

# Gianni Chiarini: intervista.

## Roma 13 febbraio 2021

A CURA DI GIANFRANCO SPITILLI

Gianfranco Spitilli: Il discorso che mi interessa, da cui vorrei partire, è quello dell'impulso che ti ha mosso nei primi giorni della pandemia di marzo 2020; quale necessità ti ha motivato ad andare in strada e a fare fotografie?

Gianni Chiarini<sup>1</sup>: Ero a Teramo un fine settimana, a cena da amici, e sentimmo assieme in televisione la notizia del *lockdown* in tutta Italia. Il giorno dopo incontrai una delle persone che la sera prima era a cena con me, e mi allontanò bruscamente, con visibile timore. Quella paura così inaspettata, repentina, emersa da un giorno all'altro, mi mise in allerta, iniziai a pormi degli interrogativi; notai che tutti evitavano i contatti, la città si stava trasfigurando, e continuavo a chiedermi come mai si stesse sviluppando, in seguito a un decreto, una paura così incontrollabile. Era qualcosa che doveva essere raccontata, documentata nella maniera più approfondita possibile, attraverso un ragionamento dilatato, una ricerca di lungo periodo, che si evolvesse con il passare del tempo, con l'evoluzione delle coscienze e delle reazioni delle persone a fenomeno in corso. Non poteva essere il progetto di uno, due, tre giorni.

GS: Ma avevi mai visto qualcosa del genere? Avevi qualche esperienza parallela cui fare riferimento, diretta o indiretta, soprattutto di tipo visivo, quando sei uscito il primo giorno con l'idea di fotografare?

---

<sup>1</sup> Gianni Chiarini è nato a Teramo il 17 dicembre 1983. Si è laureato in Scienze Umanistiche presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2009 in Etnomusicologia con Francesco De Melis, con una tesi magistrale basata su un ampio dossier fotografico realizzato nei contesti di alcune processioni religiose della Settimana Santa nella provincia di Teramo. Nel 2010 si è diplomato come Direttore della Fotografia Cinematografica al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma con il Maestro Giuseppe Rotunno. Dopo aver girato numerosi cortometraggi e video-clip come Direttore della Fotografia con i registi Saverio Di Biagio, Michele Alhaique, Roland Sejko, Aureliano Amadei, Laura Bispuri e William Zanardi, esordisce nel 2018 come Direttore della Fotografia nel lungometraggio "Bernie e il Giovane Faraone" diretto da Marco Chiarini e prodotto da Disney Italia. Parallelamente all'attività in ambito cinematografico porta avanti la sua personale ricerca di racconto fotografico legata al reportage. Per ulteriori informazioni si veda il sito <https://www.giannichiarinidop.com>.

GC: No, perché è una cosa talmente nuova: se parliamo di pandemia, di malattie, in Europa non c'è memoria diretta. L'ultimo fenomeno di questo tipo è stato cento anni fa con l'influenza spagnola dopo la prima guerra mondiale, quindi io non sapevo neanche dove guardare, cosa guardare, c'erano solo cose di cento anni fa, ma erano in gran parte foto documentaristiche, di registrazione e basta; e poi ero totalmente sopraffatto dalle sensazioni, dalle emozioni, affamato di cercare immagini nella realtà. In senso più generale, naturalmente, molti fotografi hanno avuto un'influenza su di me; in tutte le foto c'è un rimando a qualcosa, a qualcuno, in maniera più o meno cosciente, ma non mi sono ispirato a qualcuno o a qualcosa in particolare. Forse un approccio, un atteggiamento al quale mi sono sentito particolarmente vicino l'ho trovato in un testo dedicato all'agenzia Magnum (Miller 2016: 289), in cui Josef Koudelka parlava della Primavera di Praga, del fatto che durante l'invasione sovietica fosse l'unico fotografo del posto presente, e che sebbene avesse coscienza di quanto stesse rischiando sapeva anche di dover fotografare, e lo sentiva perché quella era la sua città, il suo Paese, il suo problema e quello della sua vita. Riflettendoci, erano le stesse motivazioni che mi hanno spinto a fotografare mentre il *Covid-19* pericolosamente si diffondeva: Teramo è la mia città, è il mio territorio, ci sono cresciuto, ne conosco tutte le facce, gli angoli, le strade, le atmosfere urbane, e quindi ho sentito il bisogno, la necessità di fotografare, documentare, registrare, e mettermi al servizio della storia, della ricerca. Ma quando mi sono imbattuto in questo libro la pandemia era iniziata già da un mese, e già da un mese facevo fotografie in strada.

GS: Quando ho visto le tue fotografie la prima volta ho pensato che avessi fatto, con questa indagine, una specie di etnografia della paura; la cosa più evidente nei tuoi scatti, soprattutto del primo periodo, è l'osservazione della paura, dello straniamento e della distanza. Mi sembra sia stato istintivo da parte tua, e anche decisivo che tale processo di osservazione immersiva sia avvenuto in un luogo per te familiare, quotidiano, in cui ti muovi da sempre, e che improvvisamente si è del tutto modificato, alienato.

