

Da: *Mario Giacomelli*, a cura di I. Gianelli, A. Russo (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2 ottobre - 29 novembre 1992), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1992, pp. 17-32.

Mario Giacomelli: un fotografo del miracolo italiano

Antonella Russo

Già a metà degli anni Cinquanta il fotografo e critico Paolo Monti riconosceva in Mario Giacomelli il nuovo e importante autore della fotografia italiana contemporanea.¹

A quasi quarant'anni di distanza, oggi quella valutazione colpisce per la sua lungimiranza, se si pensa alla lusinghiera affermazione che la produzione fotografica di Giacomelli ha ricevuto in tutte le più importanti istituzioni fotografiche nel mondo.

Ma colpisce ancora di più il modo in cui la fotografia di Giacomelli, che è soprattutto fotografia di ricerca e sperimentale, affermasse già negli anni Cinquanta la lucidità della propria visione, nonostante l'assenza, nel nostro paese, di supporto istituzionale e malgrado il dilagante disinteresse per la cultura fotografica italiana.

Anche nel caso di Giacomelli, potremmo pensare che quella formula di provincialismo e individualismo sia stata determinante nell'operare un ulteriore miracolo all'italiana anche per la nostra fotografia.

Questo testo propone di riesaminare criticamente alcuni fra i più importanti lavori della produzione fotografica di Mario Giacomelli, riconsiderando anche la ricezione che queste immagini hanno avuto presso il pubblico e la critica specializzata.

All'inizio della sua carriera Giacomelli produce, insieme a fotografie in cui si avverte la preoccupazione per la resa figurativa del soggetto e per la «corretta» composizione, anche immagini di un'intuizione e intelligenza visiva che potremmo definire come eminentemente fotografica.

Mia moglie (1955) (fig. p. 31) è un'immagine prevalentemente tonale, composta alternando masse di bianco-nero a zone di grigio, con toni, o meglio colori, specificamente fotografici, che servono anche per la descrizione ambivalente del soggetto, sottolineando la tensione tra la gradevole figura femminile e l'atteggiamento ostile, maldisposto agli sguardi.

Mia madre (1955) (fig. p. 32) annuncia un volto dolente, testimonianza di un'esistenza tragica: la madre è quella memoria, è quel volto che vive continuamente minacciato da un'incombente oscurità.

Giacomelli monumentalizza questa figura di madre, la trasforma nell'archetipo della contadina, dallo sguardo sperduto ma rassegnato, che viene simbolicamente investita di una vanga come fosse il suo scettro.

L'autoritratto (1955) (fig. p. 33), conosciuto anche come *Il misantropo*, propone il ritratto di un indecifrabile personaggio maschile che, seduto in primo piano, nasconde il volto allo spettatore. Sullo sfondo, fra un albero e dei rami intrecciati, un quadro privo d'immagine incornicia questo pubblico voltafaccia. Solo recentemente Giacomelli ha ri-intitolato questa immagine, svelando così l'identità del personaggio sconosciuto e insieme la volontà di diventare regista della propria fotografia.

¹ P. Monti, *Breve omaggio a Giacomelli*, catalogo della mostra antologica, Novara, ottobre 1966, s.p.

Queste prime immagini sono esemplari della ricerca di modalità espressive specifiche del linguaggio della fotografia che impegnò Giacomelli già agli inizi degli anni Cinquanta. Lentamente il fotografo mette da parte soggetti come le nature morte e i ritratti, il cui impianto compositivo richiamava alla mente le immagini della tradizione pittorica. Ciò non significa che Giacomelli cerchi di cancellare dalle sue fotografie ogni riferimento alla tradizione artistica antica e moderna, il che sarebbe un assurdo e una grossolana imprecisione nel caso di un autore come Giacomelli, continuamente assetato di leggere, conoscere e imparare da discipline letterarie oltre che dalla fotografia di altri autori.

Per Giacomelli, questa ricerca delle modalità linguistiche specifiche della fotografia si realizza nell'esclusione di immagini singole e nella produzione di immagini seriali, come il reportage fotografico. Abbandonati i ritratti e le nature morte, Giacomelli comincia a produrre servizi fotografici, secondo un modo di produzione multipla che permette di leggere una fotografia all'interno di un gruppo di immagini, prolungandone i tempi narrativi, rimandandoli da un'immagine all'altra. Certamente le fotografie che appartengono alle diverse serie possono leggersi anche singolarmente, ma la modalità di fruizione più efficace appare appunto quella seriale.

Non a caso Paolo Monti paragonava Giacomelli a W. Eugene Smith, autore dei più coinvolgenti servizi fotografici di «Life» nei primi anni Cinquanta.

Dunque Giacomelli è stato tra i primi fotografi italiani a saper ri-inventare la fotografia di reportage, a produrre serie fotografiche che trattano soggetti e temi specifici, alcuni dei quali non si esauriscono ma tornano ciclicamente in nuove serie di immagini.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi

Il primo, e forse più riuscito, esperimento e il nuovo modo di intendere una produzione fotografica in Italia è «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*», nota anche come *Vita d'ospizio*, un tema che Giacomelli ha affrontato a più riprese a cominciare dal 1955-56, 1966-68 e nel 1981-83 con il nuovo titolo *Non fatemi domande*.

Giacomelli ha ritratto momenti di vita di anziani in un ospizio per poveri. Sono momenti di una cronaca dolorosa, di una condizione esistenziale al limite della sopportabilità, dello squallore e dello strazio emotivo. Ma è anche un luogo familiare per il fotografo, che da bambino visitava puntualmente l'ospizio dove lavorava la madre.

È questo un soggetto che Giacomelli tratta, e con grande determinazione, puntando inesorabilmente la macchina fotografica e il flash su corpi dolenti, riuscendo a documentare la negazione di ogni dignità e l'assenza di intimità per questi vecchi e riuscendo, allo stesso tempo, a ritrarre istanti di commovente delicatezza.

L'atmosfera dominante della serie «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*» potrebbe essere paragonata a quella di una lenta ma inesorabile perdita della visione e dunque di orientamento nella realtà. Questi vecchi si muovono a tentoni nel quotidiano, cercando quasi di indovinarlo e immaginarlo, ma senza più sapere, e forse neanche volere, distinguere tra visione e allucinazione. Come nella fotografia (fig. p. 35) in cui il volto dolente di una vecchina fluttua in un alone accecante, intorno a cui si addensano tante ombre minacciose.

La vita dei vecchi dell'ospizio si svolge intorno all'attesa. Attesa di una visita, dei pasti, del sonno, attesa di un qualcosa che manca di definizione, che non appartiene a quel luogo.

Se i toni prevalenti in queste fotografie sono quelli scuri, i rari toni chiari servono a evocare sprazzi di luce accecante, insopportabili allucinazioni.

Il bianco in queste immagini è riservato anche al bianco abbacinante delle lenzuola dei letti dell'ospizio. Dal candore di una di queste lenzuola affiora, solo per un attimo, un viso di vecchina, il capo semicoperto da un semplice fazzoletto rugoso, persa nel sonno e in queste superfici grinzose,

su cui la sofferenza diventa astrazione (fig. p. 38).

