

Valentina De Pasca

L'eredità classica come elemento di riflessione e sperimentazione nella fotografia di Mimmo Jodice e Josef Koudelka

Abstract

Il presente contributo ha l'obiettivo di indagare le modalità nonché le motivazioni che hanno spinto Mimmo Jodice e Josef Koudelka a documentare, ciascuno attraverso lo stile che gli è proprio, le vestigia della classicità disseminate lungo le coste del Mediterraneo. L'esame delle immagini dei due fotografi – qui poste per la prima volta a confronto – consentirà di osservare come la rovina e il frammento archeologico siano il punto di partenza per riflessioni antitetiche in cui troviamo riversate la soggettività e la biografia degli autori.

This study aims to deepen methods and reasons which led Mimmo Jodice and Josef Koudelka to record, each through his own style, the remains of classical antiquity scattered throughout the Mediterranean coasts. The images of the two photographers compare here for the first time. This exercise allows us to observe how ruins and archaeological fragments could be the starting points for opposed reflections which are strongly characterized by authors' biographies.

«Un'intensa osservazione
del mondo esterno
ci rende meno apatici
(più pazzi o più savi,
più allegri o più disperati)»
G. Celati, *Verso la foce*¹

1. *Alcune consonanze*

Mimmo Jodice e Josef Koudelka sono uomini, prima ancora che fotografi, diversi. Ed è l'umanità che si riversa nelle loro immagini a fungere da utile indizio per comprendere le rispettive poetiche. Poetiche che affondano nelle geografie che esplorano, e si intersecano con le storie che vogliono raccontare.

Mimmo Jodice, classe 1934, nasce a Napoli e sceglie di restarci, nonostante tutto². Il capoluogo campano diventa il centro propulsore della sua attività³ ma anche il “nido” a cui tornare dopo aver sondato esperienze nazionali e internazionali.

¹ CELATI (1992, 9).

² BONINI (1980, 11).

Josef Koudelka, classe 1938. Ceco, esiliato in Gran Bretagna, infine cittadino francese. «A photographic gipsy, a permanent outsider» viene definito da Vicki Goldberg⁴, che sottolinea «he now lives in France, in a manner of speaking; each year from spring to fall he travels and photographs, then prints during the winter in various darkrooms. It has been reported that he carries a sleeping bag and refuses to stay in hotel rooms»⁵.

Sebbene le loro biografie così come i loro lavori siano sostanzialmente differenti, negli anni Ottanta vengono entrambi coinvolti

«in due vicende fotografiche⁶, profondamente diverse per organizzazione, tempo impegnato, obiettivi preposti e ambito istituzionale, [nda che però] affrontavano temi simili e avevano come comune scopo immediato la necessità di una rappresentazione critica dei luoghi e, più in generale, di una rifondazione della cultura del paesaggio contemporaneo»⁷.

Si trovano quindi a dover riflettere sul paesaggio, sulle trasformazioni del territorio, sulla perdita di coerenza di quest'ultimo nonché sulla sua frammentazione e ibridazione. Se il progetto francese della *DATAR* – nel quale viene coinvolto Koudelka – si caratterizza per uno sguardo artistico che si pone l'obiettivo della sperimentazione, nel caso di *Viaggio in Italia* – progetto che vede Jodice tra i protagonisti – l'ispirazione giunge dalla letteratura, dalla narrazione e dalla poesia.

La riflessione sul paesaggio contemporaneo non è tuttavia la sola comunanza biografica dei due fotografi; questi infatti, negli anni Novanta, approdano – forse memori dell'esperienza succitata – alle coste del Mediterraneo e documentano, ciascuno a suo modo, le vestigia del passato. Si pongono in relazione con luoghi senza tempo: l'archeologia diventa un “segno” da collegare alla propria sfera esistenziale⁸ e dunque al proprio portato emotivo. Benché le loro ricerche nascano da riflessioni differenti e si innestino su sostrati artistici eterogenei, emerge nel lavoro di entrambi il ruolo chiave avuto dalle componenti intangibili che «conducono al valore dei luoghi che danno vita al paesaggio»⁹. Per Jodice immortalare l'archeologia significa far rivivere il passato nel presente, soffermarsi sulla spiritualità di cui è intriso l'antico per cercare e trovare

³ È negli anni Sessanta che Mimmo Jodice, ormai trentenne, prende la decisione di abbandonare il suo lavoro di rappresentante di libri per dedicarsi completamente alla fotografia. A questo riguardo si rimanda a, VALTORTA (2013c, 23) e JODICE 1978.

⁴ GOLDBERG (2005, 105).

⁵ *Id.*

⁶ Si tratta dei progetti di *Viaggio in Italia* e della *Mission Photographique de la DATAR*. Per una loro trattazione più puntuale, si veda *infra*.

⁷ BASILICO (2004, 142).

⁸ A questo proposito, VALLEGA (2006, VII-VIII).

⁹ VALLEGA 2008.

risposte¹⁰; per Koudelka il tempo della classicità è un momento da osservare con distacco, è un paesaggio iconico nel quale non c'è spazio per l'uomo¹¹. Porli a confronto in modo diretto sarebbe quindi azzardato. Più fecondo è, a mio avviso, indagare motivazioni, riflessioni e visioni che hanno condotto i due fotografi a dialogare con il Mediterraneo e, in particolare, con i resti della civiltà greco-romana.

2. Le rovine dell'antichità classica in Mimmo Jodice e Josef Koudelka: variazioni sul tema

Il germe dell'interesse di Mimmo Jodice nei confronti della documentazione dei frammenti di archeologia va forse ricondotto a un assioma fondamentale che guida la sua produzione fin dai primordi negli anni '60 del XX secolo: la fotografia è arte¹². La macchina fotografica diventa il mezzo espressivo di un'arte maggiore a tutti gli effetti¹³, di una forma artistica non più ancillare: le immagini fotografiche vivono quindi una sorta di riscatto e non vengono più considerate una mera registrazione e documentazione del reale. Tale aspetto emerge in modo evidente nei suoi lavori sulla realtà sociale del Mezzogiorno italiano riprodotta in bianco e nero: ne *Il Ventre del Colera*¹⁴ (1971-1972) l'interesse di Jodice prende le distanze dal racconto di cronaca¹⁵, concentrandosi invece sulla teatralità del dialogo figura-sfondo dei soggetti sociali¹⁶ che guardano la camera e hanno piena coscienza di essere fotografati¹⁷ (**fig. 1**). Il medesimo

¹⁰ *Infra.*

¹¹ *Infra.*

¹² JODICE – PEDICINI (2015, 6; 14). Non è forse un caso che il percorso fotografico di Jodice prenda avvio con una tipologia di immagini strettamente legate all'arte contemporanea e, in particolare, alle avanguardie storiche e all'Informale. Egli firma, brucia, taglia e strappa le immagini, «*manifesta [...] una profonda attenzione all'aspetto gestuale del fare artistico: gli strappi e le fenditure nelle sue fotografie (1966-1971) rimandano ai tagli nelle tele di Lucio Fontana, ma anche ai solchi nelle architetture di Gordon Matta-Clark*», in JODICE – PEDICINI (2015, 14).

¹³ Basti pensare che nel 1970 Jodice diventa il primo docente di fotografia in Italia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. È con lui che questa disciplina ottiene «un posto importante nel novero degli insegnamenti scolastici e universitari», in JODICE – PEDICINI (2015, 7).

¹⁴ VALTORTA (2013c, 44).

¹⁵ Jodice non è interessato al racconto di cronaca tipico dei reporter ma «[...] *sceglie, invece, come oggetto d'attenzione un unico luogo, [...] gli spazi allucinanti di un fatiscente ospedale mai terminato a Ercolano, [...] nel quale hanno trovato rifugio gruppi di persone emarginate: uno scenario simbolico che allude al vero colera di Napoli, che non è quello del momento contingente ma un profondo, ormai cronico male sociale che affonda le sue lunghe radici nella storia*», in VALTORTA (2013c, 44).

¹⁶ La documentazione del dramma di Napoli (cf. BONINI 1980, 17) è mossa da un chiaro intento sociologico (BONINI 1980, 16-17) e con la volontà di porre l'attenzione sull'aspetto catartico.

¹⁷ Jodice prende quindi le distanze dalla ricerca, intrisa di idealismo del momento decisivo tanto cara a Cartier-Bresson, e dichiara di identificare in Walker Evans una delle sue “guide spirituali”. Si vedano, a questo riguardo, BONINI (1980, 14-15), MAGGIA 2001 e VALTORTA (2013c, 49).

modus operandi si può a mio avviso riconoscere, come indagheremo più avanti, nei suoi scatti che ritraggono opere d'arte antica; frammenti e rovine non sono infatti documentati con il fine della testimonianza e della catalogazione¹⁸, bensì con l'intento di far emergere quella che Jodice definisce «archeologia emotiva»¹⁹.

L'approdo ad una ricerca legata alle vestigia della classicità non giunge dal nulla ma, al contrario, è strettamente connesso a quanto si intravede nella filigrana della sua biografia.

Fondamentale è anzitutto l'influenza dello sguardo metafisico²⁰ nei confronti della realtà circostante. Nelle fotografie di rovine di Jodice si avrà infatti modo di notare quanto sottolineava Hans Belting osservando il lavoro di Giorgio de Chirico: «alle cose aderiscono anche dei ricordi [...], ricordi di altri tempi o dell' "heure qui a déjà été", come si dice nelle carte Éluard-Picasso»²¹. Le "cose" per de Chirico prendono spesso la forma di statue antiche, di frammenti della classicità tanto da diventare «un *Leitmotiv* carico di significato nella ricerca [...] di una pittura nuova, "più profonda"»²². Se il pittore di Volos diventa musa ispiratrice del fotografo partenopeo per quanto riguarda le scene deserte e i sentimenti racchiusi nei frammenti dell'antico, all'influenza di Carlo Carrà andrebbero ricondotti il valore assoluto conferito a ciascuno scatto, la «concretezza formale»²³ nonché un linguaggio che risuona «nel silenzio delle solitudini spaziali, nel senso sospeso del tempo, nella suggestiva immobilità degli oggetti e delle figure»²⁴.

Non meno significativa è l'esperienza grazie alla quale si trova a collaborare ad uno dei progetti più avanguardistici del tempo²⁵: *Viaggio in Italia*²⁶, coordinato da Luigi

¹⁸ Per la funzione documentaria della fotografia, si vedano BOLLATI (1979, p. 31) e DE VECCHI (2000, 9). In BOLLATI (1979, 31) si legge, in particolare: «Ai gradi più alti la fotografia è in ottimi rapporti con la scienza positiva intenta a riordinare l'intero universo di sapere [...]».

¹⁹ JODICE – PEDICINI (2015, 156). A questo proposito si pensi anche al suo progetto *Transiti* (cf. COLLI 2008) nel quale accosta «veri volti fotografati e volti rappresentati [...], un omaggio appassionato alla città di Napoli e alla sua gente» (VALTORTA 2013c, 184). Mimmo Jodice diventa così testimone, grazie all'apparecchio fotografico, dell'«eterna vicenda dell'essere e dell'esistere» (ROSI 2008, 8), perché «[...] il vero tempo delle storie è il tempo presente. Né passato, né futuro [...]. Anche la fotografia è sempre presente. Qualunque cosa fermi, o figura o paesaggio, in qualunque tempo lo fermi, lo riporta al presente» (FAVETTO 2008).

