

Lo Steadicam e Shining

di Garrett Brown¹

Nel 1974 Stanley Kubrick ricevette una copia di un provino girato col prototipo di quello che poi si chiamerà 'Steadicam'. Ecco la risposta che Kubrick inviò via telex a Ed Di Giulio:

“Caro Ed, la bobina dimostrativa del misterioso stabilizzatore per cinepresa portatile era spettacolare e puoi contare su di me come cliente. Dovrebbe rivoluzionare il modo di girare i film. Se sei veramente preoccupato di proteggere il modello prima di finire le pratiche per il brevetto, ti suggerisco di eliminare dal provino i due momenti in cui l'ombra sul terreno disegna, all'intelligenza dell'occhio di un esperto interprete di immagini fotografiche, una decisamente chiara rappresentazione di un uomo che regge un palo con una mano, con qualcosa sull'altra in fondo al palo che sembra muoversi lentamente. Ma le mie labbra sono cucite. Ho una curiosità: c'è un'altezza minima alla quale lo si può usare? I miei omaggi, Stanley Kubrick”.

Attualmente non si può dire con piena convinzione che lo Steadicam abbia rivoluzionato il modo di girare i film. (Magari lo avesse fatto veramente, sommuovendo lentamente elementi sotterranei!) Comunque, senza dubbio, ha avuto una considerevole

¹ Articolo tradotto da: *American Cinematographer*, vol. 61 n. 8, agosto 1980, pagg. 785-790, 786-789, 826-827, 850-854. *Tutte le note al testo sono del traduttore.* Garrett Brown, inventore nel 1972-74 dello Steadicam, dal 1978 lavorò in *Shining* (1980) che, come si deduce dall'articolo, venne pensato proprio per lo stabilizzatore e ne fu un ottimo trampolino pubblicitario. In questo scritto, con quella vena ironica che è caratteristica dell'autore (motivata anche da quelle fatiche olimpioniche di cui si ricorderà poi anche Ted Churchill nel suo *Manuale di stile*, 1980, quando dirà: “Sfortunatamente, film come *Shining* non rendono facili alcuni dei tuoi lavori”), Brown ci offre un raro documento, utile non solo per comprendere il ruolo e la frequenza d'uso dello Steadicam nel film ma anche valido dal punto di vista critico e storico. L'esperienza sul set di *Shining* fu veramente importante, come vedremo, sia in termini di pratica e di tecnica dell'operare con lo Steadicam, sia dal punto di vista teorico, perché spinse Brown a ripensare completamente lo Steadicam e a produrre il nuovo Modello III (1981) sui principi di modularità e con l'intenzione di risolvere il bilanciamento dinamico che angustiava le veloci panoramiche che Kubrick richiese in più occasioni; cfr. Roberto Peruzzi, *Lo Steadicam e il suo uso espressivo nel cinema contemporaneo*, Digitalprint, Rimini, 2003. Il biografo di Kubrick, John Baxter, che preferisce fare del regista inglese un ritratto a forti tinte negative giocando sulla caratterizzazione e semplificazione – a volte in maniera acritica - sembra spesso esasperare i toni e forzare la lettura di questo articolo in più punti, come in altri momenti pare accavallarne le informazioni o aggiungere notizie inedite per ribadire l'indole pignola e antipatica di Kubrick. A proposito delle rapide panoramiche di cui sopra, Baxter ricorda un simpatico aneddoto: “Stando di solito in macchina personalmente, Kubrick aveva preso l'abitudine, quando lavorava con Brown, di afferrare la bardatura e di dargli uno strattone, dicendo: «Vieni un po' più a destra». In situazioni simili il sistema funzionava male, rovinando la ripresa. Brown aveva avvertito Kubrick, ma lui non ne teneva conto, per cui, su consiglio di Doug Milsome, che conosceva i meccanismi che regolavano una troupe di Kubrick, Brown inscenò una conversazione *ad hoc* in modo da farsi sentire da Vivian [Kubrick, la figlia, autrice di *The Making of the Shining*, 1980]. Di lei Kubrick si sarebbe fidato, in quanto parte della famiglia, quando gli avrebbe riferito delle voci. «E' vero» chiese innocentemente Milsome a Brown, dopo essersi assicurato che Vivian fosse in grado di ascoltarli, «che hai mandato al tappeto Sylvester Stallone?». «Oh, sì» disse il muscoloso Brown, che era alto più di due metri. «Beh, continuava ad afferrare l'asta della steadicam e a tirarmi di qua e di là. Un giorno gli ho detto: 'Fallo di nuovo, Sly, e io ti tiro un pugno che ti stendo'. Il giorno dopo lo ha fatto ancora, io l'ho colpito e lui è andato giù». Il giorno seguente Brown e Milsome guardarono divertiti la mano di Kubrick che stava per abbrancare l'armatura – per poi fermarsi. «Ehm, potresti solo spostarti leggermente verso destra?» chiese timoroso”. Cfr. John Baxter, *Stanley Kubrick – La biografia*, Lindau, Torino, 1999, pag. 373.

influenza sul modo in cui *Shining* è stato girato. Molte delle scenografie estremamente complicate del film di Kubrick furono concepite pensando alle possibilità dello Steadicam e perciò non vennero sempre dotate di pareti mobili o di pavimentazioni continue per il dolly. Un set in particolare, il gigantesco labirinto di siepi, non lo si sarebbe potuto riprendere come voleva Kubrick in nessuna altra maniera.

