



UNIVERSITÀ DI PISA

Corso di Laurea in Informatica Umanistica

RELAZIONE

Figli di una terra sepolta

Filmare un fotografo in cammino

Candidato: *Federico Cammarata*

Relatore: *Enrica Salvatori*

Correlatore: *Sandra Lischi*

Anno Accademico 2017-2018

*A Violetta, Liza, Vseslav, Dimitri,
Sasha, Alessia, Taddeusc,
Tania e Valentina.*

Indice

Introduzione.....	4
La nascita dell'idea	4
Struttura della tesi	6
Vedere la realtà.....	7
1 Le riprese.....	11
1.1 Strumentazioni tecniche video e audio	11
1.2 I primi passi	16
1.3 Le storie di Enzo.....	17
1.4 Tra montagne ed ospedali	19
1.5 Figli di una terra sepolta	24
1.6 La giusta distanza	26
2 Il montaggio	31
2.1 Alcune considerazioni	31
2.2 Software e strumenti utilizzati	33
2.3 L'inizio	34
2.4 Lo sviluppo della storia	38
2.5 Il finale	41
2.6 Un ultimo cambio di rotta: rimontaggio e post-produzione.....	43
Conclusioni.....	44
Bibliografia.....	46

Introduzione

La nascita dell'idea

Giungere al termine di un ciclo porta con sé, oltre che una certa trepidazione interiore, anche una doppia riflessione. Ci si domanda che cosa abbia portato in noi quest'ultima esperienza e cosa ci attende nella prossima. Tanto più che se il ciclo che va concludendosi è quello di un primo periodo di studio universitario, e tenuto conto del luogo e del periodo storico in cui viviamo, immaginare che cosa abbia in serbo il futuro sembra un'impresa piuttosto ardua. Dunque, non resta che un'occasione per fare una cernita delle conoscenze acquisite in questi ultimi anni e delle aspettative che si sono formate in me, per tentare di fare un po' di luce sulla strada da percorrere verso il futuro che si avvicina. La realizzazione di questa tesi di laurea è per me proprio l'occasione di cui parlo. L'idea nasce dalla sovrapposizione di alcuni fattori: Da un lato un interesse per la fotografia ed una passione smisurata per il cinema che ho iniziato a concretizzare in concomitanza con l'inizio degli studi universitari realizzando alcuni (più che mediocri) cortometraggi e seguendo un corso di regia presso la sede fiorentina della New York Film Academy. Dall'altro lato c'è un incontro umano totalmente casuale, avvenuto per le strade di Pisa circa due anni fa. È l'incontro con un grande fotografo, al tempo per me quasi sconosciuto, di nome Enzo Cei. La scoperta della potente fotografia di Enzo colpì tanto me quanto il mio amico e compagno di studi Diego Sartorio, così decidemmo di rimanere in contatto con Enzo ed organizzargli una lezione all'interno del seminario di cultura digitale del nostro corso di studi. La lezione ebbe luogo durante il secondo semestre del 2016, periodo nel quale mi trovavo ancora in Erasmus in Galles e non potei perciò parteciparvi. Una volta finiti gli esami all'estero e in attesa di tornare in Italia per completare gli ultimi esami ed il tirocinio, avevo tempo per iniziare a pensare alla mia tesi di laurea. Fu proprio in quei giorni che venne proiettato, all'interno dell'*Italian Film Festival* di Cardiff, l'ultimo, bellissimo documentario di Gianfranco Rosi, *Fuocoammare*. Dopo la proiezione ebbi, con un certo entusiasmo, la sensazione che questo tipo di documentario aveva una forza cinematografica persino maggiore di un film, per così dire, "di finzione". Fu per questa ragione che decisi di confrontarmi per la prima volta con la realizzazione di un prodotto documentario. Qualche giorno dopo, ascoltando la registrazione audio dell'in-

contro tenuto da Enzo all'università appresi che stava lavorando ad un progetto veramente importante. Si trattava di documentare la condizione dei bambini nati in una particolare regione della Bielorussia. Tale regione, chiamata Gomel, era stata una delle più colpite dalle radiazioni emesse a seguito del disastro di Chernobyl, avvenuto il 26 aprile 1986. A 30 anni dal disastro, ormai l'opinione pubblica non se ne occupa quasi più ma la situazione resta (specialmente oggi) più drammatica che mai, poiché grandissime percentuali di bambini della seconda generazione nascono con gravi menomazioni o sviluppano, nel corso della vita, malattie legate alle radiazioni ancora fortemente presenti in queste zone. Il libro fotografico al quale Enzo stava lavorando si sarebbe focalizzato proprio sulla situazione dei bambini Bielorussi, con l'intento di "risvegliare" l'attenzione pubblica nei confronti di questo problema. È infatti molto importante, se non addirittura vitale, per i bambini nati in queste regioni, passare almeno un mese l'anno all'estero respirando aria pulita e mangiando cibo non contaminato per ridurre le probabilità di sviluppare un giorno malattie legate alla prolungata esposizione alle radiazioni. Come venni a sapere molto presto, l'Italia è, in Europa, il paese che in assoluto ospita più bambini Bielorussi, ma negli ultimi anni è stato registrato un forte calo in questo senso anche nel nostro paese. Affascinato dalle importanti tematiche affrontate da Enzo nel corso della sua carriera, non meno da quest'ultima legata al disastro di Chernobyl, decisi senza esitazioni che il soggetto del mio documentario sarebbe stato il racconto del suo lavoro. Al mio rientro in Italia proposi la cosa ad Enzo che accettò subito con entusiasmo e, messi insieme alcuni risparmi, comprai della nuova attrezzatura video e audio per realizzare il documentario. Nel frattempo capii anche che la realizzazione di un lavoro del genere aveva molto in comune con i principi del mio corso di laurea: prendere un contenuto, in questo caso una serie di tematiche importanti ed attuali come quelle investigate dalla fotografia di Enzo Cei, e veicolarlo tramite un mezzo di comunicazione digitale, in questo caso un prodotto filmico. Da questa presa di coscienza nacque quindi l'idea di questo elaborato nel quale proverò a mettere per scritto quasi un anno di lavoro e a dare un'idea di che cosa significhi realizzare un film documentario dal punto di vista tecnico e creativo, passando attraverso le varie fasi necessarie. Nell'intento di questo elaborato, non potrò, in aggiunta, esimermi dall'approfondire anche ciò che l'incontro con Enzo Cei e tutti gli altri incontri che questo lavoro mi ha permesso di vivere, mi hanno portato dal punto di vista umano. Tenterò quindi di ricostruire, attraverso tutte le più importanti scelte prese in corso di lavorazione, quella che è stata l'esperienza di uno splendido

viaggio compiuto attraverso gli occhi di un fotografo che ho scoperto essere prima di tutto un uomo innamorato dell'umanità, in tutte le sue forme di manifestazione. Ed è proprio qui, nella semplice volontà di ritrarre un uomo, la sua via, e ciò che vi ha incontrato, che risiedono le ragioni più profonde di questo mio lavoro. Ciò che ne è venuto fuori è uno squarcio su un tratto di questo cammino raramente pianeggiante. Ciò che ne è venuto fuori è il *ritratto di una salita*¹.

Struttura della tesi

Così come nella realizzazione di un film (e maggiormente in quella di un documentario) esiste una netta differenza tra l'idea iniziale e lo sviluppo pratico del lavoro, così ho deciso di dividere la strutturazione di questa tesi in punti distinti. Nello specifico, una prima parte introduttiva che potremmo definire "teorica" nella quale svilupperò un breve discorso sulle motivazioni teoriche che mi hanno spinto alla realizzazione di questo documentario sul lavoro fotografico di Enzo Cei, partendo da alcune intuizioni della scrittrice Susan Sontag, a inizio anni settanta ma che oggi paiono più attuali che mai. In un clima fotografico di sempre meno attenzione al contenuto (anche e soprattutto in senso etico), l'incontro con la fotografia di Enzo Cei, è stato in questo senso per me fondamentale e rigenerante. Utilizzerò proprio l'esempio della sua fotografia per affrontare questa riflessione sull'importanza delle immagini. La parte centrale di questo elaborato prenderà invece in considerazione gli aspetti più propriamente pratici della realizzazione del documentario. Descriverò quindi le attrezzature e le scelte tecniche impiegate nelle fasi di ripresa e di montaggio che ritengo maggiormente significative per comprendere l'approccio alla realizzazione del film. Si vedrà in questa fase come e per quali motivi si realizza quella netta differenza tra l'idea iniziale ed il prodotto finale documentario. Tale discrepanza, è dovuta alla non presenza di una sceneggiatura a favore di una semplice idea iniziale, che spinge da una parte, e l'imprevedibilità del *reale* con il quale bisogna scendere a patti e, talvolta, lasciarvisi trasportare per concedergli la possibilità di manifestarsi. Si tratta di cercare di filmare la realtà mentre avviene davanti alla macchina da presa. È quindi la non presenza di una fase di scrittura che rende difficilmente prevedibile ciò che sarà il prodotto finito. Nel

¹ Riferimento al titolo provvisorio che aveva il film nel momento in cui stavo scrivendo questa introduzione.

caso specifico del mio documentario è anche stato l'approccio stesso al lavoro ad aver influito in questo senso. Il mio desiderio di approfondire la conoscenza personale di Enzo, del suo lavoro, e quindi del suo mondo si è sviluppato in parallelo alla realizzazione del documentario. Come nel percorso di conoscenza di una persona, si sa da dove si parte e cosa ci spinge ad approfondire, ma non dove e cosa si arriverà a scoprire. Allo stesso modo, il film che ne è uscito fuori era per me difficilmente immaginabile quando ho premuto per la prima volta il tasto REC della videocamera.

Vedere la realtà

«la suprema saggezza dell'immagine fotografica consiste nel dire: “questa è la superficie; pensa adesso (o meglio intuisci) che cosa c'è al di là da essa, che cosa dev'essere la realtà se questo è il suo aspetto».

Susan Sontag

La macchina fotografica, così come la macchina da presa cinematografica, hanno da sempre esercitato su di me un fascino particolare, principalmente per la loro possibilità di imprimere da qualche parte – e il fascino è maggiore se si pensa alla pellicola piuttosto che ad un sensore digitale – un frammento di realtà. Hanno perciò la capacità di fissare l'immagine di un evento ormai accaduto e che mai potrà verificarsi nuovamente con le stesse identiche modalità. L'immagine, o la serie di immagini, così ottenuta porta inevitabilmente con sé uno stretto legame con un avvenimento che nella realtà, cioè nello scorrere del tempo che percepiamo, fa ormai esclusivamente parte del passato. Eppure, l'esistenza concreta dell'immagine di quell'evento, seppur concluso, stabilisce un legame con esso. Se si restringe il ragionamento unicamente alla fotografia questo concetto diviene ancora più potente poiché, di per sé, la fotografia non sfrutta il fattore temporale, come invece avviene per esempio in una sequenza di film, ma restringe il suo campo di azione a qualche centesimo di secondo. La fotografia quindi, nelle parole di una delle più grandi intellettuali americane degli ultimi decenni, «non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale, come l'orma di un piede o una maschera mortuaria»². Ciò a cui Susan Sontag si riferisce, in questo passo

² Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004. p. 132

tratto dal suo saggio *Sulla fotografia* (1973), è proprio l'evento fotografato, che, pur appartenendo ormai al passato, resta, grazie alla fotografia, in qualche modo connesso al presente, come una traccia. Nel riflettere su quale possa essere la più intima funzione della fotografia e del cinema, trovo le intuizioni fotografiche della Sontag particolarmente utili poiché mettono in guardia su ciò che la fotografia, principalmente, *non* è in grado di fare. Nel saggio, vengono prese di esempio la fotografia di Diane Arbus e di Eugene Smith, ponendo l'attenzione su uno dei problemi – oggi più attuale che mai – che la fotografia solleva. Partendo dalla consapevolezza che la prolungata esposizione ad immagini che mostrano l'orribile e il disumano, produce un'anestetizzazione nel nostro rapporto con la realtà; la Sontag si chiede se il mostrare apertamente gli orrori e le crudeltà della realtà, attraverso la fotografia, sia effettivamente in grado di generare una risposta e degli atti concreti da parte delle persone. Una fotografia, nella misura in cui *non* mostra qualcosa di nuovo ad un soggetto già assuefatto dalla visione di altre immagini simili, tende a perdere la sua carica emotiva ed è quindi progressivamente sempre meno in grado di suscitare sentimenti come disgusto o indignazione nel soggetto osservante. Dunque, le fotografie, «non possono creare una posizione morale, ma possono [solamente] rafforzarla, o (...) contribuire a consolidarne una già in via di formazione»³. A questo proposito ciò che viene fatto notare è che il significato stesso di una fotografia, non è un fattore oggettivo e costante poiché: «[i]l peso morale ed emotivo di ogni fotografia dipende dal contesto in cui viene inserita (galleria, manifestazione politica, dossier della polizia, rivista di fotografia, periodico illustrato). Ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie ed è proprio l'uso diverso che ne fissa il significato. È in questo modo che la presenza e la proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto stesso di significato»⁴. I concetti espressi dalla Sontag ormai più di 40 anni fa, sembrano trovare un riscontro ancora maggiore ai giorni nostri, in cui la tendenza – senz'altro alimentata dal mezzo comunicativo web – a mostrare immagini e video sempre più esplicite e dirette sembra non avere altro effetto che quello di un anestetico emotivo. Mentre qualche nuovo potente guerrafondaio bombarda giornalmente innocenti popolazioni in medio oriente, noi in occidente veniamo

³ *ivi* p. 17.