GC: Se fossi stato a Roma non l'avrei affrontato né nello stesso modo né con lo stesso coinvolgimento, personale, intimo, né con quella libertà che Teramo – non solo perché la conosco ma anche perché è una città molto più raccolta, piccola – ti permette. E ho scelto infatti di fotografare solo il centro storico, solo una via, solo una piazza e qualche strada limitrofa, anche perché non mi era permesso di andare in giro come se nulla stesse accadendo. A Roma avrei dovuto scegliere una microzona; questo mi avrebbe consentito di raccontare qualcosa di più. Di fatto la pandemia, con la tensione e la paura che ha generato, ci riportava in quei

giorni in una dimensione raccolta, limitata, come se Teramo fosse diventata quasi una città del vecchio West, in cui tutta la vita, tutte le attività, si svolgevano nella via principale del centro storico, mentre la periferia diventava una zona apparentemente vuota. Quello che mi colpiva era vedere le persone camminare al margine dei muri delle case, sgusciare via, non guardare negli occhi, fuggire in preda al panico, evitare ogni dialogo; una paura collettiva sorta perché stava succedendo qualcosa di assolutamente nuovo, e nessuno aveva una difesa psicologica verso l'ignoto. È un aspetto che emerge subito nelle foto, o meglio, io cercavo di fotografare quello che anche a me spaventava e generava incertezza. A fine maggio si era tutto già molto affievolito, le persone si muovevano di nuovo in gruppi, la gente si fermava sulle scale del Duomo, per un gelato, per il giornale, il mercato era di nuovo aperto, le mascherine scendevano sul viso, sotto il mento; un atteggiamento di distensione che da marzo fino alla fine di aprile, anche alla prima metà di maggio, quando c'erano solo grandi spazi vuoti, con figure piccole che si muovevano cercando la luce, o l'ombra, non era minimamente contemplabile. È una situazione che mi ha molto turbato, ma non tanto perché, come a molti ho sentito dire, la città fosse vuota, dunque angosciante; la città vuota non è angosciante di per sé. Teramo ad agosto è vuota ma tu sai che sarà così, quindi lo accetti, sei preparato e c'è un motivo preciso, mentre è impressionante vederla vuota a marzo, dall'oggi al domani, con delle persone che scappano via, coperte da maschere sul volto, che non riconosci più. Adesso noi ci siamo abituati da circa un anno, ma se torniamo anche solo un attimo con la mente a marzo scorso ci sentiamo nuovamente persi, immediatamente.

GS: Quindi possiamo dire che condividevi questa paura; soprattutto i primi giorni che sei andato a fotografare, era anche la tua paura a essere in gioco...

GC: In certi momenti ero spaventato, prima di uscire e la sera, al rientro. Fuori ero invece completamente in *trance*; la paura c'era, ma nel momento in cui fotografi sei talmente concentrato, metti talmente le sensazioni, le emozioni al comando in funzione del lavoro fotografico che non ci pensi. Molte foto le ho riviste diversi mesi dopo, le ho fatte "decantare", come si suole dire, per prendere distanza da quello che avevo fatto, per guardarlo con un occhio diverso, e mi sono accorto di aver colto situazioni che non ricordavo minimamente, e che ora mi inquietano più di quelle che avevo preso in considerazione in un primo momento.

GS: Osservando le tue foto e le figure che vagano nell'incertezza, in effetti, mi è venuto da pensare anche ai manicomi, o comunque a contesti di instabilità, di disarticolazione interiore della persona, a una dimensione psicopatologica; nelle immagini della pandemia ci sono degli elementi specifici, però ho trova-

to similitudini con questo tipo di indagini in campo visivo<sup>2</sup>. E tu hai usato una metafora molto efficace per descrivere questo disagio e definire le figure che si aggiravano quasi senza un'identità corporea, quella dei *fantasmi fuori posto*... a cosa ti riferivi esattamente?

GC: Mario Giacomelli, in un libro letto diversi anni fa, si riferiva all'ospizio parlando di fantasmi; e l'ospizio, nell'opera di Giacomelli, è un lavoro su un'altra dimensione, non è solo la descrizione di una casa di riposo, di un contesto di disagio, ma è l'emersione delle paure, delle angosce di un fotografo davanti all'invecchiamento e alla morte, che ha rappresentato usando il flash, usando i mossi, i neri chiusi, i bianchi così sparati<sup>3</sup>. Ecco perché le sue foto colpiscono in maniera tanto violenta. E quando parli della morte, inevitabilmente parli di fantasmi, non puoi separare le due cose. Nel mio caso, vedere tutte queste persone che non riuscivo a mettere a fuoco, a definire e a riconoscere, lontane e vicine allo stesso tempo, mi ha fatto pensare che fossero tutti dei fantasmi. E ho deciso di trattarli come tali, inserendoli nel contesto urbano ma tenendo una certa distanza – anche perché andava mantenuta per una questione sanitaria –; la parola “fantasmi” l'ho usata proprio consapevolmente, nella mia testa, per convincermi di avere davanti delle entità astratte, e ho trovato così la chiave che mi interessava, il distanziamento che cercavo, la giusta collocazione della paura. L'impulso mi è venuto dalle riflessioni di Giacomelli ma l'ho poi trasformato in una modalità di conoscenza personale, per orientare il discorso verso il lavoro che sentivo di voler realizzare.

GS: La paura della morte è dunque qualcosa che aleggiava, si avvertiva nell'atmosfera, ed emerge anche nelle tue foto; mi viene in effetti da considerare che un forte senso di straniamento l'ho visto all'ennesima potenza in questo ciclo di immagini sulla pandemia ma in realtà, se ci penso bene, è qualcosa che emerge

---

<sup>2</sup> Restando nell'ambito di questa rivista, si vedano, ad esempio, il dossier fotografico di Luciano D'Alessandro e i testi che lo introducono, con particolare riferimento alle immagini dell'Ospedale psichiatrico Materdomini di Nocera Superiore (Salerno), del 1965-68, in “Voci” 2017: 261-323; o le fotografie all'interno dell'Ospedale psichiatrico Santa Margherita di Perugia di Massimo Stefanetti del 1969, con il testo che le introduce, in “Voci” 2014: 213-261.

