

intervista a
Italo Petriccione

HD, Codex, tera, giga, Dit...

Ma la fotografia è ancora una questione di occhio

Alberto Crespi

Italo Petriccione, classe 1958, è uno dei principali direttori della fotografia italiani. Ha seguito tutta la carriera di Gabriele Salvatores da *Marrakech Express* in poi (lo intervistiamo durante la postproduzione di *Il ragazzo invisibile*) e ha lavorato con Pappi Corsicato, Leonardo Pieraccioni, Stefano Mordini, Paolo Virzì (per *Ovosodo*), Marco Risi (per *Tre mogli*) e, negli ultimi tempi, Cristina Comencini (in parallelo al film di Salvatores sta lavorando anche al suo nuovo *Latin Lover*). Avendo cominciato negli anni '80 ha vissuto in pieno il graduale passaggio dal cinema tradizionale, in pellicola, al digitale.

Quando e come hai visto “arrivare” il digitale nel tuo lavoro?

Ci tengo, prima di rispondere, a fare un cappello sui termini “digitale” e “alta definizione”. Nel termine HD, ad esempio, rientra sia un segnale 1440x720 (è il segnale di Sky HD, per capirci) sia l'immagine Blu-ray, che è 1920x1080, e tante altre cose... In generale, noto una tendenza a considerare tutto ciò che è digitale come sinonimo di miglioramento qualitativo, di progresso. Non è così. Nel digitale ci sono molte forme di compressione che non sempre portano a un miglioramento della qualità. Poi entreremo nel dettaglio, anche a proposito dei due film – *Il ragazzo invisibile* di Salvatores e *Latin Lover* della Comencini – sui quali sto lavorando. Venendo alla domanda, io ho iniziato nel 2003 con *Scacco pazzo*, diretto da Alessandro Haber: era un film a bassissimo costo girato con una telecamera HD della Sony, la F900 mi sembra, con un segnale tv HD 1920x1080 in formato 1:1.78. La color correction fu realizzata con un software all'epoca in voga, che si chiamava Inferno. Due anni dopo, nello stesso modo ho girato con Salvatores *Quo vadis, baby?*. Il film era un thriller, doveva avere un sapore particolare, cercavamo un tono visivamente destabilizzante: abbiamo fatto dei trattamenti speciali per i flash-back e per una soggettiva di Gigio Alberti gli abbiamo applicato su un casco una versione leggera della telecamera. Tutte cose che con la

pellicola sarebbero state difficoltose. Questo per quanto concerne il mio lavoro. Nel mondo (in Italia, diciamo, con un certo ritardo rispetto agli Stati Uniti) il passaggio è stato progressivo. Tra il 2003 e il 2005, da noi, si è cominciato a utilizzare una procedura “ibrida”, il Di, *digital intermediate*: si girava in pellicola in modo tradizionale e poi si scansionava (per *Nirvana*, del '97, e *Denti*, del 2000, entrambi di Salvatores, avevamo avuto delle scansioni parziali, di porzioni di film: per *Nirvana* ci eravamo recati a Londra, *Denti* invece fu scansionato a Cinecittà). Importata la scansione, la si correggeva con un banco digitale, poi attraverso un recorder si riportava su internegativo e infine si stampava la copia definitiva in pellicola per la proiezione.

Ora siamo arrivati a realizzare in digitale tutto il film. Nella fase della lavorazione “ibrida”, che cosa si guadagnava e che cosa si perdeva rispetto alla vecchia lavorazione analogica, su pellicola?

Si riusciva a mantenere la qualità del negativo, con tutti i suoi aspetti “fisici” – come la cosiddetta “grana” – che fanno parte della memoria del cinema, ma si perdeva un po' di profondità colore. Fin dalle origini la registrazione delle immagini sulla pellicola è un procedimento fisico-chimico, su un supporto che ha più strati di argento sensibili alla luce di un colore (rosso, verde, blu), che una volta sviluppato produce l'immagine. La “grana” era prodotta dai grani d'argento, e provocava una sorta di puntinatura che è insita nella nostra memoria di spettatori: nella nostra mente si è consolidato un certo modo di vedere le immagini riprodotte. Usando la pellicola si poteva, in fase di sviluppo, correggere l'immagine sostanzialmente lavorando solo sul dosaggio dei singoli colori o sulla loro densità: una procedura dalle limitate possibilità di intervento. Con la scansione acquisti un controllo maggiore ma perdi qualcosa: la pellicola come strumento fisico ha una certa profondità di colore, il digitale usato fino a ora ne ha meno (devo ricordare che la qualità migliora velocemente e quest'anno sono stati



