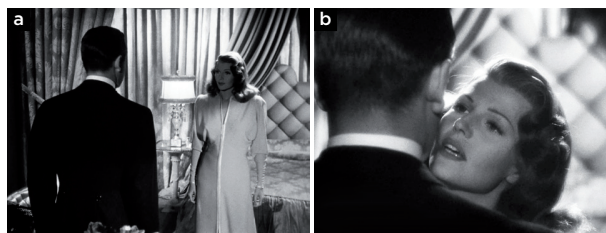


4.2 LE FUNZIONI DELLA LUCE

Ogni film, in ultima analisi, è il luogo in cui una storia si incontra con la luce. Finché la narrazione è racchiusa dentro la sceneggiatura, può essere solo immaginata in mille modi: è nel momento in cui la luce consente di fissarla su un supporto che acquisisce una forma precisa, superando la previsione mentale degli autori e costituendosi in oggetto fisicamente separato. La luce è l'elemento essenziale affinché la storia affiori, ma al contempo, mentre le dà vita, la modifica.

La differenza con il mondo reale, in cui la luce è indifferente al vissuto degli umani, è evidente. La luce bagna l'esistenza quotidiana delle persone ignorando drammi e felicità: è senza passioni, non ha preferenze; in ultima analisi, è priva di significato. La luce del cinema, invece, difficilmente è casuale: seleziona accuratamente cosa, quanto, come e quando illuminare. Con l'eccezione di alcuni film indipendenti che per le più svariate ragioni preferiscono non lavorare con il linguaggio della luce, il suo intervento nella gran parte dei casi è potente e multiforme. Per dispiegarsi, però, deve basarsi sulla relazione che gli umani intrattengono con essa nella vita reale, relazione tesa da sempre, in qualche modo, a piegarne l'indifferenza.

La storia dell'umanità, in effetti, può anche essere vista come la storia di una specie che ha cercato con ogni mezzo di fuggire il buio. Ogni volta che il progresso tecnico lo ha consentito, gli umani si sono sforzati, per quanto possibile e quanto più possibile, di *fare luce*. Non c'è da stupirsi che nei film il binomio oscurità/chiarità assuma valenze simboliche: male/bene, pericolo/salvezza, ecc.



(Fig. 4.3) In *Gilda* (regia di Charles Vidor, 1946, USA) la protagonista vuole riconquistare il suo amato, che però cerca di tenerla a distanza. La luce riproduce il punto di vista del protagonista, non a caso ripreso continuamente di spalle e lasciato al buio. Ai suoi occhi, Gilda è un personaggio ambiguo, da cui si è sentito tradito (e dunque il volto della donna è immerso nell'ombra), ma di cui, allo stesso tempo, continua a subire il fascino. Per questo il lento incedere di Gilda avviene con il corpo e la chioma ben illuminati (a). Solo quando lui alla fine cede, riconoscendo il proprio sentimento, e dunque la donna, il volto della protagonista si schiarisce e il controluce che prima le bagnava i capelli le contorna il viso (b). Da segnalare le tre gradazioni di grigio che separano piani e personaggi: scuro quello dell'uomo, medio quello della donna, sovraesposto e dunque ben staccato quello dello sfondo.

L'irradiarsi naturale della luce e la sua manipolazione nella vita reale hanno contribuito a fissare nella memoria individuale e collettiva innumerevoli assetti luministici, che sono stati associati ad avvenimenti, persone, stati d'animo, tradizioni ed eventi culturali. Il cinema assorbe questo vissuto luministico, lo rilancia e in parte lo alimenta. La forza della luce è tale che essa viene rievocata e descritta per rafforzare o creare atmosfere, simboli, sensazioni, anche nella letteratura, con un utilizzo non troppo dissimile da quello del cinema.

La luce interviene dunque con la forza delle sue funzioni (che possono variare secondo la tipologia dell'opera) direttamente nella drammaturgia del racconto. Per questo i direttori della fotografia, e in generale gli operatori della luce, sono a tutti gli effetti coautori del prodotto audiovisivo. Senza il loro attivo contributo l'opera risulterebbe incoerente e inefficace, come minimo non sfrutterebbe le potenzialità del racconto. Del resto, vale anche il contrario: la luce cinematografica può dirsi incisiva solo quando si integra con la storia, potenziandola, arricchendola e contribuendo così alla produzione di senso.