<sup>3</sup> L'ospizio di Senigallia (AN), al quale Mario Giacomelli ebbe accesso tramite la madre, che vi lavorava come lavandaia, diventò sin dalla metà anni Cinquanta una frequentazione quotidiana della sofferenza, della solitudine affettiva e della fragilità umana attraverso la dimensione fotografica, un'esplorazione del dolore mediante un ciclo che lui stesso ritenne il lavoro più importante della sua produzione, e al quale si dedicò più volte: la prima tra il 1955 e il 1957, poi nel 1966-1968 e nel 1981-1983 (Horvat 1990; Bugatti, a cura di, 2007: 82; Giacomelli 2008: 116); su Giacomelli vedi anche, tra gli altri: Crawford (a cura di) 2001.

in molte tue fotografie. Prendo ad esempio le foto che hai realizzato sui pescatori dell'Adriatico: mi hanno molto colpito, all'interno di quella serie di scatti, alcune immagini in cui si mostra chiaramente come tu, in tali figure, abbia cercato qualcosa che non è descrittivo, focalizzando ciò che di fatto trasfigura i pescatori in entità astratte – “figure mitologiche” hai detto una volta –, sempre in direzione di una forma di straniamento, di qualcosa che vada al di là della situazione in sé stessa<sup>4</sup>. E mi sembra che nelle foto della pandemia si porti questo discorso all'estremo, probabilmente perché lo straniamento era praticamente ovunque.

GC: Non è esattamente così, perché in qualsiasi situazione se tu sai quello che vuoi fotografare, se hai trovato nella tua testa qual è la chiave che ti permette di andare più a fondo – la cosa più difficile in assoluto –, tutto diventa più chiaro e fluido. Diversamente, è come stare in una piazza con cento strade e continuare a girare senza saper scegliere che strada prendere. Nel momento in cui compii questo passo tutto si fa più semplice e il discorso diventa più microscopico, più mirato. Nel caso al quale hai fatto riferimento, quello dei pescatori, non mi interessava più di tanto raccontare un pescatore che svolge la sua attività o, in altri, lo svolgimento di processioni religiose, il lavoro contadino, la gente al mercato, oppure in questo caso specifico la gente che cammina con le mascherine. Quella è la realtà che vedono tutti; devi poi trovare una leva che ti permetta di portare il discorso in uno strato più profondo. Ciò che vedi nelle foto, sì è quello che è successo, però l'inquadratura, la luce, gli spazi, fanno tutti parte di un dialogo che c'è tra la realtà, le mie percezioni e i miei stati emotivi.

GS: Volevo dire che ciò di cui sei abitualmente alla ricerca nella fotografia, in questa situazione particolare lo avevi all'ennesima potenza da poter trovare, perché probabilmente quello stato che tu cerchi nell'immagine, nel fotografare, era “a galla”, eccezionalmente diffuso attorno a te.

GC: Assolutamente, sì. Ma è come se noi sapessimo che stiamo andando a fare delle foto al circo, e vediamo degli elefanti che si esibiscono con dei pagliacci: lo sai, stai andando al circo a vedere queste cose. Immaginiamo invece di camminare per Teramo e di vedere passare all'improvviso un elefante, o dei pagliacci su una ruota che giocano da soli. È un'immagine talmente forte da sorprenderti, non sei abituato a vedere una cosa del genere in quel contesto urbano, e va a toccare delle corde nascoste, l'inquietudine ti prende immediatamente.

---

<sup>4</sup> Il ciclo fotografico di Gianni Chiarini sui pescatori dell'Adriatico è stato realizzato, per una prima serie di immagini, fra gennaio e marzo del 2018 in due giornate trascorse all'interno di un peschereccio partito dal porto di Giulianova, sulla costa abruzzese, nell'ambito di una collaborazione con Bambun/Centro Studi Don Nicola Jobbi.

Dai noi il carnevale c'era stato due settimane prima, io ero andato in giro a fare foto, la gente era tutta ammassata nelle piazze, nelle strade, con le maschere, ma è qualcosa di conosciuto, è una situazione che ha un inizio e una fine e non avverti uno straniamento. Quelle stesse maschere, tutte uguali, tutte bianche, tutte silenziose per la strada, mentre scappano, sono di per sé uno stimolo non indifferente, ma a questo si deve poi aggiungere la tua esperienza culturale da porre al servizio del racconto perché ne possa venir fuori qualcosa di significativo. In questo senso sono molto d'accordo con quanto afferma Paolo Pellegrin (forse il più grande fotografo di guerra vivente insieme a Gilles Peress e James Natchway) rispetto alla formazione che precede l'atto fotografico: "Robert Capa diceva che se una foto non è abbastanza buona vuol dire che non sei abbastanza vicino, includendo in questo concetto anche la vicinanza emotiva; io penso che se la foto non è abbastanza buona è anche perché non hai letto abbastanza"<sup>5</sup>. E Pellegrin non si riferiva tanto a libri di fotografia, ma intendeva in particolare la letteratura, volendo dire che noi vediamo un po' di più quello che abbiamo letto. Io ad esempio sono un appassionato lettore di Dostoevskij: tutte le sue opere parlano di dolore, di sofferenza, di malattie, di gente che cammina all'alba per San Pietroburgo, di gente che sguscia, di cappotti lunghi, e quel punto di vista della vita, quel mondo, lo sento particolarmente vicino alle mie paure, ai miei desideri, alle mie sensazioni. E mi accorgo, rivedendole, che le mie foto hanno sempre un carico di paure, di tristezza anche perché, probabilmente, leggendo assiduamente di queste tematiche, le avverto come più familiari e riesco quindi a ritrovarle subito in qualsiasi contesto.

GS: E dunque questa condizione di precarietà, di fragilità umana, ti attira molto...

GC: Non so spiegare perché ma dove c'è sofferenza, dove ci sono problemi, paure, mi sento attratto, incuriosito da quello che succede: "Perché? Come mai questa persona è triste? Perché guarda a terra? Perché se ci sono tante persone attorno questa persona continua a guardare a terra, non guarda nessuno in faccia? Perché cerca la solitudine?". In una situazione del genere mi sento particolarmente a mio agio, vicino a tutto, come se ci fosse un linguaggio comune che riconosco.

