

L'ORDINE DEI DISCORSI

Dentro il film ma tre metri fuori

Lo sguardo attivo di Gianni Fiorito, a cura di A. Andria, A. Brandoni, F. Croce.

di [Alessia De Blasi](#) – 16 Febbraio 2026



Quando veniamo a sapere per la prima volta di un film o una serie, spesso accade attraverso una fotografia di scena. Che si tratti di un post su Instagram, di un cartellone all'ingresso di un cinema o della copertina su una piattaforma streaming, quell'immagine rappresenta quasi sempre il nostro primo contatto con un nuovo titolo in uscita, qualcosa che tenta di condensare l'opera in una singola impressione visiva.

Gianni Fiorito, fotogiornalista e fotografo di scena, ha dedicato gran parte della sua carriera al reportage, documentando le periferie e le trasformazioni delle città del Sud Italia. Ha lavorato per grandi testate, firmando scatti storici come quelli della scuola Diaz durante il G8 di Genova. Il sodalizio artistico con Paolo Sorrentino ci ha regalato alcuni dei suoi lavori più significativi, accanto a quelli realizzati sui set di Leonardo Di Costanzo, Luca Miniero, Terrence Malick e su quello di *Gomorra - La serie*. Ha anche vinto più volte il premio CliCiak - Scatti di cinema, dedicato ai migliori fotografi di scena italiani.

Nel [volume](#) *Lo sguardo attivo di Gianni Fiorito: Fotogiornalismo, fotografia di scena e altri*

territori, libro-intervista al fotografo a cura di Armando Andria, Alessia Brandoni, Fabrizio Croce, le sue fotografie vengono scomposte, analizzate e raccontate ricostruendone contesti e intenzioni: «**Sento di avere tre sguardi**: uno è quello in rapporto con la storia che viene raccontata, la storia del regista; l'altro è quello del backstage e dei lavori del cinema, che pure è un racconto; mentre con il terzo sguardo racconto una storia mia, "esterna" al film e forse più politica, che riguarda i processi trasformativi di un territorio» (Andria, Brandoni, Croce 2026, p. 58).

Con i suoi tre sguardi, Fiorito traccia un'ontologia degli oggetti cine-fotografici e ne isola tre nature differenti e peculiari: una natura artistica, tesa tra due poli di autorialità (quella del fotografo, quella del regista), una documentale, che ci racconta il fuori scena e il processo creativo e produttivo, una del racconto del territorio che ne registra i cambiamenti e ne denuncia gli abusi. A partire dalle risposte del fotografo, proviamo a comprendere più a fondo ognuna di esse.

La natura artistica è sospesa tra due poli: l'idea del film del regista e la visione personale del fotografo: «Sei un ospite, che si muove nella sua casa» (*ivi*, p. 130). I margini di autonomia del fotografo nella storia del cinema sono continuamente rinegoziati, e possiamo trovare esempi significativi soprattutto nelle storie dei sodalizi tra registi e fotografi: Mario Tursi, giovane fotografo di scena sul set de *Il Gattopardo* (il fotografo ufficiale era Giovanni Battista Poletto, più esperto), sceglie le sue inquadrature in modo indipendente dai punti macchina del regista, rispettati invece dal fotografo ufficiale. "**Belle foto ma non è il mio film!**", gli dice Visconti guardando i provini (Russo 2011), sottolineando, quindi, l'indesiderata autonomia dello sguardo del fotografo di scena rispetto all'istanza autoriale registica. Però Visconti deve apprezzarne la specifica visione, perché richiamerà Tursi per altri sette film.

Anche Fiorito ricorda un episodio del genere:

Angelo Novi racconta, credo fosse in Novecento, di come Bertolucci avesse visto degli scatti durante la lavorazione e gli avesse detto, immagino scherzosamente: devi smetterla di fare le foto che avrei fatto io se ne avessi avuto il tempo e la possibilità...e di farle su un set allestito da me! [...] **Tenete presente che per un regista il set è casa sua** (*ivi*, p. 130).