⁴ *ivi* p. 93.

a nostra volta “bombardati” di immagini raffiguranti gli orrori della guerra e del terrorismo alle quali ormai abbiamo “fatto il callo”. In questo clima di (in)sensibilizzazione prodotta dai media, l’incontro con la fotografia di Enzo Cei, ha rappresentato per me un punto di luce nel buio. Ciò che colpisce in primo luogo, della fotografia di Enzo Cei, è la tematica centrale che intende raccontare; ovvero la sofferenza umana. Ma quando si guardano le sue fotografie emerge, non con poca sorpresa, un fattore stupefacente: l’amore profondo per l’umanità di Enzo traspare e permea le sue fotografie rendendole pulsanti come un cuore battente (vedi fig. 1).



Figura 1. Trapianto di cuore.

(Enzo Cei, 2008)

Che si tratti dello strazio fisico del cavatore del marmo, della speranza di un paziente in attesa di un trapianto di organo, dell’ingenuità perduta di un bambino costretto a crescere in fretta per affrontare il cancro; che si tratti di un matto, di un bambino nato prematuro o di un figlio del più grande disastro nucleare di tutti i tempi, la sofferenza, nelle fotografie di Enzo Cei, diventa qualcos’altro che semplice dolore. Si trova spesso, nei soggetti immortalati da Enzo Cei, una forza vibrante che sembra andare oltre alla sofferenza e al peso della loro condizione, come a testimoniare che c’è

dell'altro dietro di loro; come a comunicare che le risorse dell'uomo non sono alimentate da qualcosa che un male possa scalfire. I soggetti di Enzo Cei sono soggetti che tengono in mano la loro condizione e ce la mostrano, ce la mettono davanti agli occhi, come fa Arianna in uno dei più toccanti ritratti nel quale, ciò che colpisce, sorprendentemente, non è l'evidenza della sua condizione, ma l'espressione del volto carica di forza e una quasi imperturbabile serenità, mentre ci guarda dritta negli occhi lasciandoci ammutoliti (vedi fig. 2). Le fotografie di Enzo non sono fatte per denunciare o per esibire il male, ma per mostrarlo ed offrirci un'occasione per comprendere qualcosa di profondo. Le fotografie di Enzo non sono fatte per suscitare sdegno o indignazione ma empatia e comprensione.

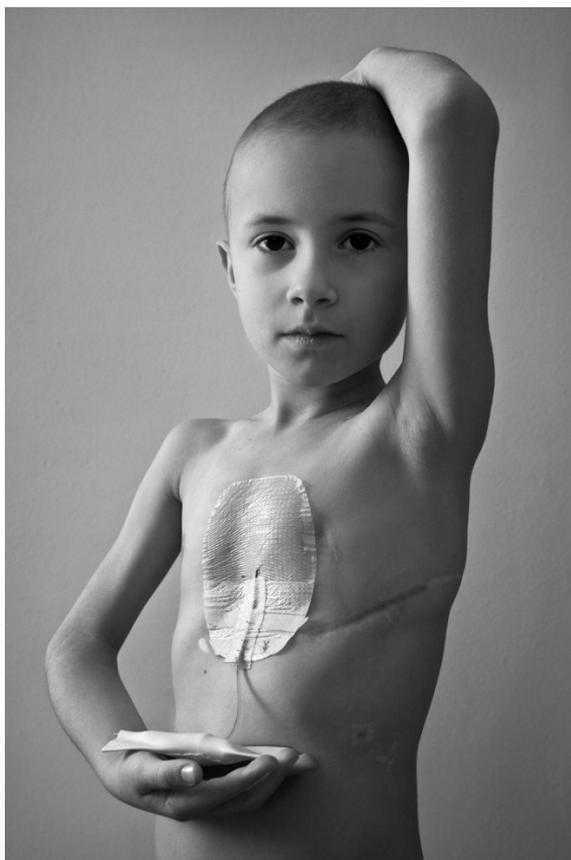


Figura 2. Arianna.
(Enzo Cei, 2013)

Si intuisce, guardando una fotografia di Enzo Cei, che cosa deve esserci stato prima di arrivare a quello scatto. Si percepiscono i lunghi periodi di frequentazione con i suoi soggetti. Si percepisce la lentezza, la non fretta dell'istaurarsi di un rapporto

umano autentico prima ancora di arrivare a tirare fuori dalla borsa la macchina fotografica. Ricordo un'occasione nei primi tempi della nostra frequentazione in cui Enzo mi disse, più o meno con queste parole, che: «c'è una grossa differenza per un fotografo tra l'essere tollerato o accettato in un posto, e l'essere accolto. Ne deriva una fotografia totalmente diversa». Tutto questo traspare potentemente dalla fotografia di Enzo ed è uno dei motivi che mi ha incuriosito e spinto ad andare a vedere cosa c'era al di là dello scatto, col mio documentario. L'idea che mi sono fatto della fotografia – ma così anche del cinema – è perciò che la loro più intima funzione non sia solo e semplicemente quella di fornire una rappresentazione della realtà, una documentazione di un avvenimento, o il risveglio morale della coscienza a seguito di una nuova prospettiva offerta. Ciò che questi due mezzi comunicativi sono in grado di fare, ad alti livelli, è innescare suggestioni, toccando corde profonde della nostra interiorità difficilmente accessibili e fornirci così nuovi indizi sulla conoscenza della realtà, e perciò, inevitabilmente, su noi stessi.

1 Le riprese

1.1 Strumentazioni tecniche video e audio

Elencherò per prima cosa le strumentazioni tecniche che ho utilizzato per la fase delle riprese motivando le scelte più significative. Da tempo prima di imbarcarmi in questo progetto avevo in animo di rinnovare la mia vecchia attrezzatura per passare a qualcosa di più serio ed aumentare la qualità dei miei lavori ma, trattandosi di un investimento, aspettavo il momento più giusto per farlo. L'idea di questo lavoro si rivelò per me l'occasione giusta. Per quanto io sia affascinato dalla pellicola come mezzo per fotografare e filmare la realtà optai, per ovvie ragioni produttive, di costi e di numero di persone che sarebbe stato necessario coinvolgere, per uno strumento digitale. Fortunatamente, negli ultimi anni, ha preso piede un grosso mercato di telecamere digitali, a prezzi man mano più accessibili, in grado di fornire immagini di al-

tissima qualità con le quali sono stati girati veri e propri film di livello internazionale⁵. Ciò di cui avevo bisogno era una telecamera che producesse dunque immagini di alta qualità, ma non solo. Volevo poter avere la possibilità di produrre file non eccessivamente grandi poiché non avevo idea di quante ore di girato avrei realizzato prima di considerare concluse le riprese. Perciò, tutto ciò che andava sopra la risoluzione Full HD, per esempio il 4k che ora è facilmente realizzabile a costi ridotti, decisi di scartarlo. Infine avevo bisogno di un corpo macchina che fosse ergonomicamente comodo e che raggruppasse, nella misura possibile, anche la parte audio e non solo video. Questo perché, per come avevo concepito il progetto, sapevo che il più delle volte avrei girato da solo. Avevo perciò bisogno di uno strumento più compatto possibile, ma ancora di livello professionale. Dopo lunghe ricerche, riflessioni, ripensamenti e conti in tasca optai per l'acquisto di una C100, una videocamera "entry level" di serie cinematografica della Canon. La C100 è una videocamera molto performante che fornisce una enorme possibilità di controllo sull'immagine prodotta, al pari (o quasi) di una macchina da presa cinematografica. Oltre a produrre immagini molto definite in Full HD, genera internamente file in formato AVCHD, di alta qualità ma con dimensioni finali complessivamente ridotte. Per una maggiore resa in alcune situazioni in cui avrei avuto bisogno di un'immagine più dettagliata ma al prezzo di file più ingombranti, acquistai un registratore esterno che era in grado di estrarre file video non compressi (in formato ProRes) dalla C100 e quindi con una maggiore resa. Questa videocamera era in oltre provvista di comandi e ingressi audio di alta qualità (XLR Inputs) grazie ai quali avrei potuto controllare il mio audio in presa diretta direttamente dalla camera, senza perciò bisogno di una persona dedicata che se ne occupasse e senza la necessità, in fase di montaggio, di dover sincronizzare le tracce audio con quelle video a causa dei diversi sistemi normalmente impiegati nel cinema. Per farla breve, le specifiche audio della C100 erano un bel vantaggio, ma tornerò in dettaglio sulla questione più avanti. Ultima caratteristica interessante di

⁵ Per fare un esempio la Canon C300, la sorella maggiore della cinepresa utilizzata per questo documentario, è stata recentemente utilizzata per girare il film *La Vie d'Adèle* (2013), vincitore della Palma d'oro al festival del cinema di Cannes.

questa videocamera, era la possibilità di girare immagini cosiddette *flat* ('piatte'), ovvero con un *range dinamico*⁶ molto elevato che permette un maggiore controllo sull'immagine finale poiché rende possibile intervenire sui colori, sul contrasto, sulla saturazione e via dicendo senza perdere i dettagli dell'immagine. In poche parole, l'immagine che viene prodotta è molto versatile e aumenta le possibilità creative rispetto ad un'immagine non *flat*. L'unico svantaggio, se così lo si può definire, è che di per sé questo tipo di immagine ha obbligatoriamente bisogno di un intervento di post-produzione poiché così com'è risulta quasi priva di contrasto e con colori tendenti al grigio. Anche qui approfondirò la questione successivamente nel capitolo dedicato alla fase di post-produzione. Veniva ora il momento di scegliere le ottiche da abbinare alla C100. Preciso qui, poiché è il caso in cui risulta più evidente, che ogni scelta degli strumenti passa attraverso due tipi di valutazione: la prima la definirei tecnico-pratica, considerando le situazioni di ripresa e i problemi che possono capitare la scelta si orienta a cercare di prevenire o anticipare certe situazioni; la seconda metodologia è più puramente stilistica, poiché la scelta si orienta in base alle necessità creative, di come cioè si intende realizzare certe inquadrature o effetti per raccontare la storia nel modo che si vuole. È quindi sulla base di questi due tipi di valutazione che ho deciso di abbinare due particolari obiettivi alla mia telecamera. Si tratta di due ottiche zoom, quindi a focale variabile. La scelta dello zoom è essenzialmente una scelta tecnico-pratica poiché sapendo che mi sarei trovato in situazioni "reali" dove difficilmente avrei potuto prevedere con precisione ciò che sarebbe accaduto, ci sarebbero senz'altro state occasioni nelle quali avrei avuto bisogno per esempio di passare rapidamente da un'inquadratura ampia ad una più stretta e se ciò avesse implicato dover smontare un obiettivo dalla telecamera per montarne un altro avrei rischiato di perdere il momento. Dall'altro lato, non sono un grande fan degli zoom perché sono convinto che se c'è il bisogno di avvicinarsi ad un soggetto, il modo migliore sia di farlo fisicamente per replicare l'esperienza umana e non con uno zoom ottico, cosa che l'occhio umano non è in grado di fare. Ecco perché solitamente preferisco utilizzare ottiche fisse, che dalla loro hanno anche, generalmente,

⁶ Per *range dinamico* si intende la massima differenza, in un'immagine, che intercorre tra le ombre (neri) e le luci (bianchi) e che la videocamera riesce a registrare senza perdere dettagli. Maggiore è il *range dinamico*, maggiore sarà l'intervallo all'interno del quale sono ancora visibili i dettagli dell'immagine.

