

1



NESTOR ALMENDROS

Comincio dal realismo. Il mio modo di illuminare e di vedere è realistico. Non uso l'immaginazione, ma la ricerca. In pratica, mostro le cose per quello che sono, senza alcuna distorsione.

Nestor Almendros ha un evidente sussulto ogni volta che qualcuno gli chiede come si trova oggi a fare il direttore della fotografia a Hollywood. Ci tiene a precisare che, a Hollywood, non ha mai girato un film. *I giorni del cielo* è stato girato in Canada, *Verso il Sud* in Messico, *Kramer contro Kramer* e *Una lama nel buio* a New York e *Laguna blu* alle Fiji. Ma non deve sorprendere più di tanto se si pensa che, nella sua carriera ventennale, ha lavorato in quasi ogni angolo del mondo. E benché non abbia mai girato un film a Hollywood, è uno dei principali direttori della fotografia dell'industria cinematografica americana: delle cinque grandi produzioni statunitensi a cui ha partecipato, tre sono state nominate agli Oscar per la miglior fotografia. E la vittoria è arrivata nel 1978, per la sua raffinatissima fotografia naturalistica ne *I giorni del cielo*.

Le sue radici cinematografiche sono insolitamente profonde. Nato in Spagna e cresciuto a Cuba, da studente si dedicò al cinema con tutto se stesso: lui e i suoi amici giravano in continuazione cortometraggi in 8 e 16mm. Capirono, comunque, che se volevano ampliare la loro conoscenza della produzione cinematografica dovevano la-

sciare Cuba. Almendros arrivò a New York, dove studiò al City College e incontrò gli sperimentatori Hans Richter, Maya Deren e i fratelli Mekas. Tornò a Cuba dopo la caduta della dittatura di Batista e venne ingaggiato per girare documentari propagandistici, ma presto si annoiò, anche se è convinto che quel periodo sia stato una buona palestra e abbia influenzato il suo stile. Ma la Francia lo chiamava: la *nouvelle vague* era all'apice della popolarità. A Parigi gli capitò quasi per caso di girare per Eric Rohmer. In seguito a quella prima collaborazione, curò poi la fotografia dei *Sei racconti morali* di Rohmer. È stato usato da François Truffaut per otto film e ha anche lavorato con Barbet Schroeder su sei grandi produzioni, oltre a una serie di documentari di vario genere. Se anche Almendros non avesse mai cominciato a girare dei film «americani», la sua reputazione a livello mondiale sarebbe stata comunque garantita. Garbato e arguto conversatore, è un uomo cosmopolita, nonché autore di un libro sulla fotografia. Subissato di offerte di lavoro dopo la sua vittoria agli Oscar, Almendros preferirebbe ritmi di lavoro più comodi, con al massimo due pellicole l'anno. Ma ora che registi francesi e americani se lo contendono, forse non sarà possibile. Come spesso succede nel rapporto tra domanda e offerta, l'offerta risulta limitata perché la qualità che Almendros mette sullo schermo non è facilmente reperibile altrove.

-
- 1965 *Paris vu par...* (citato insieme ad altri)
1967 *La collezionista*
1968 *Killico, il pilota nero*
1969 *Di più, ancora di più...* • *La mia notte con Maud* • *Il ragazzo selvaggio* • *The Gun Runner*
1970 *Non drammatizziamo... è solo questione di corna!* • *Il ginocchio di Claire*
1971 *Le due inglesi* • *Sing-Sing*
1972 *L'amore il pomeriggio* • *La Vallée*
1973 *Il vagabondo gentiluomo*
1974 *Idi Amin Dada* • *Cockfighter*
1975 *Adele H., una storia d'amore*
1976 *La Marchesa von...*

- 1977 *L'uomo che amava le donne* • *La vita davanti a sé* • *Beaubourg*
1978 *Il fuorilegge* • *L'amore fugge* • *Maîtresse* • *I giorni del cielo** • *Koko, le gorille qui parle* • *Verso il Sud* • *La camera verde*
1979 *Kramer contro Kramer***
1980 *L'ultimo metrò* • *Laguna blu***
1982 *La scelta di Sophie*** • *Una lama nel buio*
1984 *Places in the Heart*

* Oscar per la miglior fotografia.

