



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi Magistrale

*Aurelio Amendola: fotografare l'arte del Novecento (Marino Marini, Alberto
Burri e Andy Warhol)*

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatore

Prof. Marco Dalla Gassa

Studentessa

Elena Caverzan

862924

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. FOTOGRAFARE L'ARTE CONTEMPORANEA	
1.1. La riproduzione fotografica delle opere d'arte nel XIX secolo	8
1.2. Artisti che si fanno fotografare	15
1.3. Fotografi d'arte in Italia: tre casi studio	
1.3.1. Ugo Mulas: fotoreporter della Biennale di Venezia negli anni Cinquanta-Sessanta	21
1.3.2. Elisabetta Catalano: ritrattista della scena dell'arte negli anni Settanta	29
1.3.3. Mario De Biasi: il ritrattista fotoreporter italiano. Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta	34
2. AURELIO AMENDOLA: FOTOGRAFARE LA STORIA DELL'ARTE E FOTOGRAFARE GLI ARTISTI CONTEMPORANEI	
2.1. Gli inizi	38
2.2. La scultura	42
2.3. I contemporanei	50
3. AURELIO AMENDOLA E I CONTEMPORANEI: GLI INCONTRI CHE HANNO SEGNATO LA SUA VITA	
3.1. Marino Marini. Il cavallo bianco da cui tutto ebbe inizio	62
3.2. Alberto Burri. L'amicizia di una vita	68
3.3. Andy Warhol. Due incontri a nove anni di distanza	75
CONCLUSIONE	81
APPARATO ICONOGRAFICO	82
ELENCO DELLE IMMAGINI	135
BIBLIOGRAFIA	137
SITOGRAFIA	141
VIDEOGRAFIA	143
APPENDICE	144

INTRODUZIONE

Ho avuto la fortuna di incontrare e poter stringere un rapporto di amicizia con Aurelio Amendola.

Tra i più autorevoli e apprezzati fotografi che il panorama italiano abbia saputo generare negli ultimi decenni, nel 2021 gli è stata finalmente dedicata quella che si può considerare come l'espressione più prestigiosa nella carriera di un artista: mi riferisco alla grande antologica che lo ha visto protagonista assoluto nella sua amata Pistoia.

Da questo incontro è nata poi la volontà di approfondire ulteriormente l'indagine sulla sua opera, avendo come supporto il contributo storico e critico compiuto da Paola Goretti e Marco Meneguzzo: senza precedenti nel suo genere, la loro è una vera e propria “impresa titanica” che ha di certo gettato nuova luce sulla produzione di un Maestro quale Amendola è, da sempre sulla cresta dell'onda eppure ancora in grado di stupire.

Avendo poi la possibilità di confrontarmi personalmente con l'artista, ho potuto comprendere appieno il suo entusiasmo in relazione a questa esposizione, entusiasmo che mi ha totalmente contagiata: da qui i motivi di uno studio che potesse, seppur in modesta misura, certificare ancor più la portata di questa mia passione.

Il suo contributo diretto, attraverso la più lunga intervista mai rilasciata, costituisce sicuramente il momento più alto di questa mia analisi, tesa ad approfondire, oltre a una straordinaria carriera nella sua interezza, anche le più intime sensazioni dell'uomo dietro all'obiettivo. Infatti, i protagonisti dei suoi scatti sono sempre artisti di calibro internazionale, immortalati all'interno dei loro studi o colti nelle più diverse occasioni: e questo ci porta necessariamente ad analizzare con maggiore enfasi e attenzione il soggetto ritratto così come la cornice, le tecniche fotografiche e qualsiasi altro stratagemma artistico si possa individuare, atto a mettere in luce le loro capacità personali. È invece molto più raro imbattersi in studi che mostrino al centro di tutto Amendola come uomo: le sue titubanze dietro alla fotocamera, la paura di deludere le aspettative, l'emozione di stare al cospetto dei più grandi artisti del suo tempo.

