

Selezionare porzioni di mondo. Una conversazione con Andrea Jemolo

Federica Pirani: *La porzione di mondo ritratta nelle tue fotografie non sembra essere quella che appare all'improvviso, un'occasione subitanea colta dallo sguardo e catturata dalla macchina, ma è sempre il risultato di una scelta ponderata, direi riflessiva, elaborata nell'intervallo lungo della memoria. Questa attitudine ha un riflesso sulla scelta tecnica delle macchine che usi?*

Andrea Jemolo: La fotografia che si costruisce nella mia mente è tutto il contrario del cogliere il 'momento decisivo' di Cartier-Bresson. L'immagine, o il progetto di immagini, matura con successive stratificazioni percettive, culturali e visive. È lo sguardo lento che ci insegnava Gabriele Basilico. Naturalmente questo bisogno di un tempo lento si esprime anche nel momento della creazione vera e propria dell'immagine. Utilizzare pesanti macchine a banco ottico su cavalletto mi dà, per assurdo, la libertà di ricreare perfettamente l'immagine che già si è creata, direi quasi archiviata, nel cervello.

FP: *Quali fotografi o quali artisti puoi considerare come tuoi maestri? Ci sono stati incontri, letture, episodi che hanno cambiato il tuo modo di lavorare?*

AJ: Tra i fotografi, Walker Evans, Gabriele Basilico, Berndt e Hilla Becher, la Scuola di Düsseldorf. Poi sicuramente Mantegna, Piero della Francesca, Carpaccio. Sento molto vicino Lucien Freud, i suoi ritratti sono spietati, immobili, quasi appunto delle architetture. Un posto a parte nel mio immaginario lo occupa Giovanni Battista Piranesi. Dietro ogni mia inquadratura c'è la sua silenziosa qualità del vedere. Devo dire che provo una certa emozione quando scopro un'acquaforte di Piranesi che non conosco e che si sovrappone perfettamente ad una fotografia che ho già scattato. Tra gli scrittori mi trovo in sintonia con Walter Siti, quando descrive le sue periferie spietate ma non pietistiche, di una devastante contemporaneità.

FP: *Le tue prime esperienze come fotografo sono stati reportage, foto di viaggio, documentazione delle proteste giovanili degli anni Settanta. Ora fotografi soprattutto luoghi, spazi e forme. Come è avvenuto questo passaggio?*

AJ: Sono due gli episodi determinanti. Il primo è stato una missione in Angola nel pieno della guerra civile tra il Movimento Popolare di Liberazione dell'Angola e l'Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola. Ero l'unico fotografo insieme ad un gruppo di giornalisti dei maggiori quotidiani italiani. I bambini con le gambe ridotte a moncherini per le mine antiuomo, i prigionieri feriti con gli arti che andavano in cancrena, la morte, a bordo del nostro aereo, di una bambina malata che la madre ci aveva chiesto di portare, dal villaggio dove eravamo, a Luanda. Mentre realizzavo il servizio sapevo che quello sarebbe stato l'ultimo *foto-reportage* che avrei fatto. Avevo presente la frase di Capa: «Se le tue foto non sono abbastanza buone, non sei abbastanza vicino». Ma io più vicino non riuscivo ad andare. Il secondo episodio è un altro debito di riconoscenza verso Gabriele Basilico. A via del Vantaggio c'era la Galleria A.A.M. di Francesco Moschini. Passando per caso vidi in vetrina le fotografie di *Ritratti di fabbriche*, entrai e rimasi a guardare a lungo quelle immagini. Gabriele allora non era ancora famoso, ma quella mostra fu per me decisiva.

Orietta Rossini: *I tempi lunghi di studio e di realizzazione, il lavoro approfondito sul colore, la scelta quasi maniacale delle prospettive che si colgono dietro le tue fotografie le avvicinano in qualche modo alla pittura. Quanto ti riconosci in questo accostamento?*

AJ: È difficilissimo per un autore rispondere ad una domanda come questa perché la visione soggettiva che si ha del proprio lavoro porta ad una valutazione che non considera le stratificazioni culturali da cui quel lavoro nasce. Certo, per molti critici, il rapporto tra la pittura e il mio lavoro esiste. Claudio Strinati dice che le inquadrature delle mie fotografie hanno proporzioni rinascimentali e mi ha fatto notare che in una fotografia della sala della Gioconda al Louvre ho involontariamente recuperato le dimensioni e la prospettiva del Cenacolo leonardesco.