Ho lavorato a *Shining* presso gli studi della EMI di Borehamwood in Inghilterra per quasi un anno intero. Ho avuto quotidianamente delle occasioni per mettere alla prova lo Steadicam e la mia capacità di usarlo di fronte alle più scrupolose esigenze possibili, come inquadrare accuratamente, la capacità di colpire reiteratamente i bersagli e con precisione. Cominciai il film con anni di pratica Steadicam alle mie spalle e col presupposto che avrei potuto fare con esso tutto quello che chiunque avrebbe potuto ragionevolmente domandarmi. Già dal pomeriggio del primo giorno di lavoro compresi che qui c'era una situazione del tutto nuova e che la parola 'ragionevole' non apparteneva al lessico di Kubrick.

Il giorno di apertura delle olimpiadi Steadicam consistette di circa trenta riprese per un complesso travelling nello scenario dell'ingresso, intervallate da stupidaggini indirizzate all'addetto alla climatizzazione (perché c'erano 40° alla luce artificiale del giorno prodotti dai 700.000 watt di luce situata all'esterno delle finestre) e lamenti circa la qualità dell'immagine TV trasmessa.

Benché mi fossi dotato di un rudimentale video trasmettitore, in maniera tale che Kubrick potesse avere un'idea dell'inquadratura, capii immediatamente che quando Stanley dice che il reticolo deve stare sulla narice sinistra del naso di qualcuno, deve essere quella narice e nessun'altra. Compresi in aggiunta che l'imprecisione dell'immagine trasmessa prolungava semplicemente il dibattito sulla temibile ubicazione del reticolo. In quella prima giornata se avessi saputo che un anno dopo saremmo ancora a dibattere questioni di inquadratura, molto tempo dopo che il climatizzatore funzionasse, avrei preferito diventare un tecnico della climatizzazione o un addetto al *catering*...

Gli ambienti

Incontrai Stanley Kubrick per la prima volta a Londra durante 'Film 77', quando Ed Di Giulio, presidente di Cinema Products Corporation, ed io portammo l'ultimo modello² a Borehamwood per una dimostrazione. In questo periodo *Shining* era nel suo stadio iniziale di pre-produzione. Stanley aveva ingaggiato Roy Walker per progettare gli ambienti, e noi fornimmo loro alcuni elementi di riflessione presentando le varie manovre che allora erano possibili e, su richiesta di Kubrick, per dimostrare la precisione con cui si potevano centrare i segni mettendo a fuoco in prossimità di T 1,4.

Per tutta la durata della seguente estate vi furono sporadiche telefonate di buonora da parte di Kubrick e vennero fatti dei preliminari accordi per il mio lavoro, da cominciare presumibilmente nel dicembre 1978. In realtà, la data di inizio era stata anticipata in piena primavera, quando appresi di avere vinto il Bert Easey Technical Award della BSC. Avevo deciso di volare da Los Angeles a Londra per ricevere personalmente il premio e mostrare a Stanley alcuni dei nostri più recenti sviluppi. Cinema Products

² Si tratta del prototipo del Modello II che verrà messo in commercio nel 1979. Con questo Steadicam "il monitor viene svincolato dallo *sled* e rialzato sull'asta di trascinamento del motorino della macchina da presa... con la possibilità di essere inclinato e ruotato secondo le esigenze... Altra novità risiede nella possibilità di capovolgere la cinepresa (*low-mode*) per fare riprese dalla cintura fino a mezzo metro dal terreno... caratteristica particolarmente apprezzata da Kubrick già nel telex del novembre 1974"; cfr. Roberto Peruzzi, *op. cit.*, pag. 34.

aveva appena fabbricato il prototipo del nuovo Steadicam “Universal II” con monitor rialzato, ed avevamo anche escogitato il sistema per sospendere la 35BL³ dalla piattaforma Steadicam, rendendo disponibile così tutta una nuova gamma di altezze d’obiettivo da circa 50 cm fino all’altezza della cintura. Kubrick sembrava particolarmente lieto delle possibilità di fare riprese con l’obiettivo basso.

Questa volta venni invitato a fare un giro veloce degli ambienti, inclusi la monumentale scenografia esterna dell’Overlook Hotel e il vasto e intricato set della “Sala Colorado” con i suoi corridoi comunicanti, scale e stanze su due piani. La mia eccitazione cresceva mentre avanzavamo svoltando angolo dopo angolo, ogni curva inaspettata offriva nuove possibilità allo Steadicam. In un primo tempo stabilimmo che avrei affittato a Kubrick alcune delle più esotiche attrezzature e sarei venuto in Inghilterra solo per un breve periodo per addestrare un operatore. Tuttavia, proseguendo, mi convinsi che qui mi si presentava una eccezionale opportunità. Kubrick non parlava solamente di riprese spettacolari e di scalinate. Avrebbe usato lo Steadicam nella maniera in cui era stato concepito per essere usato – come un attrezzo che può servire a piazzare l’obiettivo dove e quando è necessario senza le classiche limitazioni del dolly e della gru.

