

APPENDICE 1

Analisi di alcuni autori

1.1 Mimmo Jodice

Tra architettura e fotografia esiste un profondo legame, poiché l'una non possa fare a meno dell'altra: l'architettura comunica se stessa attraverso lo strumento fotografico e la fotografia usa l'architettura come quinta, come sfondo, come soggetto, come strumento per divulgare un messaggio. Per questo non esiste la fotografia di architettura, ma una compartecipazione, una relazione profonda tra due entità indipendenti ma complici.

L'architettura dei grandi, sfogliando le pagine delle riviste di settore, comunicano non solo l'oggetto o lo spazio architettonico, ma anche l'occhio del fotografo, la linea redazionale, il messaggio del progettista, i dettagli e molti particolari che nemmeno l'esperienza diretta ci possono suggerire.

Percezione e realtà, sono concetti non così diversi ma spesso molto lontani tra loro; viviamo l'architettura, la vediamo, ma non riusciamo a osservarla, se non di fronte a una fotografia. Sembra quasi che l'architettura esista, per il fruitore, non tanto nei progetti dell'architetto, quanto nel disegno mediatico di divulgazione visiva e quindi nella restituzione fotografica.

Cos'è, quindi, la fotografia? Una tecnica? Un'arte? Un mezzo? Un racconto?

Oppure, come dice Italo Zannier, un altro modo di vedere la realtà e quindi anche l'architettura?

In meno di cento anni, il concetto di fotografia è passato da strumento a espressione, da documentazione a interpretazione e anche la rappresentazione dell'architettura è cambiata, così come l'architettura stessa; ma è ammissibile etichettare la fotografia di un'architettura con i termini descrizione-documentazione o ricerca-interpretazione?

La posizione dei due fotografi da noi esaminati, seppur molto diverse tra loro, testimoniano che la fotografia è entrambe le cose. Infatti, se come strumento per la rappresentazione dei luoghi non può che essere documentazione, quando il fotografo si pone in modo rispettoso di fronte all'intenzione progettuale dell'architetto, per descrivere più che raccontare, in questa sorta di gioco in cui il messaggio spesso non è unico, il fotografo può dar voce al suo vissuto, evidenziandone la sua percezione dell'oggetto architettonico o dello spazio urbano, in una narrazione soggettiva e parziale.

Nell'immagine, oggettività e soggettività si fondono. L'occhio del fotografo, che non può scollegarsi dal proprio passato, descrive e analizza utilizzando uno strumento, che non può che afferrare la realtà di quell'istante; si attua così una lettura che mettendo a nudo i punti nevralgici dell'architettura, realizza un racconto di sensazioni, atmosfere e una ricerca di qualcosa che non è più visibile, del fondamento, del messaggio, di tutto ciò che era nella mente dell'architetto.

L'occhio del fotografo dietro l'obiettivo, anche se inconsciamente, attua "un gioco di esibizione e di selezione", prende in considerazione una sola immagine "fra

mille altre possibili, in un gioco complicato di fantasie, di interessi e talvolta di rischi: perché questo paese, questo evento, questa frase o questo personaggio piuttosto che un altro?”.



Fig.1, *Le Touquet*, Gabriele Basilico, 1984, Stampa alla gelatina sali d'argento.

La scelta di un punto di vista, di un certo tipo di luce, l'attesa dell'attimo per conoscere o stupire, la corposità del bianco e nero o la completezza del colore, possono cambiare la percezione dell'oggetto architettonico fino a renderlo piacevole, conciliante, oppure difficile, lontano da quello che il cliente o il pubblico si aspetta.

Si inserisce qui il concetto di critica architettonica: se possiamo accettare che nella fotografia la critica avvenga già nella scelta di enfatizzare un elemento invece di un altro, l'esperienza personale del fotografo può rivelare processi inconsci e

quindi, quello che sembra un atteggiamento critico può essere solo una strada non percorsa dalla coscienza.

L'arte incontra l'arte, in un percorso che si snoda tra consapevolezza e atmosfera, dove il soggetto e l'oggetto invertono i ruoli senza perdere la propria identità. In questo scenario in cui l'architettura può essere protagonista o semplice scenografia, dove si intrecciano esperienze, percezioni, conoscenze, la risposta a tutte le domande sta proprio nella capacità del fotografo di rispettare l'oggetto, di darne una lettura soggettiva ma coerente, nel lasciare che sia l'architettura e non la committenza a proporre i suoi punti di vista.