** Candidato all'Oscar per la miglior fotografia.

Abbiamo letto un articolo che hai scritto per Film Culture quando eri un giovane assistente alle riprese; eri rimasto colpito dalla fotografia neorealista di G.R. Aldo. Quanto ha influenzato il tuo lavoro?

Enormemente. Devo moltissimo ad Aldo. Credo che lui sia stato davvero un caso eccezionale. Ancora prima di Raul Coutard, Aldo sfruttava l'illuminazione indiretta, usando luci morbide. E penso dipendesse dal fatto che era arrivato al cinema dalla fotografia di scena. Non aveva seguito il percorso canonico per quell'epoca, cioè diventare prima aiuto operatore, poi assistente operatore, operatore alla messa a fuoco, operatore di macchina e, dopo tutta la trafila, molti anni dopo, direttore della fotografia. Era arrivato direttamente dalla fotografia di scena e teatrale, e soltanto perché Visconti l'aveva costretto. Ecco perché la sua luce era così poco convenzionale, per l'epoca. Non aveva percorso la stessa strada degli altri.

Ma è stato un'autentica fonte d'ispirazione. Altri film di quel periodo, come *Roma città aperta* e *Sciuscià*, curati da altri direttori della fotografia, avevano un aspetto interessante non tanto perché il direttore aveva scelto così, quanto per mancanza di denaro. Apparivano interessanti senza volerlo. Sono sicuro che se avessero dato a quei direttori della fotografia più soldi e supporto tecnico, avrebbero fatto qualcosa di molto professionale e raffinato. Ma Aldo sapeva che ciò che stava creando era diverso. Visivamente, *La terra trema* è un film molto moderno e così anche *Umberto D.* e *Senso*. Aldo ha curato la fotografia di tutti e tre.

L'operatore che ha girato Roma città aperta sembrava uno che aveva sempre lavorato all'interno di uno studio e che poi, di punto in bianco, si era ritrovato ad arrangiarsi con quello che aveva. Il caso di Aldo, invece, è diverso: lui sapeva già quello che voleva. Che significato ha per te, oggi? Il tuo modo di fare film è legato a una filosofia di fondo?

Gli americani parlano sempre di «filosofia», ma è una parola grossa...

Intendevo da che cosa cominci, qual è il tuo punto di partenza.

Comincio dal realismo. Il mio modo di illuminare e di vedere è realistico. Non uso l'immaginazione, ma la ricerca. Vado in una location, vedo dove cade la luce normalmente e provo a catturarla così com'è, oppure la rinforzo, se non è sufficiente. Questo succede su un set naturale. Su un set artificiale, immagino ci sia il sole fuori dalla casa e allora faccio delle congetture su come la luce dovrebbe filtrare dalle finestre, poi la ricostruisco. La fonte di luce dovrebbe sempre essere giustificata. Di notte, invece, la mia luce proviene semplicemente dalle lampade o da qualunque altra fonte di luce naturale si veda all'interno dell'inquadratura. Il mio metodo è questo. Non l'ho inventato io, ovviamente. Lo facevano già prima di me, ma si usavano luci dirette e lenti di Fresnel. Le luci dirette esistono solo nel mondo del teatro; se si dovessero fare riprese in un teatro o un nightclub, sarebbero giustificate. Ma in una situazione normale, non capita spesso che la gente abbia dei riflettori in casa. Quando dovrebbe esserci la luce del giorno, ancora oggi non c'è niente di meglio, per imitare i raggi del sole, delle lampade ad arco che, sfortunatamente, molte piccole produzioni non possono permettersi. Le ho usate fuori dalla prigione in *Verso il Sud*, per imitare la luce del sole che entrava dalle finestre e illuminava gli interni.