GS: Ma cosa ti attrae in particolare?

GC: Io cerco sempre qualcosa che stoni. Ci deve essere qualcosa che stona con la normalità, qualcosa di strano che ti fa porre una domanda, che ti fa dire:

---

<sup>5</sup> Cfr. <https://indirezionenoncasuale.it/2019/01/31/mostra-paolo-pellegrin-unantologia-maxxi-roma/>, consultato il 20 febbraio 2021; Celant (a cura di) 2018.

“Ma che succede? Perché?”. Me lo chiedo con inquietudine: quando trovo qualcosa che stona, qualcosa che va oltre la normalità del reale, allora voglio capire.

GS: Quindi sono come dei varchi, delle aperture?

GC: Considera le foto dei pescatori, alle quali abbiamo già fatto cenno; quella che a me piace di più è la foto col viso che non vedi, perché al suo posto c'è una specie di carrucola e la persona diventa una sorta di ciclope. In quella circostanza mi ero messo in una certa posizione, e vedevo uno dei pescatori stare fermo; c'era qualcosa che mi incuriosiva, avevo notato qualcosa di strano ma non riuscivo a focalizzarlo, quando mi resi conto che un grosso bozzello<sup>6</sup>, oscillando, gli passava di tanto in tanto davanti al viso. Allora pensai: “Questa non è più una persona, è un essere mitologico”, ed ebbi la sensazione di avere davanti qualcosa che non era un essere umano; quella tensione, quella specie di attrazione mi fece stare in posizione, fermo per dieci minuti, finché tutti gli elementi che mi avevano incuriosito non si fossero concentrati su quel determinato elemento<sup>7</sup>.

GS: E in questo caso della pandemia che interrogativi ti sei posto, quali intuizioni hai avuto, ti viene in mente qualcosa di preciso?

GC: Io mi chiedevo perché la gente che fino a ieri mi abbracciava, mi baciava, ora mi evitava. Questa è la prima cosa che mi ha fatto sentire radicalmente di essere in un altro momento della mia vita, in un altro momento che tutti stavamo vivendo. Dicevo a me stesso: “È una cosa che sta accadendo, ce l'hai qui attorno a te, è rischioso, c'è un pericolo”. E quando hai davanti qualcosa che non conosci e di cui hai timore, diventi più curioso e tutto diventa più intuitivo, perché vuoi conoscerlo e cerchi di scavare, cerchi di dominarlo. È come quando sei bambino e hai paura del buio, però ne sei continuamente attratto e cerchi di affrontarlo, cerchi di superarlo. I primi giorni per me erano così: vedevo persone che camminavano lontane, in permanente fuga. Poi mi fermavo davanti ai supermercati con la gente che faceva la fila e vedevo tutte queste maschere, tutti in piedi come fossero dei soldati, era una cosa che mi incuriosiva, però mi dicevo anche che era l'aspetto più evidente, più superficiale. E a quel punto ho provato a fermare le persone per fotografarle; all'inizio c'era molta reticenza, poi, una volta spiegato quello che stavo facendo e il perché, tutti hanno accettato di essere fotografati.

GS: E quello che io definisco “l'uomo invisibile” si è messo in posa, mi sembra (foto 17).

---

<sup>6</sup> Il bozzello è un dispositivo di legno o di metallo, simile a una carrucola; nell'attrezzatura velica assume varie forme e dimensioni, a seconda delle funzioni.

<sup>7</sup> Si veda l'immagine nella galleria fotografica sul sito personale dell'autore: <https://www.giannichiarinidop.com/leica>.

GC: Non credo, perché lui stava parlando con un'altra persona, mi ero posizionato lì vicino, facevo finta di fare altro, poi continuavo a chiedermi perché questo soggetto mi toccasse in modo particolare, e mi sono accorto che non era soltanto la sua posa plastica a incuriosirmi, ma il fatto che io non vedessi le mani né il volto: aveva degli occhiali da sole, il cappello, e i lembi bassi della mascherina non legati, tanto da sembrare che fluttuasse nell'aria; di fatto era l'unica cosa che davvero percepivi.

GS: La maschera è certamente un elemento chiave. Prima hai parlato della vicinanza temporale ma anche della grande distanza con il carnevale; nel primo periodo della pandemia si era invece davvero all'interno di un mondo rovesciato, perché c'era una condizione di disordine molto pesante, di smarrimento generale, di incertezza, di capovolgimento di una realtà ordinaria e abituale. La maschera del *Covid-19*, più che suggerire richiami carnevaleschi rinvia piuttosto a travestimenti rituali in occasione di particolari cerimoniali, di carattere iniziatico, in cui vengono impersonificati esseri sovranaturali o defunti; oppure rimanda all'inquietante protezione "sanitaria" che abbiamo visto nelle epidemie del passato, come quella usata dai medici veneziani per difendersi dalla peste. La maschera, inoltre, è l'immagine stessa del fantasma, dell'apparizione. In definitiva è anche un elemento di attrazione visiva, perché il colore bianco, che nella fotografia in bianco e nero risalta particolarmente, diventa proprio un punto chiave dell'immagine, che domina quindi molte delle tue fotografie.

GC: In quel momento la maschera, come hai detto tu, era bianca. Era, perché ormai la maschera è diventata caratterizzata, con delle personalizzazioni, per dominare una paura, per vestirsene, ma in quella prima fase vedere tutti con la stessa maschera, bianca, non decisa ma imposta, era una cosa molto forte. Ora è diventato un orpello, la devi portare, ma così come devi portare una sciarpa quando fa freddo, un cappello, dei guanti; ormai le maschere hanno dei ghirigori, dei disegni, le battute scritte sopra, sono quindi diventate delle forme diversificate di esorcizzazione e di dominio della paura. A marzo del 2020, invece, la gente era spaventata e stava coi fazzoletti legati con lo *scotch* sul viso, perché la maschera non si trovava e non si poteva comprare facilmente.