La fotografia per Gabriele Basilico è un'arte, un mestiere, un gioco, un modo privilegiato, ben collaudato, per avere un rapporto con le persone e con il mondo; è diventata un modo per raccontare, per essere presenti e testimoniare una realtà coinvolgente, in rapida trasformazione.

La sua formazione avviene presso il Diaframma, la galleria che Lanfranco Colombo aveva creato nel 1966, diventando una sorta di osservatorio verso una fotografia intesa non solo come attività professionale, ma soprattutto come attività impegnata, creativa.

Al Diaframma, Basilico, conosce Ugo Mulas, Paolo Monti e soprattutto Gianni Berengo Gardin che diventerà il suo maestro, da cui impara ad avere un atteggiamento attento nei confronti della realtà, ma soprattutto un atteggiamento di comprensione e di rispetto per quello che sta di là dell'obiettivo, nei confronti del soggetto: persona, oggetto, edificio.

Sul piano storico la formazione di Basilico avviene grazie a numerosi fotografi tra i quali Walker Evans: *"penso sia stato il mio vero grande maestro, un riferimento etico ed estetico che ha molto influenzato il lavoro. Evans è stato l'autore che con la sua esperienza personale, con la sua biografia e con il suo sguardo ha fatto della fotografia una missione. Fare in modo che quel documento diventi arte, e dare a quell'arte un incommensurabile valore sociale"*.

Bill Brandt, per quanto riguarda la fotografia europea, grazie alle sue immagini scure, piene di nebbia e di carbone, povere e dure ma allo stesso tempo romantiche, hanno insegnato Basilico a capire la magia del bianco e nero.

Infine all'*opera seriale* di Bernd e Hilla Becher sui luoghi dell'archeologia industriale. Il lavoro sulle periferie di Milano, ha certamente risentito, del linguaggio essenziale, frontale, che adottavano i Becher per raccontare i manufatti industriali, quindi la loro ossessione quasi maniacale per la catalogazione degli edifici ex industriali.

Nel 1973, dopo la laurea, Basilico inizia a fotografare collaborando soprattutto con gli architetti e lavorando in studio per l'industria del design.



Fig. 1.2, Ricostruzione di casa Morardet, Gabriele Basilico, 1974.

Milano ritratti di fabbriche è un progetto che è nato con l'idea di diventare un libro: è un catalogo di immagini della periferia milanese che presenta una ricomposizione visiva di un paesaggio urbano poco noto, risultato di una lunga indagine fotografica compiuta tra il 1978 e il 1980; sulla base di una carta topografica 1:5000, sul quale erano segnate tutte le aree industriali della città, Basilico percorse blocco per blocco setacciando tutta la periferia, utilizzando una macchina 24x36 (spesso senza cavalletto).

Il progetto inizia esattamente nel weekend di Pasqua del 1978, su richiesta di Marco Romano e Augusto Cagnardi di realizzare un servizio fotografico in una zona industriale di Milano per l'Istituto di Urbanistica. *“La città era semideserta e un vento straordinariamente energico aveva ripulito l'orizzonte: era una giornata di luminosità eccezionale, uno di quei rari giorni che stupiscono i milanesi perché si vedono così bene le montagne che sembra di poterle toccare con la mano. Il vento, quasi assecondando una tradizione letteraria, sollevava la polvere, metteva agitazione nelle strade, puliva gli spazi fermi, ridondando plasticità agli edifici, rendendo più profonde le prospettive delle strade in una sorta di maquillage atmosferico che permetteva alla luce di proiettare con vigore e nettezza le ombre degli edifici. Per la prima volta ho visto le strade e, con loro, le facciate della fabbriche stagliarsi nitide, nette e isolate su un cielo inaspettatamente blu intenso, grazie al quale la visione consueta delle forme diventava improvvisamente inusuale. Ho potuto vedere così, come se non l'avessi mai visto prima, un lembo di città senza il movimento perpetuo quotidiano, senza le auto in sosta, senza persone, senza suoni e rumori. Ho visto l'architettura riproporsi nella sua essenza, filtrata dalla luce, in modo sorprendentemente scenografico e monumentale.”*

Quando Basilico fotografa un edificio illuminato dal sole e davanti c'è un imponente ombra nera, questa fa capire che c'è un altro edificio alle spalle. Un edificio che non si vede, ma che è altrettanto concreto e presente quanto quello inquadrato.