Come hai conosciuto Eric Rohmer e come hai cominciato a lavorare ai suoi film?

Dopo aver deciso di lasciare Cuba, scelsi di venire in Francia perché mi piacevano molto le pellicole della nouvelle vague. Per tre anni sfruttai la mia precedente professione, cioè insegnare le lin-

gue, e riuscii a cavarmela. Poi, per caso, incontrai Rohmer. Per farla breve, mi trovai sul set mentre stava girando *Paris vu par...* L'operatore se ne era andato perché aveva litigato con Rohmer e non riuscivano a trovare nessun altro, allora dissi: «Sono un operatore anch'io». Così mi misero alla prova e gli piacquero i giornalieri che videro il giorno dopo. È un po' come la storia della ballerina di fila che rimpiazza la star dello spettacolo dopo che si è storta la caviglia. O qualcosa del genere.

Barbet Schroeder era il produttore del film?

Sì, e Rohmer il regista. Ho anche curato alcuni degli altri spezzoni.

Allora ne hai girati due o tre, per quella pellicola?

Ufficialmente ho lavorato a due episodi, ma ho curato le riprese di un po' tutti. Erano in 16mm, con cinepresa a mano. Era il periodo in cui pensavamo che la 16mm fosse l'unica scelta possibile. Avevo molta esperienza con quel tipo di pellicola, un'esperienza che risaliva ai miei giorni a Cuba e al periodo underground a New York. In seguito abbiamo abbandonato la 16mm, perché abbiamo capito di aver fatto confusione: ci eravamo convinti che fosse una questione di millimetri.

Cosa mi dici del primo lungometraggio che hai girato con Rohmer, La collezionista? Barbet Schroeder, che ha prodotto il film, ha detto di avere un ricordo molto nitido delle riprese e che sia tu che lui, in seguito, siete stati influenzati dallo stile di quella pellicola. Puoi spiegarcelo?

Quel film è molto importante per me. Quando mi chiedono qual è il mio film preferito tra quelli a cui ho lavorato, rispondo sempre *La collezionista*. In quel lungometraggio c'era già tutto quello che ho fatto dopo, anche se in forma embrionale. Ma c'era comunque tutto. È un film che non posso dimenticare. Il primo e il migliore. È una pietra miliare, sia per me che per Schroeder e Rohmer.

Doveva essere girato in 16mm, ma era il periodo in cui stavamo rinunciando a difendere quel tipo di formato. Decidemmo di farlo

in 35mm, ma di girarlo come se fosse in 16. Perché ciò che conferisce ai film da 16mm l'aspetto che tanto ci piace non sono le misure, ma il modo in cui vengono girati. E, ovviamente, certe cose vanno sempre di pari passo: se avevi un budget limitato, e quindi pochissime luci, eri costretto a usare set e illuminazione naturali. Se mantieni tutti questi parametri e ne cambi uno solo, cioè passi alla 35mm, allora continui a mantenere lo stesso aspetto ma acquisisci qualità tecniche che renderanno il film più interessante per il pubblico. Così abbiamo girato il film in 35mm, ma con una troupe ridotta all'osso. Barbet Schroeder era il produttore ma allo stesso tempo anche una sorta di capo elettricista, macchinista, supervisore... un po' di tutto, in realtà. Inoltre, dovevo caricare la macchina e, spesso, regolare la messa a fuoco personalmente. Lo abbiamo girato come fosse un film underground in 16mm, solo che era in 35. Abbiamo usato una tecnica che non prevedeva la luce artificiale: aspettavamo semplicemente quella giusta. Adesso, per esempio, siamo seduti qui, in questa stanza: mi piace questa luce proprio così com'è in questo momento, quindi perché dovrei cambiarla per filmarla? E grazie a questa tecnica, ci siamo accorti che i risultati non solo erano interessanti tanto quanto lo sarebbero stati in 16mm, ma addirittura migliori, perché non venivano deteriorati dalla qualità inferiore della 16mm. Inoltre, la sensibilità e la latitudine di posa della pellicola erano molto superiori, per cui potevamo davvero spingerci oltre.