²⁰ Cf. BELTING (2003, 21).

²¹ *Id.*

²² ZANKER (2003, 130). Sul tema dechirichiano della pittura "profonda" si rimanda a BALDACCI 2017, e alla cronologia ragionata del primo Volume del Catalogo Ragionato di Giorgio de Chirico di prossima pubblicazione.

²³ POLI (1989, 130).

²⁴ *Ibid.*, p. 131.

²⁵ In VALTORTA (2004, 13) leggiamo a questo proposito: «Il progetto di viaggio di *Viaggio in Italia* si contrappone, in quegli anni, a una ricerca dell'esotico e del sensazionale che sia le riviste patinate che si stanno moltiplicando, sia la televisione [...], sia a suo modo il mondo della fotografia, vanno proponendo

Ghirri²⁷, uno dei maestri riconosciuti della fotografia italiana contemporanea²⁸ (**figg. 2-5**). Si tratta di un inno al legame che unisce l'uomo al paesaggio che abita²⁹ e diventa motivo di «riflessione sulle grandi trasformazioni del paesaggio contemporaneo e sulla mutata condizione sociale ed esistenziale che ne consegue»³⁰. *Viaggio in Italia* diventa quindi, anzitutto, la ricerca di una fotografia che possa trovare nel paesaggio i sentimenti dell'uomo contemporaneo e il suo interrogarsi; un'analisi nella quale, citando Arturo Quintavalle, «[...] una generazione di intellettuali diventa una generazione di fotografi»³¹. L'indagine sul senso dei luoghi trova un ulteriore momento significativo nel progetto corale e multidisciplinare *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, avviato nel 1984 e terminato con la mostra collettiva del 1986³². L'obiettivo di tale lavoro era quello di «[...] fissare i luoghi non per descriverli, classificarli, ma per aiutare a scoprirli, per guardarli insieme in tanti, con tanti occhi [...]»³³.

Infine, la ricerca incentrata sui frammenti della classicità sviluppa quanto Mimmo Jodice aveva sperimentato in *Vedute di Napoli*³⁴, progetto che segna un momento di cesura nella sua produzione artistica, forse non a caso realizzato proprio nel 1980. Nelle fotografie scompare in modo definitivo la figura umana e viene meno anche ogni qualsivoglia riferimento temporale (**figg. 6-7**). L'attenzione è sì focalizzata sulla città partenopea ma questa volta non è interessato alle feste, ai drammi, alla bellezza dei luoghi bensì al «[...] volto inconsueto di una Napoli distaccata, surreale, proiettata nella

attraverso forme di reportage in terre lontane e invenzioni tecniche creative». Si veda inoltre, QUINTAVALLE 1984.

²⁶ GHIRRI – LEONE – VELATI 1984. Questo lavoro viene presentato al pubblico nel 1984 in occasione della mostra presso la Pinacoteca Provinciale di Bari e trova inoltre spazio nell'omonimo volume a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone e Gianni Celati pubblicato da Il Quadrante (Alessandria) nel 1984, con scritti di Arturo Carlo Quintavalle (QUINTAVALLE 1984) e Gianni Celati (CELATI 1984).

²⁷ VALTORTA 2004. Per un profilo di Luigi Ghirri, si vedano tra gli altri, GHIRRI 2004; GHIRRI – TARAMELLI 1992.

²⁸ Se la riscoperta del paesaggio italiano andrebbe forse fatta risalire a Franco Fontana, è altresì vero che il lavoro di Luigi Ghirri, *Atlante* (1973), è stato fin da subito il «manifesto del “nuovo paesaggio italiano”. Il viaggio si compie sulle pagine di un atlante, attraverso carte e simboli (cf. GHIRRI 1999). La portata concettualmente rivoluzionaria dell'opera di Ghirri è, in quegli anni, solo parzialmente acquisita, ma una nuova direzione di ricerca era stata annunciata [...]» (CALVENZI 2003, 118). Si consultino inoltre CAVANNA 2003, MAGGIA 2003 e il recente BENIGNI – ZANCHI 2016.

²⁹ Per la riflessione sul paesaggio operata da Jodice collaborando con Luigi Ghirri e altri fotografi sensibili a questo proposito, si veda, VALTORTA (2013c, 77-79).

³⁰ VALTORTA (2013a, xv).

³¹ VALTORTA (2013b, 5).

³² BIZZARRI – BRONZONI 1986; BRONZONI 1986. Tale progetto è stato riproposto nel 2016 in occasione dell'XI edizione del festival Fotografia Europea (Reggio Emilia, 6 maggio – 10 luglio 2016) dedicato al tema *La via Emilia. Strade, viaggi, confini* (GRAZIOLI – GUADAGNINI 2016).

³³ VALTORTA (2013b, 39).

³⁴ PIOVANI 1980.

tensione di una tristezza metafisica»³⁵. *Vedute di Napoli* è un lavoro in cui affiorano le sue angosce, i suoi incubi nonché il senso tragico dell'esistere; tutto ciò, però, da «problema individuale»³⁶ diventa «questione collettiva»³⁷. L'artista si interessa alla «metafisica del quotidiano»³⁸, lavora con i riverberi dell'alba e del tramonto, e «riprende al di sopra del campo visuale umano per non avere segnali di rumore come scritte o altro»³⁹.

Comprendere questi passaggi è fondamentale per accostarsi al momento più alto del percorso artistico di Mimmo Jodice, che coincide con il progetto che riveste un'importanza senza pari in questo contesto. È il 1995 quando viene pubblicato in edizione americana e italiana *Mediterraneo*⁴⁰, volume che accompagna l'omonima grande mostra al Philadelphia Museum of Art, successivamente riproposta a Milano, Bari e Arles⁴¹. Dai suoi scatti, caratterizzati dalla tecnica del mosso a cui si aggiunge un leggerissimo viraggio, emerge l'idea di un'archeologia viva⁴², intrisa di presente (**figg. 8-9**). Le rovine non vengono documentate con l'occhio sterile di uno studioso che vuole fermare il tempo della storia antica. No. Jodice fotografa l'antico e i suoi frammenti perché è solo da lì che può prendere vita una riflessione sul presente e sul futuro. Guarda al passato, ripulito dei suoi turbamenti, per trovare una rassicurazione nei confronti del futuro che lo inquieta. Il suo discorso non è rivolto a qualcosa di perduto, anzi, le immagini dell'archeologia diventano funzionali al suo interrogarsi sull'oggi⁴³. Si accorge dell'esistenza di «[...] presenze forti, che sopravvivono ai destini dei luoghi»⁴⁴. La classicità, non a caso, è il terreno del mito, di narrazioni che ancora ci riguardano poiché trattano le origini della nostra civiltà.

«Dopo le angosce di speranze perdute, sentivo la necessità di ritrovare riferimenti forti. Sono andato alla ricerca delle mie radici [...]»⁴⁵, questa la motivazione che porta Jodice a concentrarsi sulla classicità, sull'antico e sulla cultura mediterranea, e a legare tali elementi ad un tema che gli è altrettanto caro, quello della memoria. Nell'intrecciare concetti quali l'identità dei luoghi, le origini, il paesaggio, il *genius loci*, la capacità della fotografia di rendere visibile ciò che non lo è, Jodice pone in evidenza come il

³⁵ A questo riguardo, si vedano GALASSO 1980 e BONINI (1980, 25).

³⁶ BONINI (1980, 25).

³⁷ *Id.*

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

⁴⁰ JODICE 1995.

⁴¹ VALTORTA (2013c, 115).

⁴² La Pedicini (JODICE – PEDICINI 2015) parla di “archeologia sentimentale”.

⁴³ Si veda, a questo proposito, la riflessione sulle rovine in SIMMEL (2006, 70-81).

⁴⁴ VALTORTA (2013c, 129).

⁴⁵ MAGGIA – FINI (2014, 12).

mezzo fotografico non debba essere solo funzionale all'arte, e sembra fare tesoro di quanto scriveva – non a caso – Luigi Ghirri:

«La fotografia può essere un non marginale momento di pausa e di riflessione, un necessario momento di riattivazione dei circuiti dell'attenzione fatti saltare dalla velocità dell'esterno. [...] Penso [...] che la fotografia oggi possa essere una immagine di equilibrio o di pacificazione, tra le rappresentazioni conosciute e quelle che saranno, tra la saturazione dell'esterno e il vuoto su cui cadono sempre più spesso i nostri sguardi»⁴⁶.

I reperti archeologici, i paesaggi segnati dalla classicità sono visti, guardati, osservati con lentezza. Isabella Pedicini afferma infatti che «il tempo di Jodice non è fatto di istanti decisivi, ma è il tempo lungo della meditazione sulle cose»⁴⁷. Atteggiamento che serve, forse, al fotografo per preservare l'aura di sacralità che connota i luoghi recanti le tracce del passato così come le membra di quei frammenti di archeologia che da secoli dialogano con l'umanità che si pone loro davanti⁴⁸.

L'indagine del *Mare Nostrum* come «culla simbolica di una comune origine culturale»⁴⁹ richiede a Jodice di farsi «viaggiatore del Mediterraneo»⁵⁰ per fotografare Grecia, Turchia, Tunisia, Siria, Giordania. Ma non solo. Percorre anche la Francia, la Spagna, la Magna Grecia e la sua Neapolis⁵¹, «florida polis [...]»⁵² tanto che le donne e gli uomini della sua città si tramutano in «[...] scultura, dipinto, mosaico e icona, [nda e sono trasformati] per sempre in traccia della storia»⁵³. Mimmo Jodice vuole così indagare «[...] i segni lasciati dall'uomo nello spazio vissuto, [nda vuole] trovare le tracce di vite trascorse che lo hanno abitato, in un indissolubile legame tra identità dei luoghi e identità delle persone»⁵⁴. Sembra far proprio quanto scriveva Ghirri che si proponeva di «ricercare una fotografia che sia in grado di costruire immagini, figure, affinché fotografare il mondo sia anche un modo per comprenderlo»⁵⁵.

Le vibranti immagini che scaturiscono da questa ricerca sono riconducibili, da un lato, a città perdute e paesaggi distrutti (**fig. 10**) e, dall'altro, a corpi, volti e frammenti

⁴⁶ GHIRRI (1986, X).

⁴⁷ JODICE – PEDICINI (2015, 46).

⁴⁸ Cf. HERSEY 1995.

⁴⁹ VALTORTA (2013c, 170).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁵¹ JODICE 1982.

⁵² JODICE – PEDICINI (2015, 158).