una maggiore nitidezza dell'immagine prodotta. Le necessità tecnico-pratiche e i desideri stilistici in questo caso andavano in direzioni opposte e così dovevo trovare un compromesso. Optai quindi per delle ottiche zoom ma con un range di focali abbastanza ridotto, cosicché sarebbe stato possibile fare dei veloci aggiustamenti se necessario ma se avessi avuto la necessità di passare dall'ampia visione di un grandangolo a quella particolarmente ristretta di un teleobiettivo avrei dovuto necessariamente spostarmi fisicamente con la telecamera o decidere di cambiare obiettivo. Volevo che ci fossero situazioni, come quella appena descritta, in cui mi sarei trovato obbligato a riflettere. Questo perché ritenevo che la necessità di pensare sul momento a come inquadrare il soggetto senza semplicemente e pigramente ruotare lo zoom dell'obiettivo (senza perciò cambiare angolazione), mi avrebbe obbligato ad attingere in maggior misura alle mie energie creative e a domandarmi ogni volta se la scelta che stavo per fare fosse veramente quella giusta. Nello specifico optai per due zoom piuttosto ampi⁷, e la scelta fu qui di tipo stilistico. Sapevo che avrei avuto necessità di inquadrare il mio soggetto, Enzo, mentre si muoveva per fare fotografie ed entrava in contatto con altre persone, ed anche l'ambiente circostante avrebbe avuto una sua grande importanza. Per questo decisi che avrei dato la priorità ad inquadrature ampie per includere nel campo visivo, diversi elementi contemporaneamente. C'è anche naturalmente un aspetto tecnico-pratico in questa scelta e cioè che avrei girato da solo, perciò preferivo cercare di costruire inquadrature più ampie per essere sicuro di includere ciò che mi interessava per non essere costretto a dover cambiare inquadratura così spesso e minimizzare i movimenti di macchina. Naturalmente avrei sempre portato con me anche un teleobiettivo che possedevo già per le situazioni in cui mi fossi trovato lontano da un soggetto o in cui avessi voluto realizzare dei *primi piani* particolarmente stretti. In merito alla registrazione dell'audio, le cose sapevo sarebbero state un po' più complesse ed avrei inevitabilmente risentito del dover girare in solitaria. Generalmente è necessaria almeno una persona che si occupi dell'audio in presa diretta per poter registrare suoni e voci con la massima qualità e precisione possibile. L'audio è un elemento che generalmente, ossia quando è buono, tendiamo a non notare molto poiché non ci prestiamo al livello conscio la stessa attenzione che

⁷ Gli obiettivi ai quali mi riferisco sono uno zoom grandangolo 15-20mm e un obiettivo più stretto 25-50mm.

portiamo verso l'immagine. Quando però un audio è di cattiva qualità, non è ben sincronizzato, o presenta stacchi e attacchi innaturali lo si nota immediatamente; mentre nei confronti di una brutta o imperfetta immagine l'occhio tende ad essere più "clemente". Naturalmente decisi di aggiornare anche il mio reparto audio oltre che video. Avevo a disposizione due ingressi audio XLR sulla C100 e quindi potevo registrare due tracce simultaneamente mentre giravo il video. Per questo comprai un microfono direzionale super cardioide della Sennheiser. Il microfono direzionale ha la particolarità di registrare esclusivamente i suoni che provengono di fronte, ossia nella direzione verso la quale lo si punta, e ad attenuare quelli provenienti dalle altre direzioni; per questo, nel cinema, viene generalmente utilizzato montandolo su un'asta per avvicinarlo il più possibile agli attori e registrarne la voce. Nel mio caso lo avrei montato sopra alla videocamera puntandolo nella stessa direzione dell'obiettivo così da rendere voci e suoni. Nelle interviste e nelle situazioni generalmente tranquille avrei potuto poi montarlo su un'asta per avvicinarlo ulteriormente ai soggetti. Decisi di utilizzare l'altro ingresso video che mi restava libero per montarvi un radio microfono. Il radio microfono ha la particolarità di convertire il segnale audio in segnale radio, così da poterlo trasmettere senza fili da un trasmettitore, al quale è fisicamente collegato il microfono, ad un ricevitore che avrei poi collegato alla videocamera. Così facendo l'altro microfono avrebbe potuto trovarsi distante da me e lavorare autonomamente. Al trasmettitore collegai un microfono lavalier (o a farfalla), usato tipicamente nelle trasmissioni televisive. È uno speciale microfono che ha la particolarità di essere molto piccolo e quindi facilmente nascondibile sotto i vestiti di un soggetto. A differenza di un microfono direzionale, il lavalier viene detto omnidirezionale poiché è in grado di registrare i suoni della voce provenienti da qualsiasi angolazione, perciò basta avvicinarlo sufficientemente alla bocca del soggetto (per esempio davanti alla gola sotto il colletto di una camicia) perché funzioni. Avevo infine bisogno di un sistema per registrare i suoni degli ambienti dove avrei girato. Il suono d'ambiente è molto importante perché oltre a dare una maggior impressione di realtà al luogo ripreso, risulta anche utile, in montaggio, quando è necessario "nascondere" dei tagli che si sono fatti per esempio ad un dialogo e che, senza un audio di sottofondo a fare da collante, risulterebbero fastidiosi. Per questo scopo avrei utilizzato un microfono *stereo* (che usufruisce di due canali al posto di uno) poiché è in grado di registrare un suono più pieno e che restituisce una maggior sensazione di realtà ad un

suono ambientale piuttosto che se lo si registrasse con un microfono *mono*⁸ (un solo canale).

1.2 I primi passi

Una volta preparata l'attrezzatura necessaria ero pronto ad iniziare le riprese vere e proprie. Proprio in quel periodo Enzo stava lavorando all'impaginazione del suo ultimo libro dal titolo *Infermieri*: un importante lavoro che racchiude e testimonia l'operato dei 460.000 infermieri italiani che operano su tutto il territorio. Decisi che avrei cominciato facendo delle riprese in questa fase poiché l'ambiente dove si svolgeva era piuttosto tranquillo e i tempi di lavorazione lunghi e ripetitivi. Questo lavoro veniva svolto in uno studio all'interno dell'Editore Pacini di Pisa. Le fotografie, sulle quali Enzo era già intervenuto con Photoshop per donargli la resa visiva che voleva, avevano ancora bisogno di qualche "ritocco" e soprattutto era necessario controllare che i colori (o nella maggior parte dei casi le tonalità di grigio) fossero adeguatamente replicati dal sistema di stampa dell'editore. Questo era necessario a causa di una differenza di calibrazione del monitor del computer sul quale Enzo aveva lavorato alle fotografie e di quello attraverso il quale sarebbe passata la stampa. Il controllo andava eseguito su tutte le 150 fotografie del libro ed era quindi, come si può immaginare, un lavoro lungo e piuttosto ripetitivo. Fu proprio per questo motivo che decisi di iniziare a girare in questa occasione, che mi permetteva da un lato di prendere dimestichezza con la nuova attrezzatura, avendo la possibilità di fare vari esperimenti senza rischiare di perdere momenti irripetibili a causa di un mio errore. Dall'altro lato avrei potuto iniziare a farmi un'idea di come filmare il mio protagonista nella maniera più adatta (tornerò sul modo di inquadrare Enzo più avanti). Sebbene non ci fosse molto da riprendere quella fu anche l'occasione per iniziare a far prendere confidenza ad Enzo con la presenza di una telecamera nei nostri incontri. Questo è un aspetto fondamentale poiché quello a cui miravo era far sì che lui si "dimenticasse" della telecamera e agisse nella maniera più spontanea possibile. Non

⁸ *Mono* sono i due microfoni citati in precedenza poiché la loro funzione è quella di focalizzarsi su una voce o un suono singolo e non su un insieme più ampio di suoni come quello che proviene da un ambiente.

di rado in queste occasioni, sebbene non ci fosse nulla di interessante per me da filmare, fingevo che la telecamera stesse comunque girando proprio per questo motivo. Volevo che divenisse naturale per lui, ma anche per me, questa nuova presenza che ci avrebbe accompagnato nei nostri incontri nei mesi avvenire. In quei giorni iniziai ad intuire un aspetto che prima non avevo mai considerato nel girare cortometraggi: l'importanza dell'attesa. Mentre quando si ha una sceneggiatura da seguire non c'è mai tempo da perdere poiché si sa già che cosa si vuole ottenere ed è necessario ottimizzare i tempi e dirigere gli attori; viceversa nell'approccio documentario gran parte del tempo lo si passa in attesa che la realtà si manifesti in un momento eccezionale e che bisogna essere pronti a cogliere.

1.3 Le storie di Enzo

Qualche tempo dopo sentivo che avevo ormai preso la giusta confidenza con la mia nuova attrezzatura e percepivo che Enzo cominciava ad abituarsi alla presenza della telecamera. Come già accennato, ciò che mi interessava cogliere e documentare non era tanto una riflessione sulle sue fotografie, che reputavo potenti ed auto esaustive, e sulle quali ogni analisi diventava presto nient'altro che un sovrappiù. Naturalmente una fotografia è tanto più di livello elevato quanto più è in grado di stimolare profonde riflessioni in chi guarda. Tuttavia ciò che per me era realmente interessante approfondire era un qualcosa d'altro, ma di questo avrei potuto prenderne coscienza solo nel corso delle riprese. Desideravo a questo punto osservare e filmare Enzo nel suo processo per arrivare a realizzare una fotografia, e dunque si trattava di seguirlo mentre lavorava, sia in fase di scatto che, successivamente, di post produzione. È doveroso qui aprire una parentesi sullo stile, piuttosto insolito, del lavoro di Enzo; così da comprendere meglio le motivazioni dietro alla scelta di dedicarsi a certe tematiche ed il mio particolare interesse nel ritrarre un Enzo non solo nella dimensione di fotografo ma anche in quella semplicemente di uomo. L'aspetto che ritengo doveroso citare e che lo discosta dalla maggior parte dei fotografi è il non essere affiliato ad alcun gruppo, agenzia o rivista. Ci sono vari aspetti e motivazioni dietro a molte delle sue scelte lavorative che meriterebbero un approfondimento. Per l'obiettivo di questo elaborato però, mi limiterò a farvi solo riferimento, come in questo caso, al fine di comprendere meglio le mie scelte inerenti alla realizzazione del documentario. La non appartenenza ad alcuna agenzia di Enzo (la cui ragione principale è il desiderio

di detenere completamente i diritti e quindi il controllo sul proprio materiale fotografico) lo porta naturalmente a scegliere autonomamente i propri argomenti da trattare, auto commissionandoseli. La lontananza dalle leggi della committenza gli permette quindi di dedicarsi ai propri progetti in totale libertà e con i tempi fotografici necessari, che non coincidono certo con quelli mediatici odierni. Diventa quindi comprensibile che una enorme parte del suo lavoro non ha niente a che vedere col fare fotografie ma bensì con la difficile e frustrante strada del dover cercare fondi per finanziare i propri libri; attività che risulta molto complicata e che normalmente non è di competenza del fotografo. Come se non bastasse, le delicate tematiche trattate dal suo lavoro fotografico complicano ulteriormente le cose. Il periodo in cui mi ero trovato ad iniziare le riprese era proprio uno di quelli in cui di fotografie se ne faceva ben poche per dare invece spazio a questa attività più burocratica. Non potendo avere l'occasione di seguirlo mentre lavorava mi venne l'idea di riportarlo nei luoghi dove aveva già scattato in passato basandomi sulle sue fotografie che più mi affascinavano. Le riprese che avrei realizzato, pensavo, le avrei poi utilizzate in montaggio per introdurre la visione dei suoi scatti. Vederlo muoversi in quei luoghi così affascinanti avrebbe senz'altro prodotto un effetto diverso che seduto su una sedia a parlare della fotografia che di lì a poco sarebbe apparsa sullo schermo, e mi avrebbe inoltre dato la possibilità di indagare più a fondo il suo personaggio, immergendolo appunto nella realtà di quei luoghi e di quelle persone fotografate in passato. Ebbi questa idea anche perché avevo avuto modo di notare come Enzo rimanesse particolarmente legato ai suoi soggetti continuando a tenere vivo il legame che si era stabilito con loro nel tempo. Insomma, anche dopo aver pubblicato un libro ed aver messo la parola fine ad un progetto, in realtà non se ne staccava mai completamente. Basti pensare al suo rapporto coi cavaatori del marmo, nella zona di Carrara, che continua a fotografare tutt'ora dal 1985 e dopo aver pubblicato il libro che lo ha reso famoso all'estero, *Cavaatori*, ormai quasi dieci anni fa. Per questo motivo, la mia si dimostrò presto un'idea felice e mi permise di girare del buonissimo materiale. Decisi di raggruppare concettualmente il suo lavoro in due grandi aree: quella sanitaria e quella, si potrebbe dire, della terra. Parlare di area sanitaria viene piuttosto spontaneo se si pensa a libri come: *Trapianti* (2009) che mostra il lungo iter attraverso il quale passa un paziente in attesa del trapianto di organo; *Fiori* (2013), 14 storie di bambini e della loro lotta contro il cancro; *Vite* (1999), percorsi di vita dei malati di mente durante gli anni della dismissione dell'ex manicomio di Maggiano; e per finire il già citato *Infermieri*

(ancora in fase di pubblicazione). La maggior parte degli altri suoi lavori non inerenti all'area sanitaria avevano per me un minimo comune denominatore: il lavoro dell'uomo ed il suo contatto con la materialità delle cose. Fanno parte di questa area: *Cavatori* (1993) un reportage dal '85 al '93 sui cavatori di marmo delle Alpi Apuane, premiato Libro fotografico dell'anno; *Made in Pietrasanta* (2012) dedicato agli artigiani del marmo e del bronzo; *Veroli. Una terra e i suoi figli* (2010) che racconta venti anni della comunità verolana tra lavoro, sacralità, ed il quotidiano, a cavallo del tempo, tra città e campagna. Nel mio documentario non volevo necessariamente soffermarmi su ognuno dei lavori di Enzo trattandoli singolarmente e perciò pensai che procedendo per tematiche più generiche avrei avuto più libertà nel raccontare la mia storia. Non ero interessato a fornire troppi dettagli sul suo lavoro e naturalmente se avessi deciso di parlare dei suoi libri singolarmente sarei stato obbligato a farlo per dare dei riferimenti ad un ipotetico spettatore che non conoscesse affatto le fotografie di Enzo. La mia intenzione era invece quella di raccontare la *realtà* di Enzo, e i vari mondi che aveva indagato. Chi avesse voluto poi approfondire i temi trattati avrebbe potuto farlo con altri mezzi. Poeticamente parlando, volevo in definitiva realizzare un ritratto che si soffermasse più sugli aspetti connotativi che non denotativi della personalità di Enzo e del suo lavoro.