Italo Petriccione e Gabriele Salvatores. Foto di Claudio Iannone

processati e color corretti nel mondo film con spazio colore Aces 16bit: secondo alcuni, meglio del negativo). Per la visione non dovrebbe cambiare molto: l'occhio umano, oltre un certo limite, non va. Però il digitale comprime. È un po' come accade per le frequenze sonore. Un file Mp3, per essere più leggero, comprime il suono: tutti i suoni nascosti dietro i suoni più "grossi" vengono compattati, esclusi, e l'orecchio non li sente. Un disco in Mp3 pesa pochissimo rispetto alla sua versione non compressa, ma sono state tolte delle informazioni. Stesso discorso per i colori: è vero che l'occhio arriva a definire una gamma limitata di colori, ma togliendone una parte l'immagine percepita a livello cerebrale è più piatta. Il digitale per ora perde molto, rispetto alla pellicola, in termini di profondità del colore; si guadagna però talmente in possibilità di controllo e correzione che a un certo punto ci siamo detti: ok, forse il gioco vale la candela. Chi più chi meno, ci siamo attrezzati. La *color correction* è a tal punto più ampia... posso cambiare il colore di una porzione della scena, posso lavorare solo sull'incarnato di un attore lasciando invariato il resto dell'inquadratura, posso intervenire sui secondari... Con la pellicola, in fase di stampa del negativo, si potevano solo dosare i tre colori base (rosso, blu, verde), se ne poteva accentuare uno, raffreddare o riscaldare, schiarire o scurire, fare altri bagni per levare il colore (Enr), modificare la tonalità saltando la cosiddetta "sbianca"... ma non di più.

Come fecero Ettore Scola e Pasqualino De Santis per *Una giornata particolare*, del cui

restauro parla Luciano Tovoli in un'altra intervista di questo numero.

O come fecero Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro e Darius Khondji per *Delicatessen*, o Marco Bechis e Ramiro Civita in *Garage Olimpo* per le scene nel sotterraneo in cui, con il "salto sbianca", i neri sono risultati chiusi, privi di informazione: gli strumenti di tortura e la prigioniera non si vedono bene ed è molto peggio che vederli. Tornando al DI, era una fase di passaggio in cui si stava molto bene: si girava in modo classico e si poteva correggere di più. Poi tutto il castello è franato... A questo punto bisogna fare considerazioni politiche, più che artistiche. È strano che una società come la Kodak crolli da un giorno all'altro solo per motivi di mercato. Kodak ha sempre investito, ha costruito gli scanner, ha inventato il CMOS, ha lanciato le tecnologie necessarie nella fase ibrida... e poi è uscita dal mercato! Si è trovata in difficoltà all'improvviso, ma era una difficoltà avvistabile: è come scorgere l'iceberg dal Titanic e far finta di non vederlo. Altri marchi si sono attrezzati. La Arnold & Richter Cine Technik, famosa come Arri (l'industria tedesca di macchine da presa che dal 1917 produce le Arriflex), ha cominciato a commercializzare macchine da presa con sensori CMOS, concettualmente diversi dai più piccoli CCD ma dalla maggior gradevolezza dell'immagine; in precedenza altri marchi (Canon, Nikon, Hasselblad) avevano cominciato a montare sensori CMOS mentre il CCD veniva usato sempre più per macchine "consumer". Canon è stata la prima a un certo livello a credere in macchine che permettessero sia di scattare foto sia di girare filmati. Questo ha fatto da traino.

Oggi ci sono molti modelli, ma il mercato professionale è conteso da due marchi principali, Arri e Red, seguiti da Sony e Black Magic e tanti altri a livelli più economici.

Quali sono le differenze principali?