⁵³ VALTORTA (2013c, 116).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁵ GHIRRI (1986, XI).

immobilizzati (**fig. 11**). Il silenzio⁵⁶ che le avvolge non va riferito alla dimensione dell'assenza, della malinconia, di un passato che non torna più, bensì all'empatia profonda che Mimmo Jodice è riuscito ad instaurare con il mondo antico. Questa sorta di comunione Jodice la vive nel profondo, il suo relazionarsi con l'«archeologia sentimentale»⁵⁷ lo conduce alla convinzione che «i luoghi erano lì ad aspettarmi. Erano posti a me sconosciuti, ma che allo stesso tempo facevano parte della mia memoria»⁵⁸. Lo stupore e le emozioni forti che connotano – senza alcuna pretesa di realismo – le fotografie di Jodice costituiscono il principale elemento di dissonanza rispetto alle immagini panoramiche di Josef Koudelka⁵⁹.

In attesa appaiono le città perdute e i paesaggi in rovina. Silenziosa attesa. Il mosso conferisce talvolta l'impressione che qualcosa possa ancora accadere sotto i nostri occhi. Nella fotografia *Antro della Sibilla*⁶⁰, scattata a Cuma nel 1985 (**fig. 12**), ben prima che Jodice iniziasse in modo consapevole e continuativo il lavoro dedicato al Mediterraneo, il susseguirsi ritmico di ombre e luci ci conduce fin dentro l'immagine come per prepararci a un eventuale incontro con la profetessa. È sempre il gioco dei riverberi – non a caso ontologicamente legato alla tecnica fotografica – ad infondere un intenso significato a *Anfiteatro Flavio*, immagine nata a Pozzuoli nel 1992⁶¹ (**fig. 13**). Jodice trova un piccolo espediente in grado di eternare la «pioggia di luce»⁶²: brucia un giornale per rendere manifesti, grazie al fumo, i raggi solari⁶³. Ma la forza espressiva delle fotografie di Jodice non è da ricondurre al solo chiarore dei riverberi; nello scatto giordano della *Tomba del soldato romano* a Petra⁶⁴ è il contrasto coloristico a donare vigore all'immagine (**fig. 14**). Il buio che copre l'interno, quasi fosse un tendaggio, pare un espediente della messinscena: non un'ombra, non un movimento ma, solo, l'abisso.

Talvolta la scenografia delle architetture del passato si arricchisce di un'altra entità rilevante nella poetica di Jodice: il mare, «[...] elemento archetipico che rinvia all'origine del mondo e ai grandi viaggi per le isole della mitologia»⁶⁵. Se in scatti come

⁵⁶ Nella conversazione con Filippo Maggia, in MAGGIA – FINI (2014, 12), Jodice osserva: «Il silenzio è importante. E tuttavia quello che avverto quando fotografo i luoghi, i volti o semplici frammenti è un assalto assordante di emozioni, ondate di parole e colori; ma anche l'intensa consapevolezza della Bellezza, così tangibile e vera, che subito diviene forza, energia per affrontare il presente. Vorrei tanto riuscire a trasmettere a chi guarda l'amore per il nostro passato, al fine di poter comprendere ciò che accade intorno a noi».

⁵⁷ JODICE – PEDICINI (2015, 156).

⁵⁸ VALTORTA (2013b, 148).

⁵⁹ *Infra*.

⁶⁰ VALTORTA (2013c, 120).

⁶¹ VALTORTA (2013b, 173).

⁶² *Ibid.*, p. 172.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ MAGGIA – FINI (2014, 87).

⁶⁵ VALTORTA (2013b, 158).

Sperlonga (1993)⁶⁶ tale archetipo funge da quinta teatrale (**fig. 15**), in fotografie quali *Cartagine, Tunisia*⁶⁷, *Cabo de Gato, Spagna*⁶⁸, l'elemento naturale si impossessa della scena emarginando il monumento antico. Cielo, scogli, mare, terra divengono novelle vestigia, richiamano alla mente la natura imperturbabile che convive con l'umanità dalle epoche più remote. Tale espediente giunge all'apice con lo scatto *Mare Mediterraneo*: lo sguardo del fotografo verso il «mare originario»⁶⁹, il mare aperto, l'orizzonte si fonde con il nostro, diventa lo sguardo assoluto dell'Uomo nei confronti dell'ambiente che lo circonda, diviene simbolo di un'esperienza comune nello spazio e nel tempo (**fig. 16**).

I corpi e i volti della classicità⁷⁰ – la seconda tipologia di immagini che popola il lavoro fotografico in esame – diventano invece espressioni evidenti di archeologia emozionale. Walter Guadagnini a questo riguardo scrive: «nel suo lungo peregrinare per musei, Jodice ha imparato che le statue vivono [...]»⁷¹. Risulta infatti assai arduo per lo spettatore osservare *l'Amazzone di Ercolano* (2007)⁷² senza domandarsi quale sia, ancora oggi, il turbamento che si percepisce in quello sguardo pietrificato (**fig. 17**). Una riflessione analoga emerge dalla fotografia *Peplophoros, Cuma* (1991)⁷³ nella quale Jodice si concentra sul volto scultoreo in secondo piano: le cicatrici, ovvi sfregi causati dal tempo, non deturpano l'idea di un'eredità del passato armonica, anzi, la accentuano (**fig. 18**). Lo stesso senso della misura è quanto si nota in *Alba Fucens* (2008)⁷⁴ dove la frammentarietà della testa scultorea non gioca a scapito dell'idea di classicità che la figura nel complesso testimonia (**fig. 19**).

Appartengono a questo secondo filone, con un ruolo per nulla marginale – sono state infatti loro la “scintilla” del progetto *Mediterraneo* –, le fotografie scattate ad alcune statue esposte presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Non si tratta di mere immagini di preziosi rinvenimenti bronzei, ma di visioni in cui si percepiscono i moti dell'anima⁷⁵. Le *Danzatrici* non ci sorprendono per questioni puramente storico-artistiche⁷⁶ bensì per il loro sguardo intenso e la gestualità bloccata, quasi fossero in posa da secoli. Un simile pathos lo si avverte anche osservando *Atleti della Villa dei*

⁶⁶ MAGGIA – FINI (2014, 91).

⁶⁷ JODICE (1995, 53).

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 86-87.

⁶⁹ MATVEJEVIĆ (1995, 105).

⁷⁰ Cf. VALTORTA 2010.

⁷¹ GUADAGNINI (2001, 33).

⁷² VALTORTA (2013b, 173).

⁷³ MAGGIA – FINI (2014, 79).

⁷⁴ MAGGIA – FINI (2014, 23).

⁷⁵ Cf. JODICE – PEDICINI (2015, 161).

⁷⁶ Cf. MATTUSCH (2005, 195-208).

Papiri (1986), i cui corpi bronzei⁷⁷ sembrano immobilizzati con tutta la loro potenza e le ombre diventano spettri pronti a fronteggiarsi.

«[...] Mais l'archéologie n'est pas seulement ici celle de l'Antique. C'est une archéologie généralisée qui réduit nos ciments d'aujourd'hui à leur nature des ruines futures et déjà présentes»⁷⁸, le parole con cui de Lamagny descrive l'opera di Mimmo Jodice possono rimodellarsi su Josef Koudelka, secondo protagonista di questo contributo, e sulla sua poetica.

I primi lavori del fotografo ceco risalgono al 1958 e, da allora fino al 1962, «[...] he assembled a body of landscapes and outdoor scenes taken in Prague and on trips to Slovakia, Poland, and Italy. Travel and its attendant discoveries would remain a lifelong spur to creativity for the photographer»⁷⁹. Negli stessi anni si sperimenta con soggetti non convenzionali, con la post-esposizione e la fotografia teatrale: ancora oggi le sue immagini risentono di un'impostazione che interpreta il mondo come un palcoscenico⁸⁰. Non è un caso che sia lo stesso fotografo – il cui motto suona «showing ordinary life in an extraordinary way»⁸¹ – a sostenere di non creare immagini bensì di inventare soggetti⁸². Il tutto, e sempre, in bianco e nero.

Josef Koudelka⁸³ è noto ai più per due progetti significativi: il primo, *Gypsies*⁸⁴, avviato con consapevolezza nei primi anni Sessanta (1961-1962), è un'indagine per immagini sulla vita dei gitani, e in particolare sulla loro musica⁸⁵. Il secondo è difficile definirlo tale. Si tratta di uno dei più grandi reportage della storia della fotografia: Koudelka usa duecento rullini per immortalare Praga il 21 agosto del 1968 (**fig. 20**) e la settimana successiva, «duecento pellicole che [nda gli] costeranno vent'anni di esilio»⁸⁶. Non scatta per pubblicare ma per se stesso e per la memoria⁸⁷, «[...] le foto sono sfocate, mosse, frutto della poca luce e della concitazione»⁸⁸: non è un caso infatti

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 189-94.

⁷⁸ DE LAMAGNY 1982.

⁷⁹ WITKOVSKY (2014a, 17).

⁸⁰ GOLDBERG (2005, 106).

⁸¹ WITKOVSKY (2014c, 49).

⁸² DELPIRE (2006, 7).

⁸³ PAPAGEORGE 2011; SILBERMANN 2015.

⁸⁴ WITKOVSKY (2014b, 104-113).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁶ CALABRESI (2013, 33).

⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 41. In CARL (1998, p. 37) si legge a proposito di questo soggetto: «The Warsaw Pact invasion of Prague in 1968 threatened the identity – the collective values – of the nation. The scenes that Koudelka chooses do not depict the bodily destruction, the blood and horror of war. He photographs the resistance that individuals and communities posed to the invading force. [...] Risking death is not too high a price to pay when faced with the destruction of his national and cultural identity. Dissolution of identity is, after all, death [...]». Tale riflessione sulla perdita di identità credo possa essere di particolare significato anche nell'accostarsi ai suoi *Panoramas*. A questo riguardo, si veda *infra*.

⁸⁸ CALABRESI (2013, 36).

che i suoi scatti giungano inizialmente anonimi all'agenzia Magnum. Sarà solo nel 1984 che alla sigla che campeggiava sul retro, "Photograph by P.P.", dove P.P. sta per "Prague Photographer", potrà essere aggiunto il suo nome.

La sua condizione di esiliato lo porta negli anni Settanta a intraprendere il progetto *Exiles*⁸⁹, il cui titolo risulta esemplificativo. Si tratta di una serie di opere non circoscrivibili a coordinate spazio-temporali definite, un soggetto più metafisico che fisico⁹⁰ in cui la ricerca non si limita al concetto di esilio in *strictu sensu* bensì alle condizioni di abbandono e di alienazione⁹¹ che per lui vive l'intero genere umano. Koudelka scatta senza alcun fine narrativo; sono attimi in cui la sua autobiografia si intreccia, indissolubile, al reportage fotografico. Ripropone sue composizioni in modo nuovo e consapevole: è il caso, per esempio, dell'immagine *Spain*⁹² (1976) che trova un puntuale parallelismo nella fotografia *Hand with wristwatch*⁹³ scattata durante l'invasione di Praga (**figg. 21-22**).