1.4 Tra montagne ed ospedali

Ricordo bene una telefonata ricevuta da Enzo circa un anno fa quando ancora non avevo cominciato le riprese. Pochi giorni prima gli avevo proposto di seguirlo con la telecamera nei luoghi che più lo avevano ispirato fotograficamente. Un giorno mentre si riposava in cima ad un monte che era solito scalare ogni qualvolta ne avesse l'opportunità, mi telefonò dicendomi che spesso si trovava a riflettere e a sorprendersi dell'eterogeneità dei posti che frequentava grazie alla sua professione di fotografo. Pochi giorni prima era tornato da un primo viaggio in Bielorussia (un capitolo fondamentale su cui mi soffermerò più avanti), adesso si trovava su un sentiero di montagna con al seguito un branco di fedeli cani randagi che da anni gli facevano

compagnia, ed il giorno dopo sarebbe tornato per l'ennesima volta in un centro di ricerca altamente tecnologico dove si studia il grafene⁹. Il pensiero dell'esperienza di queste ed altre realtà così lontane fra loro gli provocava spesso una piacevole sensazione di assurdità e gli sarebbe piaciuto vederle intrecciarsi nel mio documentario. Gli risposi che era proprio questo uno degli aspetti che più mi interessava indagare inizialmente e che non importava quanto queste esperienze apparissero distanti e sconnesse tra loro, perché in realtà ai miei occhi erano tutte, ad un certo livello, connesse se osservate attraverso il filtro della sua curiosità, del suo occhio, ovvero della sua fotografia. Risposi così poiché in quel momento non mi rendevo ancora conto della forza che quelle realtà di cui parlava avevano, e che man mano che ne avessi fatto esperienza, avrei progressivamente perso la sicurezza di un collegamento ben delineabile tra di esse. Credo che questo sentire confuso sia un'esperienza comune a chiunque si misuri con il racconto della realtà, tanto più in un caso così florido come quello del lavoro di Enzo, dove ogni storia sembrava che mi chiedesse di essere raccontata ed approfondita il più possibile. A dar retta ad un simile sentire si finirebbe senz'altro con un film di almeno cinque ore che nessuno al mondo si sognerebbe mai di guardare, io ed Enzo compresi. Ad ogni modo, quella sensazione di smarrimento e incongruenza delle realtà che mi ritrovavo a filmare, una volta che mi colpì non mi abbandonò più fino ad una tarda fase di montaggio del documentario, quando, in maniera sorprendentemente naturale, mi sembrò che le cose iniziassero ad acquisire finalmente un senso ed una certa armonia. Delle tante esperienze vissute e filmate, ho deciso di soffermarmi più approfonditamente su quella relativa alla Bielorussia in un capitolo a parte. Mi limiterò quindi qui soltanto a citare alcune delle più rilevanti esperienze e a descrivere ciò che di più significativo vi ho trovato e che mi ha permesso di aggiungere mattoncini importanti alla costruzione del mio racconto. Era giunto dunque il momento di immergersi nella realtà di Enzo ed iniziare a filmare direttamente "sul campo". La prima esperienza significativa avvenne all'interno dell'ospedale di Cisanello (Pisa). Lì, Enzo aveva passato molte settimane durante la lavorazione al libro *Trapianti* che contiene alcune delle mie fotografie preferite, così

⁹ «Materiale costituito da uno strato monoatomico di atomi di carbonio (avente cioè uno spessore equivalente alle dimensioni di un solo atomo). Ha la resistenza meccanica del diamante e la flessibilità della plastica.» (Wikipedia, voce *Grafene*).

decisi di andarci con lui. Grazie al benessere del professor Franco Mosca, ex primario di chirurgia e caposcuola della trapiantologia toscana (che del libro *Trapianti* è stato il curatore) godevamo di libero accesso alle strutture ospedaliere. Proprio quel giorno erano in programma due importanti interventi chirurgici eseguiti con l'utilizzo del sistema robotico da Vinci¹⁰ e decidemmo di andare a vederli. L'entusiasmo mi fece temporaneamente dimenticare la mia scarsissima tolleranza alla vista di tagli e sangue così, poco dopo, quasi senza rendermene pienamente conto, mi ritrovavo con indosso camice, cuffia e mascherina di fronte ad un tavolo operatorio vero e proprio. Finimmo col passare l'intera giornata in quella sala, Enzo a fotografare ed io a filmare quei due interventi della durata di più di tre ore ciascuno. L'esperienza non fu poi così traumatica come avevo sempre creduto al pensiero di trovarmi in una sala operatoria; forse per via della ridotta invasività del sistema robotico utilizzato dal chirurgo e forse anche perché mi trovavo lì non solo per assistere ma anche per filmare ciò che vedevo. In questi casi, come ho avuto modo di constatare anche più avanti nel corso delle riprese, viene fuori un lato della propria persona più istintivo rispetto a quello in cui ci si trova nella normale quotidianità. Si è totalmente assorbiti da ciò che si sta vedendo e ci si concentra sul modo più opportuno per inquadrare quello che avviene davanti agli occhi e perciò non resta molto spazio per percepire sé stessi ed il proprio sentire. Credo che solo i grandi registi e fotografi, incluso Enzo, sviluppino la capacità di mantenere, contemporaneamente a questa sensazione di assorbimento, la presenza in loro stessi mentre osservano, ed è forse così che vengono fuori le vere fotografie e i veri film. Il più delle volte, durante le riprese dell'intero documentario, non riuscivo a conservare questa consapevolezza e me ne rendevo spesso conto quando tornando a casa e rivedendo il materiale girato, esso appariva completamente diverso da come me lo ero immaginato al momento di realizzarlo. Spesso scoprivo di non essere riuscito a cogliere quel particolare che mi aveva colpito o altre volte, più raramente, venivano fuori interessanti momenti che, durante le riprese, mi erano restati invisibili ma che tuttavia avevo inconsciamente filmato. Nel complesso girai del buon materiale in quella occasione ma iniziai a rendermi conto che finché si trattava di riprendere Enzo la cosa mi tornava piuttosto naturale poiché

¹⁰ «Sistema di chirurgia robotica. (...) Il chirurgo rimane seduto presso un pannello di controllo e guarda attraverso due mirini un'immagine tridimensionale della procedura mentre manovra i bracci [robotici] con due pedali e due controlli manuali.» (Wikipedia, voce *Sistema chirurgico da Vinci*).

lui ormai si era abituato alla presenza della camera e risultava molto spontaneo e naturale. Quello che mi mancava erano gli interventi ed i pensieri di altre persone con le quali avevo avuto interessanti scambi ma sempre e solo quando la telecamera non era presente. Mi pareva che riprendere mentre conversavo con il chirurgo o con l'anestesista introducesse una certa distanza tra noi e minasse notevolmente la naturalezza della nostra conversazione. Era chiaro che filmare ed interagire allo stesso tempo coi soggetti complicava le cose dal punto di vista umano, per non parlare di quello tecnico. Come fare dunque a comunicare e fare domande ai miei soggetti con naturalezza senza far assumere alla scena un tono predisposto tipico di un'intervista? Misi allora in pratica un approccio diverso che avrei poi mantenuto per il resto del periodo di riprese. Questa volta avevamo deciso di andare a filmare all'interno del reparto di terapia intensiva neonatale all'ospedale Santa Chiara di Pisa dove Enzo, nel 2013, aveva girato il suo documentario, presentato in concorso al festival del cinema di Roma, *Nato Prematuro*. Enzo aveva precedentemente tentato più volte di fotografare i bambini nati prematuramente ma si era accorto che con la sola fotografia non riusciva a raccontare quel mondo e così ne fece un documentario. Naturalmente, questo aspetto mi interessava molto e volevo anche io farne esperienza e raccontarlo. Inutile tentare di spiegare quanto intensa fu la mia reazione alla vista di quei minuscoli esseri umani grandi poco più di una mano e quanto potente e palpabile fosse l'amore e la cura che le infermiere mettevano in ogni gesto che compievano. Capii presto perché Enzo, quando mi parlava di quel reparto, lo descriveva diverso da tutti gli altri e come là si sentisse accolto ad un livello diverso rispetto agli altri. Il momento migliore, perché più tranquillo, era il turno di notte che partiva dalle 21 della sera e finiva alle 7 della mattina successiva. La notte non c'erano né dottori né genitori in giro ma solo le infermiere che avevano il compito di monitorare costantemente le otto incubatrici presenti nella stanza, ciascuna delle quali conteneva uno di questi piccoli esserini in lotta tra la vita e la morte. Ogni gesto, ogni respiro, ogni sguardo delle infermiere portava con sé un'energia diversa dal normale. Tutta la presenza del momento di un'infermiera veniva devoluta verso il bambino per fornirgli non solo l'aiuto necessario a stabilizzare le sue funzioni vitali ma anche il calore e la sicurezza di cui aveva assoluto bisogno, essendo stato costretto ad abbandonare, troppo presto, il grembo materno. Furono ore densissime e poter filmare quei veri e propri atti d'amore fu profondamente gratificante al punto che vi tornammo per passare più notti in quel posto magico. Il nuovo approccio che misi in pratica era molto

semplice. Le mie eventuali osservazioni o domande passavano attraverso le parole di Enzo e non direttamente dalle mie. In poche parole, prima di girare una scena, se c'era qualcosa che mi premeva domandare o dire, prima ne parlavo con Enzo e poi trovavamo insieme il modo di far emergere la cosa durante la sua interazione con le persone. In questo modo avrei introdotto un maggior realismo nella scena, per non parlare del fatto che così facendo ero più libero di concentrarmi sull'atto concreto del comporre l'inquadratura e seguire ciò che avveniva. La cosa sembrava funzionare e piano piano la sempre maggiore affinità che si instaurava tra me ed Enzo rendeva le cose più facili. Spesso non avevamo neanche più bisogno di parlare di una scena preventivamente perché lui sapeva già cosa mi interessava tirarne fuori ed io mi fidavo del suo modo di farlo. Passò qualche mese ed io continuavo ad accumulare materiale, ma cresceva in me la sensazione che mancasse qualcosa di importante nel mio girato. Sentivo che portare Enzo esclusivamente in posti dove il suo lavoro si era già concluso limitava le possibilità del reale di entrare nelle mie riprese poiché ogni incontro portava con sé solo il fascino di un ricordo, un evento importante già avvenuto e che apparteneva al passato, proprio come una fotografia. Si faceva spazio in me la convinzione che quello che mi interessava maggiormente indagare non era cosa ci fosse dietro ad una fotografia già fatta, ma ad una ancora da scattare. Mi interessava il processo, la realtà circostante ad Enzo dalla quale lui sarebbe riuscito a strappare un momento irripetibile per poi restituirlo sotto forma di fotografia. Quando andammo a girare nelle cave del marmo ne scegliemmo alcune tra le più suggestive. Erano cave interne che si addentravano nella montagna per centinaia di metri. Riguardando quel materiale mi soffermai sulla figura di Enzo che si aggirava in quei luoghi. Notai che il suo modo di muoversi nello spazio sembrava carico di un certo significato quando lo osservavo attraverso l'obiettivo della cinepresa. Non saprei spiegare bene il perché ma visivamente i suoi movimenti non sembravano solo fini a se stessi ma pareva che comunicassero intenzionalmente qualcosa di più che il semplice fatto che si stava spostando. Questa osservazione mi sarebbe tornata utilissima in fase di montaggio ma in quel momento pensai semplicemente che la sua figura mi ricordava un po' quella del Virgilio dantesco. Enzo era sì protagonista del mio documentario, ma spesso dava visivamente l'impressione che il suo ruolo diventasse più marginale, ovvero quello di portare la mia macchina da presa a scoprire un qualche mondo all'interno del quale lui stesso vagava alla ricerca di una fotografia. Osservai che se pen-

savo alla totalità delle tematiche trattate dal suo lavoro fotografico, questa aveva proprio l'aspetto di una discesa negli inferi della sofferenza umana, soprattutto quella legata alla malattia. A gennaio Enzo tornò da un mese di permanenza nell'inverno Bielorusso, per lavorare al suo ultimo progetto sugli effetti di Chernobyl. Non bastò il tempo di raccontarmi quello che aveva visto e di mostrarmi alcune fotografie che mi resi conto che questo era ciò che mancava. Non avrei potuto considerare concluse (per la verità nemmeno cominciate) le riprese del film finché non fossi "disceso" con lui a toccare con mano gli effetti di uno dei più grandi mali dei nostri tempi, il disastro di Chernobyl.