Le diverse **funzioni** che essa svolge sono tra loro connesse e solo per comodità analitica verranno qui di seguito separate.

La funzione percettiva. Si tratta della funzione più importante svolta dalla luce, che rende evidenti e riconoscibili gli elementi della messinscena: la mancanza di luce è il buio, cioè l'assenza di informazione visiva. Per molti decenni gli autori hanno lottato contro le limitazio-

4. LA RESA LUMINISTICA

La luce dall'alto a sinistra stacca la figura dell'uomo dallo sfondo (ed è responsabile della sua ombra sulla poltrona).

La luce a pioggia sulla destra dà profondità e illude il pubblico che sia la lampada da tavolo a illuminare l'area.



Questa parte del tendaggio funziona da maschera nei confronti della luce a pioggia. In questo modo crea uno spazio di profondità alle spalle della donna e funge da controllo luce delineandone la chioma.

Una fonte di luce laterale, individuabile dall'ombra della veste che la donna tiene in mano, mette in evidenza il corpo dell'attrice, ma è mascherata in modo da non illuminare il volto.

(Fig. 4.4)

ni tecnologiche al fine di garantire questa missione fondamentale: un direttore della fotografia può concentrarsi sugli aspetti creativi dell'illuminazione solo dopo essersi assicurato che la messinscena sia ben visibile, gli addetti alla postproduzione intervengono per migliorare la resa luministica di inquadrature troppo sottoesposte, e le produzioni cercano di ricorrere a mezzi di ripresa sempre più aggiornati per garantire la leggibilità delle immagini anche in condizioni impervie.

La funzione spaziale. L'insieme degli ambienti concreti che lo spettatore intravede attraverso l'inquadratura (case, paesaggi, strade, stanze, ecc.) non è definito materialmente solo dalle sue forme fisiche, ma anche dalla resa luministica. Nei film la luce contribuisce a scoprire l'articolazione, le dimensioni, la tipologia e il numero degli elementi architettonici. Un corridoio, ad esempio, a seconda di come è illuminato può apparire più lungo o più corto, tortuoso o lineare, alto o basso, può scoprire accessi laterali o nasconderli, e così via.

La luce concorre anche a determinare l'**atmosfera**, ovvero quell'insieme di proprietà e di particolari che rende un ambiente riconoscibile e capace di suscitare

emozioni. Che sia un bar di periferia, una chiesa medievale o una sala da ballo degli anni Cinquanta, l'atmosfera di un ambiente è definita certamente dalle linee portanti dei locali, dagli arredi, dai colori delle pareti, ma anche dalla particolare tipologia di illuminazione interna che si vuole riprodurre o richiamare.

Tra le caratteristiche architettoniche che la luce del cinema può esaltare o attuire ci sono il volume e le sue superfici. Ad esempio, qualsiasi oggetto o edificio risulta appiattito se investito da una forte luce isolata e frontale; al contrario, un'adeguata angolazione della fonte o l'intervento di un gruppo di luci diversamente disposte può assicurare tridimensionalità, rotondità, profondità agli stessi elementi. L'angolazione dell'illuminazione incide anche sulla resa della superficie: questa apparirà decisamente più in evidenza con una luce radente che con una frontale.

La luce, così come contribuisce alla definizione dello spazio, può allo stesso modo distruggerlo oppure espanderlo. Ad esempio, uno sfondo sovraesposto, i cui elementi dunque non risultano sempre riconoscibili, permette a un Primo piano correttamente esposto di emergere con forza. La luce o l'ombra può del resto alludere a uno spazio collocato fuori dall'inquadratura. Un'ombra



(Fig. 4.5) In questa scena di **Nosferatu il vampiro (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)**, regia di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922, (DE) Nosferatu sta per aggredire l'agente immobiliare Hutter, che cerca inutilmente di proteggersi. Nella prima inquadratura due luci giocano un peso decisivo nel determinare lo spazio dell'azione (*funzione spaziale*). Una delle due luci si trova nella stanza in cui dorme l'ospite, situata leggermente alla destra del punto di ripresa: si nota la forma circolare del fascio di luce posizionato in modo da mettere in risalto la porta e allo stesso tempo illuminare frontalmente Nosferatu mentre si avvicina, a mo' di riempimento. L'altra è posizionata nell'atrio, sulla sinistra, più arretrata rispetto al vampiro. Con il suo fascio crea un contorno luminoso intorno al suo corpo, ma soprattutto filtra nel buio, creando profondità di spazio e dando l'impressione che Nosferatu appaia dal nulla. Nella seconda inquadratura l'ospite è sopraffatto dall'ombra proiettata (*funzione drammaturgica*).