Questi elementi insieme, la luce, le ombre, il controluce, consentono di rilevare e “leggere” le modificazioni dello spazio, di capire meglio la realtà, anche quella che, pur non essendo visibile tuttavia c’è, esiste ed è presente e che è resa visibile nella sua completezza visiva, dalla luce e dall’ombra. Questo è ciò che Basilico definisce “ipervisibilità” della luce: *“attraverso la luce ho immaginato prima e reso poi concreto e percepibile qualcosa che non era visibile e che tuttavia esisteva e che la luce suggeriva, lasciando a me come fotografo il solo compito di tradurre quel qualcosa”*.

A proposito di questo lavoro, Basilico ha dichiarato in seguito: *"Ho sempre pensato che i miei "ritratti di fabbriche" nascessero dal bisogno di trovare un equilibrio tra un mandato sociale, che nessuno mi aveva dato, ma che era la conseguenza dell'ammirazione che io provavo per il lavoro dei grandi fotografi del passato e la voglia di sperimentare un linguaggio nuovo, in grande libertà e senza condizionamenti ideologici"*.

Inoltre afferma: *“ Questa città mi appartiene e io appartengo a lei, come se io fossi una particella che si muove all’interno del suo corpo. Sono ossessionato dal bisogno costante di conoscere la sua corporeità”*¹.

All’interno del suo lavoro Basilico rappresenta strutture nette, forti, che costituiscono appunto l’emblema della metafora corporale: come organi, membra, pelle di un corpo che si rimodella. La città dunque ha trovato in Basilico e in particolare con la sua opera “Ritratti di Fabbriche”, il fotografo della sua difficile mutazione: su di essa egli ha operato prima un’ultima estrema sentimentale monumentalizzazione, quando la Milano operaia moriva.

Le fotografie di Basilico sono legate alla visione dell’architettura come “frammento di città”: la forma di un edificio e il suo essere collegato a un tessuto urbano, rende le sue fotografie uniche e riconoscibili. Nell’osservare e fotografare l’architettura Basilico cerca per istinto una relazione possibile con il contesto, con lo spazio circostante, anche quando questo sembra privo di interesse.

¹(G.Basilico, Interrupted City/La ciudad interrumpida, Actar, Barcellona 1999)

L'importanza del luogo suggerisce dove stare, dove posare il cavalletto e cosa vedere. La fotografia, viene quindi percepita come strumento di "indagine visiva" cioè una fotografia che non tende a giudicare, che si astenga da giudizi positivi o negativi; fondamentale nelle opere di Basilico è il tornare sui luoghi, passeggiare, fare sopralluoghi, consultare documenti e archivi, permette di stabilire una relazione con il luogo o con la città. Oltre a questo diventa necessario cercare un equilibrio tra l'esperienza della visione, acquisendo informazioni che derivano dallo studio e dalla conoscenza del luogo, stabilendo ad esempio un colloquio con l'architetto.



Fig. 1.3, Beirut, Gabriele Basilico, 1991.

Nelle fotografie di Basilico, la presenza dell'uomo è importante, ma anche la sua reale o apparente assenza, cercando il senso del vuoto per concentrarsi sullo spazio e meglio comprenderlo.

La scelta del punto di vista è come sempre fondamentale. Da quel punto si proietta, cioè si misura. E quindi si sposta e si decentra, avvicinandosi o allontanandosi dal soggetto, dando luogo a una sorta di "misurazione visiva". L'esercizio del guardare scorrere sui binari virtuali in tutte le direzioni, come su un tavolo da disegno alla ricerca di una configurazione spaziale.

Liberare la percezione, provocare un dialogo possibile con lo spazio (l'architettura e la città) e, nel silenzio, registrarne le risposte. Ridefinire in modo soggettivo e peculiare il senso di ciò che appare sotto il panno nero, sul vetro smerigliato della camera: scattare la fotografia.