Ecco quindi che la mia tesi ha il fine di mettere al primo posto questi aspetti per cercare di comprendere quanto possano aver influito sulla sua routine esecutiva e quanto siano stati determinanti per il risultato finale da lui ottenuto.

Sono assolutamente consapevole di quanto sia anticonvenzionale il mio approccio alla materia: è comunque un metodo che, seppur assai meno scientifico, considero di certo più “umano” e, cosa in cui credo, molto più veritiero.

Prima di entrare nello specifico, ho pensato fosse utile ripercorre brevemente i passi che ha compiuto la fotografia nel corso del suo sviluppo e che le hanno permesso di giungere, con certe determinate caratteristiche, al momento in cui Amendola vi si è avvicinato. Questo l'argomento dell'introduzione.

Ben prima che la fotografia si mostri in tutta la sua freschezza alla finestra della storia dell'arte come strumento di diffusione e di autocelebrazione, gli artisti - così come gli astronomi e gli scienziati - usano avvalersi della camera oscura e dei suoi artifici per verificare ciò che è possibile osservare in natura: questa pratica si protrae per secoli, incentivando lo studio dei fenomeni ottici, della prospettiva, della rappresentazione artistica a tutt'ondo (pittorica, scultorea e architettonica).

È facile dunque immaginare come proprio la scoperta della fotografia abbia saputo stravolgere le carte in tavola, attirando su di sé sguardi sempre più incuriositi e affascinati: con l'invenzione di questo nuovo e incredibile strumento, finalmente diviene possibile raggiungere quell'obiettività della verità visiva che così tanto si è cercata - o almeno così pare. Soltanto nei primi anni del XX secolo sarà evidente come anche la fotografia in realtà sappia e possa “mentire”, nella misura in cui sia arbitrariamente in grado di scegliere cosa inquadrare e cosa invece destinare all'oblio - sebbene al tempo l'importanza del fuori campo non viene ancora pienamente colta.

In ogni caso, è la fotografia quell'invenzione che muta per sempre e totalmente il modo di vedere, osservare, rappresentare il mondo. La determinazione di Louis Daguerre (1787-1851) nel creare quello che, nel 1839, viene definito dagherrotipo¹, ovvero il

¹ Immagine fotografica unica, non riproducibile, su supporto in argento o rame ottenuta in camera oscura attraverso l'esposizione ai vapori di sodio. <https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo/>

processo fotografico per lo sviluppo delle immagini, nasce proprio dal desiderio collettivo di materializzare la realtà.

Tuttavia, nonostante la ventata di entusiasmo iniziale non mostri flessione alcuna neppure alla luce delle prime, controverse esperienze di sperimentazione, c'è anche chi vede in questa meravigliosa nuova scoperta la fine dell'arte in generale, spogliando di fatto l'artista del proprio ruolo egemonico.² In effetti, né i libri, né le incisioni, né tantomeno i dipinti hanno mai ottenuto prima lo stesso appoggio e la stessa approvazione riservata invece al dagherrotipo.

Chi invece, come il critico Jules Janin (1804-1874), decide di restare fedele all'idea che il tempo sia denaro, non può che lodare il dagherrotipo a favore dell'artista, ormai oberato dagli impegni e senza più così tanto tempo da dedicare al disegno:

*“No, il dagherrotipo non toglie al pittore di paesaggi il pane necessario; questi al contrario può trarne numerosi profitti. Col dagherrotipo può fotografare una località in pochi minuti, e poi servirsene come abbozzo per fare un quadro nel suo studio, nelle proporzioni desiderate”.*³

Il voler definire cosa effettivamente sia la fotografia dà vita a un dibattito che si rivela essere più complesso di quanto ci si possa aspettare.

La domanda ruota attorno a due poli fondamentali: fotografia, scienza o arte?

La fotografia diviene a tutti gli effetti lo strumento principale per poter catturare la realtà ma, a differenza di ciò che si possa oggi pensare, queste proprietà vengono sfruttate in campo artistico solo in un secondo momento. Al tempo, sono altre le considerazioni impellenti. In un articolo del 1861 sulla nuova fotografia artistica, il critico d'arte e fotografo inglese Cornelius Jabez Hughes (1819-1894) si chiede infatti se sia possibile allargare la sfera della fotografia alla sfera della Bellezza e non soltanto

² A. Scharf, *Arte e Fotografia*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 11-21.