Avete usato meno luci?

Meno di quante ne usavamo in 16mm. Praticamente non ci servivano. Inoltre, avevamo capito che la maggior parte dei tecnici ci aveva raccontato solo stronzate, e si erano inventati mille modi di utilizzare un'enorme quantità di luci solo per giustificare la loro presenza, i loro stipendi e per sembrare i custodi di chissà quali segreti della cinematografia, quando in realtà, tecnicamente, c'è ben poco da sapere.

Questa è la nouvelle vague?

Sì, ma nei primi film della nouvelle vague – ed è qui che considero Rohmer un grande – non erano consapevoli fino in fondo di tutte queste cose. Erano ancora un po' ingenui, stavano attraversando una fase di transizione. Ma ritengo che grazie a Rohmer abbiamo fatto un passo avanti.

In generale, pensando ai registi della nouvelle vague con cui hai lavorato, quale credi sia il loro atteggiamento verso la fotografia? Come la gestiscono? Le danno molta importanza?

Danno una grandissima importanza alla fotografia. Ma allo stesso tempo non vogliono che prevalga sul film, come succedeva una volta. Perché in passato il direttore della fotografia era una specie di dittatore. Ci voleva talmente tanto tempo per preparare un'inquadratura che praticamente non ne restava quasi più agli attori per provare o ai registi per girare il film. Poi bisognava montare le luci, ed era un rituale impegnativo. Credo che adesso si lavori più velocemente di prima. E anche questo deriva dalla riduzione dei tempi di lavorazione in Europa.

Ma anche con tempi più brevi, i registi vogliono comunque una buona fotografia?

Oh, certo, ci tengono molto. Il fatto che non lavorino più con un esercito di tecnici non significa che non gli importi della fotografia. Al contrario, non sopportano l'aria patinata e artificiale di certi film, specialmente delle vecchie pellicole francesi. Gli americani non sono mai arrivati a tanto; i film francesi degli anni Cinquanta, in particolare, erano insopportabili, sotto quell'aspetto. Erano talmente finti! Gli attori riuscivano a muoversi a malapena, perché avevano una luce negli occhi che li colpiva in un certo modo, inoltre dovevano stare fermi in quel punto e così erano costretti a recitare come delle mummie. Le luci non erano al servizio degli attori, anzi, proprio il contrario: erano gli attori a essere al servizio delle luci.

Hai fatto diversi film con Truffaut. Potresti descrivere il vostro rapporto professionale? Che cosa date l'uno all'altro? Quanta importanza dà alla fotografia?

Innanzitutto, Truffaut è una delle persone con cui si lavora meglio in assoluto. È convinto, proprio come Jean Renoir, che creare una buona atmosfera durante le riprese faccia bene anche al film. Sul set non c'è mai nervosismo, non c'è gente che urla, la troupe è come una famiglia. Si lavora insieme per creare un film. Tutto va avanti senza intoppi e con la massima collaborazione. Truffaut è un uomo che, nonostante il suo gigantesco talento, riesce sorprendentemente ad ascoltare i propri collaboratori. Se gli dici qualcosa, lui la prende in considerazione; magari scarta l'idea, ma non assume mai atteggiamenti del tipo «Sono un genio e non mi serve l'aiuto di nessuno». Ascolta le persone che lavorano con lui, che siano scenografi, aiuto registi, attori o addirittura macchinisti. Riesce a usare il singolo contributo di tutti coloro che partecipano al film, e poi a confezionare una pellicola che porti inequivocabilmente il suo marchio. È uno dei suoi grandi talenti.