Tra le opere più simboliche di Basilico, la documentazione dell'area centrale di Beirut nel momento della fine di una lunga guerra e l'inizio della ricostruzione. Qui basilico cerca un modo "onesto" per fotografare quelle che inizialmente potevano sembrare solo delle rovine, fotografando la città senza farsi condizionare dal dramma della guerra, in modo che fossero visibili sia la struttura della città sia la sua distruzione, senza che l'una eliminasse l'altra.

Il lavoro si è svolto cominciando a studiare il centro storico da diversi punti di vista e salendo sul tetto degli edifici più alti, sviluppando sopralluoghi a ore diverse, tentando di ricostruire un senso possibile tra l'esperienza della visione e lo scenario che si presentava, cercando di far nascere un rapporto personale e affettivo con il luogo, instaurando un dialogo con la città che fosse il più umano possibile.

Basilico ha quindi cercato di evitare di lasciarsi coinvolgere dalla fotogenia della distruzione, cercando di immaginare la città nella sua forma originaria e pronta a riprendere la vita interrotta; scegliendo una visione dello spazio molto strutturata, architettonica, che escludesse nei limiti del possibile ogni dettaglio e che potesse restituire una condizione non distante da una normalità urbana. Cercando di essere

più neutrale possibile, Basilico ha un'apparente freddezza, mitigata magari dalla luce, che tende a ricostruire nello spazio dei volumi puri, con una sintassi molto ordinata. La scelta del controluce in molte riprese ha senz'altro aiutato a definire meglio lo spazio dandogli atmosfera. Tra le tecniche principali utilizzate da Basilico è il bianco e nero alternato al colore, scegliendo l'uno o l'altro in relazione alle caratteristiche del soggetto (tipologia, tecnica costruttiva, qualità della luce) e alla destinazione d'uso finale.

L'utilizzo di una Linhof, formato 10x12, permette di non essere condizionati dallo sguardo attraverso il mirino, una macchina che costringendo alla lentezza e alla scelta della giusta inquadratura, consente di migliorare la sensibilità nei confronti dello spazio. La macchina di grande formato, con il cavalletto e un tempo lungo di preparazione, abitua a guardare, a osservare prima di fotografare.

Per mantenere l'identità di un progetto, secondo Basilico, la luce è fondamentale per la fotografia. La luce rende l'ombra, un elemento compositivo che può suggerire e modificare la percezione della realtà. Luce, ombra, controluce consentono di interpretare lo spazio. Il fotografo, rende concreto e visibile ciò che, pur essendo reale, non era percepibile.

Nelle fotografie di Basilico, si può quindi notare come l'interesse principale sia più che l'architettura, il contesto, lo spazio urbano che oggi sottoposto a una trasformazione accelerata nel tempo senza precedenti, possiamo vedere come una vera e propria metafora della società, un insieme di indizi della vita contemporanea che richiede di essere osservato con grande attenzione.

Ritratti di fabbriche è un lucido e personale documentario sull'immagine di una Milano che cambia, che vive il suo futuro in un'era post-industriale, dominata dall'abbandono dei manufatti industriali, per abbracciare in futuro un fiorente settore terziario. Dopo circa trent'anni dal lavoro svolto da Basilico nei luoghi che esprimevano ciò con maggiore evidenza, o che ne lasciavano trasparire i contorni, siamo tornati in alcuni di essi per osservarne l'immagine attuale.

1.2 Mimmo Jodice

Un dato stilistico e concettuale colpisce immediatamente chiunque affronti per intero l'ormai più che trentennale vicenda creativa di Mimmo Jodice, ed è la straordinaria capacità di rinnovare il proprio linguaggio, senza mai perdere la propria identità, la particolarità stilistica di fondo.

Tra i grandi fotografi italiani della sua generazione Jodice è, infatti, quello che si è misurato più di frequente con le diverse possibilità espressive offerte dalla fotografia, mantenendo una continuità di ispirazione, un'unità di pensiero che rendono la sua avventura tra le immagini, una sorta di circumnavigazione intorno al "possibile" della fotografia.



Fig. 1.4, Palazzo comunale, Mimmo Jodice, Modena, 1994.