Lo spazio della cucina era enorme, con corridoi serpeggianti tra batterie di fornelli e scaffali di stoccaggio. Gli ambienti dell’appartamento erano meravigliosamente esigui. La suite 237 era elegante e sinistra. Lo stesso Overlook Hotel divenne un labirinto; alloggi esageratamente sovradimensionati per gli attori, malgrado ciò sostanzialmente claustrofobici. C’erano ambienti favolosi per la cinepresa mobile; avremmo potuto viaggiare da uno spazio all’altro inavvertitamente o occultarci nell’ombra con una presenza minacciosa.

Ritengo che volli esserci proprio io perché Kubrick è, diciamo la verità, l’uomo giusto. E’ l’unico regista in attività che dispone di una assoluta autorità sopra il suo progetto dal concepimento fino alla distribuzione del film. Un eccelso tecnologo ma, per di più, la sua tecnologia è al servizio di una più larga visione che è unicamente sua. E’ un regista nel più puro senso della parola. Imparai una gran quantità di cose riguardo il fare cinema semplicemente essendo disponibile allo stupefacente numero di discussioni che miravano a migliorare un aspetto o l’altro della produzione.

Progressi

Durante l’anno di produzione che ne seguì, la scienza della climatizzazione venne reinventata e potete stare certi che quasi ogni altra branca del sapere umano venne per lo meno riesaminata nella misura in cui accennava di sfuggita alle attività di Borehamwood. Scienza di laboratorio, illuminazione, obiettivi e logistica del pranzo – tutto venne quotidianamente esaminato con attenzione. Per esempio, il trasmettitore video incriminato venne subito rimpiazzato adattando un’unità operativa Ron Collins a corrente alternata ad una più piccola versione a corrente continua (che fin da allora è diventato un punto di forza dei miei servizi Steadicam). Ero determinato a non rimanere impacciato dai cavi, così la propagazione del segnale divenne il dramma successivo.

Per quanto Stanley conosca una sbalorditiva quantità di cose a proposito di uno sbalorditivo numero di cose, la sua padronanza dei principi di antennistica è fragile. Tuttavia in una discussione - con o senza i fatti - è un formidabile antagonista, pertanto alcuni bizzarri teoremi vennero realmente testati e un preoccupante numero di questi funzionarono veramente. Cambiando la posizione di numerose antenne nascoste dietro le pareti infine fummo capaci di fornire a Stanley un soddisfacente segnale video a

³ Cinecamera della Arriflex.

distanza senza fili praticamente in qualsiasi parte del suo set. Per prenderlo in giro gli indicavamo la foresta di antenne TV puntate contro lo studio dalla periferia di Borehamwood sottintendendo che il segnale TV fuoriusciva dal solido scenario e veniva visto ogni pomeriggio da un branco di donne tipo "Monty Python":

"Oh, povero signor Brown! Questa ripresa per me era assolutamente perfetta!"

Qualche tempo dopo, le nostre signore da imitazione divennero ancora più sofisticate:

"Oh, dovrebbe essere il Distagon da 24mm, guarda come vignetta nel visore!"

La nascente scienza dello Steadicam durante l'anno progrediva. Con l'esperta assistenza di Mick Mason e Harold Payne di Elstree Camera Hire, costruimmo diversi nuovi supporti per adattare lo Steadicam a svariati mezzi di trasporto su ruote. Dopo un giro su uno skateboard riadattato e un viaggio su un carrello a due ruote costruito su misura, ambedue caddero nel 'bidone dei capricci' per essere dimenticati. Ad ogni modo, la sedia a rotelle Ron Ford adattata per la cinepresa dimostrò maggiore durevolezza. Costruimmo il primo prototipo della mensola 'Garfiel' per fissare il braccio Steadicam al supporto Mitchell sulla sedia a rotelle. La mensola tornò utile per l'Elemack e successivamente montammo la testata livellante dell'Elemack sulla sedia a rotelle.

Conformemente alla teoria per cui, quando è possibile, ci si dovrebbe muovere in maniera tale da concentrarsi sull'operare dimenticando la navigazione, colsi ogni occasione per usare la carrozzella. In parecchie occasioni fu l'unico modo per portare l'obiettivo fino al livello del pavimento.