³ Ivi, p. 19.

a quella della Verità. Sollecita così i fotografi a creare immagini “*che non si propongano soltanto a divertire, ma anche di istruire, di purificare, di nobilitare*”.⁴

La svolta in campo artistico avviene tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta dell’Ottocento, quando si sviluppa una tendenza a utilizzare il mezzo per rappresentare la realtà come un ideale: il cosiddetto “pittorialismo”.

Henry Peach Robinson (1830-1901), fotografo inglese e pioniere del fotomontaggio, definisce tutta una serie di caratteristiche che possano rendere artistica l’immagine. Il suo testo *Pictorial Effects in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro* del 1869 contribuisce infatti ad accrescere così tanto la risonanza del pittorialismo nella comunità artistica e non solo che, in breve tempo, ne diviene assoluta espressione, dando vita al primo vero movimento artistico-fotografico di fama internazionale. La natura, i ritratti e i nudi, temi che la tradizione realista, impressionista e post-impressionista hanno da tempo portato alla ribalta, diventano i soggetti principali anche dei pittorialisti.

Queste dispute fra ideologie contrastanti nel campo della fotografia trovano dei corrispettivi anche in pittura, nell’annosa questione intercorrente tra accademismo formale e pittura dal vero *en plein air*.⁵ Così si esprime proprio Robinson a riguardo:

“*Stratagemmi, trucchi e magie d’ogni sorta sono leciti al fotografo, perché appartengono alla sua arte, e non sono falsi rispetto alla natura... Bisogna ad ogni costo evitare ciò che è volgare, squallido e brutto, cercare di nobilitare il soggetto, evitare forme goffe, ineleganti, e correggere ciò che non è pittoresco*”.⁶

Nonostante tali questioni sappiano mantenere una certa dose di attualità almeno fino alla fine dell’Ottocento, dalla seconda metà del secolo il prodotto fotografico ha già comunque iniziato a diffondersi tra i rappresentanti più in vista dell’alta società dell’epoca. Si organizzano mostre dedicate interamente alla fotografia artistica - come quelle celebri di Vienna del 1891 e di Parigi del 1893 - dove la giuria comprende

⁴ C. Jabez Hughes, *On Art Photography*, in «American Journal of Photography», vol.3, 1861, pp. 260-63 e 273-77.

⁵ D. Bate, *La fotografia d’arte*, pp. 32-54.

⁶ H. Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, Londra, Piper & Carter, 1869, p. 78.

unicamente pittori e scultori.⁷ Lo scopo è ben definito: costruire un mercato parallelo che nobiliti la nuova tecnica per conferirle un valore economico a se stante rispetto a quello che la pittura e la scultura già possiedono da sempre. Questo perché i critici d'arte difficilmente accettano *in toto* la fotografia come paritaria alle altre tecniche e spesso si scagliano contro quei pittori e scultori che ne fanno uso, a loro parere limitati a rappresentare l'apparente realtà delle cose.

Se da una parte dunque il dibattito ruota attorno all'artisticità della fotografia, dall'altra prende piede quello che sarebbe diventato il genere più apprezzato fra tutti gli artisti: il ritratto fotografico.

Quando nel 1841 William Fox Talbot (1800-1877), fotografo tra i primi a collaudare le tecniche fotografiche, si propone come esperto nel campo della ritrattistica con il suo calotipo⁸, già da anni va sperimentando la tecnica in maniera autonoma: gli basta un singolo minuto di orologio e molta luce solare per realizzare una buona fotografia. È invece André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) a brevettare lo strumento fotografico del futuro, una macchina che riesce a scattare più fotografie. La novità porta alla circolazione di numerose piccole immagini, le cosiddette *cartes-de-visite*, che diventano in poco tempo virali. Contemporaneamente, in Francia riscuotono strepitoso successo i ritratti in grande formato del fotografo Nadar (1820-1910) tanto che, tra i molti a volere un ritratto, si contano decine artisti, musicisti e personalità dello spettacolo, disposti ad attendere il proprio turno pur di far parte del progetto.