La figura del viaggio, diviene dunque la figura ideale per intenderne l'approccio al mezzo: viaggiare per scoprire, per comprendere se stessi a confronto con gli altri, viaggiare non solo per vedere nuove figure del mondo, ma per vedere dentro se stessi, soprattutto per rimettere in discussione le proprie certezze, le proprie conquiste, per immaginare un nuovo modo di vedere e, di conseguenza, di essere. Jodice non rinuncia, in questa sua peregrinazione tra i luoghi, le figure del mondo della fotografia, alla propria identità, ne modifica piuttosto taluni aspetti: come

vuole la figura del viaggiatore, la ricerca interiore che guida il viaggio implica un arricchimento del personaggio attraverso il cambiamento, non il suo impoverimento; il perdersi è una parte di tale esperienza, fondamentale per l'accrescimento, ma è pur sempre un momento che sta tra una partenza e un arrivo, gli estremi necessari al concetto stesso di viaggio.

Il percorso di Jodice ha un suo chiaro punto di partenza e un altrettanto chiaro punto di approdo, rappresentato da Napoli (e più in generale dal Mediterraneo, inteso come area culturale), ma tale centralità non ha mai impedito al fotografo di misurarsi con altre realtà, per poi tornare al proprio centro arricchito da quell'esperienza, pronto a rivedere quel mondo sotto una luce nuova, sebbene sempre guidato dal medesimo occhio, dalla medesima tensione nei confronti dell'immagine.

La continuità dell'opera di Jodice sta, infatti, proprio nella continuità del suo occhio, mentre la ricercata sua discontinuità sta nell'inesausto desiderio di ricerca, di sperimentazione, nell'impossibilità di considerare concluso una volta per tutte il viaggio, anche quando sembri impossibile trovare ragioni nuove d'approccio al mondo.

Tale atteggiamento si può notare sin dall'inizio del percorso di Jodice, sufficientemente anomalo nel tradizionale corso dei fotografi della sua generazione: le prime opere significative si pongono come diretto sviluppo di un lavoro professionale, per divenire affermazioni ricercate di creatività, rivendicazioni esplicite dell'autonomia linguistica del mezzo fotografico. Jodice, è, infatti, nella seconda metà degli anni sessanta, il fotografo prediletto da Luca Amelio, mercante-gallerista che ha inciso più di ogni altro sulle vicende dell'arte a Napoli nel secondo dopoguerra, documentando per anni, con la sua macchina fotografica, quelle splendide stagioni espositive fatte di work in progress, di performance, di opere dalla durata volutamente effimera.

Contribuendo così a fornire una chiave interpretativa, un'autentica lettura critica per immagini, come nella tradizione della fotografia documentaria d'arte, sulla

scorta del lavoro di Ugo Mulas e in sintonia con quanto, tra Milano, Torino e Roma, andavano facendo Paolo Mussat Sartor, Guirgio Colombo e Mimmo Capone.

Jodice non si limita a questo ruolo, e diviene uno dei protagonisti di quel movimento, che vede l'affermarsi di una fotografia concentrata sulla definizione del proprio statuto, della propria natura linguistica, a fianco di personalità come Franco Vaccari, Aldo Tagliaferro, Mario Cresci e altri ancora.