Il 1986 è l'anno della cesura. Con il suo coinvolgimento, tra gli altri⁹⁴, nella *Mission Photographique de la DATAR*⁹⁵ sul paesaggio francese degli anni Ottanta⁹⁶, la panoramica diventa il suo formato compositivo e l'essere umano scompare dalla scena nonostante Witkovsky affermi «people have disappeared from these photographs, but the hand of the man is everywhere to be felt»⁹⁷. Queste cifre stilistiche condizionano fortemente la nuova ricerca di Koudelka che ha quale soggetto principe il paesaggio,

⁸⁹ Cf. ALEXANDER 2014.

⁹⁰ WITKOVSKY (2014a, 151).

⁹¹ Cf. CARL (1998, 30).

⁹² *Ibid.*, n. 115.

⁹³ *Ibid.*, n. 71.

⁹⁴ Si pensi in particolare al progetto *La Mission Photographique Transmanche* relativo alle miniere di carbone nel cosiddetto "Black Triangle" e a quello, commissionato dalla Solidere Foundation, sulle rovine della città di Beirut dopo quindici anni di guerra in Libano che lo vedeva coinvolto insieme ad altri fotografi di fama internazionale quali Gabriele Basilico, Fouad Elkoury, Robert Polidori.

⁹⁵ La DATAR – Délégation à Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale – fu istituzionalizzata nel 1963 con l'obiettivo di prendere parte attivamente alle trasformazioni economiche e sociali che stavano caratterizzando il Dopoguerra e, in particolare, i *Trente Glorieuses* (1946 al 1975).

⁹⁶ Il fine della *Mission Photographique*, progetto annunciato pubblicamente e lanciato nel 1984 dalla già citata DATAR, era essenzialmente quello di «[...] "recréer une culture du paysage", de proposer des représentations originales d'un territoire français devenu presque méconnaissable sous les coups des grandes transformations mises en œuvre sous les Trente Glorieuses [...]» (BERTHO 2013, 11). I fotografi – in totale ventinove, tra cui nomi di un certo rilievo come Gabriele Basilico e Robert Doisneau – coinvolti da Bernard Latarjet e François Hers, le personalità a capo del progetto, avevano il compito di realizzare una sorta di inventario urbano e rurale, geografico e sociale (cf. MARCEL 2014, 23) che delineasse l'evoluzione paesaggistica della Francia. Al pari di *Viaggio in Italia*, la *Mission Photographique* (che si concluse nel 1989) si presentava anzitutto come una riflessione sul paesaggio contemporaneo che affidava alla fotografia un ruolo critico e non più semplicemente illustrativo nei confronti della realtà. A questo riguardo, MOYON – MUZARD (2014, 13).

⁹⁷ WITKOVSKY (2014a, 181).

elemento che ha sempre goduto di grande rilievo nei suoi scatti, a partire dalle fotografie dei gitani nelle quali la sua presenza andava oltre il mero decorativismo⁹⁸.

Per Josef Koudelka «il luogo è la fotografia»⁹⁹, tanto da affermare: «I don't take architectural photos. I don't take archaeological photos. I photograph the landscape, which appears or disappears depending on time, which is always there. The landscape is at the origin of European cultures»¹⁰⁰. Ma il paesaggio che interessa immortalare a Josef Koudelka non è quello della quotidianità: egli vuole identificare le tracce lasciate dagli uomini dopo una loro attività o al termine della loro esistenza¹⁰¹. Dimensione spaziale e dimensione temporale si fondono dando quindi vita a immagini di “geografie temporali”¹⁰² tutt'altro che immutabili, «[...] ai paesaggi coerenti, raccontabili attraverso la forma del panorama, succede un territorio di frammenti di relitti»¹⁰³.

L'immagine panoramica – «[...] uno spazio allungato limitato dai due estremi, una frazione di tempo chiuso su se stesso, senza seguito»¹⁰⁴ – che solo negli ultimi anni realizza con una *Leica* digitale¹⁰⁵, gli consente di enfatizzare la drammaticità della scena, di intensificare la percezione di spazio e tempo nonché di dare allo spettatore, grazie a stampe di oltre due metri, la possibilità di sprofondare nell'immagine¹⁰⁶ ponendosi in intimo dialogo con quanto documentato¹⁰⁷. I suoi *Panoramas*¹⁰⁸ sono «landscapes mined, stripped, or otherwise scarred by industry; built up to serve international shipping; strewn with the remnants of past civilizations; and, most recently, chopped up by walls and barriers»¹⁰⁹. Koudelka documenta quindi due mondi apparentemente distinti: quello della produttività, rappresentato dalle immagini di paesaggi devastati dallo sviluppo economico, e quello della spiritualità, contrassegnato dalle rovine della civiltà greco-romana, una civiltà che – a suo avviso – cercò di onorare al meglio i suoi dei¹¹⁰. Ritrae due tipologie di paesaggi opposte, ed è proprio su tale trasformazione che vuole porre l'attenzione. Dalla contrapposizione tra luoghi abitati dai resti dell'eredità classica e disabitati della società postindustriale – che sembrano paesaggi post-umani –, emerge l'idea di un uomo che è tanto creatore quanto

⁹⁸ TIBERGHEN (2014, 218).

⁹⁹ DELPIRE (1999, 103).

¹⁰⁰ LATARJET – KOUDELKA (2012, 6).

¹⁰¹ Cf. *ibid.*, p. 7.

¹⁰² Cf. VALLEGA (2006, IX).

¹⁰³ VALTORTA (2004, 17).

¹⁰⁴ DELPIRE (1999, 102).

¹⁰⁵ Questo comportava che Koudelka, in precedenza, viaggiasse con un'attrezzatura che superava i 35 chilogrammi di peso. Cf. SKOČIR (2014, 4).

¹⁰⁶ Cf. NOËL (1999, 6).

¹⁰⁷ Cf. COX 2014.

¹⁰⁸ WITKOVSKY (2014a, 181).

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ Cf. TIBERGHEN (2014, 219).

distruttore¹¹¹. Le rovine che negli scatti di Koudelka «tocchiamo con gli occhi»¹¹² conservano una carica violenta, sono «immagini che non accettano alcun accomodamento»¹¹³ e nessuna catastrofe ne risulta addolcita. Questa l'idea alla base del progetto *Caos*¹¹⁴ nel quale i luoghi sono «ridotti a non essere altro che i frammenti di una gloria decaduta sotto un cielo che la morte del Noi ha tramutato in solitudine universale»¹¹⁵. Tuttavia, nonostante le devastazioni, i suoi scatti esprimono ordine e armonia: la maestria di Koudelka risiede anche nel riuscire a dare un rigore compositivo a una materia caotica, frammentaria, disastrosa¹¹⁶.

In *Libano, Beirut* (1991)¹¹⁷ i muri crollati, i segni delle granate, i lasciti della guerra ritratti nella penombra fungono da cornice all'apertura centrale che si staglia sullo fondo. Distruzione e simmetria parrebbero concetti antitetici, ma in quest'immagine trovano equilibrio. Anche in scatti in cui la catastrofe è minore – penso al “trittico” che vede accostate le fotografie *Italia, Palermo* (1993), *Ucraina* (1992) e *Germania, Berlino* (1990)¹¹⁸ – ogni qualsivoglia dissestamento appare necessario per plasmare l'immagine e per donarle stabilità. La fotografia *France (Meuse, Sorcy)*, del 1998, fa proprie tali riflessioni in modo magistrale (**fig. 23**). Il fatto che si tratti di un'immagine autentica della realtà risuona straniante; il paesaggio è post-apocalittico e appare abbandonato, senza alcun ripensamento, dall'uomo e dalla natura. Le crude architetture si sono come incagliate nella nuda terra; sembra non esserci più alcuna possibilità di trasformazione e sistemazione. È la fine e l'infinito al tempo stesso. Solo le nubi accennano a un movimento, alla possibilità che qualcosa possa ancora succedere.

Negli scatti di Koudelka, l'impostazione panoramica consente di instaurare inattesi parallelismi tra l'archeologia dell'oggi e quella dell'antico: i blocchi di cemento che ritmano l'orizzonte della fotografia *Francia, Nord Pas-de-Calais* (1989)¹¹⁹ non sono molto distanti, a livello visivo, dai rocchi di colonna che si affastellano in primo piano in *Delfi, Grecia* (**figg. 24-25**), o dai frammenti immortalati in un equilibrato disordine nello scatto *Afrodisia, Turchia*¹²⁰ (**fig. 26**). Se il dialogo tra le due tipologie di paesaggio ritratte dal fotografo cieco è fondamentale per capirne lo sguardo, per osservare come in quei monumentali scatti panoramici in bianco e nero siano state intrappolate vita e

¹¹¹ *Ibid.*, p. 220. Si veda inoltre, CARL (1998, 38-39).

¹¹² NOËL (1999, 8).

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ A questo riguardo si vedano, WRAY 2012 e NOËL 1999.

¹¹⁵ NOËL (1999, 8).

¹¹⁶ DELPIRE (1999, 103).

¹¹⁷ NOËL (1999, 16-17).

¹¹⁸ In *Caos* (NOËL 1999) le tre immagini verticali sono affiancate in un'unica pagina, come in un serrato dialogo.

¹¹⁹ NOËL (1999, 22-23).

¹²⁰ *Infra.*

morte, immortalità e decadenza¹²¹, e come in essi risuoni l'eco della ricerca dell'esiliato¹²², nel presente contributo acquistano ovviamente maggiore rilevanza le fotografie dei "resti" della civiltà greco-romana che abitano le coste del Mediterraneo.

*Vestiges*¹²³ – questo il nome del progetto iniziato nel 1991 e non ancora concluso¹²⁴, tanto che si avverte l'assenza di un catalogo e, ancor più, degli echi che seguono ogni qualsivoglia fortuna critica – raccoglie immagini in formato panoramico di siti archeologici sparsi in oltre venti Paesi affacciati sul *Mare Nostrum* (Grecia, Siria, Libano, Algeria, Egitto, Turchia, Italia...). Koudelka non si relaziona alle rovine protagoniste dei suoi scatti con l'intento di celebrarne la malinconia sottesa bensì per restituirne l'autentica bellezza¹²⁵ e alimentare il suo (e nostro?) legame con il passato, perché torni a farsi memoria¹²⁶. In quei luoghi Koudelka «ha sentito il soggetto, ha ascoltato gli echi che gli suscitavano dentro: il tempo, la storia, il romanticismo delle rovine, ma anche e soprattutto il loro essere grandiosi o patetici frammenti di grandi avventure umane, di intere civiltà come i pezzi di sontuose scenografie [...]»¹²⁷.

Attraverso la fotografia si pone l'obiettivo di trasformare le macerie in speranza, di rianimare imponenti cadaveri di pietra infondendo loro il soffio vitale perché il bello si nasconde ovunque, anche nella distruzione e nella tragedia¹²⁸. L'attrazione che vive nei confronti della bellezza e la ricerca in essa della solitudine lo riconducono più volte nello stesso luogo al fine di «[...] capture the place better than I did on the previous visit»¹²⁹. Questo l'*élan* che lo guida, più e più volte, da un paesaggio in rovina all'altro.

A Koudelka non importa far risuonare il passato nel presente – esigenza che vibra in Mimmo Jodice¹³⁰ –, quello che gli sta a cuore è la ricerca di spazi nei quali si manifesta e può essere eternizzata la sua concezione di bello. In *Athens. Temple of Zeus* (1994) i

¹²¹ Cf. LOUNTZIS 2016.