Lo storico della fotografia Piero Raccanich, già nel 1964, segnalava questa serie dedicata alla vita d'ospizio in cui: «Tratti delicatamente umani si alternano a scene grandguignolesche, con una misura e un ritmo eccellenti, senza che mai si abbia la sensazione del particolare provocato o della forzatura. In queste immagini, la povertà fisica e morale della vecchiaia trova in Giacomelli non un illustratore ma un interprete valido ed efficace, umanissimo e commosso come pochi. Una fotografia di contenuto e d'esito così squisitamente interiore si è qui fatta concezione o visione di vita umanamente e artisticamente originale, sottolineando un guadagno d'idee, di sentimenti, di esigenze e problemi che sono andati oltre l'estetismo breve e appagato, investendo l'autore e la sua personalità».²

Seppur immagini nell'insieme equilibrate, le fotografie «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*» si sono però storicamente imposte in Italia e all'estero per la loro immediatezza visiva intransigente e, a tratti, anche spietata.

Il critico Giuseppe Turrone, uno dei primi entusiasti sostenitori della fotografia di Giacomelli, sottolinea proprio l'aspetto «crudele» di questa serie che s'impose nel panorama della fotografia italiana alla fine degli anni Cinquanta. Secondo Turrone infatti: «E non si può negare [...] che questa *Vita d'ospizio* di Giacomelli sia 'sommovente' più che 'commovente'. Commovente [...] non è affatto. Anzi, proprio per questo è stato rimproverato a Giacomelli un cinismo, un compiaciuto spettacolo di 'brutto' di 'troppo triste' [...] ciò che colpisce in queste foto è la singolare, bellissima, inedita fusione tra documentarismo cupo e veristico e la castigatezza, la limpidezza, la genuinità dello stile, che mai ricorre al già visto, mai si affida alle formule di prammatica, mai vede un volto o un oggetto con occhio pigro, indifferente [...] Giacomelli patisce veramente la realtà che ci mostra [...] si sforza di capire il dramma della vita. Questo dramma è presente nella sostanza più dolorante nelle immagini di *Vita d'ospizio*. Chi guarda resterà male, d'accordo. Ma bisogna guardare, bisogna togliersi gli occhiali e i paraocchi, capire e capire anche più in là della semplice ed esteriore verità».³ Dunque questa dimensione di crudeltà e di cinismo sembra auspicare un confronto e una critica sociale.

Questa sommazione e orrore insieme, proposta dalla sequenza «*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*», non è sfuggita allo storico della fotografia britannico Alistair Crawford, che ne descrive così l'impatto e la presa emotiva sugli spettatori: «We may well find some of these photographs offensive and no doubt some will argue that they invade privacy but they do so less than placing an old person in such an environment as this. Our distaste might well be a natural turning away in order to preserve our optimism; to turn away from what might face each one of us one day. The idea of eternity, after all, is common to many peoples. In our society with its materialistic promises of comfort and its preoccupation with youth, it comes as even greater shock. In our affluent age, the old, the handicapped, the ill and the poor have all been placed into their allotted space, distanced from the better off. The more extreme condition, the more they become hidden [...] It would be the more surprising and greater tragedy if these images did not shock, did not offend. They are portrayed with an intensity that in one age would have inspired religious orders and, in another,

² P. Raccanich, *Io non ho mani che mi accarezzino il volto*, in «Popular Photography», febbraio 1964, anche in C. A. Quintavalle, *Mario Giacomelli*, catalogo mostra, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Milano, maggio 1980, p. 41.

³ G. Turrone, catalogo mostra personale di Giacomelli, Pescara 1968, anche in C.A. Quintavalle, *op. cit.*, p. 51.

provoked political involvement. Is it really better to ignore, to hide, to not have seen?».⁴ Scioccanti e provocanti sono gli aggettivi più appropriati per commentare le immagini della vita d'ospizio di Giacomelli dell'ultima serie datata 1980-83, e che si impongono ancor oggi come fotografie di grande presa visiva. Sono immagini che si possono meglio descrivere come l'opposto del tromp l'oeil, ossia ciò che lo sguardo non riesce a sostenere, ma deve evitare, distogliendosi dall'immagine, per un istintivo atto di protezione del piacere iscritto nell'atto del guardare.

Recentemente anche il fotografo statunitense Nicholas Nixon ha trattato un tema simile, eseguendo nei primi anni Ottanta una sequenza di fotografie di alcuni anziani in case di riposo. Le sue fotografie producono quasi invariabilmente primi piani sulle pelli semi-trasparenti e sugli sguardi vuoti di anziani semi-incoscienti, ignari o già in agonia.

In questi ritratti di singoli individui manca indicazione dell'ambiente o del contesto delle immagini, e quindi non esiste nozione del quotidiano di questi vecchietti, che sembrano imbalsamati nelle loro pose. Per questa ragione, i ritratti di Nixon sono stati criticati come fotografie di ricercato sensazionalismo, non dissimile da quello delle grandi reti televisive americane in questi anni. Al contrario di Nixon, Giacomelli conosce e ci fa conoscere l'ospizio, luogo a lui familiare, come abbiamo già sottolineato. Il fotografo conosce e rispetta la storia e la vita di ognuno di questi vecchietti, che non sono né più buoni né più virtuosi di altri, ma che hanno un bisogno disperato di essere aiutati continuamente, e un bisogno indicibile di non sentirsi dimenticati e di non restare soli. Ma il dato più importante è che nelle immagini degli anziani ritratti da Giacomelli, emerge sempre il contesto dell'ospizio, e dunque il quotidiano di questo luogo. Non solo, ma gli anziani ritratti dal fotografo marchigiano appartengono a una specifica classe sociale, e non a una categoria universale. Sono i diseredati, classi meno abbienti, con un'impressionante maggioranza di donne, probabilmente ex-contadine o ex-casalinghe. Dunque non solo Giacomelli rappresenta uno dei soggetti meno visibili e più trascurati nella storia dell'arte e della fotografia, ma pone la spettatrice e lo spettatore di fronte a queste immagini, confrontando il pubblico con la condizione degli anziani, espone questi corpi consunti e la loro richiesta d'aiuto.

L'elemento fondamentale in questa serie d'immagini è che Giacomelli non ritrae mai vecchi agonizzanti o morti, l'ospizio di Giacomelli è ancora un luogo dove la vita non è una nozione né remota né astratta ma presente nelle immagini. Come nella fotografia della stanza di due vecchine, dove insieme al desolante disordine, si leggono però i segni di una vita minima, ma vissuta in qualche modo (fig. p. 37). Ciò non significa certo che Giacomelli voglia farci accettare, e meno che mai voglia avallare la realtà dell'ospizio, ma che egli riesce miracolosamente anche a sottolineare un insopprimibile istinto di vita che nonostante tutto avverte in questo luogo.

L'immagine dei vecchietti, che seppure a stento e con visibile fatica fisica, ma non senza urgenza, si baciano mano nella mano, è l'indimenticabile testimonianza di questo sorprendente istinto di vita, che emerge, nonostante il declino fisico, nonostante anche il purgatorio dell'ospizio (fig. p. 36).

Il reportage *Lourdes*, del 1957, ricerca i volti, le varie più impensate fisionomie della speranza e i

⁴ «Possiamo trovare queste fotografie forse offensive e senz'altro qualcuno potrà obiettare che costituiscono un'invasione dell'intimità altrui, ma in tutti i casi è un male minore rispetto a quello di segregare un anziano in un ambiente come questo. Il nostro disgusto può equivalere a un rifiuto naturale per proteggere il nostro ottimismo: ma è rifiutare ciò che spetta a ognuno di noi, un giorno o l'altro. In fondo l'idea che si possa essere eterni è molto diffusa tra la gente.