(Fig. 4.6) La casa del rabbino Löw in **Il Golem - Come venne al mondo (Der Golem, wie er in die Welt kam)**, regia di Paul Wegener e Carl Boese, 1920, (DE) ha uno stile tipicamente espressionista. Le sue caratteristiche curve contorte sono valorizzate (*funzione spaziale*) da proiettori collocati in posizioni opportune: imbocco delle scale, camino, finestra. Il direttore della fotografia era Karl Freund, che emigrò negli Stati Uniti contribuendo a definire lo stile fotografico dell'horror Universal.

che entra da sola in campo suggerisce una presenza che non si mostra. L'accecante e improvviso bagliore bianco che investe un viso di notte fa pensare ai fanali di un'auto, anche se quel mezzo giace in uno spazio non visibile, attiguo a quello dell'inquadratura, fuori campo.

La luce, infine, segmentando lo spazio contribuisce a scandire i diversi piani di profondità dell'immagine. Ad esempio, se in un'immagine notturna un gruppo di personaggi è illuminato sull'avampiano e un altro lo è separatamente, sullo sfondo, l'impressione di profondità aumenta.

La funzione temporale. La luce naturale scandisce il tempo nel mondo reale, così come la luce del cinema struttura il tempo apparente del film. Gli autori devono rendere credibile la collocazione temporale degli eventi, secondo quanto prevede la sceneggiatura e la logica interna della storia: sera, mattina, notte, ecc. Apparirà forse banale, ma nello sforzo di riprodurre gli effetti della luce reale si concentra una parte consistente del lavoro di illuminazione. Nella maggioranza dei casi infatti non è possibile girare esattamente all'ora in cui teoricamente è previsto che si svolgano gli eventi del racconto; bisogna dunque fare in modo che sui volti dei personaggi, nelle stanze in cui vivono e nelle strade che percorrono si riverberino la particolare luce che quella certa ora del giorno

offre nel mondo vero con le sue caratteristiche di intensità, contrasto e colore. Non a caso è parte dell'intestazione a capo di ogni scena nelle sceneggiature. Negli elementi di immagine deve trovarsi anche il segno della particolare luce prodotta dall'ambiente in cui si svolgono le vicende: città, campagna, deserto, foresta, inverno, estate, ecc. Ciò si ottiene lavorando sulla luce naturale, con gli illuminatori, la postproduzione o tutti e tre questi elementi insieme.

L'imitazione della luce reale non è il solo problema da risolvere: si deve garantire che le altre funzioni (ad esempio quella percettiva e quella drammaturgica) possano essere manipolate senza compromettere l'illusione temporale. Come rappresentare una stanza buia pur lasciando che il pubblico capisca cosa accade all'interno? Come girare una scena di notte rendendo evidenti i volti e le espressioni dei personaggi? Come riprendere una conversazione tra due personaggi all'alba senza che uno dei due risulti in ombra?

All'apparenza si tratta di problematiche tecniche, ma di fatto queste comportano scelte con conseguenze sul piano linguistico. I modi per garantire la coerenza e la continuità temporale sono tanti e tali, e così diversificati i possibili esiti, che inevitabilmente questi si riflettono sulla percezione di senso dell'opera da parte del pubblico, per lo meno in modo inconsapevole.



(Fig. 4.7) **Gente comune (Ordinary People)**, regia di Robert Redford, 1980, USA) racconta di una famiglia provata dalla scomparsa di uno dei due figli. L'altro soffre per i sensi di colpa e inizia un percorso con uno psicanalista. John Bailey, il direttore della fotografia, ha reso i diversi momenti dei colloqui, che nella realtà si sono svolti in set, con diversi approcci luministici (*funzione temporale*). Il film si svolge tra autunno e inverno, quando i giorni si accorciano e la qualità della luce

cambia molto rapidamente. La prima scena è ambientata in un pomeriggio nuvoloso; nella seconda entrano raggi di sole; la terza è avvolta dai colori del tramonto; la quarta si svolge durante la *magic hour*, con un po' di luce blu all'esterno; la quinta in piena notte, mentre una luce al neon lampeggia fuori. Si tratta dell'ultimo colloquio: la scena è particolarmente drammatica e la tensione alta, resa dando l'impressione che ci sia una sola luce attiva. In questo modo il protagonista, quando si ritira in un angolo lontano dalla luce, è completamente sottoesposto. È il climax del film, il momento in cui il ragazzo si libera del peso che si porta dentro.