L'apparecchio principale della Arri è l'Alexa: raccoglie le immagini attraverso un sensore CMOS dalla grande dinamica e possiede una ergonomia molto simile alle vecchie cineprese. Sono le più costose e le più affidabili per un cinema professionale. Red ha fatto il percorso diverso: costi bassi, qualità comunque alta, modularità e grande penetrazione di mercato. Le loro videocamere, di base, sono piccole ma altamente accessoriabili. Hanno sfondato. Ora tutti vanno in questa direzione. Il prezzo di una Red dipende, appunto, da come la accessori, ma all'inizio era sui 20.000 euro, mentre l'Alexa costava già intorno agli 80.000. Molti film in 3D sono in Red, perché la macchina è piccola e leggera e si usa più facilmente nel 3D che richiede l'uso di due camere contemporaneamente. Sono due filosofie diverse. Red comprime secondo un suo algoritmo; Alexa non comprime, prende il segnale Raw e te lo passa o alla qualità massima o effettuando una compressione che utilizza il codec compresso denominato ProRes, variabile fino a 3.2 K. Comunque i modelli sono tanti e l'offerta è ampia: come dicevo all'inizio, "digitale" è una categoria che comprende di tutto. Oggi, chi vuol fare cinema "digitale" può farlo con una videocamera GoPro che costa 400 euro o con un'Alexa 65 che ne costa infinitamente di più. Tutto ha una sua dignità. Io sono felicissimo che esista la GoPro, che porta il miglioramento tecnologico al livello di tutti. Questo toglie ogni alibi: non è la qualità tecnologica, è la tua creatività che fa la differenza. Se tutta questa democrazia tecnologica fosse usata con lo scopo di differenziare l'offerta, sarei contento, ma non sempre va così. Poi è chiaro che le tecnologie più piccole hanno più compressione, meno profondità del colore, minore affidabilità del segnale. Quando scarichi dalla scheda di memoria le immagini di una videocamera "piccola" puoi avere dei file corrotti. È molto importante la gestione del flusso dati, non è tutto uguale... ma vorrebbero farglielo credere. Certi film traggono solo vantaggi dall'essere fatti con sistemi leggeri; altri vanno fatti con strumenti professionali perché si affacciano in una zona del mercato frequentata da prodotti di livello altissimo. Tanto per essere chiari: non puoi fare una gara di F1 con una Cinquecento e non puoi fare *Hugo Cabret*

con una Canon 5D. Puoi fare, per esempio, *Sacro Gra*, anzi, lo *devi* fare con una tecnologia leggera perché non devi invadere quella realtà, devi essere discreto e seguire i personaggi magari per un anno, non puoi spaventarli con troupe e luci... però non puoi fare *Il ragazzo invisibile* nello stesso modo. Ad ogni tipo di film deve corrispondere il giusto grado di tecnologia.

Ci descrivi com'è cambiato il tuo lavoro negli ultimi anni?

Tanto per cominciare, non ho cambiato stile. Ho cambiato approccio. Vivevo con due esposimetri al collo, uno per la luce riflessa l'altro per la luce incidente, confrontavo i valori di continuo. Ora qualche volta ne uso uno per i sopralluoghi. Ho più controllo davanti ai monitor. Ogni volta che rivedo *Io non ho paura*, girato in pellicola, ne riconosco la qualità altissima, una qualità che, per lo meno ora, non vedo spesso. Il digitale ti permette comunque di fare cose talmente raffinate che mi diverto più adesso. Il vantaggio allora era che nessuno metteva becco nel tuo lavoro e nessuno giudicava ciò che si vedeva nel monitor di controllo PAL, perché si sapeva che era solo di "controllo", serviva alla composizione dell'inquadratura e al regista per guardare il lavoro degli attori. Poi passavi per una copia lavoro che era completamente sbilanciata, senza la minima continuità: la vedevi in proiezione ed era carnevale, ogni inquadratura con una dominante di colore diversa, però capivi com'era il film e alla fine lo allineavi. Adesso bisogna stare più attenti. La qualità immediata su monitor HD è tale che può succedere una cosa strana: è più facile che chi vede il materiale ci si possa affezionare come se il lavoro fosse definitivo. Così quando ti accingi a migliorarlo, a rifinirlo, può capitare che qualcuno dica: che bisogno c'è di lavorarci ancora, va bene così. Ci sono poi differenze tecniche che influiscono anche sull'aspetto visivo: la pellicola rispondeva a un processo chimico di ossidazione, l'elettronica risponde a leggi elettriche. Se tu sovraesponi la pellicola ottenevi un'immagine abbacinante che però manteneva un suo fascino; se "sovraesponi" un segnale elettrico questo diventa "clippato", cioè saturo, e non risponde nello stesso modo. La pellicola aveva tre strati: rosso verde e blu; girando, per esempio, una scena in discoteca con una luce rossa, la pellicola impressionava solo lo strato del rosso e rischiavi il fuori fuoco, lo strato era più arretrato e usciva di collimazione. Tre strati sovrapposti, tutti e tre atti a raccogliere l'immagine, erano come un materasso,