GS: Durante una nostra conversazione avevi parlato anche del carnevale dei morti, del legame con il mondo dei defunti, di maschere che sono maschere di defunti e personificazioni di esseri disincarnati; ci sono dei nessi con il tuo lavoro sulla pandemia?

GC: Mi riferivo al carnevale di Città del Messico, che non viene fatto a febbraio ma proprio il 2 novembre, il giorno dei morti. In questa festa ci sono migliaia di persone che indossano maschere con le fattezze degli scheletri, sono

tutti vestiti in modo elegante e ricercato ma hanno tutti facce di scheletri, di morti. È particolarmente angosciante vedere gente di cui non percepisci nulla se non il loro essere scheletri in vestiti eleganti, e in cammino per le strade, sebbene faccia tutto parte di un rito con una struttura conosciuta e decodificabile. Una situazione del genere mi ha affascinato perché dentro quel meccanismo così perfetto e rodato c'è qualcosa che non si inquadra perfettamente, un altro livello da osservare, che va scoperto e vale la pena di indagare; come avviene anche in certi lavori di Richard Kalvar, o di Trent Park (Kalvar 2007; Park 2013), ad esempio. Se dovessi sintetizzare ciò che mi muove nelle mie ricerche fotografiche quotidiane – e dunque anche nella ricerca sulla pandemia –, direi che è il tentativo spasmodico di cogliere quell'esatto momento in cui la realtà va oltre, e cominciano a irrompere degli elementi surreali, stranianti; quel lieve momento, quel brevissimo momento in cui è come se ti sentissi appena svegliato da un sogno, con una labile memoria che ti permette ancora di ricordarlo, e ci stai ancora credendo, sebbene in quello stesso momento ti stia anche chiedendo: "È vero o non è vero?". Quell'istante è ciò che cerco continuamente nelle foto. Considera ad esempio, tra le foto che ho fatto durante la pandemia, quella realizzata sotto al Comune di Teramo in cui vedi delle macchie di luce e una faccia uscire dalla penombra (foto 18); avevo visto quel portone illuminato, e quell'istante, quella finestra temporale in cui il sole sbatteva lì sotto e poi andava via, durava pochi minuti, dalle 19:00 alle 19:07 circa del pomeriggio di aprile, mi ricordo perfettamente. E io mi ero posizionato là una settimana, aspettando, cercando, perché dopo aver capito che in quel punto può succedere qualcosa, allora tutta la tua attenzione deve rivolgersi a quel lembo di strada, a quei metri quadrati. Aspettavo finché non capitasse una persona che corrispondesse a ciò che volevo io; doveva smuovere le mie paure, ed è capitata. E quella persona è un tranquillo ragazzo di diciotto anni; ma in quel momento, con quella luce, prendendo solamente il suo viso, sembrava un'immagine fuoriuscita dall'inferno.

GS: A questo proposito volevo chiederti: io non vedo mai nulla di estetizzante nelle tue immagini, anche quando segui suggestioni estetiche, come nel caso appena citato, perché non è mai un aspetto che prende il sopravvento; anche la foto delle *silhouettes* (foto 9), in cui si vedono due figure passare in controluce che sembrano i medici della peste in cammino, ad esempio, pur essendo così suggestiva, non è dominata da una ricerca puramente estetica. Qual è il processo che segui in casi come questi?

GC: I processi che seguo possono essere due: colgo una situazione all'improvviso, e così come sto fotografo; oppure ci sono momenti in cui individuo una situazione potenzialmente giusta e cerco di mettere in luce un elemento che mi

possa ricondurre al discorso che sto portando avanti. Se il contenuto c'è, se questo elemento compare, emerge, traina tutto quanto, e la forma lo segue. Chiaramente si lavora sempre per fare anche qualcosa che sia composto, con gli spazi, il vuoto, il pieno, i bianchi, i neri, le "arie", ma si fa d'istinto. Ti faccio un esempio: la foto in cui si vede il Duomo, con la piazza completamente vuota e un uomo con la maschera che cammina (foto 21). In quella circostanza mi ero posizionato lì, erano le due del pomeriggio, l'ora di pranzo, la luce era bassa, era marzo, non c'era nessuno, e a un certo punto vedo passare quella persona. Sapevo che mi interessava, e dunque mi sono detto: "Resto qui e aspetto, qualsiasi cosa accada; se mi guarda faccio la foto, se non mi guarda la faccio lo stesso"; perché in quel momento e in quel luogo, una persona con la maschera che passava nella piazza vuota per me racchiudeva comunque tutta la città e tutta questa vicenda, piccola nel grande, nel vuoto. Se la foto è buona, la bellezza va da sé. Una cosa è la foto bella, una cosa è la foto buona: la foto bella, come diceva Ugo Mulas, è una foto perfetta, giusta, corretta tecnicamente, ma magari senza qualcosa da dire; una foto buona è una foto che può anche essere composta male, però senti che ti sta trasmettendo qualcosa<sup>8</sup>. Io cerco di fare una foto buona, non una foto bella.

GS: Che macchina fotografica hai utilizzato?