1.5 Figli di una terra sepolta

«Černobyl' è un soggetto alla Dostoevskij. Un tentativo di giustificazione dell'uomo. E se fosse invece tutto molto più semplice? Se fosse sufficiente entrare nel mondo in punta di piedi e fermarsi sulla soglia?»

Svetlana Aleksievic

Ricordo l'incontro con un fotografo lucchese, di nome Paolo Marabotti. Mi raccontò di essersi in qualche modo trovato a visitare uno dei più grandi orfanotrofi della regione di Gomel in Bielorussia pochi anni fa. In questo posto si trovano circa 300 orfani con gravi problemi psichici e fisici. Mi disse di aver avuto delle reazioni emotive così forti da non riuscire a scattare neanche una fotografia. Al suo ritorno in Italia portò con sé un senso di sconfitta per non essere riuscito a raccontare quello che aveva visto, così andò a parlare con l'unica persona che secondo lui sarebbe mai stata in grado di affrontare lo sconvolgimento emotivo di quell'inferno terrestre e di fotografare nella maniera più umana quella realtà, Enzo Cei. La prima volta che vidi un'intera serie di fotografie di Enzo scattate in Bielorussia fu al suo ritorno da un viaggio di un mese nel pieno dell'inverno. Mi telefonò dicendomi che avrebbe portato le fotografie ad un incontro con le classi di un istituto tecnico superiore di Lucca ed io decisi di andare a filmare. Quelle fotografie furono un pugno nello stomaco. Arrivavano dove dovevano arrivare e scuotevano nel profondo. Probabilmente a causa della mia età, non avevo mai pensato fino ad allora al disastro di Chernobyl come ad una vera e propria tragedia, quale era. Per me apparteneva al passato e gli effetti, che pure sapevo fossero stati disastrosi, avevano ormai assunto quel sapore

più storico che attuale. Mi rendevo adesso conto, e fu come prendere uno schiaffo in faccia, che il problema Chernobyl era invece ancora assolutamente attuale. Moltissime persone vivono in zone ancora altamente contaminate e molti bambini nascono, o sviluppano con l'età, patologie gravi connesse all'esposizione alle radiazioni. Enzo stava raccontando tutto questo per riportare l'attenzione pubblica su un problema dimenticato ma che l'umanità non può e non deve dimenticare.

«Dopo Chernobyl' il paese ha perduto 485 tra cittadine e villaggi. Di questi, 70 sono stati interratati per sempre. Durante la guerra è morto un bielorusso su quattro, oggi un bielorusso su cinque vive in zone contaminate. Si tratta di 2,1 milioni di persone, fra cui settecentomila bambini. (...) Per effetto della catastrofe sono stati rilasciati nell'atmosfera 50×10^6 Ci2 di radionuclidi e di questi il 70% è ricaduto sulla Bielorussia: il 23% del suo territorio è contaminato, per quanto riguarda il cesio-137, da quantità di nuclidi radioattivi con concentrazione superiore a 1 curie per km². La superficie dei terreni agricoli che presentano un livello di contaminazione uguale o superiore a 1 curie al km² è di oltre 1,8 milioni di ettari. (...) La superficie complessiva dei terreni non più utilizzabili per l'agricoltura è di 264.000 ettari. La Bielorussia è un paese ricco di foreste. Ma il 26% di esse (...) si trovano nella zona di contaminazione radioattiva. A causa del continuo assorbimento di radiazioni in piccole dosi, di anno in anno aumenta in Bielorussia il numero delle persone colpite da tumori, ritardi mentali, disturbi nervosi, turbe psichiche nonché mutazioni genetiche...»¹¹

Quest'ultimo libro fotografico di Enzo Cei ha anche e soprattutto lo scopo di ricordarci che in quelle terre lontane e semisconosciute c'è chi ha ancora bisogno di aiuto; soprattutto i bambini. È infatti importantissimo, se non addirittura vitale, per i bambini che crescono in zone radioattive, passare un periodo, anche solo di un mese l'anno, all'estero, mangiando cibo non contaminato e respirando aria pulita. Questo permette loro di ridurre la probabilità di sviluppare patologie a seguito dell'esposizione continua alle radiazioni. Per farsi un'idea di quanto sia importante riportare l'attenzione pubblica verso questo problema basta consultare i dati degli ultimi anni relativi ai minori accolti nell'ambito dei programmi solidaristici di accoglienza, sul sito del Ministero del lavoro e delle politiche sociali. Per fare un esempio: Dal 2009,

¹¹ Svetlana Aleksievic, *Preghiera per Chernobyl'*, Edizioni e/o, Roma 2002.

anno in cui sono stati accolti 15.279 minori¹² su tutto il territorio italiano, si arriva ai 7.280 relativi al 2016¹³. Poco tempo dopo la mia presa di coscienza riguardo al problema Chernobyl, Enzo mi comunicò che sarebbe tornato per la quarta volta in Bielorussia, stavolta per due settimane, per scattare le ultime fotografie necessarie alla realizzazione del libro. Senza esitazioni decisi che sarei partito con lui.

1.6 La giusta distanza

«Do not shoot everything. Shoot only the remarkable.»

Werner Herzog

Ci unimmo ad un gruppo di cinque volontari e partimmo alla volta di Gomel, in Bielorussia, a bordo di un piccolo pulmino. Dopo due giorni ed una notte di viaggio arrivammo a destinazione e da lì ci separammo dai volontari. Io ed Enzo noleggiammo una macchina per recarci a Rogachev, una piccola città a 130 km da Gomel. La saremmo stati ospitati da Olga, una signora che si era presa a cuore la missione di Enzo ospitandolo già in una precedente occasione assieme alla figlia di nove anni Violetta. Naturalmente avevamo, anche se non sempre, a disposizione una giovane ragazza che conosceva l'italiano e che ci avrebbe fatto da interprete¹⁴. La comunicazione restò comunque uno dei più grandi problemi durante il nostro viaggio. Solo al momento del nostro arrivo infatti scoprimmo che c'erano stati degli imprevisti. L'intenzione di Enzo era quella di visitare istituti diurni, orfanotrofi, scuole e soprattutto famiglie dove c'erano figli con difficoltà più o meno gravi. Purtroppo poco tempo prima della nostra partenza qualcuno che era stato ospite all'interno di uno di questi centri di accoglienza, aveva apparentemente pubblicato delle fotografie sui social

¹² mi riferisco esclusivamente ai dati relativi ai minori provenienti dalla Bielorussia, ma ne sono presenti anche molti altri provenienti dagli altri stati post-sovietici più colpiti dalle radiazioni, come Ucraina, Russia, Kazakistan e Moldavia.

¹³ Sito Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali, report 2016 Minori Accolti nell'ambito dei programmi solidaristici di accoglienza. [http://www.lavoro.gov.it/temi-e-priorita/immigrazione/focus-on/minori-stranieri/Documents/Report accolti 2016.pdf](http://www.lavoro.gov.it/temi-e-priorita/immigrazione/focus-on/minori-stranieri/Documents/Report%20accolti%202016.pdf)

¹⁴ I Bielorussi, soprattutto nelle città e nei paesi più remoti, difficilmente conoscono l'inglese. L'Italia è il paese che in assoluto ha accolto più bambini a seguito dell'incidente di Chernobyl ed è perciò molto più probabile incontrare qualcuno che parli un po' di italiano piuttosto che inglese.

non molto gradite ed era quindi stato emesso dal governo Bielorosso il divieto di fotografare all'interno di queste strutture. Questa era la risposta, piuttosto generica, che ci veniva data dalle persone alle quali chiedevamo spiegazioni in merito alla faccenda. È bene tenere presente che sebbene la forma del governo bielorusso sia ufficialmente una Repubblica Presidenziale, in realtà quella vigente è, *de facto*, una dittatura. Inoltre, alcune settimane prima della nostra partenza era iniziata, a Minsk, una rivolta popolare contro il regime a cui erano seguiti centinaia di arresti. Sebbene ci trovassimo in Bielorussia per tutt'altro motivo, ci venne consigliato di non fare riprese in città per non rischiare di incappare in problemi. Con queste limitazioni iniziali non potemmo far altro che organizzare i nostri spostamenti alla giornata, in base a quali famiglie o istituti avessero dato la loro disponibilità a riceverci. Quando una famiglia decideva di accoglierci e di lasciarci fotografare e filmare cercavamo di passare quanto più tempo possibile con loro, cercando di entrare, anche solo per il ristretto intervallo di qualche ora, nella loro quotidianità. Ho filmato, complessivamente, in 7 famiglie, 1 centro diurno per adulti ed 1 asilo curativo (che accoglie solo bambini con difetti). Furono alcuni fra i giorni più intensi della mia vita. Ricordo come inizialmente, appena arrivato, provassi una fortissima sensazione di fascinazione per il fenomeno della radioattività. La radiazione è invisibile e inodore ma tuttavia mi ritrovavo a scrutare quel paesaggio cercando chissà dove un qualche segno della sua presenza. È difficile pensare che ci sia un elemento così dannoso per noi che penetra in ogni cosa ma del quale non si ha alcuna percezione. Non potei fare a meno anche di osservare che in Bielorussia la natura è un elemento particolarmente dominante e potente. Questo era tutto quello che riuscivo a carpire da quel paesaggio così particolare, fatto di lunghissime distese di terra, nessuna montagna. Solo orizzonte a perdita d'occhio. E poi grandi boschi di betulle, di pini e di abeti. Tuttavia, ci si dimentica molto in fretta che la terra sulla quale si mette i piedi, l'acqua che viene dai rubinetti e le patate nel piatto potrebbero essere tutte contaminate. Quando camminavo nei boschi o nei villaggi abbandonati, gli unici, rari, elementi che mi ricordassero della presenza delle radiazioni erano dei cartelli posti sul ciglio della strada che dissuadevano dal cogliere funghi o frutti di bosco in quella zona. I cartelli spuntavano sempre in prossimità delle foreste, mai di un centro abitato. Anche se il villaggio si trovava solo a poche centinaia di metri dal bosco qui i simboli di radioattività non c'erano. Comunque non ce n'era bisogno.

Filmavo spesso il paesaggio. Mi sembrava che avesse una valenza altamente simbolica. Andavamo alla ricerca dei boschi di betulle, perché il loro color bianco creava un contrasto col buio del bosco ed un'atmosfera che mi appariva densa di significato. Riprendevo Enzo che si addentrava in questa *selva*, sempre più fitta. Ma una volta che qualche famiglia decise di aprire il propriouscio le cose cambiarono; la mia visione cambiò. Ormai non ero più interessato a cercare la radiazione in quei luoghi. Non ce n'era bisogno perché adesso mi era possibile vederla, dentro le case. Ogni volta che giravo un *primo piano*¹⁵ vedevo gli effetti della catastrofe riflessi negli occhi dei bambini. Scoprii che filmare situazioni del genere è veramente complicato. Non tanto per questioni tecniche poiché ci prendevamo sempre del tempo. Enzo non è un fotoreporter; non passa semplicemente per scattare una fotografia e poi andare oltre. Il suo è uno *stare*, un voler andare in fondo alle cose. Passa molto tempo prima che tiri fuori la macchina fotografica. Questo chiaramente rende le cose più semplici tecnicamente poiché c'è molto più tempo per pensare. Ma è veramente una semplificazione? Mi accorgo riguardando il girato di quei giorni che le riprese migliori che ho fatto sono quelle in cui c'era meno tempo a disposizione. Erano le occasioni in cui c'era meno da riflettere e meno scrupoli da farsi. Quando invece si ha tutto il tempo di pensare e di assorbire le energie della quotidianità di quei bambini, di quelle famiglie; allora arriva l'esitazione. C'è senz'altro una componente di inesperienza in questo pensiero, ma non solo. Ricordo che mi sentivo totalmente impotente di fronte alla sofferenza che mi si manifestava di fronte agli occhi. Io ero lì per filmare tutto questo e non potevo fare molto altro per loro. Naturalmente ci furono delle situazioni che io ed Enzo ci prendemmo a cuore e trovammo il modo di fornire anche degli aiuti materiali ma ciò non placava comunque il mio complesso stato interiore. L'unica cosa che credevo di poter fare era fornire un ritratto autentico di queste persone, attraverso uno sguardo umano ed il più lontano possibile da quello spietato ed insensibile, tipico di un servizio televisivo. Risulta quindi evidente come ogni volta, prima di iniziare a riprendere, fosse necessaria una lotta interiore chiedendosi se fosse stato giusto o meno filmare quel particolare momento e soprattutto se quella specifica inquadratura fosse stata quella più adatta a farlo. Qual era la giusta distanza da tenere? Questa domanda era come un mantra che si ripeteva in continuazione dentro di me.