Sono convinto che vennero fatti degli utili progressi nel campo della tecnica operativa. Ebbi modo di perfezionare le mie competenze nella maniera più semplice possibile. Ripetendo! (col playback!) Stanley fece molte osservazioni e speculazioni interessanti a proposito dell'interazione tra il corpo umano e una macchina come questa. Precisamente, quanto può plausibilmente risultare buona? Quanto si avvicina all'esatta reiterabilità di una ripresa fatta col dolly? Egli conosce i limiti del dolly meglio di tanti altri registi e quando fu necessario disporre di un tragitto eccezionalmente buono, per renderlo più uniforme, fece ricostruire per tre volte un intero piano stradale di compensato lungo cento metri. Durante una ripresa impegnativa, Kubrick disse dispiaciuto che probabilmente lo Steadicam avrebbe comunque ottenuto il merito di tutte le carrellate del film!

Anche se avesse ammesso che sarei stato in grado entro i primi tentativi di realizzare una ripresa stampabile di qualche sufficiente livello, Stanley raramente reagiva senza deridere ogni cosa all'incirca prima della quattordicesima ripresa. Non sembrava tranquillo fino a che non si era ben oltre la ventesima ripresa. Dal momento che il montaggio doveva verificarsi interamente dopo avere fatto le riprese voleva almeno due, e preferibilmente tre, riprese perfette di ogni scena. In sostanza ciò fu ottimo per me. Anche se molte riprese vennero ripetute per differenti motivi, ad ogni ripetizione potevo assistere ad un graduale miglioramento del mio modo di operare. Imparavo il percorso come un ballerino memorizza un difficile pezzo di coreografia e potevo confinare parti sempre maggiori della navigazione nel mio subconscio per prestare attenzione al ritmo della ripresa. Per essere onesti, Kubrick più tardi ammise che per scegliere le riprese doveva interpretarle ogni volta e che molte erano tecnicamente indistinguibili. (Si venne a sapere che covandoci sopra si lamentava a causa di venti passaggi identici durante le proiezioni dell'ora di pranzo, "Dannati reticoli, mi hanno irritato ogni volta!")

La tecnica delle ‘due mani’

Durante le riprese lavorai su ciò che ora chiamiamo la ‘tecnica delle due mani’. Scoprii che se una mano afferra saldamente il braccio Steadicam e viene usata per controllarne la posizione e l’altezza, l’altra mano può ruotare o inclinare l’impugnatura senza quasi nessun movimento involontario dell’inquadratura. Laddove prima l’atto di alzare o di abbassare sembrava sempre peggiorare lievemente la stabilità dell’immagine, ora si può sostenere la cinepresa a qualsiasi altezza senza influenzare affatto gli assi di panoramica o d’inclinazione. Questa scoperta è divenuta la soluzione per tenere la parte iniziale o finale di una ripresa così ferma che si deve esaminare attentamente il bordo dell’inquadratura per trovarci ad ogni costo qualche ‘fluttuazione’. Kubrick spesso fu capace di adoperare la testa o la coda di una ripresa Steadicam come totale per almeno una parte di una scena di dialogo. Anche se venivo colto in una posizione scomoda a causa di un inaspettato rapido stop dell’azione, Kubrick contava le gocce di sudore lanciando un’esperta occhiata alla contrazione di un muscolo del polpaccio e aspettava fin a quando stimava che i dischi fossero prossimi a volare come un frisbee prima di dire tranquillamente “taglia”.

La 35BL

All’inizio ero piuttosto preoccupato di dovere girare un intero film con la 35BL sullo Steadicam, senza dire che bisognava farlo per Kubrick. Non posso giurare che sia stato così difficile come mi aspettavo. Ad ogni modo la mia maniera di lavorare è abbastanza rilassata e, con la possibilità di posare la cinepresa e di guardare il replay a ciascuna ripresa, si può continuare infinitamente oppure fino a quando arriva il prossimo tè o il panino alla pancetta. Disgraziatamente nelle vicinanze c’era un nuovo McDonalds, cosicché l’intervallo serale passava attraverso questa fase, con gran disgusto da parte dell’*équipe* inglese (talvolta la BL con un pieno carico di Big Mac a bordo divenne più pesante).

Un vantaggio della 35BL è la sua massa. E’ più pesante della Arri IIc di circa 5 chili ma permette di avere un’inquadratura notevolmente più stabile. La BL è anche meno sensibile ai colpi di vento. Tutto sommato, in generale finii per preferirla all’Arri IIc.

Spazi chiusi

Sin dall’inizio Kubrick intendeva fare le riprese dentro alcuni degli spazi più stretti senza attraversare pareti come usava fare d’abitudine. Dal momento che voleva usare il grandangolo, in particolare il Cooke da 18mm, sfruttò la capacità dello Steadicam di spostarsi rapidamente in basso e in alto per evitare le distorsioni dell’immagine. Quando qualcuno si avvicinava e passava davanti alla cinepresa mantenevamo le corrette proporzioni iniziali cambiando l’altezza dell’obiettivo invece di inclinarlo e rischiare di deformare le linee verticali dell’inquadratura. Durante le riprese potei disporre di una bolla addizionale ad alcool montata in longitudinale sullo Steadicam in maniera tale da potere controllare l’asse di *tilt*.⁴