GC: Uso macchina e pellicola, quindi bianco e nero, ed è una scelta dettata un po' dalle esperienze che ho fatto. Conobbi otto anni fa Mario Dondero, gli feci vedere delle mie foto, tutte foto in pellicola che avevo scattato quando ero studente, quando ero ragazzo, fino a quattro anni prima, poi avevo completamente smesso di fotografare. Diventammo amici e lui mi disse: "Perché hai smesso di fotografare? Ricomincia, e fidati, comprati una Leica e ricomincia con la pellicola"<sup>9</sup>. Mi sono fidato e al di là del mezzo tecnico, la macchina a telemetro, con cui mi sono sentito subito a mio agio, la scelta di lavorare in pellicola la trovo assolutamente costruttiva perché ti permette di essere più intransigente con

---

<sup>8</sup> Lo ha riferito Gianni Berengo Gardin numerose volte, parlando del suo primo incontro con il fotografo Ugo Mulas negli anni Sessanta del Novecento. Si vedano, a titolo esemplificativo: Randazzo (a cura di) 2013: 95; Matarazzo 2015: 21. Il concetto è stato ripetuto nel corso di interviste; si veda, ad esempio: *Gianni Berengo Gardin. Un piacevole incontro*, intervista di Ryuichi Watanabe, Newoldcamera 2013: <https://youtu.be/AVyvGikWa-w> (al minuto 23'31"). Anche Berengo Gardin ha realizzato inchieste fotografiche all'interno di istituti manicomiali: cfr. Basaglia, Basaglia Ongaro (a cura di) 1969.

<sup>9</sup> Sul diffuso utilizzo della Leica nella fotografia di reportage, con particolare riferimento ai fotoreporter italiani degli anni Settanta del Novecento, vedi quanto scrive Luciano D'Alessandro, citato in: Faranda, Ricci (a cura di) 2017: 272, nota 18.

te stesso: tu sai che hai trenta foto, non le puoi cancellare, e quelle trenta foto devono essere il più possibile buone, e hai quindi anche una disciplina maggiore. Non è come dice la Kodak nelle sue pubblicità: “Non pensare e scatta”. È esattamente il contrario: “Pensa molto, poi scatta”. Non solo, non essendo questo per me il lavoro che mi porta avanti nella vita (fare il fotografo non è la mia attività principale, il mio lavoro principale è il cinema, la fotografia nel cinema, lavorare con la luce, la macchina da presa, la direzione della fotografia), ho la possibilità di fare foto in tempi molto più dilatati; e fare foto in pellicola in bianco e nero mi permette di svilupparle, di stamparle quando dico io, di lavorarle in camera oscura con le mani, di toccarle, di toccare l’acido, la carta, di mascherare.

GS: In fase di stampa ridefinisci l’inquadratura, abitualmente?

GC: Alcune volte sì, se le foto sono proprio fatte all’improvviso, troppo lontano, lo faccio, ma lo faccio perché a monte so che quello è ciò che mi interessa; se non ho tempo di avvicinarmi, se non ho tempo di comporre bene, lo faccio dopo.

GS: Quindi comunque la tua tendenza generale è di comporre nell’inquadratura, al momento dello scatto.

GC: Quella è la vera sfida.

GS: Ma questo ti viene un po’ anche dal cinema, che è il tuo lavoro principale? Ci sono delle relazioni tra questi mondi oppure no?

GC: La prima cosa che apprendi, sia in fotografia sia nel cinema, è fare l’inquadratura, cercare di capire cosa vuoi raccontare, e soprattutto renderti conti quando c’è qualche elemento che ti distrae e, di conseguenza, la storia non funziona finché non decidi di eliminarlo e non riesci a farlo. Ma è una cosa che viene non solo dal cinema, viene dalla fotografia, viene dall’arte. La differenza più grande è che la realtà che hai quando fai cinema è completamente costruita, e niente è lasciato al caso. Nella fotografia di strada, invece, sei solo e devi svegliare tutti i tuoi sensi per essere il più possibile recettivo, perché quello che capita poi non ricapita.

GS: Ma nello specifico, tra il tuo lavoro di direzione della fotografia cinematografica, la tua formazione in quel campo, e la fotografia in bianco e nero in particolare, trovi delle connessioni? GC: Certamente, sì. Io ho trentasette anni e ho cominciato a studiare fotografia e cinema nel 2000, quindi ventuno anni fa, quando avevo sedici anni; sono vent’anni che guardo, studio la luce, la composizione, gli attori, i personaggi, o come muovermi, e poi la fotografia è un’immagine, è un clic, ma il cinema invece è anche movimento, le persone si muovono, ci sono tanti elementi da gestire, però li controlli a monte.

GS: Nel cinema c’è qualcuno che ti ha influenzato, e che possiamo porre in relazione alla fotografia?

GC: In riferimento alla fotografia e al bianco e nero soprattutto Gianni Di Venanzo, il primo direttore della fotografia che ho scoperto<sup>10</sup>. Al di là del fatto che era di Teramo, ha avuto un impatto sul cinema negli anni Cinquanta-Sessanta – perché poi è morto prematuramente – enorme. E ancora adesso ne senti parlare da tutti come un punto di riferimento, come un momento di svolta del cinema. Poi ovviamente c'è stato il mio maestro, che è appena scomparso: Giuseppe Rotunno<sup>11</sup>. L'ho avuto a scuola, al Centro Sperimentale, e forse è il più grande, di tutti quelli che ho conosciuto in seguito, personalmente. E ci sono i vari Vittorio Storaro, Sven Nykvist, Gordon Willis, potremmo fare un elenco di venti minuti. Come fotografi tutti trasmettono qualcosa.

GS: E Rotunno in cosa ti ha influenzato?

GC: Rotunno ogni lunedì mattina mi chiedeva di portargli dei brani di romanzi da cui ero incuriosito per poter fare un'atmosfera con dei proiettori in teatro, in un teatro di posa con una macchina da presa. E lui mi faceva notare come “guardare” i testi, gli elementi utili ai miei scopi che lo scrittore seminava, dunque posso dire che mi ha insegnato a leggere sotto un altro punto di vista. Ma la cosa che diceva sempre è: “Non fare mai il protagonista quando illumini, devi sempre metterti al servizio della storia, a meno che la storia non lo richieda”. La storia è la cosa più importante, e in questo caso la storia era una pandemia. Io tutto quello che non riguardasse la pandemia dovevo eliminarlo. Dovevo lavorare per raccontare al meglio la pandemia.