Nella nostra società con le sue lusinghe materialistiche di agiatezza e con la preoccupazione di mantenersi giovani l'idea di vecchiaia è ancora più scioccante. Nell'era dell'affluenza, il vecchio, l'handicappato, il malato e il povero sono stati collocati in spazi lottizzati, lontani dalle persone agiate. Più le condizioni sono difficili e più vengono nascoste. [...] Sarebbe stato ancora più sorprendente, e più tragico, se queste immagini non avessero scioccato, non avessero offeso. Sono state riprese con tale intensità che in un'altra epoca ci avrebbero fatto pensare a prendere gli ordini religiosi e in un'altra ancora avrebbero spronato al coinvolgimento politico. È veramente meglio ignorare, nascondere, non vedere?» A. Crawford, *Mario Giacomelli, a Retrospective 1955-1983*, Cardiff, ottobre 1983, pp. 10-12.

cerimoniali di massa che testimoniano la volontà alla vita. Il ritratto di un uomo di mezz'età, che in abito da cerimonia trasporta il carrozzino di un paraplegico ieraticamente seduto come sul suo trono di dolore, è l'immagine che parla di un enorme rispetto verso il dignitoso consumarsi della sofferenza altrui (fig. p. 50).

Un documento che depone a favore della speranza è pure l'immagine della miriade di silhouette di carrozzine di malati, di parenti, di ecclesiastici che si avviano a comporsi in una traccia umana misteriosa, la forza stessa della speranza (fig. p. 51).

Scanno: fotografie dall'altra metà del paese

Nella serie *Scanno* (1957-59), il paesino degli Abruzzi emerge con grande forza visiva, è rievocato, raccontato nelle fotografie, come si fa per trattenere nella mente una memoria preziosa.

La Scanno di Giacomelli è popolata da vecchi e bambini. Vecchi che parlano a gruppi sulla piazza del paese, donne che attraversano il selciato in raccoglimento, quasi come in preghiera. È un universo di figure che, avvolte nei loro costumi, nelle loro movenze, parlano della storia di un luogo fuori dal tempo.

Grande attenzione è prestata alle inquadrature e alla disposizione dei piani delle immagini. Come nella maggior parte delle fotografie di Giacomelli, specialmente quelle dei paesaggi, anche in *Scanno* (fig. p. 40) non esiste orizzonte, ma piani alti; l'occhio è guidato e incontra direttamente l'immagine grazie a minuziose descrizioni del selciato, popolato qua e là da qualche timida gallina. Divisa a metà, quella a sinistra raggruppa come in sottofondo un gruppo di scannesi, tutti indistinguibili nei loro mantelli neri, mentre quella a destra presenta un primo piano sulla porta aperta di una bottega dove indugia un vecchietto sorridente.

Una simile tecnica di presentazione dell'immagine su piani discontinui è il ritratto a un gruppo di quattro abitanti di Scanno (fig. p. 41) presentati tutti di profilo, un volto di contadino in primo piano sul margine sinistro ha lo sguardo rivolto lontano verso un punto fisso sulla destra, mentre un gruppo di tre contadini, che sembrano avviluppati in un unico mantello nero, svolgono un ventaglio di sguardi in diverse direzioni.

Dunque in queste fotografie Giacomelli interrompe la linea continua dell'immagine, presentando la sutura di due piani diversi. Per esempio, la fotografia di due donne che s'incrociano ai piedi di gradoni (fig. p. 43), l'una con un sacco sulla testa, sguardo fisso in avanti, l'altra che la guarda con comprensione, appaiono separate dall'altra metà dell'immagine che descrive la superficie di un muro su cui sono esposte scarpe nere. L'effetto che ne risulta è calligrafico, quasi quello di una stampa orientale dove sono dipinti, per renderli noti, tutti gli elementi che concorrono a formulare l'immagine. Così pure in questa fotografia, per effetto della giustapposizione dei due piani, le scarpe ritratte sul muro, sembrano reiterare, come in un diagramma, i passi delle donne.

Il rigore nella divisione e composizione dei piani è mantenuto anche al livello di divisione della rappresentazione maschile e femminile. Le donne, nella serie *Scanno*, sono ritratte insieme ad altre donne, quasi sempre intente a una qualche attività, mai a ozio.

Specialmente la loro andatura è oggetto di fascinazione per Giacomelli che presta grande attenzione alle loro movenze, a un loro incedere antico (fig. p. 45), ne descrive movimenti precisi ed essenziali, mai casuali, quasi come partecipassero a una perpetua processione.

La più nota delle fotografie nella serie *Scanno* è l'immagine di un ragazzino ritratto fra due donne dal viso semicoperto e avvolte nei loro mantelli (fig. p. 44). Fu questa fotografia a essere selezionata da John Szarkowski per la collezione permanente del Dipartimento di fotografia del Museo d'Arte Moderna di New York che guadagnerà a Giacomelli il riconoscimento della comunità fotografica internazionale. Vale la pena ricordare il passaggio centrale del commento di Szarkowski: «...Mario Giacomelli's picture is a pattern of dark shapes on a gray ground, all revolving around the

small boy who levitates within the halo of the worn footpath, framed by the trembling, wintry crones - two of presumably endless line that scuttle past like the mechanical targets in a shooting gallery. The pattern seems at first glance almost symmetrical, but its balance is in fact not so simple: the frame has been shifted leftward from the boy to accommodate the weight of the three figures in the upper left-hand corner. These three vertical black strokes relate to the two black strokes of the figures above the boy's head, and the two formed by the feet of the foreground figure, all of these together describing one of the several triangles of which the picture seems to be constructed. The black squares of the windows in the upper right are equally part of the life and rhythm of the picture, as can be easily demonstrated by covering them with a swatch of gray paper.

Such analysis is of course irrelevant except as a way of wondering why a picture has succeeded. Analysis was surely useless to Giacomelli during the thin slice of a second during which this picture was possible, before the black shapes slid into an irretrievably altered relationship with each other, and with the ground and frame. It seems all rather improbable that a photographer's visual intelligence might be acute enough to recognize in such a brief and plastic instant the pictorial (two-dimensional) significance of the action unfolding in the deep stage before his lens. Yet photographers of recent years have educated their instinct so well that they do precisely this, and anticipate their results within narrow tolerance...».⁵

Il complesso gioco compositivo e le svariate relazioni visive instaurate tra i piani, le figure e le inquadrature, diciamo pure le molteplici possibilità di lettura formale, che costituiscono la convincente forza d'invenzione di questa, come altre fotografie della serie *Scanno*, e che ispirarono l'appassionata analisi di un sottile conoscitore di fotografia quale John Szarkowski, non avevano però incontrato una simile accoglienza presso la critica italiana negli anni Sessanta. Al contrario, furono proprio la sperimentazione formale con sfondi scuri bruciati o bianchi irreali e la gamma di soluzioni compositive e la sempre originale distribuzione delle figure su piani diversi, che costarono a Giacomelli il giudizio negativo anche dei suoi più ardenti sostenitori. Tale giudizio si basava su due diverse critiche: una era l'accusa di una ricerca di effetti semplicemente «decorativi» e superficiali, insistendo sull'aspetto formale di tutta questa serie che sembrava rievocare troppo direttamente, per la critica italiana dell'epoca, il fantasma di un certo formalismo crociano.