¹⁵ Il *primo piano* è un tipo di inquadratura particolarmente stretta che generalmente ritrae una persona da appena sotto le spalle fino a poco sopra la testa.

Avevo la convinzione che dovessi semplicemente trovare questa posizione perfetta: non troppo lontana da suggerire distacco, né troppo vicina al punto di trasformare la sofferenza in esibizione e speculazione; sia fisicamente¹⁶ che emotivamente. Pensavo che, in fondo, il difficile fosse tutto lì. Ma i confini erano così labili che raramente la mia domanda trovava risposta. Non potevo fare a meno di percepire l'atto di puntare l'obiettivo della camera come una violenza nei confronti di quei soggetti che stavano lì, a vivere la loro vita, a mostrare la loro disgrazia. Doveva passare molto tempo prima che smettessi di sentirmi un intruso in quelle vite e spesso la sensazione non mi abbandonava comunque. Con le parole in mente di uno dei più grandi registi esistenti, Werner Herzog, cercavo di capire quale fosse quel *remarkable*¹⁷ da filmare. In questo fu di grandissimo aiuto osservare Enzo, la sua sensibilità e la sua abilità nel fotografare e soprattutto nel comunicare l'umanità. Vivere a stretto contatto con lui mi ha permesso anche di comprendere che, nonostante i molti anni di esperienza, quel circolo vizioso di inadeguatezza e ricerca disperata del giusto modo di catturare quei momenti e di restituirli carichi di dignità e di umanità, non si arresta mai. Anzi, è forse proprio la sua continua ricerca di meritarsi di essere presente, in quel momento, di fronte ai suoi soggetti, che gli fornisce l'attenzione necessaria a catturare quello che Cartier-Bresson chiamava *il momento decisivo*. Un esempio lampante e concreto lo si ritrova nella fotografia che Enzo ha scattato ad Olga e Violetta sulla tomba del defunto padre di quest'ultima (vedi fig. 3). Ho vissuto con quelle persone per due settimane e l'unico momento in cui ho visto manifestarsi un'espressione così densa sul volto della madre è stato proprio quello catturato da Enzo.

¹⁶ Mi riferisco qui alla distanza fisica della telecamera dal soggetto. Raramente ho utilizzato lo zoom, che crea un effetto di avvicinamento o allontanamento ottico. Preferivo invece spostarmi fisicamente con tutta la telecamera. L'avvicinamento fisico viene percepito in modo molto diverso rispetto a quello ottico dello zoom, e produce un coinvolgimento diverso, più realistico. È necessario *avvicinarsi* per vedere meglio.

¹⁷ Herzog definisce *remarkable* quei momenti 'straordinari', 'eccezionali' o 'non comuni' come le uniche cose che valga la pena filmare.



Figura 3. Cimitero di Rogachev
(Enzo Cei, 2017)

Numerose volte, alle 6 della mattina, potevo udire Enzo lavorare al computer nella stanza accanto ed infuriarsi con sé stesso se le fotografie che aveva scattato non rendevano giustizia al momento. Questo era per me un aspetto importantissimo da raccontare e solo il seguirlo durante la lavorazione di un progetto così importante ha permesso ad alcuni momenti essenziali come questo di manifestarsi di fronte a me. L'esperienza bielorusca fu estremamente significativa. In due settimane circa avevo accumulato approssimativamente 12 ore di girato. Non erano poi così tante, ma prima ancora di riguardarle, avevo già dentro di me la certezza che la quasi totalità di quel materiale sarebbe finito nel documentario. Sapevo che avrei dovuto realizzare ancora alcune riprese per legare insieme tutto il materiale di cui disponevo ma nel complesso sentivo di essere arrivato alla fine delle riprese. Era tempo di cominciare il montaggio.

2 Il montaggio

«Il montaggio dà al film il suo significato e il suo effetto»

V. I. Pudovkin

2.1 Alcune considerazioni

Affronterò in questa sezione una delle parti più complesse e creative della realizzazione di un documentario, il montaggio. Descriverò quali strumenti ho utilizzato e metterò in evidenza alcuni degli aspetti che ritengo più significativi in merito a questa fase così importante e creativa. Il montaggio in era digitale, realizzato quindi al computer, ha la principale caratteristica di rendere possibili vari esperimenti sulle immagini e sul suono poiché ogni azione è sempre reversibile e replicabile. In fase di ripresa spesso si ha poco tempo a disposizione o comunque ci si trova nella necessità di afferrare momenti che potrebbero non ricapitare mai più. Durante il montaggio invece si dispone senza dubbio di una maggiore libertà, ma ciò non significa necessariamente che si tratti di una fase più semplice. La libertà più grande, nel caso del documentario, è data dalla non presenza di una sceneggiatura da seguire. Prima che mi sedessi per la prima volta di fronte al computer per cominciare a montare non avevo alcuna idea di cosa avrei inserito del mio girato, né come e né tantomeno in che ordine. Si potrebbe affermare che è il montaggio la vera fase di scrittura di un documentario. Ritengo che per un giovane aspirante regista sia fondamentale montare le proprie immagini. Così ho sempre fatto da quando ho cominciato a realizzare i primi cortometraggi e sono tutt'ora convinto che il montaggio sia una delle attività più istruttive poiché insegna moltissimo in termini di ritmo e respiro delle inquadrature, insegna a dare una sequenzialità e quindi un senso, e soprattutto permette di comprendere che cosa funziona, di ciò che si è girato, e cosa no. Per questa prima esperienza di documentario però ho deciso di avvalermi dell'aiuto di qualcuno che si occupasse esclusivamente di questa fase così importante, ed è così che è entrata in gioco la figura di Virginia Chirici, una giovane montatrice, anche lei alla sua prima esperienza col documentario, che ha subito accettato con entusiasmo quando le ho parlato di questo progetto. Il motivo di questa mia scelta è molto semplice: ero cosciente che portando avanti un progetto del genere interamente da solo avrei, alla lunga, rischiato di ridurre le mie possibilità di visione, guardando le cose sempre e

solo dalla mia prospettiva; a maggior ragione poiché si trattava di un progetto piuttosto lungo. In fase di ripresa, salvo rare occasioni, avevo sempre girato da solo e sebbene spesso confrontassi le mie idee con quelle di persone a me vicine e fidate, nessun'altro aveva mai ancora partecipato attivamente alla lavorazione, quindi le decisioni prese in fase di ripresa erano passate tutte attraverso un unico filtro, il mio. Mi approntavo ora ad affrontare questa nuova fase con molte ore di materiale a disposizione e poche idee preconcrete da seguire. Mi resi conto che avevo bisogno di qualcuno che mi affiancasse, per poter esprimere le mie idee ad alta voce e poter accedere a prospettive diverse, soprattutto a fianco di una persona che si occupasse esclusivamente di montaggio e quindi con conoscenze senz'altro più approfondite delle mie. Per fare un esempio puramente informatico: quando si scrive un codice che non funziona e bisogna andare a trovare l'errore, capita spesso che si passino ore a cercarlo senza fortuna poiché esso non è altro che un piccolo sbaglio banale quasi invisibile al passaggio di un occhio che ha già letto molte volte quelle righe. Quando invece si prova a far leggere il codice ad un compagno, ecco che l'errore salta presto fuori. Questa esperienza, che ho spesso vissuto in questi anni di università, mi ha fatto comprendere che anche il più solitario dei progetti, ha assoluto bisogno di visioni esterne. In un'ottica più puramente di montaggio, la presenza di una figura, che non è la stessa ad aver girato le immagini, è di estrema importanza poiché è per lei molto più semplice giudicare quali inquadrature funzionino e quali no. Essendo stato io a girare, ero spesso convinto della bontà di alcune inquadrature perché semplicemente mi piacevano, o perché ero riuscito a "beccare" una certa luce particolare in quel momento; o ancora più spesso, perché ricollegavo interiormente un'inquadratura alle sensazioni che avevo provato mentre giravo, in quanto spettatore reale. Purtroppo, molte volte, la percezione che avevo di un momento cambiava completamente quando la riguardavo attraverso il filtro della telecamera (lo stesso avviene in fotografia), ed era forse questa la ragione più essenziale di collaborare con qualcuno che giudicasse il girato sulla base di quello che "c'era" e non di ciò che io vi "proiettavo" sopra.

2.2 Software e strumenti utilizzati

Descriverò di seguito i principali strumenti utilizzati nella fase di montaggio del documentario e i passi necessari per “preparare” tutto ciò che serve prima di poter cominciare a tagliare e incollare le clip e passare quindi alla vera fase creativa del montaggio. Con più di 35 ore di girato complessive per la bellezza di quasi 700gb totali di materiale archiviati su 3 hard drive diversi, l’organizzazione era senza dubbio la mia prima necessità. Fortunatamente, sia io che Virginia utilizziamo di norma lo stesso software di editing che è Premiere Pro di Adobe. Questo mi ha permesso di poter cominciare ad organizzare ed impostare autonomamente il progetto prima che lei subentrasse. L’utilizzo di Premiere come programma di editing si è dimostrata una scelta felice anche per altri motivi: prima di tutto la possibilità di passare facilmente ad altri software fondamentali per questo progetto come After Effects per la postproduzione video, Audition per quella audio e Media Encoder per le procedure di rendering, tutti collegati da un’unica piattaforma veloce ed affidabile. In più Premiere offre la possibilità di lavorare contemporaneamente su clip di diverso formato, cosa che mi sarebbe tornata utile avendo girato alcune parti in AVCHD ed altre in ProRes con l’ausilio del registratore esterno. Una volta creato il file di progetto era necessario importare tutte le clip video suddividendole in cartelle rinominate in base al luogo e al giorno di ripresa. Ho poi revisionato il materiale per fare una prima scrematura, selezionando quello buono e scartando quello meno buono. Alcune clip erano particolarmente lunghe. Capitava a volte che la videocamera girasse anche per un’ora di fila generando un unico grande file. In questi casi per selezionare le parti buone della clip annotavo assieme al file i frammenti che mi interessavano trascrivendo il valore del *timecode*¹⁸ relativo per poterle poi ritrovare immediatamente all’occorrenza. A questo punto venne il momento di impostare i settings specifici della *sequenza* di progetto. In Premiere Pro la *sequenza* è quell’area che contiene la progressione audio e video del progetto. Rappresenta praticamente il luogo dove viene eseguito concretamente il montaggio; dove vengono cioè assemblate le varie componenti del film in ordine cronologico e visualizzate graficamente su un pannello

¹⁸ Il *timecode* è un codice numerico generato da un sistema temporizzato della cinepresa che viene aggiunto al materiale video e audio per fornirne un riferimento temporale. È generalmente utilizzato anche per sincronizzare l’audio e il video ripresi su supporti differenti.

denominato *timeline*. Vista la grandezza del progetto, creammo in tutto circa quattro o cinque sequenze che avrebbero contenuto i vari spezzoni del documentario, per poterci lavorare separatamente e successivamente raggruppandoli in un'unica grande sequenza finale. Le impostazioni delle sequenze dovevano comunque essere le medesime e venivano decise in base ai tipi di file trattati, per “comunicare” al software che tipo di dati avrebbe dovuto processare. Le impostazioni fondamentali da impostare erano: il tipo di anteprime video, vale a dire il formato nel quale il programma avrebbe dovuto visualizzare i video importati nella timeline. Impostando lo stesso formato dei file di origine si evita di sovraccaricare le operazioni della CPU di transcodifica dei file video. Per esempio nel nostro caso, utilizzando una macchina Apple, riuscivamo ad ottenere la massima fluidità nel montaggio nei casi in cui avevamo a che fare con file codificati in ProRes e anteprime in formato Quicktime che è quello nativo della Apple pensato specificamente per il montaggio e perciò con minori operazioni di elaborazione necessarie a carico della macchina. Un'altra impostazione fondamentale è la base temporale del progetto, ossia il numero di frames al secondo dei file video che deve corrispondere. Ho girato il mio progetto seguendo lo standard visivo cinematografico, cioè registrando a 24 fps (frames al secondo)¹⁹. Anche in merito di audio ho seguito lo standard cinematografico che prevede una frequenza di campionamento di 48000Hz a 16 bit di profondità, che produce un buon compromesso tra qualità e dimensione dei file audio. Ultima ma non per importanza la dimensione dell'immagine, in questo caso la mia videocamera registrando in Full HD produceva un'immagine delle dimensioni di 1920x1080 pixel quadrati, quindi con un rapporto (*aspect ratio*) di 16:9.