GS: E il lavoro di tuo padre, Alberto Chiarini<sup>12</sup>, ti ha influenzato? Il suo modo

---

<sup>10</sup> Gianni Di Venanzo (1920-1966), diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1940, è stato direttore della fotografia di Federico Fellini, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Mario Monicelli, Francesco Rosi, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Valerio Zurlini, per citarne solo alcuni, affermandosi soprattutto come maestro nell'uso del bianco e nero (Vitale, a cura di, 1982; Bosi, a cura di, 1997).

<sup>11</sup> Su Giuseppe Rotunno (1923-2021), direttore della fotografia, tra gli altri, di alcuni dei più importanti film di Federico Fellini come *Satyricon*, *Amarcord*, *Roma*, *Il Casanova*, è stato anche, per molti anni, responsabile del corso di fotografia del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Per un inquadramento complessivo della sua opera, si veda: Caldiron (a cura di) 2007.

<sup>12</sup> Alberto Chiarini (1939-1988), è stato un pittore italiano, allievo di Maccari e di Gentilini all'Accademia di Belle Arti di Roma. Docente di Disegno e Storia dell'arte all'Istituto Magistrale di Teramo, sua città natale, assieme al pittore Guido Montauti, con cui instaurò un lungo sodalizio artistico, ha fondato nel 1964 il gruppo “Il pastore bianco”, partecipando, tra numerose iniziative e produzioni, alla realizzazione di una grande tela raffigurante *Il Giudizio Universale*, collocata in seguito nell'androne del Palazzo Comunale di Teramo. Si dedicò intensamente anche all'acquaforte e alla litografia; riesumò inoltre la tecnica rinascimentale dell'affresco, che studiò e

di vedere le cose?

GC: Sì certo. Io ho cominciato a fare foto a diciassette anni prendendo la sua macchina fotografica perché ero incuriosito dal mezzo, e poi guardando i quadri, i suoi lavori, mi ponevo sempre la domanda: “Ma lui perché l’ha fatto? Se ci fossi stato io lì come avrei fotografato?”. Ho perso mio padre quando ero troppo piccolo, e non ho potuto mai parlarci sotto questo punto di vista. Avere solo domande nella mia testa mi porta a essere più ricettivo quando vedo qualcosa che ha fatto, o che mi dicono che lui ha fatto o ha pensato. Lo metto nel mio bagaglio culturale e cerco di custodirlo come una risorsa in più per affrontare i discorsi che porto avanti. Ho anche osservato molto i suoi quadri, li ho visti e rivisti di continuo, e questo mi aiuta ad avere più immagini nella mia testa che posso piegare a un discorso personale. So che lui portava me piccolo, mio fratello, mia sorella, mia madre in giro per mostre, perché credeva molto nella necessità di vedere l’arte, di assorbire l’arte, quello che gli altri hanno fatto. È una cosa che sento molto profondamente ma l’ho capito solo dopo che mi collegava a mio padre. Devi sempre guardare quello che è stato fatto per andare avanti, e questo lui lo diceva chiaramente in un’intervista, così come lo dicevano molti fotografi.

GS: Alberto Chiarini usava la fotografia anche come appunto per la pittura, come mezzo di scoperta. E andava quindi a cercare situazioni insolite, sempre un po’ marginali, un po’ fuori dallo sguardo ordinario, in cui però la presenza umana è molto rara, cosa che invece al contrario è molto presente nelle tue immagini. Tu fotografi soprattutto persone, forse con la stessa curiosità per l’inconsueto, l’inusuale che si manifesta.

GC: In un’intervista lo dice espressamente: “Non è tempo di persone, le facce non sono più interessanti, sono angosciato dal paesaggio”, perché la sentiva come una cosa che stava scomparendo. A me invece interessano le persone, mi incuriosiscono di più, sento come una calamita che mi attrae. A vent’anni lessi Nuto Revelli, *Il mondo dei vinti* (Revelli 1977), e c’era dentro tutto un mondo in sparizione che ero interessato a scoprire, a raccontare, a documentare.

GS: A proposito di questo, la tua formazione antropologica, legata in particolare all’antropologia visiva e all’etnomusicologia, ha avuto qualche influenza nel tuo percorso?

GC: Ho cominciato a fare le prime foto alle processioni religiose, ai mercati, ai contesti rurali, alla vita contadina, e questo mi ha portato ad avere una vicinanza maggiore all’essere umano, all’aspetto di condivisione che c’è nei riti e in

---

sperimentò a lungo. Cfr. Melarangelo 2006; Chiarini, Palestini (a cura di) 2014.

questo tipo di relazioni sociali, allo stare assieme.

GS: E ci sono fotografi che hai come riferimento in questo ambito?

GC: Sicuramente i primi fotografi per me, da tutti i punti di vista, sono Koudelka e Giacomelli: Koudelka anche per gli zingari, Giacomelli anche per il lavoro a Scanno, che comunque è un documento antropologico (Koudelka 1975; 1997; Crawford, a cura di, 2001). Poi mi ha molto impressionato, in questo senso, il lavoro di Lisetta Carmi (Marini, a cura di, 2018). Se parliamo dei fotografi attuali includerei anche Cristina García Rodero, che ha fatto dei lavori incredibili sulle processioni religiose in Spagna, oppure Larry Towell, che ha fotografato le minoranze dei mennoniti in Canada, o Bruce Gilden, che ha rappresentato le strade di New York e la sua attrazione per le persone che camminano, abituato a stare dalla mattina alla sera affacciato alla finestra a guardare la gente che passava (García Rodero 1989; Towell 2000; Gilden 2005; 2018); anche Ferdinando Scianna, che fotografava a diciott'anni, a vent'anni, le processioni religiose (Scianna 1965; 2011). Quindi anche Franco Pinna, Ugo Mulas, o Mario De Biasi, che pure andò in Sardegna; tutti mi hanno trasmesso qualcosa e certamente il mio primo approccio operativo alla fotografia è stato proprio quello antropologico (Pinna 2004; *Ugo Mulas*, 2004; De Biasi 2002).