Per comprendere al meglio come muoversi nella casa del regista, Fiorito comincia a

lavorare sul film molto prima del set:

Leggo la sceneggiatura. Conosco la storia che si sta raccontando e i personaggi che la frequentano. E ne capisco le caratteristiche, le debolezze. Quando arrivo sul set mi sono rappresentato una scena e questa scena viene ovviamente raccontata in tutt'altra maniera. **La "vede", la crea un'altra persona.** A quel punto la devo raccontare secondo la visione dell'altra persona. In qualche modo devo entrare nella sua testa. Le caratteristiche che ho individuato nei personaggi invece restano, perché quelle sono descritte nella sceneggiatura e non cambiano. Quel tipo di caratteristiche, che ne so, se uno è avaro, rancoroso, oppure se uno è felice, o scemo, "esistono". E quindi le racconto cercando di farle venir fuori nei ritratti, eccetera (*ivi*, p. 148).

Una volta sul set non c'è solo la restituzione di un'idea di qualcun altro però, perché lo sguardo resta «attivo» e carico di istanze personali, pronto a cogliere l'attimo perfetto, come un fotoreporter: «Sul set poi osservi l'attore, come recita. lo cerco di assecondare l'attore. Guardando la scena osservo come lui fa uscire fuori le qualità del personaggio. E c'è sempre un momento in cui lo vedi e dici: ah, questa espressione, questo gesto, è esattamente quello che mi serve per raccontare il personaggio. E allora cerco di fermare quella qualità» (*ivi*, p. 124).

Una [foto](#) in particolare, scelta da Amazon Prime per la pagina dove si può guardare *Youth*, è uno degli scatti "rubati", un lavoro di prontezza e improvvisazione:

C'è l'altra foto di *Youth*, con Harvey Keitel e Michael Caine che si affacciano da dietro l'albero... Quello è un altro *one shot* rubatissimo...

È la foto di un'amicizia e il problema era che il solo modo di fare quella foto era di mettersi davanti a loro, ma Harvey Keitel non voleva nessuno davanti e soprattutto non voleva il fotografo, non voleva me. Che faccio? Mi vado a mettere dietro la mdp, c'era Luca Bigazzi [il direttore della fotografia, ndr] e mi accuccio là sotto, pensando che nel momento in cui devono girare c'è il macchinista che mette il ciak e copre la vista di Harvey...E quello è l'unico momento in cui posso scattare: quando lui toglie il ciak. Per cui mi metto là dietro per non farmi vedere, arriva il macchinista, mette il ciak, io mi alzo e inquadro, Paolo chiama: azione!, il macchinista si abbassa, io scatto e mi butto giù, scompaio nel nulla. **Quello è lo scatto, non hai altra possibilità** (ivi, p. 157).

Lo scatto sui set alla maniera del fotoreporter comincia per ragioni tecnologiche e stilistiche: sui set italiani del neorealismo arrivano fotografi, già esperti fotoreporter, che lavorano con macchine leggere e silenziose che permettono di scattare durante il "si gira", senza dover ricreare la scena in seguito con foto posate: **un realismo fotografico adeguato al realismo del film** (Grespi 2018). Ed ecco quindi molte più foto della troupe, dei momenti di pausa, della preparazione del set, che documentano il processo.

La natura documentale è molto presente nei lavori di Fiorito, gli scatti prima, dopo e durante il set ci danno informazioni sul lavoro dei reparti, i rapporti tra la troupe, attori, registi, in generale sulla cultura produttiva di quello specifico set e sulla qualità del lavoro di chi lo abita: «L'attenzione di cogliere un macchinista mentre spinge un carrello, e che deve avere una forza e una delicatezza che non sono da tutti. Il regista gli chiede di andare lentissimo o di accelerare e lui ne ha la capacità...» (ivi, p. 192).