Lo Steadicam può invertire rapidamente la direzione e senza alcuna visibile perturbazione nell’inquadratura, cosicché si può scomparire entro il vano di una porta o in una nicchia ed uscire di nuovo quando l’attore passa davanti alla cinepresa. In più, dal momento che non vi sono impugnature per testate a manovella d’ostacolo e non c’è

⁴ Asse di inclinazione in avanti/indietro.

bisogno che l'operatore guardi nel mirino, si può far passare la cinepresa a pochi centimetri dalle pareti o dagli stipiti delle porte. Questa combinazione ne fece un formidabile attrezzo per fare le riprese in spazi stretti. Naturalmente John Alcott venne investito da problemi di illuminazione derivanti da questo tipo di libertà. Comunque non lo sentii lagnarsi e spesso cercò di risolvere queste difficoltà nel suo consueto stile imperturbabile. John in persona si precipitava sulle bandiere e affrontava alcuni problemi di illuminazione che insorgevano quando in una stanza ci si deve guardare attorno a 360°.

Nell'appartamento dei Torrance a Boulder, feci una ripresa accompagnando Wendy e il dottore dalla camera da letto all'indietro per il corridoio, arretrando lungo una curva, alzando la cinepresa e poi abbassandola quando si sedettero sul sofà, infine tenendola immobile per una mezza pagina di dialogo.⁵ Non c'è nulla in questa ripresa che possa attrarre l'indebita attenzione dello spettatore, eppure l'obiettivo è proprio dove Stanley lo ha voluto per tutto il tempo. Questo è esattamente il tipo di ripresa cui sono maggiormente interessato. Ho una crescente riluttanza a suggerire ad un regista che sarei capace di saltare dolcemente oltre una finestra e riprendere fuori. Potrebbe essere il segno che sto invecchiando o forse significa solo il maturare della mia sensibilità per i movimenti di camera.

Nel set della cucina una delle migliori riprese dello Steadicam nel film richiedeva di arretrare di fronte a Scatman Crothers (Halloran, il cuoco), Shelly Duvall (Wendy) e Danny Lloyd mentre i tre imboccano un percorso tortuoso attraverso file di immense apparecchiature da ristorante, grandi batterie di fornelli e scaffali di stoviglie. Anche se c'era spazio per fare scorrere un dolly lungo le sue corsie, la cinepresa avrebbe dovuto stare più o meno centrata, il che avrebbe comportato panoramiche veramente veloci quando l'asse della cinepresa girava attorno agli angoli. Nel mio caso ho scelto la 'linea' del minor disturbo, attraversando le curve come un pilota da corsa, e così il risultato ha una inimmaginabile tranquillità in ciò che sembra incarnare nel migliore dei modi le necessità di questa particolare scena. In breve, con lo Steadicam, si può scegliere di ruotare su qualsiasi asse: su quello distante di fronte all'obiettivo, sul punto nodale dell'obiettivo, sul piano della pellicola o qualche punto distante dietro la cinepresa. Nel caso di questa ripresa fui capace di ruotare la cinepresa attorno ad un punto immaginario a metà strada tra me e gli attori e prevenire le violente oscillazioni da lato a lato durante la curva.

Negli alloggi invernali di Jack e Wendy dell'Overlook ci furono molte straordinarie opportunità per lo Steadicam nel momento in cui i diversi attori passavano attraverso il corridoio d'ingresso. Ad esempio mentre seguivamo Wendy che lasciava l'appartamento, lei avrebbe disceso i tre scalini poco prima della porta e la cinepresa si sarebbe abbassata lentamente in sincronia col suo movimento. Poi al suo passaggio attraverso la porta avrei dovuto alzare la cinepresa per negare il fatto che stavo discendendo gli stessi scalini, per poi spiacciare il parafiltri contro la porta proprio mentre veniva chiusa. In diversi momenti precedetti Jack (Jack Nicholson) o Danny attraverso la porta e feci la suddetta manovra al contrario. Ovviamente è importante che la cinepresa non faccia un immotivato tuffo o salita poco prima o dopo che l'attore salga le scale. Viene meglio se la cinepresa può sembrare svincolata e non sente il bisogno di salire le scale essa stessa! Altre riprese che sono rimaste impresse nella mia mente sono: quella da dietro le spalle di Jack quando sale le scale sopra l'ingresso per cercare Halloran, il movimento veramente convincente della soggettiva⁶ quando Jack o Danny entrano nella camera 237.

⁵ Questa scena venne espunta dal film.

⁶ Nel testo P.O.V., *Point of View*, punto di vista.

Supporti speciali

Una delle più discusse riprese del film è la strana sequenza in travelling a seguire Danny mentre pedala ad alta velocità attraversando corridoio dopo corridoio sulla sua 'ruota panoramica'⁷ di plastica. La colonna sonora esplode con rumore quando la ruota è sopra il pavimento di legno ed è subito silenzio quando sale sul tappeto. Dovevamo avere l'obiettivo appena a pochi centimetri dal pavimento e muoverci rapidamente proprio di fronte o dietro alla motocicletta.