¹²² Cf. TIBERGHEN (2014, 219).

¹²³ Le fotografie di questo progetto sono state oggetto di alcuni progetti espositivi. Ricordo in particolare *Josef Koudelka. Vestiges 1991-2012* (Marseille, Vieille Charité, 12 janvier – 15 avril 2013); *Josef Koudelka. Vestiges 1991-2012* (Ljubljana, Jakopič Gallery, 20. 5. – 3. 9. 2014); *Josef Koudelka. Vestiges 1991-2014* (Aosta, Forte di Bard, 8 dicembre 2014 – 3 maggio 2015) e, da ultimo, *Koudelka: Twelve Panoramas 1987-2012* (New York, Pace/MacGill Gallery, January 16 – February 14, 2015).

¹²⁴ «[...] My project isn't finished. Will it ever been finished? During my travels over the years, I have never stopped enjoying what I do, my interest has always grown», in LATARJET – KOUDELKA (2012, p. 7).

¹²⁵ Cf. GIACHINO 2015.

¹²⁶ CORONELLI 2014.

¹²⁷ SCIANNA (2014, 108; 111).

¹²⁸ Cf. TESSON 2013.

¹²⁹ BISSON 2014. Questo aspetto emerge con forza anche nel recente film *Koudelka fotografa la Terra Santa* (*Koudelka shooting Holy Land*, Gilad Baram, 2015) che racconta il lavoro di reportage del fotografo, svolto tra il 2008 e il 2012, in territori e insediamenti localizzati lungo il muro che separa Israele dai territori della West Bank.

¹³⁰ *Supra*.

rocchi della colonna non sembrano crollati bensì accuratamente appoggiati sul terreno, una dolce distruzione insomma (**fig. 27**). La ripresa da un'angolazione così ravvicinata ci permette di cogliere fratture e venature del marmo, tanto da risultare distaccata, quasi scientifica. Le rovine appaiono come in posa in questa ricerca della bellezza: nello scatto *Afrodisia, Turchia* (**fig. 26**) i "riccioli" delle volute dei capitelli fungono da elementi di disturbo in quel paesaggio fermo, bloccato, imperturbabile. In *Amman, Giordania* (**fig. 28**) è la sensazione di sospensione ad incantare lo spettatore: i frammenti di una statua, in antico probabilmente di dimensioni colossali, sembrano ricordarci che l'uomo, in un momento imprecisato, è passato di lì.

Lo spettatore non può che provare ammirazione per questi paesaggi "fratturati" e, con essi, per la lucidità di chi ha documentato quei luoghi. Tuttavia è difficile avvertirne il trasporto emotivo: «[...] silenzio e solitudine sono le uniche sonorità di cui l'immagine è capace»¹³¹. In Koudelka emerge l'erranza, il «vagare errabondo, di perduti: quello di chi si riconosce ormai "straniero dovunque" e dovunque disperso, "senza luogo" [...]»¹³². Nei suoi scatti cerchiamo infatti invano il «sentimento della radicatezza»¹³³; i luoghi non gli appartengono¹³⁴ e chi osserva le sue fotografie non può che avvertirlo. È un continuo fondersi di bellezza e solitudine¹³⁵, ma svuotate di sentimento, emozione, empatia. Si avverte, a mio avviso con forza, l'emergere della sua condizione di esiliato, di colui che non si riconosce in alcun luogo, esattamente l'opposto di quanto teorizzava il filosofo Gabriel Marcel: «An individual is not distinct from his place; he is that place»¹³⁶. Koudelka non avverte empatia, non sente di appartenere a nessun luogo. Sovverte questo atavico bisogno umano¹³⁷. Nonostante il suo «buon paio di scarpe»¹³⁸ lo accompagni ovunque, la documentazione dei suoi spostamenti non testimonia l'entusiasmo del viaggiatore né tantomeno quella dell'esploratore. Il suo sguardo non si fonde con il paesaggio con cui si pone in relazione; ne prende coscienza, lo fotografa ma il tutto in modo imperturbabile. A differenza di quanto sottolinea George Matoré¹³⁹ enucleando il concetto di «existential space», ossia «[...] space is not only perceived, it is experienced»¹⁴⁰, nei lavori del fotografo cieco risulta difficile cogliere questo connubio. Le rovine dell'antichità che egli eterna nei suoi scatti sembrano vibrare della sola percezione.

¹³¹ NOËL (1999, 7).

¹³² BISSON (2014, 52).

¹³³ SIRONI (2004, 51).

¹³⁴ RELPH (1976, 1-6).

¹³⁵ Cf. NOËL (1999, 7).

¹³⁶ Tale citazione è contenuta in MATORÉ (1966, 6).

¹³⁷ RELPH (1976, 38).

¹³⁸ BERTOLUCCI 2013.

¹³⁹ MATORÉ (1966, 6).

¹⁴⁰ *Id.*

Se gli anni Ottanta, il bianco e nero, l'assenza di esseri umani nonché la sospensione temporale dei paesaggi potrebbero sembrare elementi significativi per costruire un dialogo tra Mimmo Jodice e Josef Koudelka basato su consonanze, è altresì vero che dall'osservazione delle fotografie relative all'eredità del Classico emergono due poetiche chiaramente distinte. Non c'è nulla nelle immagini di Koudelka che richiami la luce, i riverberi, l'anelito spirituale che si avvertono fissando una fotografia di Jodice. Con lui il passato rivive grazie alle tracce di eternità che il suo occhio attento riesce a cogliere e rendere evidente nei frammenti, nei volti, nei paesaggi dell'antichità. Nelle immagini del fotografo partenopeo è invece assente l'aura di sacralità che avvolge i paesaggi in rovina così come quelli industrializzati che Koudelka, ormai da anni, immortala viaggiando lungo le coste del Mediterraneo. Sacralità sospesa nel tempo e nello spazio. Una sacralità, forse, post-umana che non necessita l'uomo, anzi, è pronta a sopravvivergli. Le vestigia classiche così come i soggetti industriali che Koudelka inserisce nei suoi scatti panoramici divengono paesaggi iconici, autosufficienti. Le rovine immortalate dal fotografo ceco risentono dello sguardo distaccato che connota un esiliato, che non può, non deve affezionarsi. I resti del passato sono ripresi con un'attenzione quasi scientifica, tanto che si potrebbero usare per una "ricostruzione 3D" del monumento in antico. È tutto lì, presente e documentato nel formato panoramico. Non c'è alcun avvicinamento, e il formato scelto da Koudelka aiuta in questa creazione di alterità. È pulsante di vita, al contrario, la classicità immortalata da Jodice. Il suo sguardo chiede, cerca, una relazione con il passato. Emerge forte la consapevolezza delle sue radici nell'antichità classica. Non è infatti un caso che il suo sguardo si avvicini, osservi, si lasci interrogare e interroghi. Rimanendo in silenziosa attesa di una risposta.

Immagini

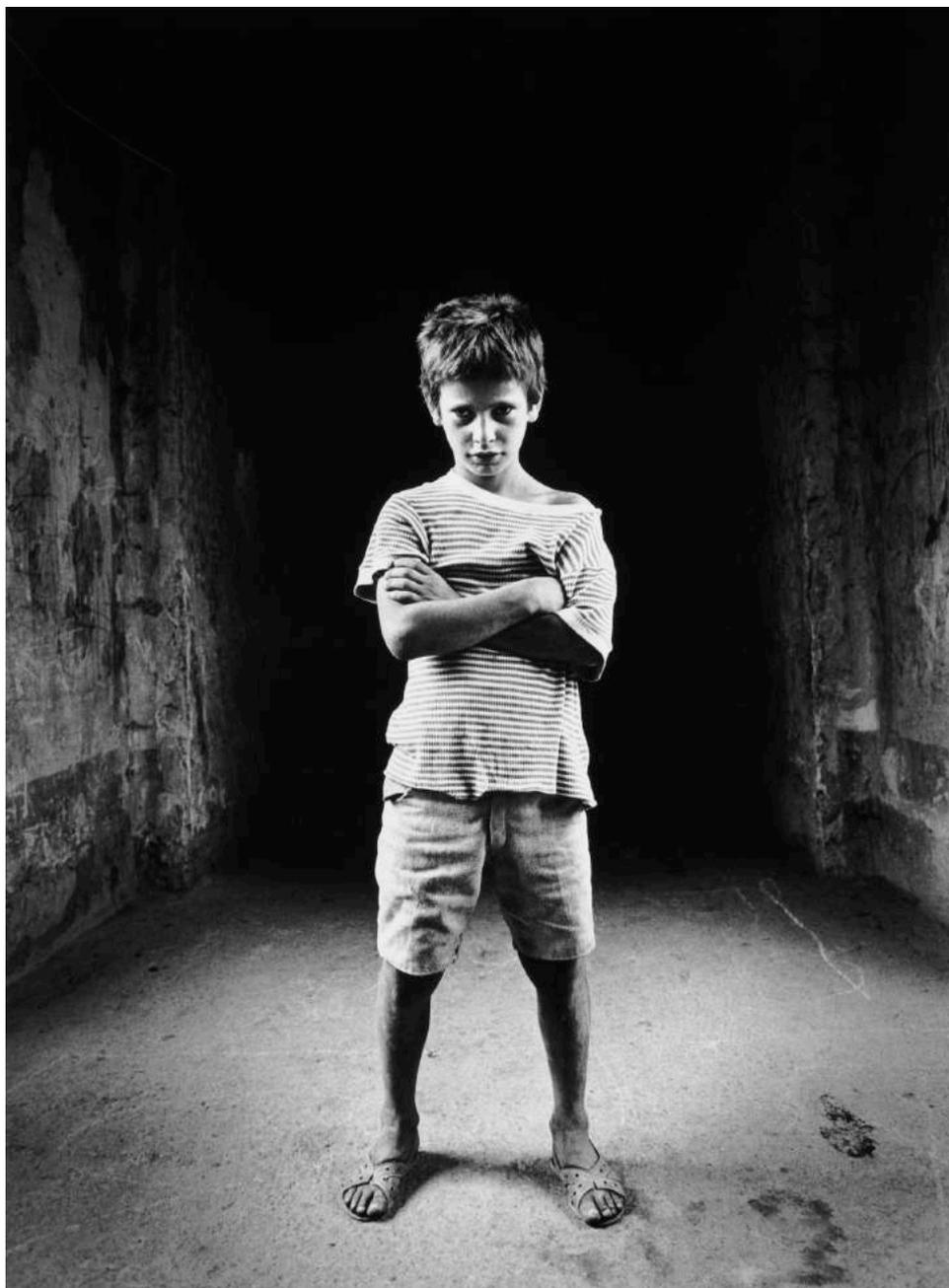


Fig. 1: Mimmo Jodice, *Ercolano n. 2*, 1972



Fig. 2: Copertina della pubblicazione *Viaggio in Italia* (1984)