FP: *Analizzando la tipologia dei tuoi più importanti lavori si passa dal ritratto e dallo studio di oggetti inanimati – per lo più opere d'arte, in particolare sculture – ad architetture, complessi*

urbanistici, skyline di città, visioni dall'alto, paesaggi. Eppure, e credo che sia anche la tua cifra stilistica, il taglio dell'immagine tiene sempre alta la concentrazione sulle forme in primo piano.

AJ: Credo che nelle mie fotografie ci sia un sovrapporsi di piani diversi, uno svolgersi della prospettiva. Mai esaltata, deve anzi corrispondere il più possibile alla percezione che ne ha la persona umana.

OR: Nelle tue immagini recenti è quasi assente l'uomo, restano solo segni della sua presenza o, meglio, del suo lavoro, sia mentale – come nel disegno architettonico che sottende alla costruzione – sia fisico e artigianale: il cantiere, l'opera in corso, la costruzione materiale e la tecnica. Da cosa nasce questa tendenza ad escludere fisicamente la presenza umana?

AJ: Direi dall'esigenza di rafforzare ancora di più il fuoco, lo *spectrum* direbbe Barthes, sul cantiere, sull'edificio, sul paesaggio.

OR: Quanto studio c'è dietro una tua fotografia? Quanto hai bisogno di approfondire la conoscenza dell'architetto prima di fotografare una sua opera? In definitiva: quanto delle tue fotografie è figlio del lavoro e quanto spazio lasci invece al fattore emozionale che suscita l'immagine?

AJ: Per fotografare l'architettura bisogna conoscere l'architettura. Sapere dove arriva un ordine, dove finisce una campata. Prima di ritrarla, per me è molto importante parlare con l'architetto, capire quali sono le idee forza del progetto. Ma poi è essenziale iniziare a conoscere l'edificio, camminando nei suoi ambienti da solo. Scoprire il rapporto con la luce, decidere a che ora della giornata bisogna fotografare quella facciata, da quale lato di quella particolare inquadratura deve arrivare la luce. Non uso fotocamere tascabili per prendere appunti, piuttosto una matita a mine sull'agenda di quell'anno. Sempre la stessa. Infine decido le inquadrature che serviranno a raccontare quel progetto. Quando inizio a fotografare so perfettamente quali saranno e quante saranno. Tutto è già nella mia mente.

FP: Hai lavorato spesso su opere di grandi architetti come Richard Meier, Tadao Ando, Zaha Hadid, Renzo Piano, per citarne solo alcuni, ma hai anche dedicato interi anni all'analisi e allo studio delle aree urbane periferiche di Roma, agli agglomerati dell'housing sociale, quella sorta di arcipelago, di isole urbane che hanno formato e trasformato il tessuto della metropoli dal dopoguerra ad oggi. Sorprendentemente quelle immagini sono scevre da qualsiasi logica di denuncia sociale o dalla documentazione di aspetti degradati, quasi che volessi ricomporre il progetto architettonico nel suo contesto originario. Non c'è quindi differenza di metodo nel documentare il lavoro di un'archistar e nel ritrarre l'edilizia popolare e le aree di cintura?

AJ: Il mio tentativo è stato proprio questo. Per il progetto *Le città di Roma*, mostra dedicata all'*housing* sociale nella capitale, ho voluto ribaltare una rappresentazione emozionale e incolta delle nostre periferie, che prevedeva che le fotografie dovessero essere tutte in bianco e nero, scegliendo le giornate più cupe e se non c'era un cassonetto davanti magari lo si metteva.

Ho scelto, invece, di documentare quei quartieri popolari nello stesso identico modo con il quale ho fotografato le architetture dei grandi architetti contemporanei. Macchina fotografica di grande formato, studio delle caratteristiche urbanistiche dei diversi quartieri attraverso i sopralluoghi con Piero Ostilio Rossi, curatore della mostra, infine la scelta delle inquadrature che potessero raccontare meglio quel pezzo di città. Alcune volte ci scordiamo che anche le periferie storiche sono state progettate da grandi architetti come Quaroni, De Renzi, Libera, Moretti.

