realtà. E ogni volta che riesco a farlo nei miei film, aggiunge qualcosa di molto forte e credo anche di irresistibile. I miei film sono nutriti di questo.

La scrittura così non è definitiva?

Durante la fase di sceneggiatura sono minuzioso e mai contento, proprio per questo motivo. Voglio avere le sceneggiature molto ben costruite in modo da poter, al momento delle riprese, permettere l'intrusione della realtà. Se la sceneggiatura è ben costruita 'accetta' questi scontri. Se la sceneggiatura è debole la realtà può sconvolgere tutto e creare un caos fastidioso.

E il film è definitivo? O l'esperienza dello spettatore varia?

Credo che nello sguardo di chi crea ci sia sempre stupore. E quando c'è, sicuramente lo si comunica a chi riceve l'opera creata. A volte lo si comunica senza rendersene conto. La sensazione della 'prima volta' appare in me ogni volta che ho un'emozione estetica. C'è una storia d'amore tra lo spettatore e il film. Vorrei che ci fosse, in chi osserva, lo stesso tipo, se non di più, di trasporto amoroso che c'è stato in me nel momento in cui ho creato il film. O che c'è da parte del film nei confronti del pubblico. Barthes affermava che il testo dice al suo lettore: "Sono tuo, possiedimi". In fondo per un film dovrebbe accadere la stessa cosa. Anche di più, perché, nel nero ipnotico della sala cinematografica, il rapporto tra film e spettatore è tale per cui lo spettatore spesso si trova in stato di passività. Raramente come al cinema si mette in moto un'identificazione così forte tra chi guarda e ciò che è visto. E il film spesso tende a sopraffare lo spettatore. Se si va fuori da una sala e si chiede a chi esce cosa ha visto, il pubblico spessissimo o riesce vagamente a raccontare un po' della cosiddetta 'trama' o proprio non ha visto tante delle cose che c'erano nel film. Il film comunque è arrivato. Questo vuoi dire che il film ha un potere di assoggettazione sullo spettatore, un po' come avviene nei sogni. I sogni non si ricordano sempre, spesso si ricorda il sentimento che li permeava. La stoffa dei sogni, come diceva Musatti, è la stessa stoffa dei film.

VITTORIO STORARO**Com'è nato e cosa ha completato Vittorio Storaro?**

Questa è una domanda molto importante. La ricerca dell'equilibrio è il tema centrale. È stato mio padre che mi ha dato una spinta in questo mondo; mi ha aperto la porta del mistero dell'immagine. La luce e i colori mi hanno insegnato che non si può sapere tutto nella vita, ma esistono cose belle in ogni professione e non si finirà mai di apprendere. Ogni progetto aggiunge qualcosa. Per *L'Ultimo Imperatore*, ad esempio, ho dovuto fare una ricerca e uno studio sulla Cina, sul Settecento, sulla Russia e così via, aprendo continuamente porte di conoscenza. Questa è la parte più bella del mio lavoro ossia la possibilità di capire e conoscere, che ti arricchisce giorno per giorno. Non c'è più distinzione tra dovere e piacere quando ami il lavoro che fai.

Che cosa La motiva a scegliere un progetto?

Attraverso la nostra professione, noi esprimiamo

la nostra creatività e tentando di dare un senso alla nostra vita. Quando mi propongono un lavoro, che siano francesi, spagnoli o americani, non mi tocca. La decisione è presa da quelle corde emotive o razionali che danno il primo impulso. Potrebbe essere un legame particolare con un regista con il quale sono certo che sto percorrendo quella strada insieme, si scopriranno delle cose nuove. Poi è anche il tipo di storia, ma non credo che quando s'inizia un lavoro si sappia esattamente ciò che si cerca o si vuole, ci sono delle emozioni e degli istinti che ci guidano, poi la cosa diventa più chiara. Quando si nega un progetto, a volte è doloroso, però è quello che chiarisce di più chi sei, cosa stai cercando, cosa vuoi.

Chi è più vicino a Lei nel momento tecnico e creativo?

Da un punto di vista tecnico i miei collaboratori più stretti sono certamente il gruppo collegato alla camera, dal capo elettricista all'operatore della consolle, al capo macchinista, il D.I.T. (Digital Imaging Technician); importantissimo era altresì il supervisore al colore nel periodo della pellicola, sostituito ora dal colorista nel moderno sistema digitale.

Da un punto di vista più creativo il più importante riferimento è per me ovviamente il regista. Il cinema è un'opera comune non singola. Essendo una collaborazione, un film è formato da tante personalità di co-autori, quindi ha bisogno di una guida spirituale come 'autore centrale': il regista. Se il regista è l'anima creativa, il produttore è l'anima industriale. Per quanto riguarda i collaboratori più vicini alla creazione dell'immagine sono sicuramente lo scenografo, il costumista e quindi il montatore.

Quale consiglio ha per i più giovani?

È importante il rapporto con i giovani. Tendo sempre a prendere un giovane con me, però che abbia una certa preparazione. Credo nella preparazione, non credo nell'improvvisazione. Una preparazione tecnologica e storica con radici forti che possa migliorare il loro livello. Un consiglio ai giovani d'oggi? Studiate in scuole specializzate in quello che vi piace.

Il regista con cui ha lavorato di più in passato è Bertolucci, quello recente è Woody Allen, qual è la differenza?

Onestamente io non vedo molta differenza tra Bertolucci, Coppola, Beatty, Saura o Allen, tutti amano il cinema, tentano in ogni modo di trasferire i loro sogni in film e io rimanendone contagiato... cerco di visualizzarli attraverso il linguaggio della luce, e, che io voglia o meno, essi divengono ovviamente anche i miei sogni. ●