La funzione drammaturgica. La luce può intervenire in maniera potente nella definizione dei materiali narrativi, rafforzandone o diminuendone le caratteristiche tracciate in sceneggiatura e agite sulla scena. La misura del contributo luministico in funzione della drammaturgia varia a seconda della tipologia dell'opera, del periodo storico e degli autori.

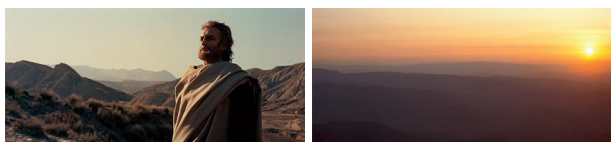
La gestione delle ombre o dei bagliori sul volto di un personaggio è in grado di alterarne fortemente le caratteristiche, anche al di là della sua fisionomia: può apparire più affascinante o sinistro, buono o cattivo al variare delle tipologie e del posizionamento degli illuminatori. L'attento dosaggio della luminosità e del contrasto influenza anche la percezione soggettiva di un ambiente: una stanza può essere chiaramente descritta, rassicurando lo spettatore, oppure se ne può lasciare una parte immersa in un'allarmante oscurità e far sì che mobili, scale e balaustre proiettino ombre come cupi presagi. Lo stesso può dirsi, anche se in forma più complessa, riguardo al colore. L'assegnazione di specifiche tinte a oggetti o vestiti può facilitare lo sviluppo narrativo: colori desaturati hanno caratterizzato molti film dal sostrato emotivo malinconico, ambienti dominati da luci rossastre evocano un'atmosfera di calda intimità, e così via.

Far luce sulla drammaturgia non significa solo arricchire i suoi elementi narrativi, ma anche influenzarne la resa emotiva quando si fanno scena. Così la casa piena di ombre non viene solo percepita dallo spettatore come un ambiente insicuro per il personaggio che vi si avventura, ma genera inquietudine, apprensione o addirittura paura in chi sta guardando: luoghi di per sé neutri, come un bar o una strada di città, se adeguatamente illuminati oppure oscurati, possono suscitare nel pubblico allegria o estrema apprensione. La luce insomma partecipa da protagonista alle emozioni che il materiale narrativo e la messinscena suscitano nello spettatore.

In tante sequenze l'acuirsi del dramma o all'opposto un picco di esultanza determinano addirittura una sorta di proiezione luministica sulle condizioni atmosferiche. Lo spettatore è abituato a scene tragiche accompagnate da cieli plumbei oppure a felici riconciliazioni tra innamorati con soli splendenti a fare da sfondo, anche se statisticamente tali coincidenze meteorologiche sono piuttosto improbabili. Del resto non è un caso che anche tanta pittura conosca lo stesso fenomeno di assoggettamento della luce al portato emotivo della messinscena: è ben difficile immaginarsi una *Zattera della Medusa* trasposta sullo sfondo di un cielo splendente o un *Marat assassinato* del tutto privo di ombre.



(Fig. 4.8) In **La sottile linea rossa** (*The Thin Red Line*, regia di Terrence Malick, USA, 1998) si racconta di una compagnia di soldati statunitensi alle prese con la conquista di un avamposto giapponese situato su una collina durante la Seconda guerra mondiale. Il regista e il direttore della fotografia, John Toll, usano la luce naturale in chiave *discordante*, così da mostrare come la guerra sia intimamente estranea alla natura e a questa duramente contrapposta. Prima della battaglia decisiva il sole si alza e la collina è investita in pieno dalla luce, mostrando tutto il suo splendore, così la violenza della battaglia si manifesta come uno sfregio scandaloso e insensato. Uno dei soldati commenta: "Chi ci sta uccidendo, derubandoci della vita e della luce, beffandoci con la visione di quello che avremmo potuto conoscere?".