Tentai di farlo a piedi e mi accorsi che dopo una ripresa di tre interi minuti ero troppo sfiatato per riferire anche quale sorta di funerale avrei preferito. Per di più, a quelle velocità non potevo tenere l'obiettivo più basso di 50 centimetri circa dal pavimento. Decidemmo di fissare il braccio Steadicam sul prototipo di sedia a rotelle Ron Ford che Stanley aveva contribuito a creare anni prima e che ancora aveva a disposizione.

E' un apparecchio assai utile. Può essere opportunamente spinto in ciascuna direzione con un semplice cambio del settaggio e il sedile può essere montato alto o basso secondo le esigenze della ripresa. Lo sistemammo in maniera tale che quel fascio di tubi potesse essere fissato in qualsiasi parte del telaio, e Dennis (Winkle) Lewis, il nostro molto abile macchinista, costruì un raccordo per la testata dell'Elemack. Il braccio Steadicam venne fissato al supporto Mitchell ed io potevo sedermi sul sedile e regolare facilmente il blocco livellante per eliminare ogni squilibrio nel 'galleggiamento' dello Steadicam.

Con la BL di Stanley sospesa dall'alto ora eravamo pronti a far volare la cinepresa morbidamente sul tappeto o sul pavimento ad alta velocità e con l'apice dell'obiettivo di poco sotto la misura di un pollice.⁸ Il risultato, come si è visto, fu spettacolare. In aggiunta, l'intera attrezzatura non era così massiccia da risultare pericolosa nel caso che il piccolo ragazzo avesse imboccato una curva sbagliata e ci fossimo dovuti fermare improvvisamente. Naturalmente, costruimmo subito una piattaforma in maniera tale che il tecnico del suono e il nostro ottimo focus puller, Doug Milsome, sarebbero potuti salire dietro.

Tuttavia l'intero aggeggio divenne assai scontroso nelle curve ad alta velocità. Dennis dovette arruolare staffette di corridori per muoverci attorno al tracciato. Alla fine vi fu una pericolosa esplosione di un pneumatico e la sedia precipitò, evitando di poco un serio incidente. Dopo di ciò passammo a dei pneumatici pieni e trasportammo non più di due persone.

Stanley rifletté su questo dispositivo e decise che la carrozzella avrebbe dovuto avere un precisissimo tachimetro, e poiché noi l'avevamo, così dovevano averlo il dolly Moviola e l'Elemack. Così avremmo potuto replicare con precisione la velocità di ciascun travelling, eccetera. (Maggior controllo sopra un universo capriccioso!) Io avevo timore essere ingombrato da qualche tipo di ruota supplementare per regolare con precisione la mia velocità, così fui felice che non se ne fece nulla di questa particolare trovata. (Tuttavia sarei stato lieto di sapere quante miglia non ho corso grazie alla sedia a rotelle!)

Usammo frequentemente questo supporto durante le settimane successive. In autunno mi congedai per un mese a causa di una antecedente promessa di fare delle riprese in *Rocky II*. Un operatore inglese molto esperto chiamato Ray Andrew mi sostituì in questa occasione ed alcune altre quando mi fu richiesto di fare il pendolare avanti e indietro dall'Inghilterra agli Stati Uniti. Ray fece una ripresa dalla sedia a rotelle in cui l'obiettivo è ad un pollice dal pavimento, muovendosi lentamente al fianco della testa di

⁷ *Big Wheel* significa ruota panoramica; il termine viene probabilmente usato con intento metaforico. *Wheel* vale per triciclo. Più avanti Brown usa *bike*, motocicletta., moto.

⁸ 2,5 cm circa.

Jack quando viene trascinato da Wendy verso la dispensa. Usammo anche la sedia a rotelle con la lente a normale altezza per riprendere alcune ordinarie carrellate lungo i corridoi. La carrozzella tornò particolarmente utile quando la cinepresa doveva muoversi molto lentamente. Se dovevamo muoverci obliquamente montavamo il braccio sul dolly Elemack o sul Moviola.

La tecnica di ripresa nella sedia comprendeva anche quella delle due mani: una per il braccio⁹ e una per l'impugnatura. Si può facilmente opporre resistenza sul fianco sinistro e sul destro, e in più muoversi in su e giù per compensare le leggere variazioni di percorso. Usammo nuovamente questa tecnica per raddrizzare il percorso della cinepresa e per tagliare le curve al fine di rendere le riprese più gradevoli da guardare. L'unico lato difficile delle riprese dalla carrozzella è che le partenze e le fermate tendono ad essere drammatiche. E' un po' come portare una tazza piena di punch su un riscio mentre rallenta.