Veniamo ora alla natura del *placetelling*, del racconto del territorio in trasformazione: «**Quello è un elemento di realtà, racconta il territorio, ma con la finzione di Jep Gambardella che sta guardando...**Raccontare il territorio, di nuovo, e come viene utilizzato sguardi dal set nel cinema italiano. È un lavoro da reporter perché fatto con uno sguardo attento al luogo, al "where" del reportage» (ivi, p. 158). Il riferimento è a una [foto](#) de *La grande bellezza*, con Toni Servillo all'isola del Giglio, con la nave naufragata di Costa Crociere. E ancora, una [foto](#) di *L'uomo in più*, con Toni Servillo e Andrea Renzi e

sullo sfondo i palazzi abusivi del Villaggio Coppola di Castel Volturno prima dell'abbattimento. Uno sguardo legato ai reportage fotografici, con una presa di posizione evidente, la stessa dei reportage in Corea, a Baghdad:

L'impegno mio era quello di trasformare quella situazione in un urlo, qualcosa da mettere all'attenzione degli altri. E quindi in questo senso il tentativo era anche quello di rendere possibile una trasformazione. **Poi a volte rimaneva urlo e basta.** Mentre altre volte è servito a qualcosa, forse. Però di fatto si trattava di quello: un urlare quel disagio, quella situazione malsana, e dare voce a quella situazione. Renderla palese. Togliercela dalla mistificazione. Ovviamente c'era un propensione ottimistica dietro, il fatto di sentire che il cambiamento era possibile. Che un'immagine potesse davvero smuovere qualcosa, anche solo in chi la guardava (*ivi*, p. 75).

Questi tipi di fotografia restituiscono un'autonomia di sguardo ben distinta dall'istanza registica. Possiamo anche applicare alla fotografia di scena alcune questioni del dibattito sull'autorialità fotografia delle opere d'arte; l'atto di dichiarare "Questa è la mia opera" trasforma lo statuto dell'oggetto, anche se il fotografo punta la macchina sugli stessi soggetti ripresi dalla macchina da presa. È un atto di selezione (Irvin 2022) troppo spesso identificato con il film stesso.

Anche se due fotografie sono visivamente identiche non significa che siano la stessa opera d'arte, né che condividano le stesse proprietà estetiche o artistiche (Irvin 2005); anche se una fotografia di scena fosse simile o uguale a un fotogramma, continuerebbe a rappresentare un oggetto autonomo e portatore di un significato specifico. Del resto, la ricerca sulla fotografia del cinema rivela un'imponente mole di fotografie non firmate, e le stesse istituzioni di tutela e conservazione del patrimonio cinematografico che schedano fotografie di scena dalle riviste di inizio secolo fino alle più recenti campagne social, ci parlano del film (o della serie), e molto più raramente di chi ha scattato.

E Fiorito dichiara a gran voce "Questa è la mia opera":

Per me, che venivo dal fotoreportage, affermare la mia titolarità sulle immagini è sempre stata una cosa importante. Per i giornali, che spesso non firmavano le fotografie, io ero un gran rompipalle [...] con l'Associazione dei Fotografi di scena ci siamo rivolti a un avvocato per inquadrare giuridicamente delle questioni e formalizzare un rapporto stabile con la produzione (ivi, p. 103).

Dentro al film, ma ben attento a non identificarsi con esso: «Sì, sono dentro ma contemporaneamente sono anche tre metri fuori, perché devi mantenere la capacità di osservare. Partecipare a quello che sta accadendo ma con un certo distacco» (ivi, p. 114). Tre metri, è la misura uno sguardo veramente "attivo", che crea un'immagine che grazie al film esiste, ma vive ormai oltre di esso.

Riferimenti bibliografici

B. Grespi, "Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano", in E. Menduini, L. Marmo, a cura di, in collaborazione con G. Ravesi, *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma Tre Press, Roma 2018.

S. Irvin, "Appropriation and Authorship in Contemporary Art", in *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 2, 2005.

Id., *Immaterial: Rules in Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford 2022.

P. Russo, "L'occhio privato di Visconti nelle foto di Mauro Tursi", in *La Repubblica*, 30 Agosto 2011.

Armando Andria, Alessia Brandoni, Fabrizio Croce, a cura di, *Lo sguardo attivo di Gianni Fiorito: Fotogiornalismo, fotografia di scena e altri territori*, Artdigiland, Dublino 2025.

*Foto di Gianni Fiorito. Set del film "La grande bellezza", Roma 2012.