Italo Petriccione, Fabrizio Vicari e Claudio Palmieri. Foto di Claudio Iannone

una imprecisione di fuoco veniva bene ammortizzata; ora, con il sensore digitale si è ridotta la profondità di fuoco (da non confondere con quella di campo che riguarda la scena), per cui le sfocature sono più rischiose. Girando *Il ragazzo invisibile* in una scena abbiamo montato un obiettivo 14mm, un grandangolo molto aperto, a 4 di diaframma si percepiva la differenza di messa a fuoco da 9 metri a 14 metri: con la pellicola non avresti quasi visto la differenza. Con il Super8, addirittura, era impossibile sbagliare il fuoco. Con una Alexa 65 il fuoco dev'essere precisissimo. Ora stanno pensando di costruire sensori con tre strati uno sull'altro, per riprodurre una lettura più "fisica". Se da un lato il sensore grande obbliga a un fuoco più accurato, dall'altro ci permette di separare attraverso la sfocatura (profondità di campo) i piani visivi e dare più corpo all'immagine.

Quali nuove figure professionali sono entrate a far parte della troupe?

Il mio reparto è composto dalle cinque alle otto persone, in base al livello produttivo del film. Il mio operatore di macchina è Fabrizio Vicari, il primo assistente è Claudio Palmieri: entrambi bravissimi, con curricula importanti. L'organico è un po' cambiato. Prima era composto da: direttore della fotografia, operatore, primo assistente (addetto ai fuochi, detto anche *focus puller*), aiuto operatore (addetto al materiale), video-assist (che registrava in bassa definizio-

ne). Ora si sono aggiunti il Dit, acronimo di *digital imaging technician*, colui che guarda costantemente nei monitor e controlla sistematicamente le immagini che stiamo realizzando, e il *data manager*, che si occupa di gestione e controllo delle copie del girato. Sì, perché ne deve fare almeno tre prima di utilizzare nuovamente i magazzini digitali della macchina: una di sicurezza nel suo storage, una che manda al lab e una per la produzione. Quando le ultime due arrivano sane a destinazione e sono verificate, solo a quel punto cancella la sua. Vorrei aggiungere che un organico con Dit e *data manager* consente di avere tutta una serie di "benefit", come girato sincronizzato a fine giornata su qualsiasi supporto (proiezione, iPad, computer ecc) o Still di riferimento veloce, dove controllare le scene o copia color corretta al montaggio, e molto altro. Quando gestisci 1000, 1200 Gb di dati al giorno (girando in Raw, con recorder Codex) occorre una razionale divisione del lavoro e delle responsabilità. Il file digitale è molto più vulnerabile di una scatola di pellicola che teme al massimo luce e temperatura.

Spiegaci, dunque, cos'è il Codex.

Codex è la società che ha fornito ad Arri le soluzioni di registrazione del file Raw generato dal loro sensore. *Il ragazzo invisibile* è girato in ArriRaw con i recorder Codex. *Latin Lover* in ProRes 2K, ovvero in un formato compresso di 2.5 volte circa. Anche qui, sono due procedure