La cinepresa, per Truffaut, è molto più mobile che per Rohmer. Rohmer preferisce che i personaggi si muovano nell'inquadratura come in *La Marchesa von...*, dove si avvicinano alla macchina e poi vanno indietro, indietro, indietro fino alla fine di un corridoio. E la cinepresa resta dov'è, mentre loro entrano ed escono dall'inquadratura. Truffaut, invece, di solito segue gli attori; rimane sempre a una distanza di campo medio, che è la sua preferita. In certi film fa molti più primi piani, specialmente in quelli che trattano soggetti contemporanei. Quindi sposta la cinepresa, ma in maniera quasi impercettibile, perché segue l'azione così da vicino che il movimento è giustificato e quasi non si vede. In questo penso che abbia imparato molto dal cinema americano degli anni Trenta. Ammira molto Leo McCarey, Capra e tutti quei registi che impugnano una cinepresa, per così dire, invisibile. Va benissimo per le commedie leggere. Ma quando si tratta di scene drammatiche, allora opta per una fotografia in un certo senso più implicita, dove la macchina è quasi un personaggio del film.

Come in Adele H., una storia d'amore?

Sì, oppure nella *Camera verde*, dove la cinepresa fa delle vere e proprie descrizioni e mette in risalto l'azione. Le grandi carrellate, i grandi movimenti di macchina derivano dalla geografia del luogo (dalla location), invece che dal montaggio. È un maestro del *plan-séquence*. Così si dice in francese. Non corrisponde realmente a un campo totale, perché il campo totale implica che si facciano dei primi piani per poi inserirli all'interno del totale stesso. Il suo concetto di inquadratura è tale da essere fin da subito come il risultato finale, senza spazio per infilarci dei primi piani. La macchina va da un personaggio all'altro, oppure si sposta in un'altra stanza, senza interruzioni. Cerca sempre di non modificare mai niente al montaggio. È soddisfatto quando riesce a tenere tutto in un'unica inquadratura.

Che tipo di problemi presenta, per te, questo stile di ripresa?

Be', presenta sia vantaggi che svantaggi. Un problema, ad esempio, è la messa a fuoco. Se la macchina da presa è sempre in movimento, il «focus puller» ha vita difficile perché deve continuare a seguirla e mantenere sempre la giusta distanza. Inoltre, diventa un problema anche per l'operatore di macchina, che sarei io, perché in Europa sono io a gestire la cinepresa. In ogni istante, a ogni movimento di macchina, dev'esserci una buona composizione. Quindi è un po' come creare migliaia di composizioni in un ristrettissimo lasso di tempo. D'altro canto, questa tecnica ha il vantaggio di non presentare problemi nel far coincidere le inquadrature. In fase di montaggio, quando bisogna passare da un'inquadratura all'altra, ci si deve assicurare che le linee dello sguardo siano giuste e che la luce sia la stessa per ogni inquadratura della sequenza. Ci vuole molto per preparare un *plan-séquence*. Se ne può fare uno al giorno, ma sul lungo periodo si risparmia tempo.

L'inquadratura potrebbe durare diversi minuti nella versione finale del film.

Be', al montaggio si ha meno lavoro da fare, perché tutto è già pre-editato. Certo, si lavora una giornata intera per fare un'unica inquadratura, ma si risparmia un sacco di tempo nella fase successiva.

Monte Hellman, con cui hai lavorato su Cockfighter, ha detto che eri veloce, e che pensando a te è stata una stata delle prime cose che gli è venuta in mente.

Bene, sono contento che l'abbia detto. Non mi vanto di essere bravo, ma di essere veloce.

Ha detto: «Certo che è bravo. Avete visto i suoi film. Ma quello che non sapete è che è anche molto, molto veloce».