Gli artisti, nel frattempo, hanno già ampiamente accettato lo strumento, portando la sperimentazione a un nuovo livello. L'invenzione ha di fatto permesso a molti di loro di ottimizzare i tempi di realizzazione delle opere, producendo delle immagini che agevolano enormemente il processo di interiorizzazione della realtà. In breve tempo, non esiste artista che non voglia un proprio ritratto di sé. Tra i tanti, Picasso e Dalí sono sicuramente tra le personalità che hanno saputo sfruttare nel miglior modo possibile questo strumento, soprattutto nell'ambito della costruzione della loro immagine pubblica. Non è dunque difficile pensare ai motivi per cui questo processo

⁷ W. Guadagnini, *Fotografia*, Bologna, Zanichelli, 2000, p. 10.

⁸ A differenza del dagherrotipo, il calotipo permetteva la copiatura di un'immagine attraverso il suo negativo, però con una qualità fotografica minore.

abbia saputo accogliere il favore degli addetti ai lavori prima di altri, sia per quanto riguarda gli artisti - che sfruttano l'occasione per far parlare della propria immagine - sia nel caso dei fotografi - che incrementano indubbiamente la mole di lavoro.

Di conseguenza, i dibattiti attorno all'artisticità della fotografia non interessano più a nessuno se non a circoli ristretti e i commenti negativi tendono ad annullarsi a vicenda, impotenti di fronte all'enorme consenso collettivo e, soprattutto, alla fruizione divulgata da parte degli stessi artisti. I pochi che ancora dubitano della genialità dello strumento si ritrovano ben presto soli o con l'unica possibilità di ricredersi, Umberto Boccioni *in primis*. I futuristi, infatti, oppongono una stoica resistenza nell'ammettere i vantaggi della fotografia come strumento di propaganda, poiché di essa ne percepiscono esclusivamente l'aspetto tecnico e non quello artistico. Nel momento in cui però il dubbio svanisce, il fotografo decide di passare oltre e di specializzarsi soprattutto sul ritratto fotografico.

Con ogni probabilità, Aurelio Amendola colloca le sue premesse intellettuali in quest'ambito.

Ovviamente non è stato il solo a dedicarsi al ritratto fotografico: nel primo capitolo l'elenco di chi, contemporaneamente al Nostro, ha trovato linfa vitale nel medesimo soggetto, da Ugo Mulas – che ama collaborare con gli ambienti artistici in seno alla Biennale; a Elisabetta Catalano – appassionata ritrattista dei suoi contemporanei, artisti o attori che siano; a Mario De Biasi, il ritrattista-reporter che preferisce alternare i vari generi. Eppure, qualunque sia l'obiettivo dietro alle loro produzioni, tutti condividono il medesimo scopo di una divulgazione artistica del tema “ritratto”, così come a gran voce chiesto in passato da Picasso e Dalí. Dagli anni Cinquanta in poi, con l'avvento della televisione e delle riviste a colori, l'effetto divulgativo della fotografia non ha che certezze: la tecnica oramai è totalmente accessibile, accessibili sono gli strumenti e la crescita dell'editoria ad ampia diffusione ne accelera a dismisura il processo di propaganda.

Con il secondo capitolo invece affronto direttamente il lavoro del protagonista di questa tesi e in particolare i due generi, ben distinti, attorno ai quali orbitano le sue

opere: gli artisti a lui contemporanei immortalati nei loro atelier e in luoghi inusuali (come spiagge, camere da letto, centri demolizioni per auto); e le opere scultore dei grandi Maestri del passato.