Fig. 3: Luigi Ghirri, *Alpe di Susi, Bolzano, 1979*



Fig. 4: Gabriele Basilico, *Milano, 1979*



Fig. 5: Mimmo Jodice, *Napoli*, 1980



Fig. 6: Mimmo Jodice, *Vedute di Napoli: Opera n. 8*, 1980



Fig. 7: Mimmo Jodice, *Vedute di Napoli: Opera n. 47*, 1980

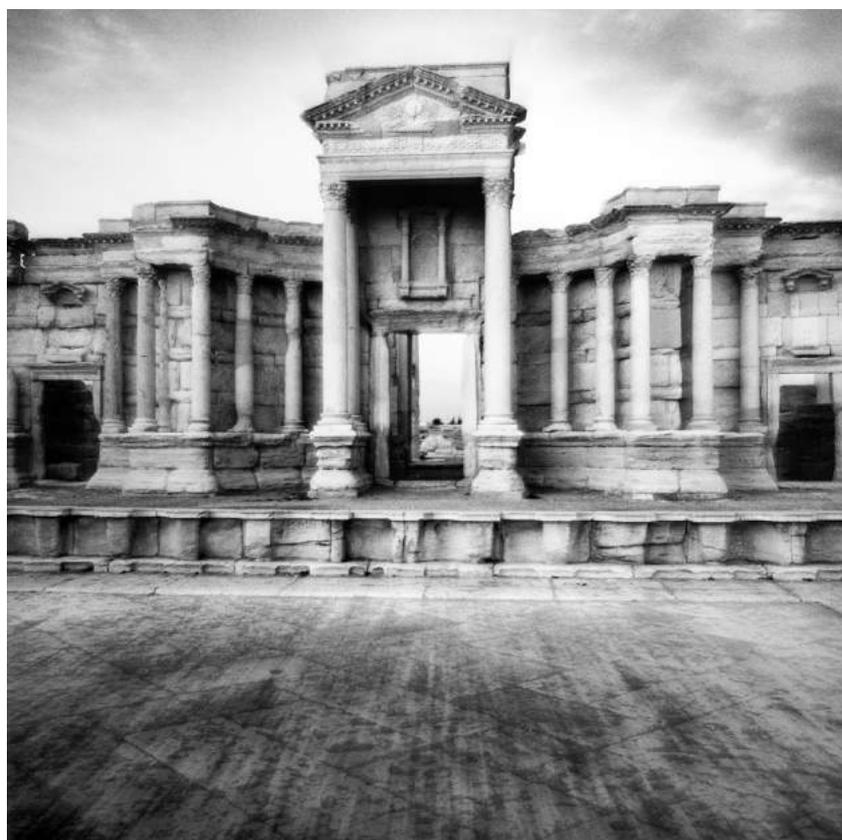


Fig. 8: Mimmo Jodice, *Teatro romano, Palmira*, 1993



Fig. 9: Mimmo Jodice, *Tempio della Concordia*, Agrigento, 1993



Fig. 10: Mimmo Jodice, *Tempio di Serapide*, Pergamo, 1993



Fig. 11: Mimmo Jodice, *Ercolano. Villa dei Papiri*, 1986



Fig. 12: Mimmo Jodice, *Antro della Sibilla*, Cuma, 1985

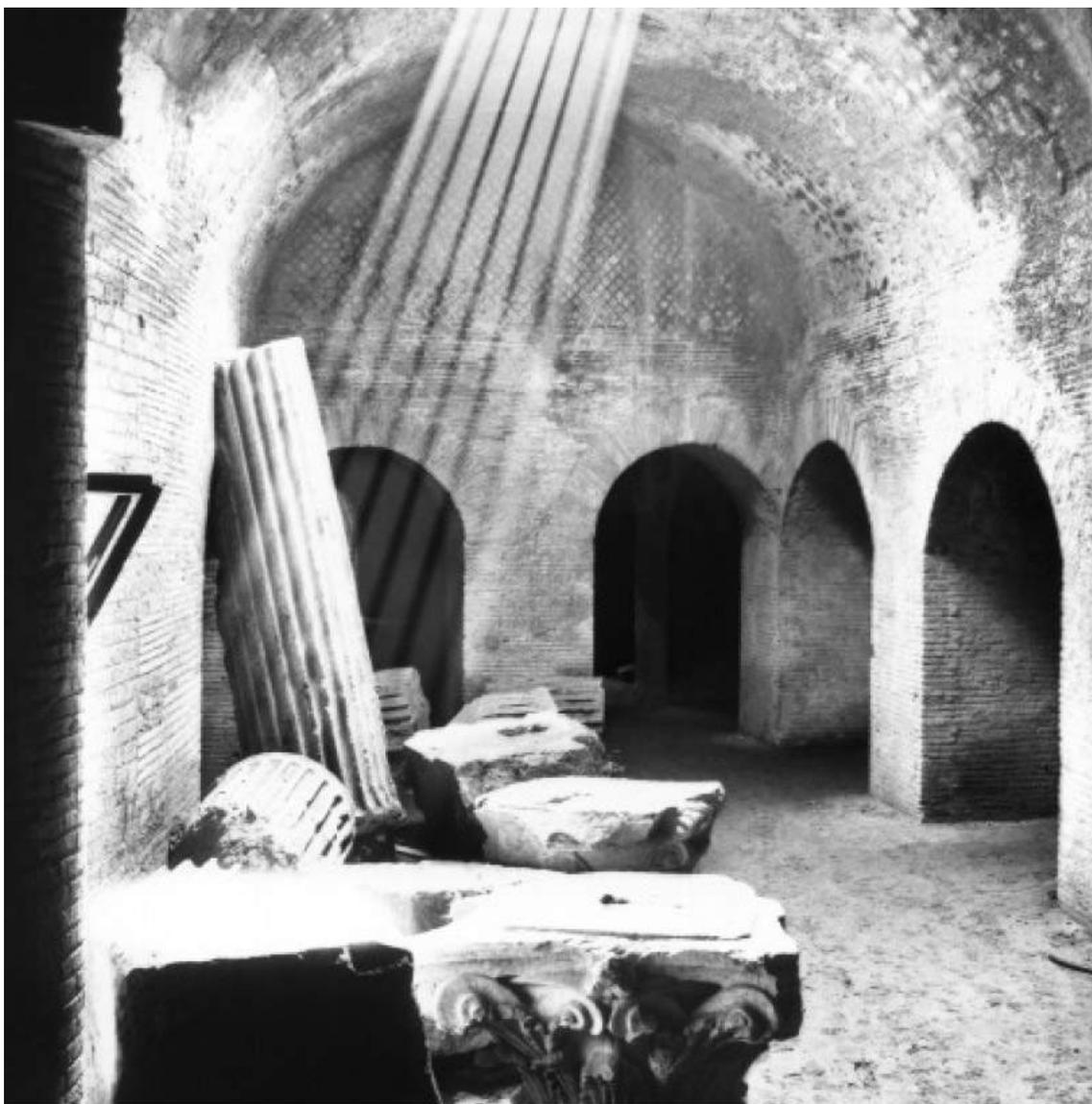


Fig. 13: Mimmo Jodice, *Anfiteatro Flavio*, Pozzuoli, 1992

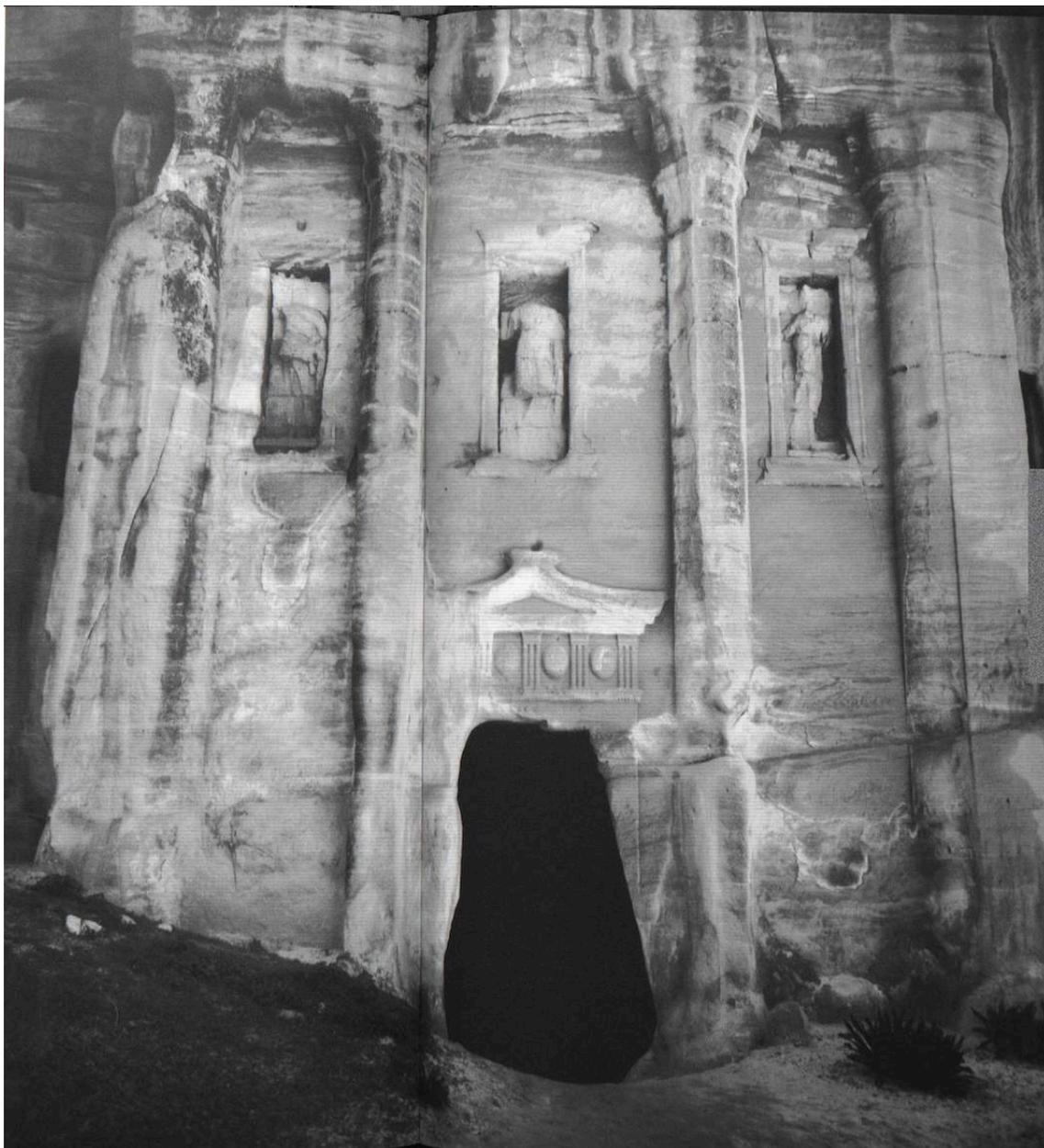


Fig. 14: Mimmo Jodice, *Tomba del soldato romano*, Petra, 1993



Fig. 15: Mimmo Jodice, *Sperlonga*, 1993



Fig. 16: Mimmo Jodice, *Mare Mediterraneo*



Fig. 17: Mimmo Jodice, *Amazzone di Ercolano*, 2007

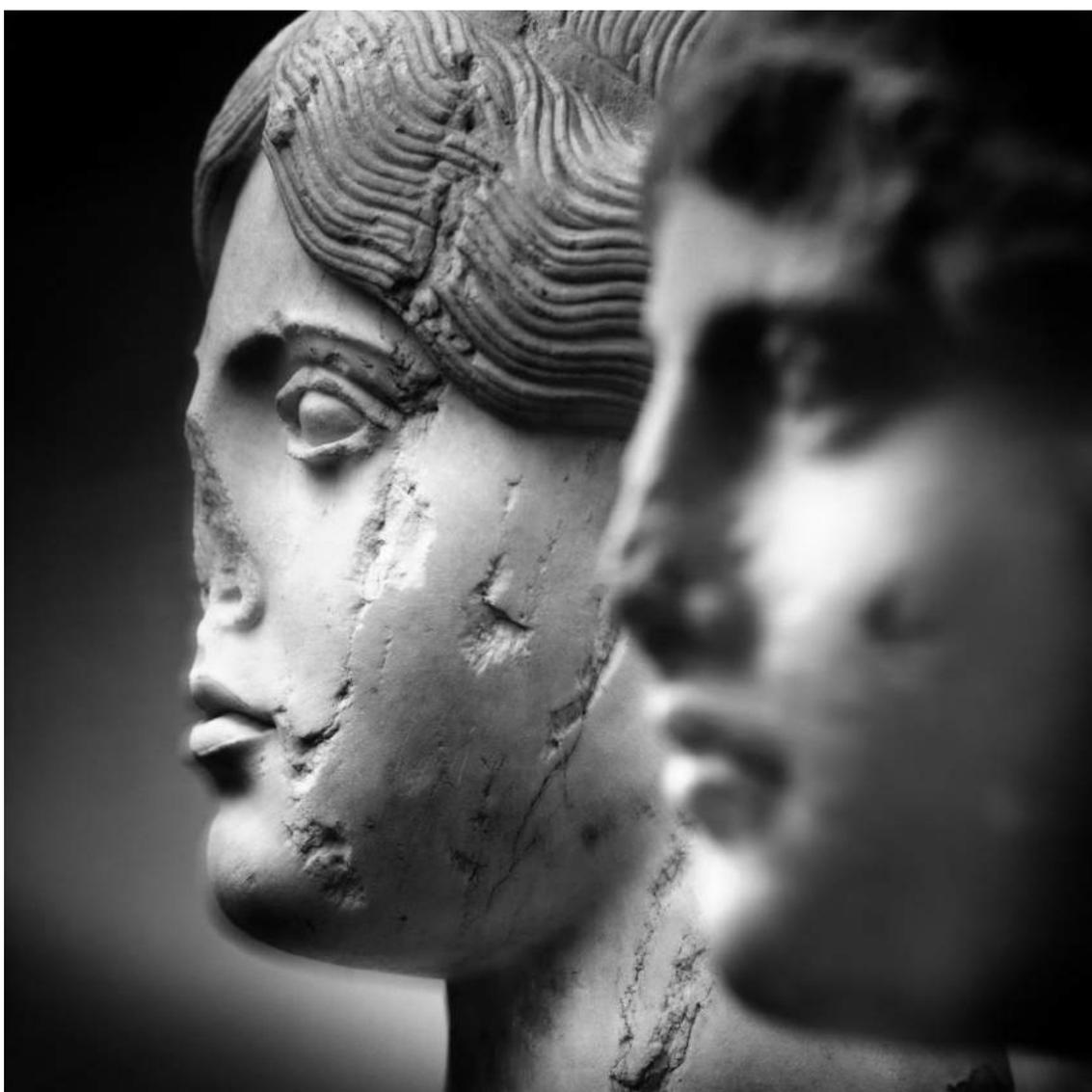


Fig. 18: Mimmo Jodice, *Peplophoros*, Cuma, 1991

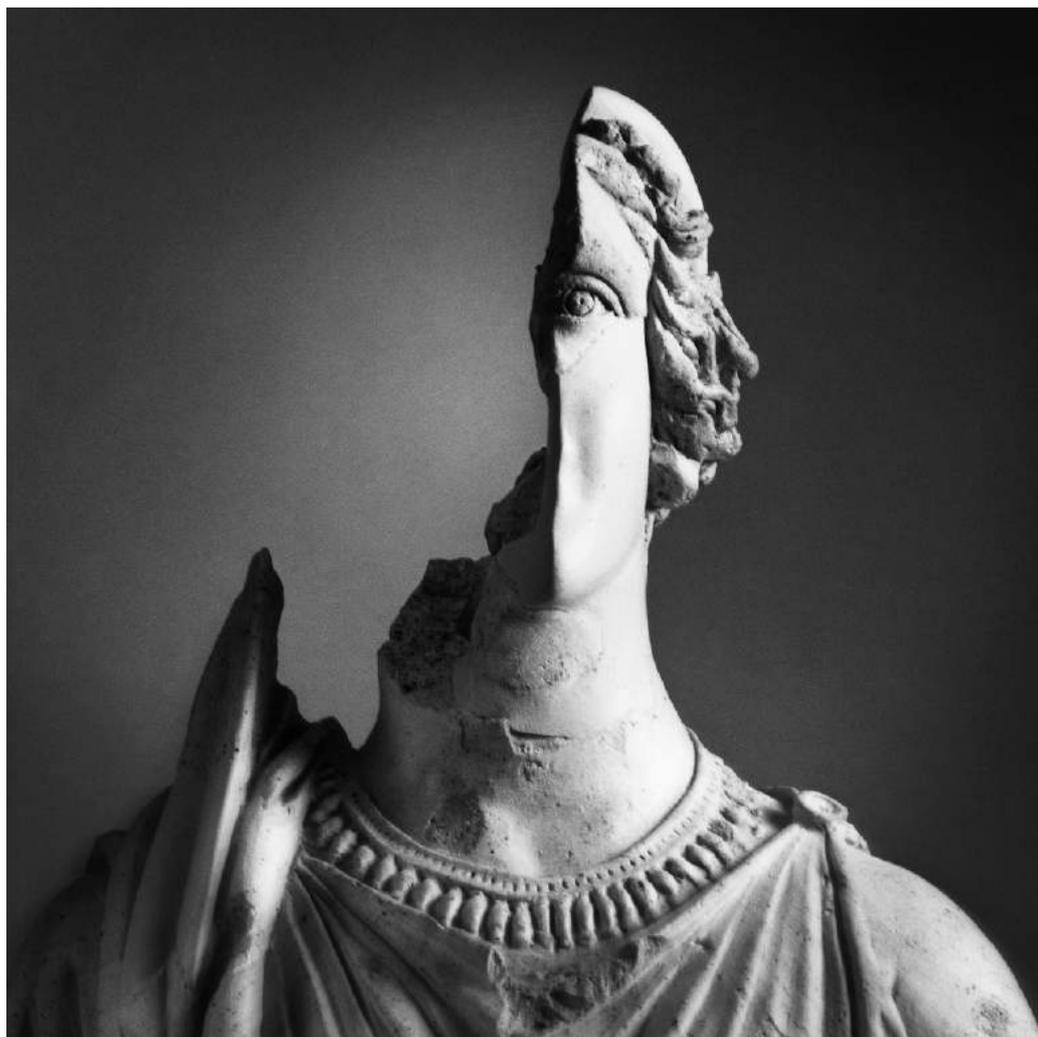


Fig. 19: Mimmo Jodice, *Alba Fucens*, 2008



Fig. 20: Josef Koudelka, *Czech crowd, hand on Russian tank*, 1968



Fig. 21: Josef Koudelka, *Spain*, 1976



Fig. 22: Josef Koudelka, *Hand with wristwatch*, 1968



Fig. 23: Josef Koudelka, *France (Meuse, Sorcy)*, 1998



Fig. 24: Josef Koudelka, *Francia, Nord-Pas-de Calais*, 1989



Fig. 25: Josef Koudelka, *Delfi, Grecia*



Fig. 26: Josef Koudelka, *Afrodisia, Turchia*



Fig. 27: Josef Koudelka, *Athens. Temple of Zeus, 1994*



Fig. 28: Josef Koudelka, *Amman, Giordania*

Riferimenti bibliografici

ALEXANDER 2014

S. Alexander, *Under the Stars, 1970-1990*, in M.S. Witkovsky (ed.), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, exhibition catalogue (The Art Institute of Chicago, June 7, 2014, to September 14, 2014), New Haven-London, 170-77.

BALDACCI 2017

P. Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva sulla cronologia 1908-1910*, «Studi OnLine» IV, 5-43.

BASILICO 2004