Per Raccanich, infatti, il ciclo *Scanno* perdeva in spontaneità e convenzione visiva proprio per l'attenzione prestata quasi esclusivamente agli schemi compositivi: «Giacomelli infatti riesce a dare il meglio di sé quando rimane coerente con la sua personalità; si diminuisce purtroppo quando richiama alcune delle sollecitazioni che circolano nella cultura di piano della letteratura e della fotografia più in voga. In questi casi, lo vediamo andare contro la sua stessa natura, che è semplice e umana, per portarsi sul terreno degli schemi calligrafici (vedi le foto di 'Scanno', tutte bruciate,

⁵ «La fotografia di Mario Giacomelli è un disegno di forme scure su un fondo scuro, che ruotano intorno a un ragazzino che levita all'interno dell'alone del sentiero battuto, incorniciato dalle tremule anziane tristi - due di una linea forse infinita che ci sfrecciano dinnanzi come bersagli meccanici di un tirassegno. Il disegno sembra a primo acchito quasi simmetrico ma in realtà l'equilibrio non è facile: l'inquadratura è stata spostata alla sinistra del ragazzino in modo da bilanciare il peso delle tre figure in alto nell'angolo sinistro. Queste tre impronte nere verticali in alto nell'angolo a sinistra richiamano le altre due impronte nere formate dalle altre due figure sulla testa del ragazzo, e dalle due formate dai piedi delle figure in primo piano, e tutte queste insieme descrivono uno di quei tanti triangoli di cui sembra sia costituita la fotografia. I quadrati neri delle finestre in alto a destra sono ugualmente parte della vita e del ritmo della fotografia come è facile vedere se si coprono queste finestre con un pezzo di carta grigia.

Quest'analisi è naturalmente poco significativa ma costituisce però un modo di rendersi conto di come una fotografia possa avere successo. Un'analisi che certamente non è servita a Giacomelli durante la piccola frazione di secondo che ha permesso la irrecuperabile e differente relazione tra di loro, tra il piano e l'inquadratura. Sembra in realtà improbabile che l'intelligenza visiva di un fotografo possa essere tanto acuta da riconoscere in un tale breve e plastico istante il significato pittorico (bidimensionale) dell'azione che si svolge nel palcoscenico profondo dinnanzi alla lente. E tuttavia molti fotografi recentemente hanno istruito i propri istinti tanto bene che fanno proprio questo, anticipano i risultati con uno stretto margine d'errore.» J. Szarkowski, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, New York, 1973 p. 184.

salvo poche eccezioni, nel virtuosismo di una grafica volta a esaltare i caratteri di un ambiente paesano)».⁶ E per Turrone: «Sbaglieremmo se dicessimo che non ha eseguito foto originali. Per originali lo erano, e come! la stampa bruciata, quelle chiazze di donne vestite di nero sullo sfondo di muri che si indovinano ma non si vedono, giochi di bambini su scale inesistenti. Era un clima quasi da favola. Ma non magico, non sognato [...] queste foto sono soltanto originali e raffinate, e basta [...] queste foto non parlano a noi in termini chiari e concreti, in termini realistici, e neppure in termini di favola o di poesia, o di sogno. Sono solamente decorative e pregievoli».⁷

Bisognerà quindi rifarsi all'autorevole lettura di John Szarkowski negli Stati Uniti e a quella dello storico Carlo Arturo Quintavalle, qui nel nostro paese, per trovare una valutazione più equa che dia finalmente credito al fotografo marchigiano per la ricerca compositiva assolutamente originale della serie *Scanno*. È stato proprio Quintavalle a «recuperare» questo ciclo di fotografie ripensando all'importanza dell'impianto formale di *Scanno*, specialmente le immagini in cui il bianco prevale e annulla ogni dettaglio, marcando così in maniera più definitiva i contorni delle figure, in termini di sfondamenti di luce degni della sperimentazione cinematografica del primo René Clair.⁸

Viaggi al Sud: i reportage Puglia e Calabria

Ma l'accusa di vuoto e superfluo formalismo presente nel ciclo *Scanno* era in realtà un'accusa complementare a un'altra più polemica perché entrava in un ambito più apertamente sociale. La tematica di *Scanno* sembrava voler intervenire in una generale tendenza e trattare solo superficialmente il tema del Meridione, con il risultato di estetizzarne la cultura. Un sospetto, questo, che sembrava provato dal fatto che proprio negli anni della produzione di *Scanno* Giacomelli eseguì anche il reportage *Gente del Sud, Puglia* (1958). Ed è sempre Turrone che così incalza: «... pure Giacomelli se ne è andato al Sud [...] È andato a Scanno, naturalmente sacrario della retorica del Sud. [...] Poi, ancora secondo le grandi migrazioni, Giacomelli è andato in Puglia [...] brulichio della folla meridionale, individui come automi sullo sfondo dei muri che sono fondali di carta sensibile, galline che beccano per terra [...] le solite donne nere, bambini come mamma li ha fatti, disoccupati che sorridono pigramente all'obbiettivo».⁹ Dunque se la serie *Scanno* venne considerata come una ricerca visiva "semplicemente" formale e narrativamente poco convincente, le fotografie *Puglia* furono liquidate come immagini unicamente descrittive.

Per lo storico Francesco Orsolini, le fotografie *Scanno*, a cui io aggiungerei anche la serie *Puglia*, realizzata in questi stessi anni, partecipano del diffuso interesse culturale e artistico di confrontarsi con il problema meridionale, che esplose proprio negli anni Cinquanta: «È [...] a cominciare dagli anni del dopoguerra che la cultura democratica e di sinistra del 'paese continentale' scopre l'urgenza non più rinviabile di affrontare la realtà meridionale, per certi versi sconosciuta e sostanzialmente estranea alle linee di sviluppo in cui si stava avviando il processo di ricostruzione».¹⁰

Vale la pena ricordare che questo confronto con la cultura meridionale che infiammò gli ambienti intellettuali italiani s'impennava, come ricorda anche Orsolini, sul dibattito sul folklore e la cultura popolare, così com'era stato concettualizzato da Gramsci, e che, riscoperto proprio negli anni

⁶ P. Raccanicchi, *lo non ho mani che mi accarezzino il volto*, in «Popular Photography», febbraio 1964, anche in C. A. Quintavalle, *ibidem*, p. 40.

⁷ G. Turrone, *Giacomelli, prima e seconda maniera*, in «Fotografia», maggio 1959, anche in C. A. Quintavalle, *ibidem*, p. 36.

⁸ C. A. Quintavalle, *ibidem*, pp. 120-121.

⁹ G. Turrone, in C. A. Quintavalle, *ibidem*, p. 36.

¹⁰ F. Orsolini, «Mario Giacomelli, il tempo della memoria», in catalogo *Mario Giacomelli*, Camerino, novembre 1980, p. 12.

Cinquanta, ritornava a essere considerato come fattore cruciale per il riscatto morale e culturale dei contadini del Sud.¹¹

Anche se discordanti e diversamente articolate, le varie posizioni filosofiche e politiche su questa problematica si riducevano, secondo l'Orsolini, a una linea di studio che propendeva per un'analisi scientifica e descrittiva degli usi e delle tradizioni dell'universo contadino da una parte e a un'altra più preoccupata invece di ricercare una corretta rappresentazione del popolare e folklorico e perciò «tendente a neutralizzare tutti quegli elementi che non permettevano l'innesto con l'ideologia marxista».¹²

È in questo clima di riscoperta e d'investigazione antropologica dell'altra metà del paese che s'inseriscono missioni fotografiche come quelle di Franco Pinna e Ando Gilardi, che fornirono materiale visivo per l'elaborazione degli studi di Ernesto De Martino e che richiamano alla mente le più fortunate missioni fotografiche operate dalla Farm Security Administration dell'America degli anni Trenta.