(Fig. 4.9) **La Bibbia** (*The Bible: In The Beginning*, regia di John Huston, USA-IT) cerca di evitare il luogo comune dei raggi di sole filtranti che dovrebbero rappresentare la divinità. Così il dialogo tra Mosè e Dio avviene mettendo figurativamente a confronto il personaggio con un semplice cielo al tramonto. Si tratta comunque di un utilizzo *simbolico* della luce.

Agire da complici della drammaturgia, rafforzandone materiali e snodi, non è però l'unica opzione: la luce può anche apparire neutrale rispetto a personaggi, eventi e ambienti. Nei primi anni del cinema, quando ancora non si conoscevano le potenzialità dell'illuminazione, la neutralità luministica era la regola.

Vi è comunque anche il caso della luce **discordante** rispetto alla narrazione, per stupire, distanziare emotivamente o lanciare messaggi. La discordanza luministica è utilizzata in diverse opere che contano su automatismi associativi presenti nel pubblico per poi contraddirli, in modo da sorprenderlo o favorirne un distacco critico. Ad esempio, un evento triste può essere illuminato come una spensierata commedia.

La funzione compositiva. La luce interviene nella definizione della composizione del quadro. A parità di altre condizioni, in un'immagine le figure più chiare calamitano lo sguardo per prime, poiché da subito si prestano a una rapida e facile lettura. Grazie a questa caratteristica dello sguardo è dunque possibile attivare la funzione compositiva della luce, costruendo dei veri e propri percorsi visivi lungo lo scorrere delle immagini in movimento. Oppure si può favorire la scoperta di una parte dell'in-



(Fig. 4.10) **Rosemary's Baby** (regia di Roman Polański, 1968, USA) racconta di una giovane sposa che arriva a pensare di essere vittima di un complotto teso a fare di lei la madre di un demone. Il film è quasi tutto girato in un set. I soffitti non sono mai inquadrati, segno che la loro assenza è servita a posizionare gli illuminatori dall'alto. Il direttore della fotografia, William Fraker, ha assegnato un'atmosfera luministica diversa a ciascuna stanza: nella cucina c'è una luce allegra, brillante, dato che è il luogo in cui Rosemary si sente al sicuro; la stanza del bambino, provvisoriamente sede del televisore, è sempre cupa, la dominante è bluastra; il corridoio, luogo di comunicazione con un esterno minaccioso, è sempre scuro; l'appartamento del vicino, a capo della congregazione satanica, sembra essere illuminato solo da candele e *practical* (luci parte dell'arredamento), così da giustificare una dominante rossastra. In realtà l'illuminazione viene dall'alto.

quadratura o di un personaggio che altrimenti nessuno avrebbe notato.

La luce stessa può costituirsi in *peso* di per sé: un fascio di luce che filtra da una finestra, ad esempio, entra prepotentemente a far parte dell'equilibrio compositivo del quadro.

La funzione strutturante. La narrazione cinematografica, ancor più di quella letteraria, si presta a essere suddivisa per blocchi. Può essere il caso di più storyline che si alternano, di svariati segmenti temporali che si susseguono, ecc. Gli interventi luministici servono spesso a sostenere questa strutturazione, allo scopo di caratterizzare meglio le diverse linee narrative oppure per aiutare il pubblico a orientarsi nell'esposizione.

Se in un film vengono seguite le vicende di due personaggi separati, si può ad esempio decidere di illuminare una linea narrativa in maniera più dura e l'altra in modo più morbido; quando si inserisce un flashback è frequente adottare una resa luministica che lo differenzi, ad esempio desaturandolo; i vari periodi della biografia di un personaggio possono essere caratterizzati da diverse dominanti di colore. Queste misure rispondono al contempo anche ad altre funzioni (drammaturgica, temporale, ecc.),



(Fig. 4.11) In **Dies irae (Vredens Dag)**, regia di Carl Theodor Dreyer, 1943, DK) i due amanti hanno una discussione. Entrambi i profili sono mostrati in Primo piano. L'unica differenza è che le luci che li illuminano sono posizionate in modo tale da schiarire completamente il volto di lei, mentre gli occhi di lui rimangono in ombra. Ciò contribuisce a darne un'impressione sinistra, pilotando la simpatia del pubblico verso chi, anche luministicamente, sembra innocente.