G. Basilico, *Viaggio in Italia e Mission Photographique de la D.A.T.A.R.: due esperienze sul paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti del paesaggio. 1984-2004 A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, 139-44.

BELTING 2003

H. Belting, *Le ermetiche visioni quadrate*, in E. Coen (a cura di), *Metafisica*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2003 – 6 gennaio 2004), Milano, 18-32.

BENIGNI – ZANCHI 2016

C. Benigni, M. Zanchi (a cura di), *Luigi Ghirri. Pensiero Paesaggio. Thought Landscape*, Milano.

BERTHO 2013

R. Bertho, *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris.

BERTOLUCCI 2013

L. Bertolucci, *Le scarpe fotografiche di Josef Koudelka*, «Il fatto quotidiano», 27 marzo 2013, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2013/03/27/scarpe-fotografiche-di-josef-koudelka/544067/> (consultato il 27 febbraio 2017).

BISSON 2014

S. Bisson, *Josef Koudelka through greek and roman vestiges*, «Urbanautica», May 20, 2014, <http://www.urbanautica.com/review/josef-koudelka-through-greek-and-roman-vestiges/460> (consultato il 15 febbraio 2017).

BIZZARRI – BRONZONI 1986

G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Milano.

BRONZONI 1986

E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Scritture nel paesaggio*, Milano.

BOLLATI 1979

G. Bollati, *Note su fotografia e storia*, in C. Bertelli, G. Bollati (a cura di), *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia. Annali*, I, vol. 2, Torino, 5-55.

BONINI 1980

G. Bonini, *Scene reali e luoghi dell'immaginario*, in A. Piovani (a cura di), *Mimmo Jodice. Vedute di Napoli*, Milano, 9-27.

CALABRESI 2013

M. Calabresi, *Josef Koudelka. Anonimo praghese*, in M. Calabresi, *A occhi aperti*, Roma, 33-55.

CALVENZI 2003

G. Calvenzi, *Il paesaggio come necessità*, in F. Maggia, G. Roganti (a cura di), *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, Milano, 118-19.

CARL 1998

K. Carl, *Uprootdness and Reception in the Photographs of Josef Koudelka*, «Art Criticism», XIII/2, 25-41.

CAVANNA 2003

P. Cavanna, *Mostrare paesaggi*, in F. Maggia, G. Roganti (a cura di), *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, Milano, 40-43.