E la ragione è che uso molto poco le luci. Per un operatore, la maggior parte del tempo si perde in luci. Be', molto spesso arrivo in un posto e mi rendo conto che è già ben illuminato così com'è. Quindi prepariamo la coreografia degli attori in base alla situazione esistente, in questo modo è più semplice. Ritengo che se ci si dedica per troppo tempo alle luci, si degenera nel manierismo. È una cosa che ho imparato da una breve esperienza con Roger Corman. Subito dopo aver finito *La collezionista*, ho girato un film in Europa che era prodotto e codiretto da Corman; l'altro regista era Daniel Haller. S'intitolava *Killiko, il pilota nero*. Un film insignificante. Ma l'esperienza in sé è stata importante perché abbiamo imparato a lavorare molto in fretta. È stata una doppia lezione: abbiamo capito che essere più rapidi non significa necessariamente fare peggio, nel cinema; e che, per contro, prendersi molto tempo per preparare una cosa non significa necessariamente che verrà meglio. Ogni inquadratura richiede tempo, in un modo o nell'altro, e ad alcune ne occorre più che ad altre. Ma nel complesso, bisogna andare avanti con le riprese e fidarsi del proprio intuito. A volte, se si pensa troppo, si perdono l'intuizione e la naturalezza.

Ciononostante riesci a ottenere delle fantastiche composizioni. Come fai a raggiungere una tale qualità lavorando comunque in economia? Sembra una contraddizione.

Ammesso che lo sia, immagino dipenda dalla mia esperienza precedente con i reportage, i cinegiornali, i documentari, la televisione, che sono stati la mia palestra. Se vogliamo quantificare l'insieme delle pellicole che ho girato nella mia carriera, quelle conosciute al pubblico rappresentano solo la punta dell'iceberg. Ho girato un numero spropositato di film a Cuba, sia per la televisione che per i cinegiornali, e anche per dei canali televisivi scolastici in Francia. Si tratta di un sacco di materiale. Ed è un bell'allenamento.

Quindi c'è la formazione come operatore di documentari alla base di questo tuo intuito?

Non solo: ogni situazione che mi trovo ad affrontare in un nuovo film, l'ho già affrontata in passato. Niente è una novità. Ed è questa la ragione per cui sono riuscito a lavorare su cinque lungometraggi, l'anno scorso, mentre invece durante l'anno in cui ho curato *La collezione* ho potuto fare solo quel film e ne sono uscito esausto. Ho imparato a lavorare più velocemente e, spero, meglio.

E adesso che lavori a Hollywood?

Non ho mai lavorato a Hollywood. *I giorni del cielo* è stato girato in Canada. *Verso il Sud* in Messico. *Kramer contro Kramer* a New York. Ma picisco cosa intendi, quando parli di Hollywood.

Quindi nessuno di questi titoli è stato girato in uno studio?

Be', *I giorni del cielo* è stato filmato completamente in location, ma avevano costruito dei set. Per *Verso il Sud* abbiamo usato i set della città western che John Wayne aveva costruito a Durango. Non fa troppa differenza girare dentro o fuori da uno studio, se i set vengono ricostruiti. L'unica vera differenza è che su un set naturale si può passare da un esterno a un interno, tra l'altro una delle cose preferite di Truffaut. In studio non si può fare. A Truffaut piace collegare sempre i due ambienti. Spesso, in una sola inquadratura, mostra persone che passano dall'esterno all'interno di una casa, ad esempio nel *Ragazzo selvaggio*, in modo che la gente possa davvero cogliere il collegamento

tra dentro e fuori. E questo facilita anche la partecipazione degli spettatori al film. Non è come nelle pellicole degli anni Cinquanta, quando gli esterni si giravano davvero in location e poi, quando gli attori varcavano la soglia di un interno, di colpo ti ritrovavi in uno studio, e la cosa era davvero troppo palese.

Quindi non hai mai davvero girato un film in studio?

A volte mi è capitato, come nella *Vita davanti a sé*. Le scene dell'appartamento sono state interamente girate in uno studio a Parigi. Non ho mai lavorato in uno studio di Hollywood, ma ho visto film girati così, e alla fine non è tanto diverso dal nostro modo di fare le cose. La differenza è che a Hollywood hanno più ore, più tecnici delle luci, più macchinisti, più caffè e più ciambelle.