Regolazione di fuoco e diaframma via radio

Portai in Inghilterra il primo prototipo del sensazionale servomeccanismo di regolazione delle lenti a 3 canali radiocomandato di Cinema Products, e Doug Milsome sembrava divertirsi ad adoperarlo. Aveva un fantastico occhio e una cognizione dell'ottica più o meno simile a quella di uno studioso di fisica. Non credo che facemmo una sola ripresa facile per tutto il tempo che lavorai su *Shining*. Per tutte le lenti lui aveva preparato le barre di regolazione del fuoco e del diaframma sul servomeccanismo di controllo. Nel film, una sorprendente percentuale delle mie riprese comportava la regolazione del diaframma. Dovevamo usualmente passare da 1/3 a 1 e 1/2 senza stop per il cambio [della lente] e il risultato sullo schermo fu inavvertibile. Poiché spesso correvamo attraverso spazi stretti, Milsome doveva esercitare l'occhio a regolare esattamente il fuoco da posizioni nientemeno che trasversali all'obiettivo. Ci saremmo aggrovigliati durante fantastici movimenti coreografici ed una manovra errata avrebbe scoperto Doug fuori dallo studio di fronte all'ingresso, ancora intento a manipolare il servomeccanismo!

Kubrick ha una fanatica preoccupazione per la nitidezza del negativo. Resuscitò l'esperimento Harp¹⁰ per le sue lenti e poi giunse più in là ad inventare una bizzarra variazione dell'Harp posizionando un diagramma di messa a fuoco ogni 2 centimetri e mezzo fino a cinque metri dall'obiettivo.

La stabilità della cinepresa venne testata quasi ogni settimana e i proiettori dei giornalieri (che appartenevano a Kubrick) vennero frequentemente smontati e rimontati per rimediare all'instabilità dovuta all'usura. Per di più, girammo con una pellicola del tipo 'matte-perf' e i nostri positivi vennero sviluppati dal solo ed unico stampatore della Rank, che sembrava capace di produrre delle copie stabili!

Il labirinto

Il gigantesco labirinto di siepi deve essere una delle più affascinanti creazioni della storia del cinema. Ma deve anche essere uno dei più deleteri set in cui si abbia mai lavorato. E, gente, ogni ripresa venne fatta con lo Steadicam. Nella sua benevola forma 'estiva', il labirinto venne costruito sul vecchio lotto all'aperto della MGM di Borehamwood.

⁹ Si intenda il *braccio articolato* dello Steadicam. L'impugnatura si trova sul *palo* che regge la cinepresa.

¹⁰ Sigla che indica un tipo di esperimento di fisica nucleare. Qui in senso ironico.

Era stupendo. Le siepi erano fatte con rami di pino fissati a pannelli di compensato. Era tappezzato da sentieri di ghiaia ed aveva un'area centrale (costruita però su un lato del set) che era più grande del resto. Era estremamente difficile orientarvisi od uscire senza consultare la piantina che era assieme a ciascun ordine del giorno. Molti membri della troupe si persero in diverse occasioni e non serviva a molto chiamare a gran voce "Stanley" mentre la sua risata sembrava provenire da dovunque! Era divertente perdersi portando con sé nient'altro che un walkie-talkie. Era decisamente più spassoso se vi accadeva di indossare uno Steadicam.

Stabilimmo, provandolo, che il Kinoptik da 9,8mm pareva il migliore, e che l'altezza ideale dell'obiettivo era a circa settanta centimetri. Questa combinazione conferì una straordinaria impressione di velocità e rese l'idea della giusta altezza delle pareti. La distorsione era trascurabile quando la cinepresa veniva tenuta a livello lungo la longitudinale. Molte riprese constavano di fluidi movimenti in fronte o dietro a Wendy e Danny mentre studiavano il loro percorso all'interno del labirinto. Alcuni dei migliori movimenti si verificarono quando li seguivamo dritti entro un vicolo cieco e ne uscivamo di nuovo con un rapido movimento ruotante. Feci anche alcune riprese da fermo al centro del labirinto poiché avrebbe significato una perdita di tempo trasportarvi l'attrezzatura per fare una ripresa convenzionale.

Stanley per la maggior parte del tempo rimase seduto davanti allo schermo video mentre inviavamo l'immagine via radio dalla mia cinepresa ad un'antenna situata su una scala a pioli e da lì al registratore. Per la prima volta il rituale della ripetizione mi parve pesante dal momento che dovevo percorrere tutta la strada che portava fuori dal labirinto e tornare indietro. In un primo momento provammo a lasciare aperti alcuni passaggi verso l'esterno. Ma constatammo che finivamo regolarmente col confonderci e una straordinaria ripresa si sarebbe ritrovata inavvertitamente a guardare oltre una di queste aperture.

Allora scoprii che il piccolo Danny Lloyd pesava esattamente come la cinepresa, perciò facemmo un sedile con del tessuto intrecciato così avrebbe potuto urlare di gioia piombandoci sopra in picchiata tenuto in sospensione dal *braccio* dello Steadicam. (Mi è dispiaciuto non averci pensato prima quando mio figlio pesava quanto una BNC!)¹¹

Dopo, il labirinto venne smontato e riedificato sullo stage 1 degli studi della EMI. L'équipe di Roy Walker cominciò ad innevarlo con sessanta centimetri di sale dendritico¹² da caseificio e con dello Styrofoam¹³ bianco fu depositato sui rami di pino. Le luci esterne di quarzo vennero puntate su di esso e vi fu riversata una densa atmosfera di fumo oleoso per otto ore al giorno. Il labirinto allora divenne un ambiente in cui si lavorava sgradevolmente. Era caldo, caustico e un posto in cui si respirava a fatica. Aumentò la velocità delle riprese dal momento che tutto da allora avveniva praticamente di corsa. Per alleggerire il peso portammo l'Arri IIc da Joe Dunton Cameras e costruimmo per essa una particolare gabbia appesa dall'alto.