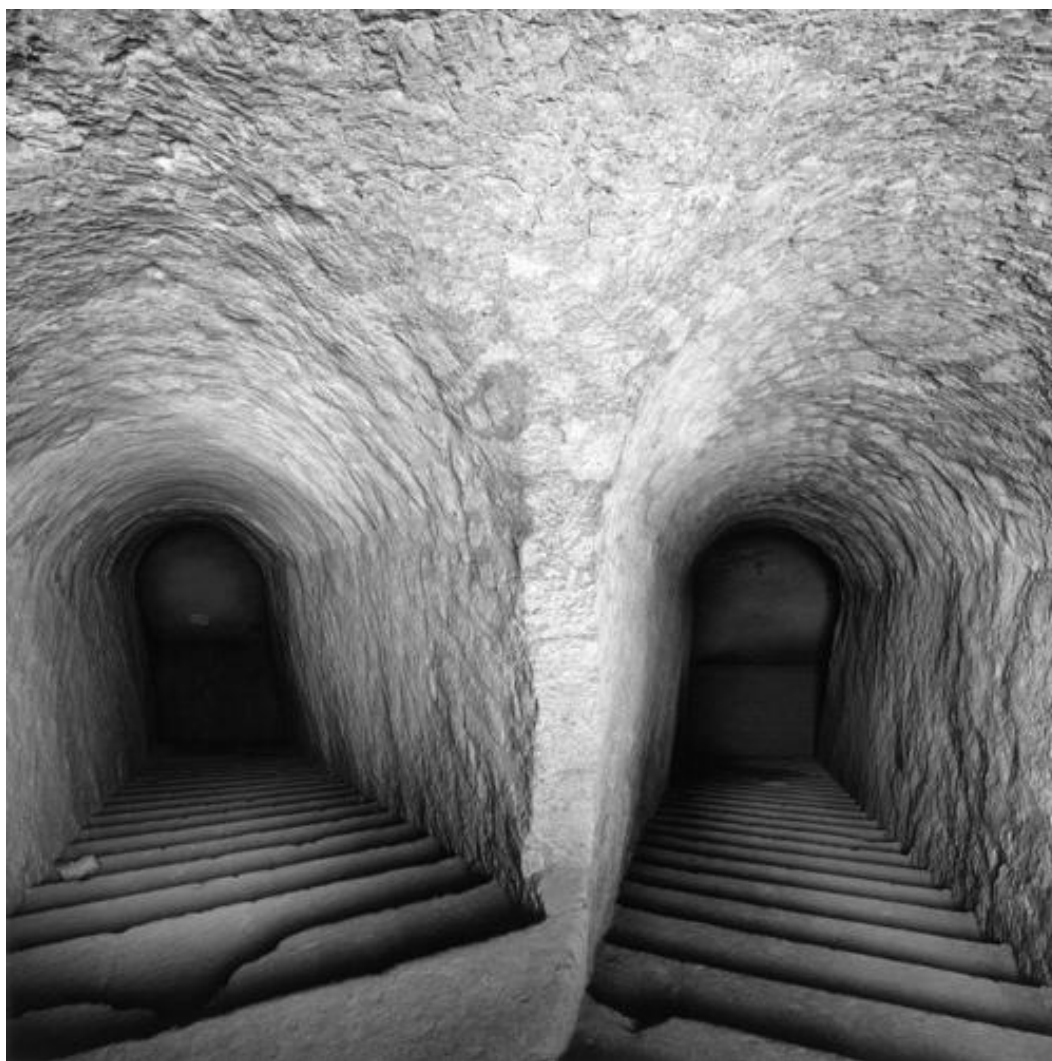


Fig. 1.5, Mimmo Jodice, *Napoli*, 1986. Stampa al carbone su carta cotone.

Documentazione degli eventi e riflessione sul mezzo, da subito Jodice si muove tra questi due poli, verificandone le differenti implicazioni, la diversa tenuta rispetto alla definizione storica della fotografia: ma non è certo tale divaricazione a motivare il percorso dell'artista, né la sua centralità all'interno del panorama fotografico italiano contemporaneo.

Sorprendentemente, sarà proprio nel lavoro all'apparenza più documentario realizzato da Jodice, vale a dire nel decennale racconto della Napoli quotidiana, che impegnerà il fotografo nel corso degli anni settanta e Jodice raggiungerà la sua prima, già altissima maturità. La lezione di Walker Evans, più volte ricordato dallo stesso Jodice insieme a quella di Bill Brandt, ma anche quel filone nuovo della fotografia statunitense che andava trasformando il linguaggio stesso della fotografia di documentazione, da Lisette Model a Diane Arbus; insieme all'attenzione nei confronti della generazione cresciuta alla scuola di Minor White, con quel suo caratteristico guardare alla natura, alle cose in costante attesa della metamorfosi, rifuggendo dal gigantismo paesaggistico degli Adams e, contemporaneamente, dalla ricercata casualità, dal voluto disordine degli scatti di Frank e dei suoi seguaci.

Una genealogia complessa, alla quale si possono aggiungere i nomi di Ed van der Elst, Smith e William Eggleston, che riescono a coniugare oggettività della documentazione e soggettività dell'immaginazione (una soggettività che emergerà con prepotenza nel corso del decennio successivo), creando una poetica di assoluta originalità nel panorama fotografico italiano del momento.