Italo Petriccione sul set di *Quando la notte* di Cristina Comencini. Foto di Claudio Iannone

che nascondono due filosofie. Raw vs. ProRes... Se, con un sistema, per un giorno di girato hai 1 tera, con l'altro, circa 200 giga. In questo caso la quantità di informazioni è sinonimo di qualità e di maggior controllo. La compressione lavora poco su incisione e nitidezza, molto più su altri fattori, tra cui la profondità del colore. La scelta dipende da cosa si deve girare. È un po' come scegliere il vestito adeguato a una situazione. Molto cinema italiano si fa in ProRes, con file più leggeri, per motivi di costi (ormai quasi annullati) e di tempi, perché ci metti un decimo di tempo a scaricare i file. Io ho lavorato a questi due film nel 2014: uno in Raw e l'altro in ProRes. Sono soddisfatto di entrambi. Per il film di Cristina Comencini ho capito che il ProRes poteva essere più giusto per motivi di organico più agile. Ma avendoli corretti contemporaneamente, posso dire che la differenza è evidente. L'incisione dell'immagine è "quasi" uguale, ma la quantità di colori è di una differenza sorprendente. Inoltre, *Il ragazzo invisibile* ha una grande quantità di effetti speciali con *compositing*, e non poteva che essere fatto in Raw. Ecco, io vorrei che il cinema si potesse fare in molti formati. Alexa ProRes o Raw, Red, 4K come *Gravity* o *Skyfall*. Dipende dal tipo di film che devi realizzare, dalla storia che vai a raccontare. In *The millinaire*, film che ha vinto l'Oscar, la scena finale della ragazza in taxi è girata anche con una

Canon 5D: è una scena buia, in un ambiente stretto, macchina fissa. Va benissimo così. In *Il ragazzo invisibile* ci sono piccole inquadrature realizzate con una GoPro: nel contesto, funzionano. Si può usare tutto, ma bisogna seguire sempre una logica. Se *Il ragazzo invisibile* punta al mercato internazionale, dev'essere al livello dei prodotti americani o francesi: non si possono fare gli effetti speciali in ProRes che "friggono", si rischia la figuraccia.

La maggiore accessibilità di queste tecniche è un bene, o porta con sé anche dei problemi?

Una tecnica accessibile a più persone è un bene. Poi dipende. Quando tengo dei corsi dico sempre ai ragazzi: la prima cosa che dovete fare quando comprate una macchina digitale è togliere gli automatismi. Quando usi un programma automatico che fa capo a un software deciso dalla Canon o dalla Sony, standardizzi il tuo lavoro. Invece la fotografia deve passare attraverso la testa. Secondo me tutti coloro che maneggiano il digitale dovrebbero stare attenti perché lo stanno sottovalutando. Il digitale ti scappa di mano. Mi dispiace vedere che si usano tecnologie avanzate al cinquanta per cento delle loro possibilità. È importante puntare allo standard più alto anche per motivi artistici. Salvatore mi ha detto: «Se non mi avessi dato tutto il girato corretto a quei livelli, certi tagli non li avrei presi in considerazione al

montaggio». Fornire una copia di lavorazione molto accurata è importante per tutte quelle visioni (distributori, coproduttori, selezionatori di festival) che vengono spesso fatte a film non ultimato. Un direttore della fotografia che lavora al meglio mette il regista e il montatore in condizione di lavorare anch'essi al meglio.

Il digitale può anche indurre alla pigrizia? Si gira molto più di prima, forse con l'idea che "dopo", in postproduzione, si aggiusta tutto...

Io mi sono avvicinato alla fotografia cinematografica attraverso la passione per la fotografia diciamo "statica", grazie a un libro di Ugo Mulas che mi regalò Salvatore quando io avevo dodici anni e lui venti. Mulas era un teorico dello scatto perfetto. Spesso fotografava artisti al lavoro e in quei casi faceva un unico scatto, non quaranta. Se fai quaranta scatti, la tua concentrazione si disperde; se ne fai uno, quello scatto è riassuntivo del tuo punto di vista. Quaranta scatti sono un problema: non è che in uno di quei quaranta scatti trovi la sintesi, la sintesi è dispersa sui quaranta scatti e non vai da nessuna parte. Agli studenti, anni fa, dicevo: io preferirei che faceste i vostri film in Super8, perché, con un caricatore da tre minuti, ogni volta che schiacciate il bottone e fate partire la ripresa sentite la pellicola che scorre, sentite la responsabilità; e prima di girare fareste cento prove e sapreste meglio cosa state per fare. Da quando c'è la scheda di memoria si gira tutto, pensando: più roba raccolgo, più opzioni ho dopo. Ma "dopo" non fai niente. Il momento creativo è quando scatti: dopo lo puoi affinare, rafforzare, ma non creare a posteriori, altrimenti non ci sarebbero né talento né creatività. Oggi si rischia di fare come il turista che va a piazza di Spagna, accende il telefonino, si fa il filmetto e non vede nemmeno la piazza, vive nel momento in cui rappresenta se stesso nel mondo. Gli automatismi ti mettono nella condizione di non decidere mai, e se non decidi non c'è creazione artistica. Per me è una follia che certe macchine fotografiche non abbiano più il mirino, perché inquadrando come si inquadra con un telefonino non ci si concentra su ciò che si vede. Il professionista deve isolare ciò che vuole vedere, deve fare delle scelte e deve farle in ripresa. Se vado in un centro commerciale o ai Fori Imperiali di notte e accendo un'Alexa, registro un'immagine ma non la creo, è lei che registra me. Se non scelgo quale atmosfera mi serve per una scena, il cinema può dichiarare di essere diventato agile, veloce, supergestibile da chiunque: ma non è più cinema.