2.3 L'inizio

Una volta terminate tutte le operazioni tecniche preliminari di organizzazione del progetto e dei file era giunto il momento di impugnare le “forbici” e cominciare a tagliare e incollare le scene del film. Come già specificato più volte, non c'era alcuna sceneggiatura né idea preconcepita da seguire. Sapevo che ciò che intendevo fare era provare a raccontare i moti, interiori ed esteriori, di un fotografo e del suo lavoro, e

¹⁹ Per la precisione si tratta di 23,976 fps.

quindi, in qualche modo, raccontare qualcosa di più della sua fotografia. Non intendevo soffermarmi sulla carriera di Enzo e ripercorrere in maniera cronologica i suoi lavori. Mi sembrava un modo fin troppo scontato e biografico di raccontare, ed ogni qual volta prendessi in considerazione un approccio di questo tipo, perdevo subito interesse e motivazione. Mi ero reso conto che la fase di montaggio per un documentario era come la fase di scrittura per un film, era il momento in cui si poteva prendersi più libertà in assoluto e procedere in maniera più istintuale provando diverse strade. Quando pensavo al documentario sotto questo punto di vista, ecco che finalmente riacquistavo coinvolgimento ed entusiasmo. Decidemmo, insieme a Virginia, che avremmo proceduto così, per istinto. Inutile dire quanto più complicato fu questo approccio, rispetto ad uno più “lineare”, ma in definitiva mi sentivo in diritto, anzi quasi in obbligo, vista la mia poca esperienza, di sperimentare quanto più potevo. Il mio nasceva come una sorta di documentario biografico ma non dava alcuna informazione, se non le poche essenziali per comprendere certi passaggi, su di Enzo, sul suo passato e sui dettagli dei suoi lavori fotografici. Quello che volevo fare era provare a restituire un po’ delle sensazioni che avevo provato io nel passare del tempo con Enzo e nel vivere assieme a lui determinate esperienze. Volevo semplicemente permettere, a chi avesse visto il documentario, di empatizzare con Enzo, di interessarsi al suo lavoro e di avere un assaggio di ciò che c’è dietro alla realizzazione di un suo scatto. Tutto questo non intendevo *dirlo* ma semplicemente *mostrarlo*. Decisi innanzitutto, che il film si sarebbe incentrato principalmente sulla vicenda Bielorusa, avendo girato in quel frangente le immagini più forti e toccanti. Temevo che la vicenda legata ai bambini di Chernobyl avrebbe rischiato di prendere il sopravvento sulla figura di Enzo ma era un rischio che ero disposto a correre. Più volte nel corso della lavorazione, anche in fase di montaggio, avevo la sensazione di non sapere cosa stessi facendo o in che direzione stessi andando, né perché. Enzo questa sensazione la conosceva bene poiché le storie che raccontava, alle quali adesso mi avvicinavo anche io, portavano in loro una forza che difficilmente avrebbe potuto essere controllata. Fu proprio lui ad insegnarmi ad avere fiducia in ciò che stavo facendo, anche nei momenti in cui me ne sfuggiva il senso complessivo. Poco prima di partire per la Bielorussia parlai con Virginia per confrontare alcune idee e mi fece presente che era importante, prima di cominciare a montare, sapere da dove si partiva e dove si voleva arrivare, ovvero, che io decidessi quali sarebbero stati l’inizio e la fine del documentario. Il resto lo avremmo sviluppato sulla base di questi due punti cardine. L’inizio è

un momento essenziale, poiché è nei primissimi attimi che si aggancia o meno l'interesse di un ipotetico spettatore e soprattutto si imposta l'atmosfera e il tono del film. Del mio inizio sapevo solo che avrei voluto avesse la funzione di introdurre il personaggio di Enzo nel modo più efficace ma ogni idea che mi veniva in mente nel corso dei mesi non mi soddisfaceva mai appieno. Ironia della sorte, fu proprio durante l'ultimo giorno di riprese in Bielorussia, appena prima di partire, che girai inconsapevolmente l'inizio del documentario. Per due settimane avevamo visitato famiglie, centri di accoglienza e villaggi ed eravamo indescrivibilmente saturi delle più svariate emozioni. A lungo avevamo riflettuto su ciò che avevamo visto e provato ma mai di fronte alla telecamera, poiché non ne avevamo avuto né il tempo né l'energia ed eravamo stati per giorni totalmente assorbiti dall'esperienza. Il giorno prima di partire cominciavo interiormente a fare una summa di tutto ciò che avevo visto e sentivo il bisogno di "fissare" in qualche modo quei giorni. In più mi resi conto che non una sola volta avevo filmato una riflessione di Enzo a proposito dell'esperienza bielorusca. Quando eravamo da soli per esempio, preferivo riprenderlo mentre si muoveva all'interno di quel paesaggio così particolare. Ero così preso dalle vicende delle persone che avevo incontrato e da quei luoghi che la figura di Enzo spesso vi si perdeva nelle mie riprese. Così, la mattina prima di partire parlai con Enzo e gli chiesi se avesse avuto voglia di tentare di raccontare lui stesso di fronte alla telecamera la sua esperienza e cosa avesse provato in quei giorni. Ma naturalmente non potevo chiedergli di parlare di un luogo così potente stando chiusi dentro quattro mura e puntandogli la telecamera addosso come nella più banale delle interviste. Dovevo trovare un modo per ispirarlo ad aprirsi e soprattutto volevo che l'inquadratura mostrasse in diretta ciò di cui lui avrebbe parlato. Mi trovavo ancora in fase di ripresa ma stavo già facendo un'operazione più propria del montaggio, accostando un suono, in questo caso una voce, ad un'immagine. Ci addentrammo dunque in un bosco di betulle particolarmente fitto. Trovai un punto in cui il terreno era paludoso, e addentrarsi in quello spazio risultava difficoltoso a causa di molti rami secchi che ostruivano il paesaggio. La location era perfetta poiché Enzo sarebbe stato costretto a procedere a stento e lentamente all'interno della vegetazione. Composi un'inquadratura molto ampia che avrei lasciato invariata per tutto il corso della ripresa. Dopodiché presi il radiomicrofono e lo attaccai alla giacca di Enzo, avendo cura che non fosse visibile. Enzo avrebbe così potuto parlare mentre camminava ed io ne avrei potuto registrare la voce in diretta. Il radiomicrofono aveva un range di funzionamento che copriva

circa un centinaio di metri perciò dissi a Enzo che avrebbe potuto camminare liberamente girando attorno alla telecamera mentre esprimeva i suoi pensieri. Preparai tutte le impostazioni tecniche, feci partire la telecamera e mi allontanai così da poter lasciare ad Enzo la più completa libertà. I primi dieci minuti lo vidi fermo con lo sguardo rivolto verso il basso in mezzo alla foresta, poi cominciò a camminare e quindi a parlare. Andò avanti per una buona mezz'ora. Quando tornò da me appariva completamente svuotato. Non gli chiesi di che cosa avesse parlato. Mi assicurai solo che avesse seguito alcuni accorgimenti tecnici che gli avevo comunicato prima di cominciare. Smontai l'attrezzatura e tornammo indietro. In seguito fui molto soddisfatto del materiale che avevo girato. La figura di Enzo che si addentrava in questa selva fitta era quasi irriconoscibile e diveniva, a tratti, visibile solo per il colore nero dei vestiti che si opponeva al bianco delle betulle e dei fiori sul terreno. Altre volte addirittura spariva completamente tra i rami per riapparire poco dopo e così via. Avevo appena girato la prima scena del documentario. (vedi fig. 4)



Figura 4. Estratto dalla prima scena.
(*Federico Cammarata, 2017*)

Al montaggio, decidemmo subito che questa prima scena sarebbe servita come incipit e sarebbe apparsa ancora prima del titolo per introdurre il personaggio di Enzo, il luogo in cui si trovava e quale era il suo compito lì. Dopo di questo una serie di foto-

grafie dei viaggi precedenti in Bielorussia. In quel tempo il libro era ancora in lavorazione ed Enzo ancora non sapeva quali fotografie vi sarebbero finite dentro, così le presi tutte, si trattava di qualche centinaio di fotografie “buone”, e scelsi quelle che avrei inserito nel documentario. All’inizio non sapevo se avrei poi inserito della musica in un secondo momento così montammo ogni sequenza come se la musica non avesse dovuto esserci. Volevo che il film funzionasse da solo, sorretto solo dai suoni di ciò che accadeva e dalle voci dei suoi personaggi. Fu una scelta non solo “stilistica” ma anche funzionale di modo che non avrei avuto problemi se non avessi trovato della musica adatta secondariamente. Tutto questo perché ritengo l’elemento musicale di fondamentale importanza in un film e, la decisione di montare senza musica, pensavo che mi avrebbe fatto capire quali realmente sarebbero stati i momenti in cui ve ne era bisogno, evitando di utilizzarla solo per “amalgamare” meglio alcuni punti.

2.4 Lo sviluppo della storia

Delle 12 ore circa che di girato che avevo portato indietro dalla Bielorussia, quasi un’ora completa è finita nel montaggio finale. Una buonissima parte del documentario si svolge all’interno delle famiglie che avevamo visitato poiché è lì che ho potuto filmare i momenti più intensi del film. Descriverò dunque in questo capitolo, l’approccio che abbiamo applicato a queste scene in fase di montaggio, soffermandomi sulle sequenze e le decisioni prese che ritengo maggiormente significative. Ho trattato le varie famiglie come scene a sé. Quasi tutte le famiglie compaiono una sola volta in un’unica scena autoconclusiva. Una volta entrati ed usciti da una di queste realtà, non vi torniamo più. L’unica figura che rimane e che ci trasporta da un luogo all’altro è, naturalmente, quella di Enzo. Questo approccio, da una parte cerca di ricostruire la reale esperienza di Enzo, ossia quella di essere costretto a visitare quante più famiglie possibile per dare un’idea della grandezza del fenomeno che sta fotografando, anche se la tentazione era quella di fermarsi per lungo tempo alla prima porta che ci veniva aperta. Dall’altro lato, il non ritornare nelle famiglie già viste, mi pareva che aiutasse a non affezionarsi troppo ai personaggi per tentare di rendere meno “Chernobyliana” possibile l’impostazione del documentario. La figura centrale di riferimento, doveva restare Enzo. A questa impostazione fanno eccezione solo un paio

di sequenze sulle quali mi soffermerò a breve. Per montare ognuna di queste sequenze adottavamo più o meno lo stesso approccio. Prima rivedevo e selezionavo il materiale da solo, eliminando ciò che ritenevo superfluo o comunque i casi in cui avevo fatto degli errori. Successivamente, assieme a Virginia, guardavamo il materiale selezionato e ci chiedevamo che cosa ci fosse di buono e dando delle priorità, ossia, decidendo che cosa volevamo comunicare in una scena e quali punti ci sembrassero fondamentali da mostrare e attorno ai quali strutturare l'intera scena. Da lì in poi si procedeva per tentativi cercando l'inquadratura giusta e quella che si sarebbe meglio accostata ad essa successivamente. Anche una sola breve sequenza poteva richiedere qualche ora per essere impostata poiché le possibilità sono molteplici, e questo perché, come già detto, non c'è alcuna indicazione data da una sceneggiatura; motivo per cui cercavamo di trovare noi stessi sul momento una linea da seguire per sviluppare la scena. Ognuna di queste sequenze è stata poi ordinata e montata assieme alle altre per andare a costituire un "crescendo" drammatico. L'ultima sequenza in famiglia in cui entriamo contiene infatti uno dei momenti più toccanti, che si è manifestato a seguito di un errore. Faccio questo esempio per porre l'accento su un altro aspetto a cui ho fatto caso nella realizzazione del documentario e che ha sempre a che fare con la non presenza di decisioni pre-scritte. Il momento forse più intenso del film arriva quando durante una conversazione Enzo chiede a Taddeusc, un bambino di 12 anni affetto da una grave malattia degenerativa, che cosa sia per lui un tesoro. Taddeusc risponde: «per esempio un amico, o qualcosa di costoso». Enzo allora domanda se, secondo Taddeusc, l'amico sia una delle cose più costose che ci siano. A questo punto la ragazza che traduceva le domande di Enzo avendo probabilmente interpretato male la sua domanda finì col chiedere a Taddeusc: «qual è per te la cosa più costosa?». Tutto questo avvenne proprio mentre stavo girando un *primissimo piano*²⁰ (vedi fig. 5) del volto di Taddeusc e i suoi occhi, così eloquenti, comunicavano già prima delle sue parole quale sarebbe stata la risposta: «la vita».

²⁰ Per *primissimo piano* si intende un'inquadratura molto stretta di un volto che riempie interamente lo schermo. Le estremità della testa del soggetto sono talvolta tagliate e l'attenzione è maggiormente posta sui tratti del viso, ad esempio gli occhi.



Figura 5. Estratto.