Ed è questa genealogia, tra l'altro, a rendere chiara anche l'attenzione che sempre Jodice ha dedicato al momento della stampa, quale luogo centrale dell'esperienza fotografica: *“Non è un problema solo di finitura tecnica, ma è un problema addirittura di cambiare i significati rispetto alla ripresa proprio perché riflettendo rifinisci meglio le idee e poi rifinisci meglio il prodotto. La stampa è una terza fase che non può essere demandata da altri. E' un solo momento che si completa quando la stampa è finita”*.

Non è questa, si intende bene, la rivendicazione di una artigianalità della fotografia a scapito della sua valenza concettuale, è semmai al contrario la riaffermazione della concettualità di ogni momento del fare fotografico, anche di quello più apparentemente collegato a una pura esperienza della mano, a uno strumentario d'ordine chimico e temporale.

Napoli dunque, i luoghi e i volti della città inquadrati con la stessa tensione, nella coscienza che volti e luoghi narrano una stessa storia, perché entrambi sono immersi nel medesimo orizzonte spaziale e temporale, perché entrambi rappresentano le coordinate sulle quali si crea l'immagine e con essa la storia.

E' questo lo sguardo rivolto all'indietro per fissare ciò che si sta lasciando, per rendere stabili nella memoria gli spazi e i tempi che hanno dettato l'esperienza: c'è a questo proposito, una fotografia che Jodice ha dichiarato di amare particolarmente, l'immagine di un'automobile coperta da un telo: *“c'è un'automobile in un vicolo scuro, ma si tratta in realtà del fantasma di automobile, di una presenza estranea, misteriosa e inquietante, che viola un contesto antico e fa il deserto intorno. Più che una foto che riproduce un aspetto della città, è...un'allegoria”*.

La figura umana, a questo punto, si allontana dall'orizzonte visivo di Jodice, per lasciare il campo alla visione sempre più straniata, del paesaggio e dell'arte. Sono gli anni del fecondo rapporto con Ghirri, della preparazione e nascita di un progetto fondamentale per la storia recente della fotografia italiana, come il “Viaggio in Italia”: il momento, insomma, dell'affermazione piena di una generazione di artisti destinati a divenire il punto di riferimento per chiunque si sia avvicinato, in seguito alla fotografia nel nostro paese.

Jodice vive questa stagione come ulteriore tempo della sperimentazione; lo sguardo si allarga sino a comprendere l'intera area del mediterraneo, l'immagine inizia a muoversi con lui, come se in questo viaggio nel tempo e nello spazio le certezze andassero a sfumare, le cose a perdere i contorni noti, la memoria a prendere il luogo dell'occhio, per giungere infine all'estrema visionarietà di

alcune delle più celebri e belle fotografie di Jodice; quelle raccolte in un volume epocale come *Mediterraneo*, che ha segnato anche il momento della definitiva consacrazione internazionale del fotografo.

Sarebbero state sufficienti, queste immagini, per garantire a Jodice un posto stabile nella storia della fotografia italiana; ed ecco allora, solo pochi anni dopo, il fotografo avventurarsi dentro un panorama totalmente diverso, quello della quotidianità più banale e dare alle stampe il volume *Eden*, “formato da immagini di crudeltà, legato all’esibizione di gesti quotidiani, quali l’uso di auricolari, l’attesa di un’abbronzatura artificiale, ed è il risultato di un gelo inerte, quello legato a plastiche ricoprenti oggetti e cose, trasformati in vite congelate. Un insieme di figure divoratrici che parlano di una corrente di prodotti, di gesti diretti a captare e a trasmutare in maniera sottile la nostra visione. Quasi un sortilegio verso cui la fotografia di Jodice tenta un esorcismo”.

A fianco di tutto questo, si situano le fotografie realizzate su commissioni, cicli fondamentali della storia di Jodice, cui oggi si aggiunge il capitolo dedicato agli iconemi lombardi, a dimostrazione di una ricerca in continuo divenire, disposta a cogliere le occasioni esterne che si rivelano, spesso, cruciali momenti di verifica linguistica.

Certo, è innegabile che lo sguardo di Jodice penetri più in profondità di fronte alle figure che gli sono più care, ai luoghi che lo hanno nutrito culturalmente, che una sorta di maggior distacco dai soggetti sia riscontrabile in queste sequenze, ma paiono sufficienti di alcune affermazioni e alcune immagini per sgombrare il campo da questi sospetti.