GS: Cosa ti ha mosso in particolare a dedicare attenzione alle processioni, soprattutto pasquali?

GC: L'ultima volta che ho fotografato una processione è stata a Chieti alcuni anni fa, durante il Venerdì Santo; mi incuriosivano le persone messe in disparte, quei "mostri" con i cappucci mi interessavano tantissimo, mi mettevano inquietudine e mi divertivano al tempo stesso, nel tentativo di cogliere i momenti in cui uscivano dal loro ruolo, dai movimenti canonici di un rito conosciuto, regolarizzato, standardizzato, per fare qualcosa di inatteso, di completamente scollegato dalla processione. Un buon esempio in questo senso può essere anche il lavoro sul circo di Bruce Davidson, la particolare angolatura dalla quale lo osserva (Davidson 2007).

GS: Quindi qualcosa che è al margine di quello che è visibile normalmente. Che si pone a un altro livello, come è accaduto in occasione di questa pandemia.

GC: Esatto. Quando una cosa mi genera inquietudine posso dire, paradossalmente, che mi sento bene. Quello che sfugge alla tua comprensione immediata ti porta a essere più curioso, a cercare di capire diversamente.

## Bibliografia

- Basaglia Franco, Basaglia Ongaro Franca (a cura di)  
1969, *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.
- Bosi Dimitri (a cura di)  
1997, *Esterno giorno. Vita e cinema di Gianni Di Venanzo operatore*, Roma, Centro sperimentale di cinematografia.
- Bugatti Carlo Emanuele (a cura di)  
2007, *Il manifesto del passaggio di frontiera*, “Quaderni del Musinf”, Senigallia, Museo d’Arte Moderna, dell’Informazione e della Fotografia.
- Caldiron Orio (a cura di)  
2007, *Giuseppe Rotunno. La verità della luce*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Skira.
- Celant Germano (a cura di)  
2018, *Paolo Pellegrin*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Chiarini Marco, Palestini Umberto (a cura di)  
2014, *Alberto Chiarini. Opere 1958/1988*, Teramo, Associazione culturale Il Prato Bianco.
- Crawford Alistair (a cura di)  
2001, *Mario Giacomelli*, London/New York, Phaidon.
- Davidson Bruce  
2007, *Circus*, Göttingen, Steidl.
- De Biasi Mario  
2002, *Viaggio dentro l’isola*, testi di B. Bandinu, A. Gatto, G. Dessì, Nuoro, Ilisso.
- Faranda Laura, Ricci Antonello (a cura di)  
2017, *Luciano D’Alessandro: intervista. Napoli 7 giugno 2016*, “Voci”, XIV, pp. 261-274.
- García Rodero Cristina  
1989, *España oculta*, Barcelona, Lunwerg Editores.
- Giacomelli Mario  
2008, *La mia vita intera*, a cura di S. Guerra, Milano, Bruno Mondadori.
- Gilden Bruce  
2005, *A Beautiful Catastrophe*, New York, powerHouse Books.  
2018, *Syracuse, 1981*, Tokyo, Super Labo.
- Horvat Frank  
1990, *Entre vues*, Paris, Nathan Images.
- Kalvar Richard  
2007, *Earthlings*, Paris, Flammarion.
- Koudelka Josef  
1975, *Gypsies*, New York, Aperture.  
1997, *Exils*, Firenze, Alinari (ed. or. 1988).
- Marini Giovanni Battista (a cura di)  
2018, *Lisetta Carmi. La bellezza della verità*, Roma, PostCart.
- Matarazzo Giuseppe  
2015, *Berengo Gardin. La foto “buona”*, “L’Avvenire”, 29 luglio, p. 21.
- Melarangelo Alberto

A cura di Gianfranco Spitilli

2006, *Chiarini Alberto*, in E. Di Carlo (a cura di), *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, vol. 3, Castelli, Andromeda Editrice, pp. 25-26, 339.

Miller Russel

2016, *Magnum. I primi cinquant'anni della leggendaria agenzia fotografica*, Roma, Contrasto. Parke Trent

2013, *Minutes to Midnight*, Göttingen, Steidl.

Pinna Franco

2004, *L'isola del rimorso. Fotografie in Sardegna 1953-1967*, a cura di G. Pinna, Nuoro, Imago Multimedia.

Randazzo Giusy (a cura di)

2013, *Gianni Berengo Gardin. Storie di un fotografo*, "Gente di Fotografia", LVII, dicembre.

Revelli Nuto

1977, *Il mondo dei vinti. Testimonianze di vita contadina*, Torino, Einaudi.

Scianna Ferdinando

1965, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo Da Vinci Editrice.

2011, *Autoritratto di un fotografo*, Milano, Bruno Mondadori.

Towell Larry

2000, *The Mennonites*, London/New York, Phaidon.

Ugo Mulas

2004, *Ugo Mulas. Dentro la fotografia*, testo di Elio Grazioli, Nuoro, MAN-Museo d'Arte, Provincia di Nuoro.

Vitale Gianni (a cura di)

1982, *Luci ed ombre, Gianni Di Venanzo: un grande fotografo del cinema italiano*, Caselle di Selvazzano, Artestampa.