L'obbiettivo fotografico sul Meridione sarebbe servito, secondo questi operatori, a scoprire un universo di usi e costumi sconosciuti, ma soprattutto a scoprire, visualizzare e diffondere, per la prima volta e prima dei mass media, l'immagine del Sud e a farne partecipare il resto del paese.

Questi reportage di documentazione antropologica, i primi nel loro genere in Italia, erano dunque impostati secondo un modello scientifico-positivistico, già diffuso nella fotografia antropologica ottocentesca. I lavori fotografici, che riproducevano volti e modi della gente del Sud, diventavano oggetto di studio, d'investigazione, ma erano pur sempre considerate come materiale di supporto, e secondario, rispetto a un testo, materiale visivo da corredo al testo, illustrazioni di una storia.

Le fotografie «meridionaliste» di Mario Giacomelli, sia quelle della serie *Puglia* sia della serie *Calabria*, rifiutano completamente ogni impostazione antropologico-positivistica di stampo ottocentesco, per cercare invece di immaginare - nel senso di porre in immagine, di pensare visivamente - dei modi più correnti e contemporanei per la rappresentazione del continente Sud.

Le fotografie più significative di questo intero ciclo sono quelle in cui Giacomelli riesce a rendere, con la vivacità inventiva che contraddistingue i suoi lavori migliori, le sensazioni di uno sguardo attivo, affascinato da tutto un paese che gli si schiude di fronte. Gran parte delle fotografie *Puglia*, sono infatti riflessioni sul modo di presentarsi del suo territorio, del manifestarsi del suo paesaggio stratificato, delle sue case, delle sue strade.

Alcune tra queste fotografie (fig. p. 52) riescono a contenere appena, miracolosamente, una folla di oggetti, una massa di case con balconi e finestre, grondaie, tutte compresse una accanto alle altre, stipate insieme a reclamare uno stesso spazio nell'immagine, tutte arroccate e allineate sui diversi piani, a perdita d'occhio, a ripetere in coro la povertà delle loro forme.

È una simile folla di cose, di indumenti al sole, di specchi stradali, di ragazzini in fuga, è l'assalto degli oggetti, di diversi piani visivi che dischiude davanti ai nostri occhi l'immagine del Sud secondo Giacomelli (fig. p. 56).

Soprattutto le strade, in questo reportage sulla Puglia, sono affollate, piene di richiami visivi, pullulanti di una vitalità che aggredisce e di bambini che si offrono spontaneamente all'obbiettivo

¹¹ Antonio Gramsci è stato il primo teorico a dedicare grande attenzione al problema dello studio del folklore e della cultura popolare cruciale per la formazione di una nuova società: «Il folklore non dev'essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio. Solo così l'insegnamento sarà più efficiente e determinerà realmente la nascita di una nuova cultura nelle grandi masse popolari, cioè sparirà il distacco tra cultura moderna e cultura popolare o folklore, un'attività di questo genere, fatta in profondità, corrisponderebbe nel piano intellettuale a ciò che è stata la Riforma nei paesi protestanti». A. Gramsci, «Osservazioni sul folklore», in A. Gramsci, *Marxismo e Letteratura*, Roma 1975, p. 176.

¹² F. Orsolini, *op. cit.*, p. 12; per un'esauritiva bibliografia sul soggetto folklore e fotografia in Italia, vedi M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino, 1990, p. 91, nota 110.

mentre animano lo spazio dell'inquadratura, improvvisando una posa, rubando l'istante di attenzione per entrare in un'immagine come protagonisti (fig. p. 55).

Il reportage *Calabria. Il canto dei nuovi emigranti* (1984-85) presenta invece una meditazione più cupa sul Meridione.

L'attenzione di Giacomelli sembra rivolta a cogliere una dimensione più intimista, meno evidente, la meno conosciuta e inesplorata nelle fotografie del Sud.

Dappertutto in questa serie prevalgono i toni scuri, fotografie contrastate dai neri bruciati, dove l'immagine sembra rischiare costantemente l'annerimento totale.

Scomparsi i volti di bambini sorridenti, facce incuriosite, trent'anni dopo il Sud di Giacomelli appare chiuso, sospeso nella sua arcaicità, come volesse riflettere sul proprio degrado.

Enormi rocce porose e graffiate segnano il paesaggio (fig. p. 94) e paiono interpersi tra lo spettatore e la veduta come una porta chiusa sullo spazio, inibendo così un possibile riferimento pittorico, per esibire invece le erosioni. *Calabria* di Giacomelli è fatta di mura corrose e macchiate, di poveri soggetti e icone religiose confuse insieme per cercare in ogni modo d'ingraziarsi la vita (fig. p. 92).

Ogni immagine della serie *Calabria* ci rende partecipi di un'indefinibile atmosfera da dramma psicologico. Volti di giovani donne duri e inaccessibili, testimoni di eterne partenze (fig. p. 90), ma comunque custodi della fiera e arcaica dignità dei contadini meridionali. Giacomelli pensa questa serie sulla falsa riga della poesia drammatica di Franco Costabile.

La buona terra

Fra i primi più riusciti esperimenti fotografici che abbiano dato un volto e una rappresentazione ai contadini italiani fu la pubblicazione del volume *Un Paese*, con fotografie di Paul Strand e testi curati da Cesare Zavattini.¹³

Questo libro, primo successo fotografico dell'editoria italiana, e primo nel suo genere nel nostro paese, dava spazio a contadini e operaie, bambini e anziani, agli abitanti di un intero paese!¹⁴

Ogni fotografia era accompagnata dalla didascalia che riproduceva un breve monologo, apparentemente corretto solo nell'italiano da Zavattini, in cui il soggetto ritratto si presentava al lettore.

Un Paese era nato da un'esplicita richiesta di Strand e Zavattini, ma già da tempo lo scenografo aveva progettato di pubblicare con Einaudi una collana di testi di fotografia che avessero come tema centrale la rappresentazione delle giornate quotidiane di un operaio o di un contadino o di un disoccupato. Quindi questo libro nasceva e come esperimento fotografico e sulla scia di quel glorioso momento creativo che fu in Italia il cinema neorealista. Infatti, secondo il progetto di Zavattini: «Autori dovevano essere soprattutto quelli del cinema, famosi o no purché dentro allo spirito neorealistico, che significa una vera carità di tempo di occhi di orecchi data ai fatti, alla gente del proprio paese».¹⁵

È questo sentimento cattolico, nel senso di slancio universale, unito alla *pietas*, la carità di cui parla Zavattini e che consiste nel porre l'attenzione sugli eventi più umani che avvengono fra la gente più semplice, che costituisce il fondamento del neorealismo in Italia, nel cinema e nella fotografia così

¹³ C. Zavattini, *Un Paese*, Torino, 1955.

¹⁴ *Un Paese* ricalcava il modello di fortunati libri di fotografia pubblicati alla fine degli anni Trenta specialmente negli Stati Uniti, come per esempio *You Have Seen Their Faces* (1937) con fotografie di Margaret Bourke-White e testi di Erskine Caldwell, *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) con fotografie di Walker Evans e testo di James Agee e le stesse precedenti pubblicazioni di Paul Strand come *Time in New England* (1950) con testi di Nancy Newhall e *La France de profil* (1952) con testi di Claude Roy. Devo ringraziare Peppino Ortoleva per aver richiamato questi testi alla mia attenzione.