In un lavoro con Maurizio Marcelloni mi sono spinto più in là. Volevo sperimentare se quella stessa cura nello scegliere strumenti e tecniche fotografiche potesse modificare la percezione anche di architetture senza qualità, come quelle costruite dai palazzinari romani nei nuovi quartieri. Nelle mie fotografie «quegli edifici senza firme senza considerazione dei luoghi, di cui riconosci il costruttore e non l'architetto. [...] Piccoli fertilizzanti della privacy» (J. Bufalini, *Invece di un'autobiografia*, in *I luoghi dell'Arte*, Noto, Photology, 2014) acquisivano una loro dignità. Quando le mostrai a Maurizio, tra il serio e lo scherzoso, mi disse «Bruciale». È un lavoro pubblicato nel libro *Fotografie al margine*.

OR: Nelle fotografie di architettura tu riesci ad estrarre le forme e i materiali dal loro presente, decanti l'idea espressa dall'edificio e la sottrai al suo tempo, operi quasi una traduzione metafisica

del manufatto. Nella sequenza delle Mura Aureliane, invece, il tempo rientra nelle tue fotografie con forza, perché nelle Mura non fai astrazione dalla storia, anzi ne ritrai i segni e le contaminazioni. Come hai vissuto in soggettiva questo cambiamento? Quale differenza c'è nel fotografare un monumento antico piuttosto che un'architettura contemporanea?

AJ: Non c'è differenza e non ce ne deve essere. Ho lavorato su due registri: il monumento e il monumento nel suo rapporto con la città. Nel primo caso, ho sentito con forza una differenza di condizione sia dai fotografi che hanno lavorato per John Henry Parker nella seconda metà dell'Ottocento, sia rispetto ad alcune immagini realizzate negli anni Trenta. La città chiudeva ogni spazio e mi sono ritrovato in un corpo a corpo ravvicinato con 'le Mura'. Non era possibile nessuna astrazione perché il soggetto erano loro e il tempo era parte integrante del soggetto. Seppure il tempo non era per tutte lo stesso: Aureliano, Onorio, Giulio II, Sangallo il Giovane, persino Valadier. Ma in molte parti le Mura si aprono alla città contemporanea e qui, ritrovando la relatività della loro dimensione, recuperano anche quell'astrazione di cui parli: tra le case popolari del quartiere San Giovanni, nella striscia che diviene sottile tra i viadotti di Corso d'Italia e via Campania, vicino a Porta Maggiore con l'edificio del serbatoio idrico costruito nel 1933 dall'architetto Raffaele De Vico o quando si dirigono verso l'immensità della Roma industriale con il Gazometro come punto di riferimento.

FP: Il lavoro sulle Mura è durato circa un anno e segna, a mio parere, una discontinuità con la tua ricerca passata anche sul piano della luce. Ho avuto l'impressione che ricercassi una certa omogeneità di luce per dare una maggiore coerenza all'insieme, ma la scelta di un'atmosfera quasi plumbea, di un cielo così diverso dalla saturazione cromatica di altre immagini, fa assumere a molte di queste fotografie un carattere più 'romantico', poetico, meno astratto che in passato.

AJ: Questo progetto l'ho sempre pensato nella forma nella quale appare in mostra. Volevo che le Mura, nella loro dimensione, articolazione e materia, si imponessero con la loro forza nonostante una certa monotonia cromatica. Al tempo stesso avevo bisogno di un contesto cromaticamente neutro perché ciò potesse verificarsi.

L'altro elemento che mi ha portato a quella scelta è il mio bisogno di avere un controllo assoluto del rapporto tra l'edificio e la luce. Ma in questo caso l'edificio ha una lunghezza di 18 km, ho fatto molti sopralluoghi, e anche scegliendo di fotografare nelle giornate nuvolose, mantenere il controllo della luce è stato un processo assai arduo.

OR: Cosa significa per un romano fotografare Roma? L'abitudine alla compresenza del passato, l'indifferenza che si rischia di nutrire verso la storia quando ci si vive immersi, la cecità acquisita verso i segni, hanno richiesto una sorta di purificazione mentale prima di iniziare il cammino verso lo scatto fotografico?