Era difficile muoversi sulla neve. Regolarmente avevo una luce di riempimento che picchiava sulle mie gambe e dovevo muovermi tra il vociare di fronte delle imprecazioni attutite quando gli intrepidi addetti all'illuminazione e alla messa a fuoco cadevano reciprocamente sul sale. Penso che le più difficili riprese dell'intero film, per me, siano stati i primi piani col 50mm mentre correvo davanti a Jack o Danny ad alta velocità. Milsome meritò molti elogi per essere rimasto ritto sulle sue gambe ed averli nel contempo tenuti a fuoco.

¹¹ Allude alla cinepresa Mitchell BNC da 35mm.

¹² Il sale dendritico rispetto a quello granulare, più compatto, ha una struttura cristallina aperta che gli conferisce un corpo a bassa densità che lo rende simile alla neve.

¹³ Tipo di polistirene in schiuma usato per simulare i fiocchi di neve.

Per una particolare ripresa dei piedi del bambino che correvano, che richiese un'altezza dell'obiettivo di otto centimetri, facemmo un duplicato del mio primo 'Steadicam': senza braccio, solo cinepresa, batterie e magazzino collegati e distribuiti in equilibrio per potere correre con una cinepresa portatile con la lente esattamente al livello del terreno.¹⁴

All'inizio indossammo maschere antigas di vari modelli. Tuttavia, scopersi che non avrei potuto respirare abbastanza aria da potere reggere la fatica di correre da un estremo all'altro del labirinto. Non misurammo la distanza in linea retta dall'ingresso al centro ma sono certo che fu una lunga strada infernale. Fu l'unica volta nel film che chiesi, ogni tanto, di fermare le riprese fino a che avrei potuto avere abbastanza fiato per partire nuovamente.

Stanley, frattanto, guardava dall'esterno del set l'immagine video peggiorare, come una incollerita famiglia Neilson¹⁵ improvvisamente abbandonata a un assoluto potere sulla programmazione. Più in fretta dovevamo andare e peggio era. Talvolta desideravo vagamente di lussarmi una caviglia nel sale. Avevo bisogno di impiegare un enorme sforzo per trascinare la cinepresa nelle curve e di una certa dose di fortuna per trovare il percorso giusto mentre sostanzialmente guardavo all'indietro. In aggiunta, eravamo tutti fortemente consapevoli del pericolo di incendio e di quanto sarebbe stato difficile uscire dal labirinto se le luci si fossero spente, tra il fumo vero e lo Styrofoam che bruciava – un vero incubo!

Il filmato comunque era sensazionale e la sequenza nel film è magnifica, perciò, come si dice, è stato tutto utile. Alcune delle cose migliori erano a movimento lento. Quando Danny torna indietro camminando sui propri passi per ingannare Jack io dovevo arretrare in fronte a lui e per di più sulle sue orme! Per fare questo dovetti indossare dei trampoli speciali con le scarpe di Danny fissate nel fondo per non lasciare delle impronte più grandi.

Quando il film uscì, c'erano pochissime salite di scale. Ray Andrew ne riprese una riuscita estremamente bene in cui Wendy sale le scale all'indietro vibrando contro Jack una mazza da baseball.

Feci una ripresa sulle scale che di tutti i tempi è la mia preferita. Ci muovevamo di fronte a Wendy sopra tre rampe di scale, partendo velocemente e rallentando lentamente prima di camminare proprio di poco in fronte a lei quando si imbatte in Harry Derwent e il suo strano compagno vestito da cane che gli fa una cosa inenarrabile! Una stupenda ripresa, malgrado il fatto che la rifacemmo 36 volte – moltiplicato per tre rampe equivale a scalare l'Empire State Building con la cinepresa...

Quando infine la vidi al cinema fui lieto di avere fatto le scale, se non altro, per nessuna altra ragione che... "Perché quella scena era là!"

Traduzione di Roberto Peruzzi

Traduzione effettuata per la tesi di laurea *Lo Steadicam e il suo uso espressivo nel cinema contemporaneo* discussa nella primavera del 2003. Per informazioni: robperuzzi@inwind.it.

¹⁴ Si tratta del solo *rig* o *telaio* dello Steadicam che equivale pressappoco al vecchio *Pole-rig* cui allude Brown, assemblato nel lontano 1972. Dal 1990 questa idea è diventata il brevetto Pogo Cam di Fred Waugh.

¹⁵ Famiglia nota universalmente per il suo albero genealogico assai esteso.