(Federico Cammarata, 2017)

Ecco che un banale errore, come ne sono stati commessi tanti durante la lavorazione, da questo punto di vista assume invece l'aspetto di un'opportunità che ha fatto sì, in questo caso, che si manifestasse di fronte alla mia telecamera una scena così potente. Questa sequenza, oltre a contenere un momento particolarmente toccante, mostra essenzialmente l'ultima delle famiglie bielorusse visitate durante il film e perciò sensivo il bisogno di concedere un momento di pausa e di riflessione su questa vicenda. Cito questa sequenza perché è quella in cui la figura di Enzo, rimasta più o meno centrale fino ad ora, si perde gradualmente durante questa "pausa" per poi riapparire più avanti facendoci avvicinare al finale del film. Dopo l'intervento di Taddeusc si stacca su un *totale*²¹ della stanza dove si è svolta la conversazione, mentre la madre lo posiziona sulla propria carrozzina. Tutti escono dalla stanza e non rimane che una poltrona (quella dove sedeva Taddeusc) vuota. Un soffio di vento muove la tenda di fianco alla poltrona ed è proprio questo fruscio a portarci fuori in un cimitero vuoto, nel bel mezzo di un bosco²². Una serie di inquadrature mostra lapidi, croci ortodosse

²¹ Per *totale* si intende una inquadratura piuttosto ampia che generalmente mostra un ambiente nella sua interezza, per esempio una stanza.

²² Questo effetto è ottenuto in montaggio tramite un cosiddetto *taglio a J* (J-CUT) ossia un taglio da un'inquadratura ad un'altra anticipato dall'audio. In questo caso cominciamo prima a sentire il rumore del vento che proviene dalla sequenza successiva ambientata nel cimitero ma l'immagine che vediamo

e alberi scossi da un vento sempre più forte. Poi il volo di una cicogna sopra il proprio nido. Il vento si calma lentamente e ci porta nel cortile di un asilo, anch'esso vuoto. A questo punto parte una lunga sequenza di primi piani di bambini che dormono nei lettini dell'asilo interrotta solo, sul finale, dal rumore dello scatto della macchina fotografica di Enzo, il quale scopriamo sta camminando tra i lettini, fotografando i bambini dormienti. Questa sequenza, per via della presenza costante del vento e l'assenza totale di personaggi per la prima volta nel film, assume quasi un tono onirico. Ho sfruttato questa sequenza anche per "preparare" l'animo dello spettatore alla visione del finale, abbandonando le digressioni e gli aspetti più propriamente documentari, come i *voice-over*²³ e le fotografie di Enzo, per dare spazio ad un finale dai toni più puramente cinematografici.

2.5 Il finale

«Solo il documentario che riesce a elaborare creativamente la materia, attraverso invenzioni e contenuti propri al cinema, si pone come luogo di conoscenza ed emozione del/sul cosiddetto "reale".»

Marco Bertozzi

Fu curioso come, nonostante gran parte della lavorazione del documentario sia stata difficile e sofferta, l'idea per la scena conclusiva si sia manifestata in maniera totalmente naturale. Racconterò di seguito come nacque l'idea in fase di ripresa e come è stata poi concretizzata durante il montaggio. Ci trovavamo ancora in Bielorussia e ad Enzo era venuta l'idea di proporre ad Olga, la signora che ci ospitava, di mandare sua figlia Violetta in Italia durante il mese di luglio assieme agli altri bambini tramite l'associazione alla quale ci eravamo uniti per il viaggio. Questo accadeva poco prima della nostra partenza e, dopo qualche dubbio iniziale dovuto all'età della bambina e al fatto che non avesse mai affrontato un viaggio del genere, la madre si convinse. Naturalmente appena arrivammo a casa sua volle subito sapere tutti i dettagli sul

è ancora l'interno della stanza di Taddeusc. L'audio che anticipa il video funge da collante ed aiuta a rendere più fluido il passaggio visivo tra due immagini apparentemente non collegate tra loro.

²³ Per *voice-over* si intende una voce extra-diegetica, ossia che proviene fuori dal complesso dei suoni relativi ad una scena, che viene quindi sovrapposta alle immagini in montaggio. Generalmente si identifica con la voce di un narratore di un film.

viaggio da Enzo. Andammo a prendere la traduttrice e col suo aiuto Enzo rassicurò Olga e le spiegò che anche lui si sarebbe preso cura di Violetta durante il suo soggiorno poiché abitava molto vicino alla famiglia che l'avrebbe ospitata. Enzo ebbe poi un'idea singolare. Venne a sapere che Violetta non aveva mai visto il mare prima d'ora e così promise ad Olga che sarebbe stato presente ed avrebbe immortalato l'esatto momento in cui Violetta si sarebbe trovata di fronte al mare per la prima volta in vita sua. Quel giorno, Olga pianse commossa. Io avevo assistito alla conversazione ma senza la telecamera. Quella sera, a cena, mi venne l'idea: avrei filmato il momento in cui Violetta vedeva per la prima volta il mare e quella sarebbe stata l'ultima scena del film. Non saprei spiegare bene perché presi questa decisione ma anche Enzo sembrava convinto, così decisi di non ragionarci troppo e di seguire quell'intuizione momentanea. Feci molte riprese a Violetta. È una bambina sana e perciò poco c'entrava col motivo della nostra visita, ma sapevo che avrei dovuto introdurla come personaggio così che non si rischiasse di rimanere spaesati vedendola nel finale senza averla mai incontrata prima nel corso del film. Mesi dopo, durante il montaggio, le riprese fatte a Violetta si dimostrarono utilissime. Avevo per esempio filmato una poesia interpretata in diretta da lei della quale, sul momento, ignoravo completamente il significato, poiché la recitava in russo. Mi venne poi la curiosità di sapere che poesia fosse e scoprii che si trattava del *mattino d'inverno* di Pushkin, i cui versi calzavano perfettamente su alcune situazioni che avevo filmato e decisi di inserirla come *voice-over* durante una sequenza molto toccante nella quale si vedono gli interni di alcune case abbandonate a seguito dell'incidente di Chernobyl, dandogli un effetto ancora più drammatico. Per il finale, decisi invece di inserire un elemento di finzione per aumentare l'effetto prodotto dal bellissimo momento che avrei girato al mare. Dico "elemento di finzione" perché ciò che ho fatto è stato ricostruire quella conversazione avvenuta tra Enzo ed Olga che non avevo potuto filmare. Decisi di riorganizzarla un po' per ottenere l'effetto voluto ma restando comunque fedele a come, più o meno, si erano svolti i fatti. Simulai una finta telefonata tra Enzo ed Olga avvenuta nel pieno di un'intervista, così che avessi la scusa per filmare un primo piano di Enzo. Sentiamo Enzo parlare al telefono e rassicurare la madre sul fatto che Violetta sia arrivata sana e salva in Italia. Appena prima di riagganciare Enzo dice a Olga le stesse cose che gli sentii dire durante la conversazione originale avvenuta in Bielorussia. Enzo riaggancia il telefono dopodiché si volta verso lo schermo del suo computer dove si vede la fotografia degli occhi di Taddeusc che

guardano dritti verso l'obiettivo. Enzo contempla per alcuni secondi l'immagine che ci preannuncia l'arrivo di un'importante scena, quella di cui parlava al telefono. Questo escamotage, realizzato ispirandomi ad una situazione effettivamente accaduta, contribuisce secondo me a innalzare ulteriormente questo momento così esplicitamente simbolico. Appena dopo la scena della telefonata, troviamo dunque Violetta (bendata) in mezzo ad alcune dune di sabbia mentre Enzo la accompagna per mano verso la riva. La vegetazione dietro di lei è mossa da una leggera brezza e in sottofondo si ode, in lontananza, il rumore delle onde frangersi sulla battigia. In prossimità della riva Enzo le lascia la mano e Violetta prosegue per alcuni metri fino ad arrivare di fronte all'acqua. A questo punto, Violetta si toglie la benda azzurra dagli occhi ed il film si conclude sul primo piano dei suoi occhi che esplorano per la prima volta l'orizzonte (vedi fig. 6).



Figura 6. Estratto.

(Federico Cammarata, 2017)

2.6 Un ultimo cambio di rotta: rimontaggio e post-produzione

Finalmente, dopo 3 mesi di montaggio avevamo pronto un premontato del film. Era giunto il momento di raccogliere le persone più intime e fidate per mostrare loro ciò che avevo fatto alla ricerca di feedback prima di passare alle fasi finali di post produzione. Questa prima versione si presentava piuttosto lunga con una durata ben al di sopra dell'ora. C'era qualcosa che non mi convinceva del tutto e le prime persone

che videro il premontato mi dettero la conferma di questa mia sensazione. Il fatto era che si percepiva un grosso contrasto tra le immagini girate in Bielorussia (circa il 75% del film complessivo) e quelle relative agli altri lavori di Enzo. Concretizzai così una sensazione che avevo già dentro di me da tempo: il tema centrale del film, era in realtà la vicenda Bielorussa, vista attraverso il lavoro che Enzo vi stava svolgendo. Presi così l'ardua decisione di tagliare tutte le scene che esulavano da questo tema centrale. Ovviamente dovetti rimontare e riordinare varie parti restanti che adesso non funzionavano più adeguatamente tra loro. Fu inizialmente un po' frustrante rimuovere ben più di mezz'ora di film, ma piano piano percepii l'emergere di qualcosa di molto più unito e coerente; il film aveva assunto la sua identità. Il montaggio poteva dichiararsi ormai praticamente concluso e si trattava solo di effettuare alcuni aggiustamenti sulle tracce audio e video così da uniformarle e dargli una continuità (intesa anche e soprattutto come tonalità di colori) che sarebbe diventata la tonalità del film ormai concluso.

Conclusioni

Forse, riprendendo il concetto espresso da Susan Sontag nei primi paragrafi, la fotografia non sarà in grado di far scattare interventi concreti o generare una posizione di tipo morale in chi la guarda, ma è senz'altro in grado di produrre – in chi sia in grado di ascoltarla – una risposta molto più profonda. Nella nostra società, si è particolarmente legati ad un'idea (piuttosto illusoria) di progresso materiale, basata sul produrre necessariamente e costantemente qualcosa di nuovo. Nella fotografia che tocca argomenti forti come quelli affrontati da Enzo Cei, la tendenza generale sembra sia quella di tentare di produrre uno sconvolgimento sempre maggiore in chi guarda. Mostrare il male senza censure, senza riserve, in continua competizione a chi si spinge sempre un po' più in là, poiché le scioccanti immagini di ieri, oggi, non fanno già più effetto. Ma ciò che di certo non è sfuggito ad un fotografo come Enzo Cei, è che ciò che si rischia di perdere in questa tendenza è l'elemento umano. La fotografia può avere veramente una funzione legata al progresso, ma a quello interiore di ognuno di noi. Sono convinto che, assieme al cinema, la fotografia sia in grado di farci accedere a luoghi profondi e inesplorati della nostra interiorità, fornendoci un'occasione, uno spunto, un rimando, per accrescere la propria consapevolezza e renderci persone migliori, nel senso di offrire la possibilità di diventare un po' più autentici, un po' più in contatto con la realtà

e perciò in condizioni di minor conflitto con sé stessi e con gli altri. Questa è un'idea di progresso che trovo si sposi bene con tutto quello che la fotografia di Enzo Cei ha da comunicare. Naturalmente, è inevitabile pensare alla propria opera e non domandarsi se avrà una sua utilità concreta nel mondo; se sarà vista, se sarà apprezzata. Così come lo fa Enzo per i suoi libri fotografici, così lo faccio io cercando di indovinare quali saranno le sorti di questo documentario. Ma al di là dei risvolti concreti che potrà portare o meno un'opera fotografica o filmica, credo che ciò che ci sia da apprendere di più fondamentale importanza, nella realizzazione di un lavoro come questo, sia il porsi delle domande. Mi ero chiesto cosa ci fosse dietro ad uno scatto di Enzo Cei e per scoprirlo, e farlo scoprire a chi vorrà, ho deciso di girare questo documentario. Ho tentato, attraverso un'opera artistica, di dare risposte e (perché no?) di scoprire nuove domande ancora. Pensare questo mio lavoro non solo come un semplice prodotto, ma come qualcosa di più, produce una grande motivazione in me a proseguire per questa strada che ho intrapreso. Realizzare qualcosa che abbia «la forza di accendere una emozione [...] andando a cercare il proprio sguardo, cogliendo il senso del proprio sguardo, che poi è il senso di sé stessi»²⁴. È questo forse l'ultimo difficilissimo fine al quale le più alte delle arti aspirano.

²⁴ Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008. pp. 253-254

Bibliografia

Aleksievic, Svetlana. 2002. *Preghiera per Cernobyl'*. Roma, Edizioni e/o.

Bertozi, Marco. 2008. *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*. Venezia, Marsilio.

Sontag, Susan. 2004. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino, Einaudi.

Chandler, Gael. 2009. *Il montaggio cinematografico*. Roma, Gremese.

Bertozi, Marco. 2007. *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*. Torino, Lindau.