AJ: Veramente io vivo con la mia città in un rapporto strettissimo, avvolgente, che invade la mia vita quotidiana. Ti faccio un esempio. La facciata di Sant'Andrea della Valle è esposta quasi esattamente a Nord. Quando le prime colonne cominciano ad illuminarsi nel pomeriggio mi segnalano che sta iniziando l'estate, quando finiscono di illuminarsi vuol dire che sta arrivando l'autunno. Lo stesso discorso vale per le Mura. So perfettamente, per esempio, che i tratti lungo via Campania o quelli verso Castro Pretorio assumono una morfologia diversa nelle diverse stagioni. L'architettura, gli spazi di Roma, sono una presenza che conosco e che controllo. Il progetto della campagna fotografica sulle Mura nasce probabilmente proprio da questo. La possibilità di realizzare le immagini di questo straordinario e unico monumento, le Mura, che avevo archiviato nella mia mente, e insieme contribuire a superare quell'indifferenza e cecità di cui tu parli.

OR: Riguardando a distanza di un secolo le fotografie di autori come Tuminello o Chauffourier, che hanno fotografato prima di te le Mura Aureliane con l'intenzione di ritrarle nel loro tempo, si avverte un'atmosfera che non è solo quella che circondava le Mura all'inizio del Novecento, ma anche quella che una particolare tecnica fotografica sovrappone all'immagine che ci facciamo del passato. Pensi che un giorno, magari tra cent'anni, qualcuno possa cogliere la stessa sovrapposizione nelle tue foto?

AJ: Non c'è dubbio, considera che solo negli ultimi trent'anni sono mutati almeno cinque metodi di stampa fotografica e ad ogni mutamento tecnologico è cambiata anche la qualità iconografica.

FP: *In un testo molto bello di Jolanda Bufalini, pubblicato in uno dei tuoi ultimi libri, rifletti sulla questione, molto dibattuta ma estremamente attuale, del vero e del falso in fotografia. La consapevolezza e l'onestà intellettuale del tuo lavoro mi sembra risiedere nell'evidenziare il punto di vista del fotografo, necessariamente soggettivo. Nel lavoro sulle Mura quale è stato il tuo punto di vista?*

AJ: Sono sorpreso del fatto che il dibattito del vero e del falso in fotografia sia ancora attuale. Negli anni Settanta eravamo più avvertiti. La fotografia non è la documentazione del reale ma semmai una delle possibili rappresentazioni della realtà. Questa criticità l'avevamo maturata perché avevamo alle spalle il lavoro di un grande storico e critico della fotografia, Ando Gilardi.

Tutto questo prima di Photoshop, prima della fotografia digitale. È interessante notare che i due più importanti fotografi degli ultimi quarant'anni di questo secolo, Andreas Gursky e Hiroshi Sugimoto, si esprimono entrambi attraverso l'ambiguità tra il risultato finale, che appare reale se non iperrealistico, e gli strumenti per realizzarlo, che sono del tutto artificiosi.

Le immagini delle Mura sono quelle che io volevo ottenere e che, con la collaborazione del mio post-produttore, Daniele Coralli, ho ottenuto. Dagli stessi files si sarebbero potuti ottenere cento lavori del tutto diversi.

FP: *In una conferenza, di cui purtroppo non resta una pagina scritta, Giorgio Ciucci ha parlato di un particolare erotismo nelle tue fotografie o, meglio, di un'attitudine da pornografo. Puoi spiegare il senso di quell'affermazione apparentemente così spiazzante?*

AJ: Con Giorgio siamo amici da tanti anni. E da anni sostiene che sono il pornografo della fotografia d'architettura, tema a cui ha dedicato anche una lezione per i suoi studenti, chiedendomi di essere presente. Quando parla dell'attitudine da pornografo, si riferisce ai paginoni centrali delle riviste come «Playmen» o «Playboy» dove la fotografa gigante della *playmate* del mese era particolarmente curata e ritoccata. Sostiene insomma che faccio apparire alcune architetture più belle di quelle che sono. In fondo la definizione mi diverte e gli ricordo sempre che anche l'autorevole «Casabella» per il mio servizio sul MAXXI di Zaha Hadid fu costretta, per l'unica volta nella sua storia, a rispolverare il paginone centrale.

Federica Pirani e Orietta Rossini