¹⁵ C. Zavattini, *op. cit.*, p. 7.

come nella pittura e nella letteratura.

Vale la pena precisare che le fotografie di Strand, pur essendo dei capolavori in se stesse, non si possono definire esemplari del neorealismo così come definito da Zavattini, e che riguarda un fenomeno tipicamente italiano. Quelli di Strand sono piuttosto dei magnifici ritratti della migliore tradizione formale americana degli anni Trenta, tendente a eroicizzare e monumentalizzare i soggetti delle classi meno abbienti.

Quello che rendeva nuovi questi lavori fotografici in Italia era l'interazione del testo con le immagini, creando dunque l'impressione che il fotografo e lo scrittore si fossero messi da parte lasciando che i protagonisti stessi delle immagini si presentassero ai lettori.

Ma se *Un Paese* costituì per lungo tempo un testo importante nella storia della fotografia italiana, un modello che sembrò essere imitabile ma irripetibile,¹⁶ le fotografie di Paul Strand rimanevano estranee a una tradizione fotografica italiana, più versatile e sperimentale. Le rigorose inquadrature invariabilmente prospettiche, adottate da Strand nella resa dei suoi soggetti, erano sentite da molti fotografi italiani, compreso Giacomelli, come distanti dal modo di essere contadino, se non addirittura apertamente contraddittorie con la semplicità dei personaggi ritratti. Anche l'uso di una macchina fotografica con treppiede e panno nero per ritratti e fotografie artistiche, aiutava l'argomentazione di questa critica negativa.

Nella serie *La buona terra* (1964-65), i contadini non posano, ma sono intenti a vivere la loro giornata nei campi. Concepita secondo la sensibilità neorealista così come descritta da Zavattini in *Un Paese*, Giacomelli esegue un reportage fotografico, seguendo i contadini nei diversi momenti della loro giornata lavorativa.

Dunque più che la giornata di una famiglia di contadini, il soggetto di questa serie è il lavoro, è il narrare di un lavoro antico come un cerimoniale, svolto con dedizione e con grande "carità", per dirla alla Zavattini, e cioè con tutta l'attenzione e la devozione che si riserva a un rito.

Probabilmente se Giacomelli avesse semplicemente ritratto dei contadini, le sue fotografie non avrebbero avuto la stessa forza d'impatto e la stessa convincente freschezza che hanno queste immagini.

Il tema dei contadini è stato il soggetto che più si è prestato a manipolazioni sentimentistiche: quasi sempre ritratti frontalmente, vagamente associati a un paesaggio rurale, la rappresentazione tradizionale dei contadini è rimasta legata, come ci testimoniano le fotografie di Strand, ai generi o del ritratto oppure del paesaggismo. La raffigurazione dei contadini è sempre stata trattata come complementare, secondaria rispetto a generi più colti come ci ha dimostrato la tradizione pittorica ottocentesca specialmente in Italia.

L'intuizione di Giacomelli consiste proprio nell'essere riuscito a evitare di ricalcare i generi ritratto/paesaggismo, ma di avere invece reso il soggetto contadino protagonista della propria rappresentazione. Al contrario di Strand, Giacomelli ha usato una macchina fotografica portatile, una Kobell, e ripreso i gesti più spontanei dei contadini, i momenti più vissuti della loro giornata, quelli che appartengono di più alla loro vita e allo specifico del loro quotidiano. Per Giacomelli questo specifico della vita quotidiana dei contadini è lavoro, è sforzo fisico, lavorare gomito a gomito in gruppo per mietere il grano, arare i campi, raccogliere frutta, e così via.

Questo del lavoro, tema centrale di *La buona terra*, non viene illustrato, ma è invece ogni volta articolato e mediato in ogni singola immagine. Da ogni inquadratura apprendiamo i momenti del lavoro contadino, apprendiamo le varie fasi e l'articolazione delle diverse mansioni da ogni punto di vista.

La fotografia più esemplare di quest'intera serie è senz'altro quella della famiglia di contadini al

¹⁶ Cfr. C. Zavattini e G. Berengo Gardin, *Un Paese vent'anni dopo*, Torino, 1975.

lavoro nei campi (fig. p. 63). L'immagine racchiude un'inquadratura la cui perfezione compositiva ha del miracoloso.

La fotografia risulta immediatamente divisa in diversi piani visivi, un primo piano costituito dalla linea disegnata dal bastone sorretto dal ragazzino, un piano mediano delineato dalla linea obliqua formata dal forcone imbracciato dalla ragazzina sulla destra, che punta alla scena centrale sullo sfondo.

Questa scena, che ritrae corpi piegati e intenti a lavorare i campi, segna il centro esatto dell'immagine ed è sottolineato dal volto luminoso del ragazzino in primo piano.

Il momento più vivo, più «fotografico» è reso dal gesto del ragazzino che guarda al di là del limite dell'inquadratura nello spazio degli spettatori con l'indice puntato verso noi, i *voyeurs*, come in un «J'accuse» rivolto a coloro che scelgono di contemplare solamente il lavoro dei contadini.

L'immagine delle due donne piegate ad angolo acuto per rastrellare il fieno e fare un covone (fig. p. 67) descrive una precisione di gesti, una naturale perfezione di movimenti. Vestite alla stessa maniera, i miseri abiti adornati di grembiuli, cappelli di paglia, esse ci appaiono come se l'una fosse lo specchio dell'altra, o come se fosse l'una la fotografia dell'altra.

Il lavoro della terra però non è solo lavoro duro, faticoso, è anche un momento aggregante, un lavoro che si svolge nell'armonia di gruppo. Per Giacomelli è soprattutto quell'occasione di sentire la terra con le mani e con il corpo, di lavorarla fisicamente fino al coinvolgimento dei propri sensi, fino a metamorfizzarsi completamente con essa.

La fotografia di una contadina che si fa strada in un mare di grano, fendendo il turbinio delle spighe, sembra cancellarsi permutarsi in un vortice baluginante di spighe di grano come in una moderna raffigurazione dell'antico mito della fecondità (fig. p. 65).

Questa serie *La buona terra* tratta del lavoro come un rituale antico, un cerimoniale solenne di trasformazione e mutamento.

L'anziana contadina (fig. p. 66), assorta come se stesse pregando, affila con gesto solenne la lama, disegnando nell'aria la semiluna della falce. Il gesto è semplice e perfetto, perché inquadra e allo stesso tempo completa il medesimo gesto che sta compiendo la contadina più giovane sullo sfondo. È il ciclo della terra, del raccolto, della vita stessa che sembra iniziare per ripetersi all'infinito come il ciclo della vita e della morte.

Io non ho mani che mi accarezzino il viso

«*Io non ho mani che mi accarezzino il viso*» (1962-63) raccoglie alcune delle fotografie più popolari di Giacomelli, riprodotte nelle pagine del settimanale «L'Espresso» che gli guadagnarono il favore di un pubblico di massa.