(Fig. 4.12) Il direttore della fotografia Henri Alekan adottò per **La bella e la bestia (La Belle et la Bête)**, regia di Jean Cocteau, 1946, FR) un'illuminazione barocca, non troppo preoccupata della motivazione, attenta a illuminare contemporaneamente vari elementi della messinscena. Dall'inquadratura proposta ha inizio la prigionia di Belle e ciò è sottolineato da una doppia illuminazione simmetrica: da un lato la Bestia che porta la svenuta Belle lungo le scale e dall'altro, perché non vi siano dubbi sul destino della donna, una potente luce che bilancia a destra la prima, proiettando l'ombra lunga delle grate di una prigione. È un esempio di *funzione compositiva e spaziale*.



(Fig. 4.13) **Il bacio della donna ragno (Kiss of the Spider Woman)**, regia di Hector Babenco, 1985, USA-BR) narra la convivenza forzata in cella tra un prigioniero politico della dittatura brasiliana degli anni Settanta e un carcerato gay; quest'ultimo racconta un film romantico, che permette ai due di sognare una realtà diversa. Le due storyline si alternano tra loro e sono trattate con rese luministiche opposte: la prima è aspra, contrastata e realista, la seconda riproduce l'illuminazione glamour della Hollywood classica, con una dominante colore seppia. È un esempio di *funzione strutturante*.



(Fig. 4.14) Nella sequenza finale di **In cerca di Mr. Goodbar (Looking for Mr. Goodbar)**, regia di Richard Brooks, 1977, USA) la protagonista, nella sua confusa ricerca di amore, ha invitato a casa un uomo che si rivela psicologicamente instabile e che l'aggrede. La scena è drammatizzata da una luce intermittente che getta la scena nel buio a ogni istante con *ritmo* veloce e irregolare. L'idea è nata sul set, dopo che ci si accorse che una luce stroboscopica non funzionava a dovere. Tuttavia, vedendone l'effetto spiazzante, il direttore della fotografia William Fraker e il regista decisero di utilizzarla così com'era.

ma la loro coincidenza con la sottostante struttura narrativa ha l'effetto di potenziarla enormemente.

La funzione ritmica. La percezione soggettiva del ritmo di una sequenza è data da vari fattori. Tra questi vi è anche un particolare utilizzo della luce. Accade ad esempio quando le luci ondeggiando fortemente mutando da un istante all'altro la resa luministica su attori e ambienti. Quando poi esse si accendono e spengono (o variano la propria intensità) in rapida successione, si ottiene una sorta di effetto ipnotico simile a quello prodotto nella vita reale in discoteche o concerti. Infine, un'impressione di concitazione si ha pure quando si alternano velocemente inquadrature con diversi livelli di luminosità.

La funzione simbolica. Pur raramente, la luce può divenire, anche se solo per breve tempo, personaggio della storia, in quanto simbolo diretto di altro. Ad esempio, un film con forti contenuti religiosi potrebbe alludere alla presenza del divino mostrando un netto fascio di luce che cade sulla scena.

Le funzioni qui esposte sono possibili perché il contributo luministico può contare sulle reazioni fisiologiche

che suscita (ad esempio per quanto riguarda i colori) e su associazioni mentali che in gran parte del pubblico si generano in modo spontaneo sulla scorta di vissuti personali e di tradizioni culturali. Ciò che è chiaro e ben graduato, ad esempio, viene solitamente ascritto al campo del bene, dell'ordine, della letizia, del comprensibile; quel che è scuro e/o contrastato si associa al dramma o al male o al mistero.

Tutte le funzioni che sono state descritte per essere implementate comportano una serie di scelte che riguardano la quantità e l'intensità delle luci, il contrasto, la tinta e la saturazione delle immagini, la temperatura colore delle luci, il loro orientamento e la loro qualità, gli schemi di illuminazione, i criteri della continuità luministica, l'utilizzo di luci artificiali e/o naturali, la motivazione delle luci e la loro collocazione nello spazio. Ognuna di queste variabili è di seguito descritta in paragrafi separati, anche se in realtà si tratta di scelte tra loro piuttosto intrecciate e in alcuni casi consequenziali.



www.cinescuola.it/funzioniluce