La fotografia delle riviste di architettura secondo Mimmo Jodice è in genere una messa in mostra dell’astrazione del disegno, resta confinata al ruolo di mezzo tecnico, rivelando la relativa autonomia del fotografo nello scattare questa immagine su commissione. E’ un esempio esplicito di quanto lo stesso Jodice sostiene a proposito del rapporto che c’è fra architettura e fotografia.

Nei confronti dell'editoria, infatti, Mimmo Jodice è molto critico, la fotografia di architettura rispetto ad altri campi, per esempio la moda o il reportage, non ha subito innovazioni, perché nel mondo delle riviste si ritiene che la fotografia debba essere mero supporto tecnico dell'architettura e non "arte" autonoma.

Nella pubblicistica specializzata la fotografia serve per divulgare, mostrare, illustrare, ma difficilmente si dà la possibilità al fotografo di operare liberamente. Le scelte del fotografo sono limitate dall'occhio dell'architetto per il quale la fotografia è di solito il mezzo più adatto a rappresentare analiticamente i suoi progetti.

Agli architetti la fotografia serve per mostrare dettagli utili da un punto di vista tecnico o estetico ma è un mostrare che si risolve in immagini stereotipate e utili alla visione di un pubblico di specialisti. A maggior ragione questo succede nelle riviste nelle quali non si è capaci, secondo Jodice, di dare al fotografo uno spazio autonomo che gli consenta di interpretare l'architettura.

La sua critica riguarda soprattutto l'utilizzo del fotografo, e il ruolo che questo ha all'interno delle riviste. Il fotografo, afferma, resta legato alla volontà dell'architetto probabilmente perché la fotografia è utilizzata solo come supporto, non riuscendo a emergere anche per la paura, la difficoltà o la determinazione di innovare da parte di chi dirige le riviste.

L'architettura dovrebbe, secondo Mimmo Jodice, vivere nei progetti dell'architetto e nell'interpretazione del fotografo, gli stessi giornali dovrebbero dare più spazio al fotografo lasciando che il suo stile possa emergere, non uniformando le diverse visioni ma dandone coscienza. Tutto ciò oggi non succede e forse è proprio per questo che il rinnovamento in questo campo diventa sempre più difficile.

Uno dei pochi architetti che ha lasciato ampio spazio alla creatività di Jodice è stato Alvaro Siza, che nelle fotografie del napoletano ha colto un'essenza diversa della sua architettura, la quale gli si è rivelata in una forma inattesa attraverso la

capacità visiva del fotografo che ha trasformato le strutture architettoniche in un nuovo racconto.

Per Mimmo Jodice la rappresentazione dell'architettura non vive nei giornali, ma in altri canali di informazione come può essere il cinema, in cui il regista è l'artefice e il costruttore delle proprie immagini. Cita a questo proposito la cinematografia di Wim Wenders, nella quale si coglie un'innovazione nel modo di intendere e vedere l'architettura, la città contemporanea, sconosciuta nelle uniformi immagini che riempiono le riviste.



Fig. 1.6, Mimmo Jodice, *Isolario Mediterraneo*, 2000.

Da anni Mimmo Jodice ricerca coincidenze tra materia della realtà e materia fotografica, andando all'indietro alle radici dei luoghi, nella lontananza del tempo, rianimando e facendo vibrare antichi paesaggi o frammenti di archeologie,

superfici scolpite, volti, corpi di concreta materia e al tempo stesso sembianze astratte prive di riferimento temporale. George Hersey scrisse a proposito del fotografo napoletano “*Mimmo Jodice ha avuto una relazione complessa e misteriosa con i monumenti e le opere d’arte.*” La carriera di Jodice si è come divisa, da un lato per fotografare in modo diretto questi soggetti, come farebbe un fotografo d’arte e di architettura, dall’altro, in maniera contrastante, per meditare tra essi come un filosofo di epoca rinascimentale, fissandoli in luci strane ed esaltando la loro rovina, soffermandosi su modi in cui essi paradossalmente manifestano la loro assenza dalla nostra epoca, esercitando tuttavia una potente presenza.