Le immagini descrivono, in contrapposizione con il titolo vagamente esistenzialista, i momenti della ricreazione in un seminario. Le varie immagini di pretini che si appassionano a giochi infantili (fig. p. 59) oppure intenti al piacere di accendersi una sigaretta (fig. p. 58) o che si abbandonano a un lancio furibondo di palle di neve (fig. p. 61) ci rendono complici di situazioni umanissime come quella del lasciarsi prendere dal gioco, trasgredire la pace del luogo, illustrandoci visivamente il piacere di sospendere proibizioni e inibizioni, di trasgredire. Sono queste le fotografie più briose e spiritose di Giacomelli e che facilmente si trattengono nella memoria grazie alla loro grafica basata sulla predominanza dello sfondo bianco che controlla e sottolinea il contorno delle figure scure.

Mattatoio

Anche *Mattatoio* è un soggetto legato a una tematica religiosa. Il mattatoio costituisce infatti la trasposizione contemporanea degli antichi luoghi di rito e di sacrificio.

In un articolo intitolato *L'abatoir*, illustrato con fotografie del mattatoio La Villette scattate da Eli

Lotar, Georges Bataille osserva che il mattatoio è un luogo che rievoca i riti sacrificali e come tale richiama alla mente le funzioni religiose che si svolgevano nei templi.

Dawn Ades, commentando quest'articolo, osserva: «Selon Bataille, les abattoirs sont liés à la religion, en ce sens que, jadis, le temple était à la fois le lieu de la prière et celui de la mise à mort, et qu'un sacrifice unissait la fonction de l'église et celle de l'abattoir. De nos jours, les abattoirs sont des endroits maudits, mis en quarantaine. Mais, dit Bataille, les victimes de cette quarantaine sont moins les bouchers ou les animaux que les gens incapables de supporter leur laideur, une 'laideur' repondant à un besoin maladif de propreté, de petitesse bilieuse et ennui».¹⁷

Dunque Bataille riflette sulla censura che la società contemporanea opera isolando sistematicamente i mattatoi dai centri urbani per cercare d'interdirne la visione e negare così la propria brutalità e il bisogno di riti sacrificali.

Le fotografie di Giacomelli espongono il mattatoio con realismo spietato. L'obiettivo è puntato su scenari di una recente carneficina (fig. p. 80), sulle fila ordinate di quarti di vacche fresche di macello: Giacomelli confronta lo spettatore con scenari di brutalità.

Questa serie propone fotografie di una cronaca della crudeltà, che si rivela non tanto nella resa dei particolari né nella precisa descrizione delle immagini, a volte sfuocate e a volte mosse, ma consiste nell'inquadrare la fenomenologia della brutalità, investigare la dinamica delle varie fasi dell'uccisione, nella sistemazione dei resti e dei quarti degli animali e nel loro trasporto. È il ripercorrere tutte quelle fasi che informano l'organizzazione dell'uccisione delle bestie. Per Giacomelli la brutalità del mattatoio sembra essere una dimensione dominante, coinvolgente sia per le bestie sia per gli esseri umani. I lavoratori che trasportano i quarti sono anch'essi (figg. pp. 81 e 82) coperti di sangue e acefali, sopraffatti dal peso delle carni macellate, anch'essi vittime della spietatezza che domina nel mattatoio.

Ancora una volta Giacomelli ci confronta dunque con uno scenario che è l'inverso e l'opposto del contemplativo e del gradevole: l'apoteosi della bestialità. Riflette dunque su questa dimensione talmente presente nell'uomo, come suggeriva Bataille, da dover essere isolata e nascosta al pubblico.

I Paesaggi

Il tema del paesaggio ha impegnato Giacomelli in una ricerca che dura ormai da più di tre decenni e che si può definire un discorso fotografico quasi parallelo nella sua *oeuvre*. È il tema che rimane oggetto di fascinazione continua e inappagata, fonte inesauribile di investimento creativo, è un soggetto che il fotografo marchigiano riesce a rinnovare ogni volta, in ogni nuova immagine, con insperata ricchezza inventiva.

Se alcune delle sue prime serie fotografiche furono, in qualche caso, accolte non senza riserve, i paesaggi invece incontrarono immediatamente il consenso unanime dei critici.

Piero Raccanichì, nello stesso articolo in cui criticava le scelte compositive di *Scanno* e di altre serie, commenta entusiasta le fotografie dei paesaggi: «Dove invece Giacomelli esplose in tutta la sua pienezza di artista è nel paesaggio. Qui, l'intelligenza visiva di questo fotografo si sposa a un sentimento lirico tra i più alti della fotografia mondiale, per darci prove di immenso valore e di squisita fattura. In un contrasto tonale violento, tale da adulterare la consistenza fisica delle cose ritratte, i paesaggi di Giacomelli si presentano a noi per frazioni e settori, macchie e toni, ora duri e

¹⁷ «Secondo Bataille i mattatoi sono legati alla religione poiché una volta il tempio era sia il luogo di preghiera sia di esecuzioni, così il sacrificio unisce sia la funzione della Chiesa sia quella del mattatoio. Nella nostra epoca i mattatoi sono posti maledetti, messi in quarantena. Ma, dice Bataille, le vittime di questa quarantena non sono i macellai o gli animali, ma la gente che non riesce a sopportare la bruttezza, una bruttezza che risponde a un bisogno morboso di compostezza, di meschinità biliosa e di noia.» Cit. in D. Ades, R. Krauss e J. Livingston, *Explosante fixe. Photographie et surrealisme*, Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou, aprile 1985, p. 169.

scabri, ora segnati da tratti densi e incisivi, a significarci la trasposizione precisa di particolari stati d'animo nelle immagini ritratte. I paesaggi di Giacomelli rivivono nella loro accentuazione chiaroscuro, nell'isolamento del taglio, nell'assenza di particolari decorativi e di contorno il sentimento intenso del loro artefice, la forza dell'inquietudine, la malinconia di antichi ricordi». ¹⁸

Vale la pena soffermarsi per cercare di investigare come Giacomelli sia riuscito a reinventare la categoria «paesaggio», una delle più tradizionali nella storia delle arti visive e cercare di capire le valenze e risonanze che ha contribuito ad attivare nella restituzione fotografica dei suoi paesaggi.

Innanzitutto bisogna precisare che quelli classificati frettolosamente come paesaggi in realtà non corrispondono quasi in nessun caso a immagini convenzionali di panorami o vedute rese secondo il classico schema prospettico con un punto di fuga all'altezza della linea dell'orizzonte. Questa modalità, universalmente adottata nel mondo occidentale di rendere un paesaggio, è scartata da Giacomelli fin dai suoi primi studi del 1955.

Carlo Arturo Quintavalle ha colto per primo questa revisione della tradizionale percezione di un paesaggio nelle fotografie di Giacomelli, e ha sottolineato come invece queste riescano a eliminare la linea dell'orizzonte, cancellando insieme ogni riferimento al vedutismo da cartolina illustrata. ¹⁹

Nei suoi paesaggi egli sposta la linea dell'orizzonte verso l'alto fino a farlo coincidere con il limite dell'inquadratura stessa, ancorando il nostro sguardo al territorio, ai segni di cui esso è costituito, piuttosto che ai suoi limiti nello spazio. Quindi questo paesaggio è la terra; l'immagine che la fotografia re-stituisce è quella di un territorio con tracce e segni specifici che lo descrivono, che gli appartengono e che lo rendono diverso da un altro.

Giacomelli ha sempre cercato un punto di vista che dall'alto gli permettesse di mettere a fuoco lo specifico di un territorio.