CELATI 1984

G. Celati, *Verso la foce (Reportage, per un amico fotografo)*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, 20-35.

CELATI 1992

G. Celati, *Verso la foce*, Milano.

COLLI 2008

C. Colli (a cura di), *Transiti: Mimmo Jodice*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 maggio – 29 giugno 2008), Napoli.

CORONELLI 2014

C. Coronelli, *Vestigia archeologiche nel Forte di montagna*, «Il Giornale dell'Arte», vol. 348, dicembre 2014, <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli//2014/12/122362.html> (consultato il 5 febbraio 2017).

COX 2014

J. Cox, *Democratic Vistas*, Exhibition text, *Koudelka: Twelve Panoramas 1987-2012* (New York, Pace/MacGill Gallery, January 16 – February 14, 2015), 1-6.

DELPIRE 1999

R. Delpire, *Un ordine al di là del caos*, in B. Noël (a cura di), *Caos. Koudelka*, Milano, 101-103.

DELPIRE 2006

R. Delpire, *Introduction. Regarding Josef*, in AA.VV., *Koudelka*, London, 6-9.

DE VECCHI 2000

C. De Vecchi, *La rappresentazione del paesaggio. Funzione documentaria e riproducibilità tecnica*, Milano.

FAVETTO 2008

G.L. Favetto, *Dal gesto di Mimmo*, in C. Colli (a cura di), *Transiti: Mimmo Jodice*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 maggio – 29 giugno 2008), Napoli, 28.

FERNANDEZ 2005

D. Fernandez, *L'archeologia fotografata di Mimmo Jodice*, «FMR», IV, 13-30.

GALASSO 1980

G. Galasso, *Introduzione*, in A. Piovani (a cura di), *Mimmo Jodice. Vedute di Napoli*, Milano, 7.

GIACHINO 2015

D. Giachino, *Koudelka, re della fotografia*, La Stampa, 9 gennaio 2015, <http://www.lastampa.it/2015/01/09/torinosette/primapagina/segnalazioni/koudelka-re-della-fotografia-ZilQ19rsjranSf3WFimLiL/pagina.html> (consultato il 25 gennaio 2017).

GIANELLI – LANCIONI 2010

I. Gianelli, D. Lancioni (a cura di), *Mimmo Jodice*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 9 aprile – 11 luglio 2010), Milano.

GHIRRI 1986

L. Ghirri, *Fotografia e rappresentazione dell'esterno*, in G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Milano, IX-XI.

GHIRRI 1999

L. Ghirri, *Atlante*, Milano.

GHIRRI 2004

P. Ghirri, *Luigi Ghirri. Still-Life*, Milano.

GHIRRI – LEONE – VELATI 1984

L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria.

GHIRRI – TARAMELLI 1992

P. Ghirri, E. Taramelli, *Luigi Ghirri. Vista con camera. 200 Fotografie in Emilia Romagna*, Milano.

GOLDBERG 2005

V. Goldberg, *Light matters: writings on photography*, New York, 103-107.

GRAZIOLI – GUADAGNINI 2016

E. Grazioli, W. Guadagnini (a cura di), *Fotografia europea. La via Emilia. Strade, viaggi, confini*, Milano.

GUADAGNINI 2001

W. Guadagnini, *Mimmo Jodice*, in E. Turri, M. Jodice, *Gli iconemi: storia e memoria del paesaggio*, Milano, 29-33.

HERSEY 1995

G. Hersey, *Mimmo Jodice and the anatomies of ruin*, in M. Jodice, *Mediterranean*, New York, 8-15.

JODICE 1978

M. Jodice, *Napoli e la fotografia*, «Progresso Fotografico», I, gennaio, s.p.

JODICE 1982

M. Jodice, *Naples une archéologie future*, Ercolano.

JODICE 1995

M. Jodice, *Mediterranean* (with essays of G. Hersey and P. Matvejević), New York (ed. italiana, M. Jodice, *Mediterraneo*, Udine, 1995).

JODICE – PEDICINI 2015

M. Jodice, I. Pedicini, *La camera incantata*, Roma.

DE LAMAGNY 1982

J.-C. de Lamagny (a cura di), *Mimmo Jodice. Naples, une archéologie future*, Paris, Istituto Italiano di Cultura.

LATARJET – KOUDELKA 2012

B. Latarjet, J. Koudelka, *Interview at the occasion of the opening of Vestiges 1991-2012 at the centre de la Vieille Charité, Marseille*, in *Josef Koudelka. Vestiges 1991-2012*, brochure della mostra (Ljubljana, Jakopič Gallery, 20. 5. – 3. 9. 2014).

LOUNTZIS 2016

G. Lountzis, *The aura of antiquity remains. Photographs by Josef Koudelka*, «in[+]frame», June 3, 2016, <http://www.inframe.gr/single-post/2016/06/03/The-aura-of-antiquity-remains-Photographs-by-Josef-Koudelka> (consultato il 5 febbraio 2017).

MAGGIA 2001

F. Maggia, *Jodice Mimmo negli anni Settanta*, Milano.

MAGGIA 2003

F. Maggia, *Très belle*, in F. Maggia, G. Roganti (a cura di), *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 a oggi*, Milano, 212-13.

MAGGIA – FINI 2014

F. Maggia, C. Fini (a cura di), *Mimmo Jodice. Arcipelago del mondo antico*, Ginevra-Milano.

MARCEL 2014

O. Marcel, *Un legs monumental. Les pouvoirs de l'image photographique*, in C. Moyon, F. Muzard (a cura di), *La Mission photographique de la DATAR. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, 21-38.

MATORÉ 1966

G. Matoré, *Existential Space*, «Journal of Landscape», vol. XV, 5-6.

MATTUSCH 2005

C.C. Mattusch, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles.

MATVEJEVIĆ 1995

P. Matvejević, *Mediterranean: images and oblivion*, in M. Jodice, *Mediterranean*, New York, 105-111.

MOYON – MUZARD 2014

C. Moyon, F. Muzard, *La photographie de paysage, un art de synthèse à (re)découvrir*, in C. Moyon, F. Muzard (a cura di), *La Mission photographique de la DATAR. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, 11-17.

NOËL 1999

B. Noël (a cura di), *Caos. Koudelka*. Con postfazione di R. Delpire, Milano.

PAPAGEORGE 2011

T. Papageorge, *Josef Koudelka*, «Core Curriculum», 138-40.

PIOVANI 1980

A. Piovani (a cura di), *Mimmo Jodice. Vedute di Napoli*, testo di G. Bonini, introduzione di G. Galasso, Milano.

POLI 1989

F. Poli, *La Metafisica*, Roma-Bari.

QUINTAVALLE 1984

A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, 7-14.

RELPH 1976

E. Relph, *Place and placelessness*, London.

ROSI 2008

F. Rosi, *Caro Mimmo/Dear Mimmo*, in C. Colli (a cura di), *Transiti: Mimmo Jodice*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 23 maggio – 29 giugno 2008), Napoli, 8-9.

SCIANNA 2014

F. Scianna, *Koudelka. Il sentimento del passato*, «Arte», dicembre, 106-111.

SILBERMAN 2015

R. Silberman, *Josef Koudelka*, «The Burlington Magazine», CLVII, 660-61.

SIMMEL 2006

G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma.

SIRONI 2004

M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia.

SKOČIR 2014

M. Skočir, *Josef Koudelka*, testo introduttivo alla mostra *Josef Koudelka: Vestiges 1991-2012* (Jacopič Gallery, Ljubljana 20 May – 3 September 2014).

TESSON 2013

D. Tesson, *Koudelka, le poète des ruines*, Le Point, 31 Janvier 2013, http://www.lepoint.fr/arts/koudelka-le-poete-des-ruines-31-01-2013-1692304_36.php (consultato il 5 febbraio 2017).

TIBERGHIEEN 2014

G.A. Tiberghien, "Where are the people?" *Landscape in the Photography of Josef Koudelka*, in M.S. Witkovsky (a cura di), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, New Haven-London, 218-21.

VALLEGA 2006

A. Vallega, *La geografia del tempo. Saggio di geografia culturale*, Torino.

VALLEGA 2008

A. Vallega, *Indicatori per il paesaggio*, Milano.

VALTORTA 2004

R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti del paesaggio. 1984-2004 A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, 11-49.

VALTORTA 2010

R. Valtorta (a cura di), *Mimmo Jodice. Figure del mare*, catalogo della mostra (Capri 2010), Milano.

VALTORTA 2013a

R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino.

VALTORTA 2013b

R. Valtorta, *In cerca dei luoghi (non si trattava solo di paesaggio)*, in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Torino, 3-108.

VALTORTA 2013c

R. Valtorta, *Mimmo Jodice*, Milano.

ZANKER 2003

P. Zanker, *Simulacri*, in E. Coen (a cura di), *Metafisica*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2003 – 6 gennaio 2004), Milano, 130-51.

WITKOVSKY 2014a

M.S. Witkovsky (ed.), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, exhibition catalogue (The Art Institute of Chicago, June 7, 2014, to September 14, 2014), New Haven-London.

WITKOVSKY 2014b

M.S. Witkovsky, *Gypsies*, in M.S. Witkovsky (ed.), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, exhibition catalogue (The Art Institute of Chicago, June 7, 2014, to September 14, 2014), New Haven-London, 104-112.

WITKOVSKY 2014c

M.S. Witkovsky, *Schooled in the Sixties*, in M.S. Witkovsky (a cura di), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, New Haven-London, 48-55.

WRAY 2012

T. Wray, *Order out of chaos*, in A. Higgott, T. Wray (eds.), *Camera Constructs*, 237-46.

Crediti fotografici

Figure 1; 12: R. Valtorta, *Mimmo Jodice*, Milano, Mondadori, 2013.

Figure 2-5: Biblioteca Digitale Reggiana

Figure 6-7: A. Piovani (a cura di), *Mimmo Jodice. Vedute di Napoli*, testo di G. Bonini, introduzione di G. Galasso, Milano, Mazzotta, 1980.

Figure 9; 11: M. Jodice, I. Pedicini, *La camera incantata*, Roma, Contrasto, 2015.

Figure 10; 13; 14; 16: M. Jodice, *Mediterranean* (with essays of G. Hersey and P. Matvejević), New York, Aperture, 1995.

Figure 8; 15; 18; 19: F. Maggia, C. Fini (a cura di), *Mimmo Jodice. Arcipelago del mondo antico*, Ginevra-Milano, Skira 2014.

Figura 17: R. Valtorta (a cura di), *Mimmo Jodice. Figure del mare*, catalogo della mostra (Capri 2010), Milano, Silvana Editoriale 2010.

Figure 20-24: M.S. Witkovsky (ed.), *Josef Koudelka. Nationality Doubtful*, exhibition catalogue (The Art Institute of Chicago, June 7, 2014, to September 14, 2014), New Haven-London, Yale University Press 2014.

Figure 25-28: G. Accornero, A. Holzherr (a cura di), *Josef Koudelka. Vestiges 1991-2014*, Aosta, Forte di Bard Editore, 2014.