Ci sono – se ti va di fare nomi... – direttori della fotografia che padroneggiano il digitale meglio di altri?

Non è un modo corretto di impostare il problema. Il talento va al di là dei mezzi che si utilizzano. Se dai un telefonino in mano a Emmanuel Lubecki farà comunque un'immagine stupenda. Lui ha fotografato *Gravity* di Cuarón in digitale, mentre ha girato *The Tree of Life* di Malick in pellicola. È bravissimo in tutti e due i sistemi perché mette la sua personalità e la creatività al servizio di una visione, di una storia. L'eccellenza visiva di un film non è necessariamente legata alla tecnologia. Wes Anderson ha girato *Grand Budapest Hotel* in 16mm: qualcuno se n'è accorto? Idem per *Moonrise Kingdom*: è costato sedici milioni di dollari ed è girato in 16mm, voleva la pasta della pellicola unita alla grande agilità del mezzo, e ha una fotografia fantastica. Anche *I misteri del giardino di Compton House* è un 16 gonfiato ed è visivamente bellissimo. Se alla base c'è una scelta coerente si può girare anche in Super8. Il digitale è un aiuto, anche per il montaggio e la registrazione sonora, ma non conta solo lo strumento in sé, bensì la prospettiva con cui lo usi. Io ho una *color correction* che dieci anni fa me la sognavo, ma non cambia il modo in cui concepisco la luce di una scena: la scelta la faccio in ripresa, il vero vantaggio è quello di poterla verificare subito.

Cosa pensi di registi come Loach o Tarantino, secondo i quali il cinema, senza la pellicola, è morto?

Di fronte a Ken Loach dico che per come il cinema è nato, per i mezzi tecnici che aveva a disposizione, per come lo si faceva... ha ragione! Però forse non è così importante, a condizione che non si perda l'autorità del singolo nelle decisioni. La grana è un problema relativo: un ragazzo che oggi ha quindici anni la grana non l'ha mai vista. Fra cent'anni forse nessuno ricorderà più il bianco e nero. Avid non cambia il montaggio, dà degli strumenti in più: siamo noi che stiamo cambiando, e dobbiamo capire fino a che punto il cambiamento è innovazione e fino a che punto è buttare la nostra storia alle ortiche. È questo il punto. Quando c'era l'autoscatto sulle macchine fotografiche non lo usava nessuno: oggi si fanno i selfie in maniera compulsiva. Noi dovremmo usare il progresso tecnologico per comunicare l'essenza delle cose, non solo per veicolare i selfie.



Una giornata particolare di Ettore Scola

CINETECA NAZIONALE

In questo numero dedicato al passaggio dalla pellicola al digitale, i capitoli sull'attività della Cineteca e della Scuola fanno corpo unico con la parte monografica. A legare il tutto, le interviste a tre grandi direttori della fotografia. Italo Petriccione, nelle pagine precedenti, ci ha spiegato come cambia il lavoro sul set e in postproduzione. Più avanti, Giuseppe Lanci riassumerà le sfide didattiche legate alle nuove tecnologie. Qui, Luciano Tovoli ci racconta il restauro – da lui curato – di *Una giornata particolare* di Ettore Scola, presentato a Venezia 2014: un sofisticato lavoro digitale per ricreare la fotografia (di Pasqualino De Santis) più analogica che sia mai stata realizzata!