Se le prime fotografie, quelle che vanno dalla metà degli anni Cinquanta agli inizi degli anni Settanta, sono eseguite da colline puntando la macchina fotografica sul fondo valle, quelle degli anni Settanta sono invece eseguite da punti di vista aerei, dunque secondo una prospettiva che potremmo definire completamente culturale piuttosto che naturale. La fascinazione in questi paesaggi consiste proprio nel fatto che essi ritraggono la natura come costruzione, illustrandoci come gli elementi siano disposti nel territorio così da indicare e significare la natura, la terra. Giacomelli pone una grande attenzione alle coltivazioni, a quel «naturale», che è il segnare la terra e costruire un paesaggio, e su come solchi, coltivazioni, alberi disegnino il territorio trasformandolo già in fotografia.

Dunque non si può parlare di semplici fotografie di paesaggio, ma di complesse investigazioni e di ricerche visive incentrate sull'universo del naturale, su elementi e forme che lo costituiscono, su interventi e manipolazioni che lo definiscono e ce lo fanno riconoscere come naturale (fig. p. 47). Giacomelli stesso è spesso intervenuto in prima persona per «correggere» un paesaggio. Come chiarisce egli stesso: «Una buona parte di questi paesaggi sono stati creati e ho cominciato a fare interventi sul paesaggio fin dal 1955; sono intervenuto sul paesaggio perché hai bisogno di fare dei paesaggi, non trovi niente che ti colpisca, che muova la tua attenzione, allora se trovi davanti ai tuoi occhi un paesaggio che ha solo bisogno di correzione, una aggiunta di segni, di linee, di buchi, che il caso o il contadino non hanno saputo fare, allora intervengo io». ²⁰ Il collegamento che viene più spontaneo alla mente è quello con la land art, con quelle modalità d'intervento sul territorio per attivare i dati scultorei del naturale.

Alison Crawford, discutendo dello specifico di questi paesaggi di Giacomelli, accenna a questo

¹⁸ P. Raccanichì, *op. cit.*, in C. A. Quintavalle, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹ C. A. Quintavalle, *ibidem*, p. 18.

²⁰ Giacomelli, in C. A. Quintavalle, *ibidem*, p. 251.

parallelo: «At times it may even be more appropriate to physically move the landscape into desired position and Giacomelli has been known to plough the fields into precise configuration long before we had heard of Land Art».²¹

Come si sa, la fotografia è stata una dimensione indispensabile nella sperimentazione artistica degli anni Settanta, specialmente nel caso della land art. Essa però rimaneva principalmente un mezzo di supporto e di documentazione, accessoria, quindi, rispetto ai vari interventi sul territorio.

I paesaggi di Mario Giacomelli, invece, sembrano costruiti per la fotografia: si «vedono» grazie a una percezione che si può definire fotografica. Per la maggior parte fotografie in bianco e nero, le immagini sono stampate quasi senza passaggi tonali, in modo da esasperare i contrasti tra i neri bruciati e gli sfondamenti di bianco.

Sin dalle prime fotografie (figg. pp. 46 e 48) la descrizione del paesaggio è stata affidata a un preciso impianto compositivo che ripete all'interno dell'inquadratura uno schema formale fatto di striature, solchi e venature che definiscono un territorio.

Lo spazio delle immagini è intervallato da canali, alberi, cespugli, elementi questi, che scandiscono il ritmo all'interno della fotografia e ancorano l'occhio all'immagine.

Nel suo attento articolo Agnes Minazzoli discute dell'aspetto fotografico nei paesaggi di Giacomelli e prendendolo in esame (fig. p. 79) sottolinea: «Car cette image est graphique, de part en part et de haut en bas, qui met en valeur, comme toutes les photographies appartenant à la série "La terre", la trame d'une représentation rigoureusement ordonnée, symétrique, aux lignes calculées, droites d'un côté, sinueuses de l'autre, toutes évocatrices de la matière lourde et sèche, résistante, d'un sol ou l'on peine à imaginer quelqu'un marcher. La seule âme qui vive ici, c'est la vision de la terre, c'est son dessin, la mémoire avec laquelle le photographe voit le paysage, l'élaboration subtile d'un tracé, toujours présent et parfois même ancor plus fin...».²²

Spesso nei suoi paesaggi Giacomelli tende a investigare l'articolazione delle immagini su un piano sempre più bidimensionale, in cui solchi, alberi e altri segni si mutano in masse tonali favorendo una percezione secondo schemi eminentemente astratti (fig. p. 78).

Ma se il riferimento pittorico appare senz'altro convincente, l'astrattismo dei paesaggi di Giacomelli non sembra esaurirsi in questo collegamento, perché essi appaiono di natura più complessa, perché diversi sono i problemi compositivi che queste fotografie riescono ad articolare.

Innanzitutto se è vero che Giacomelli in alcuni suoi paesaggi organizza l'immagine su un piano bidimensionale, cioè pittorico, la maggior parte delle sue fotografie di paesaggio (figg. pp. 72 e 73) riesce a far coesistere su uno stesso piano un passaggio visivo prossimo e uno distante. Questi spostamenti nello spazio implicano, come del resto nel linguaggio teatrale e in quello filmico, uno spostamento anche nell'ordine temporale, creano dunque anche le possibilità di una costruzione narrativa, infatti queste immagini possono essere raccontate. *Storie di terra* (1984-92) (figg. pp. 96 e 97) implica questa dimensione narrativa, la possibilità del paesaggio di costituirsi in immagine.

L'interesse per la terra, a scrutarne in maniera sistematica e ossessiva da oltre trent'anni i suoi segni, a metterli a fuoco e a restituirli alla lettura degli spettatori, riguarda anche la recente e straordinaria

²¹ «A volte si può spostare fisicamente il paesaggio nella posizione che si desidera ed è risaputo che Giacomelli ha arato i campi per far loro assumere una configurazione ben definita, e tutto ciò molto prima che si sapesse della land art.» A. Crawford, *ibidem*, p. 14.

²² «Perché quest'immagine è grafica da un lato all'altro, dall'alto in basso e mette in risalto, come tutte le fotografie della serie "La terra", la trama di una rappresentazione rigorosamente ordinata, simmetrica, secondo linee calcolate, dritte da una parte, sinuose dall'altra, tutte evocatrici della materia pensante e secca, resistente di un suolo che dispiace qualcuno possa calpestare. La sola anima che vive qui, è la visione della terra, è il suo disegno, la memoria con la quale il fotografo vede il suo paesaggio, l'elaborazione sottile di una traccia, sempre presente e a volte ancora più tenue...» A. Minazzoli, *Nuit blanche* in «La Recherche photographique», n. 11, dicembre 1991, p. 23 Devo la segnalazione di questo articolo a Jean Pierre Criqui.

serie intitolata *Il mare dei miei racconti* (1991-1992) (figg. pp. 106-109). Anche qui Giacomelli non rinuncia a fornirci una visione prevalentemente «terrena» inquadrando un territorio e leggendone i segni con procedura simile ai paesaggi, ma con nuove valenze creative.

Il paesaggio che interessa Giacomelli non è mai uno spazio anonimo o comune, ma è invece uno spazio fatto di tracce, suture, forme che si configurano come una ricca simbologia che racconta se stessa.

È questa terra capace di evocare, di suggerire e raccontare le proprie forme che costituisce il luogo costante, il tema infinito della fotografia di Giacomelli. È alla terra che il fotografo torna ciclicamente per confrontarsi con le proprie memorie, con il proprio desiderio, per vederlo poi sdoppiarsi e ricomporsi nei mille segni del suolo, riprodursi per eluderlo definitivamente, in tutte le fotografie che riesce e saprà immaginare.