Nel primo caso risulta efficace approfondire il tema della distanza, reale e percepita, simulata e psicologica, per comprendere il modo di porsi del fotografo di fronte a queste personalità; fondamentali anche le strategie fotografiche adottate per consentire a queste figure di sentirsi sempre a loro agio e per continuare a lavorare come se fossero isolati nella propria quotidianità. Nel secondo caso invece, non dovendo più cogliere figure in movimento - come nella serie dedicata agli happenings - ma sculture dal forte impianto chiaroscurale e dalla presenza tridimensionale ineluttabile, Amendola ha il tempo di studiare più attentamente le fonti luminose e di intervenire modellando la luce sulla superficie, realizzando immagini che sono considerate, a tutt'oggi, le più celebrate in tal senso (penso, per fare un esempio, alla serie che immortala Giuliano de' Medici nelle Cappelle Medicee di Firenze).

Il terzo e ultimo capitolo si focalizza infine sui tre incontri che maggiormente hanno segnato il fotografo pistoiese: quelli con Marino Marini, con Alberto Burri e con Andy Warhol. Alla luce di tali incontri, è già possibile affermare come Aurelio Amendola abbia saputo meglio di altri entrare in sintonia con i suoi soggetti e, in un tempo estremamente breve, sia riuscito ad acquisire tutti quei requisiti necessari per entrare nelle vite dei celebri personaggi da lui ritratti, con assoluto rispetto e lucida professionalità. Marino Marini, Alberto Burri, Hermann Nitsch - e tanti, tantissimi altri - diventano i protagonisti della sua carriera, garantendogli un lasciapassare senza scadenza per l'arte del suo e del nostro tempo. Riuscire a fotografarli non è stata certamente cosa da tutti ma riuscire a stringere con loro saldi legami di amicizia e reciproco rispetto lo ha reso unico nel panorama mondiale.

1. FOTOGRAFARE L'ARTE CONTEMPORANEA

1.1. La riproduzione fotografia delle opere d'arte nel XIX secolo

Attorno alla metà del XIX secolo gli artisti iniziano a instaurare un forte legame con la fotografia, riconoscendole quel valore aggiunto – portato dalla rivoluzionaria innovazione tecnica – divenuto repentinamente fondamentale nello svolgere il loro “mestiere”.

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) è senza dubbio tra i primi a sperimentare le possibilità fornite dallo strumento fotografico: ne è riprova il fatto che, al momento della sua scomparsa, egli lasci nel suo studio più di trecento fotografie. Nonostante a oggi sia ancora impossibile poterle rintracciare con certezza, sappiamo che Alfred Robaut (1830-1909)⁹ a suo tempo ce le descrive come appartenenti all'ambito paesaggistico e artistico: per la maggior parte si tratta di soggetti diversi *d'après nature*¹⁰, mentre le rimanenti ritraggono pitture e sculture. Alla luce di questo, di conseguenza non può essere un caso che tutti gli effetti tipici delle fotografie degli anni '40 che, come l'alone¹¹ o l'indefinitezza delle forme, tanto hanno in comune con la poetica impressionista, si riscontrino parallelamente nel lavoro di Corot proprio a partire da quegli anni. Il suo stile passa dall'essere così duro e affilato a un'estrema morbidezza e a un'eterea definizione, proprio nel periodo in cui il dagherrotipo¹² e il calotipo¹³ stanno per essere del tutto rimpiazzati dalle nuove lastre di vetro sensibilizzate.

Persino la scuola di Barbizon viene spesso associata alla fotografia: i rappresentanti di quest'ultima, infatti, sono soliti porre i loro strumenti fotografici di fianco ai pittori al lavoro, proprio al fine di realizzare delle immagini di ispirazione pittorica.

Il punto di congiunzione viene oggi ricollegato a Eugène Cuvelier (1837-1900), paesaggista e fotografo che trascorre gran parte delle sue estati proprio a

⁹ Disegnatore francese e autore dei primi cataloghi sui lavori di Eugène Delacroix e di Camille Corot.

¹⁰ Dipinti dal vero.

¹¹ L'alone è una caratteristica tipica delle fotografie tra la metà degli anni '40 e l'inizio degli anni '50. In questo periodo si iniziò a fare largo uso di lastre di vetro a supporto delle emulsioni fotosensibili. Quando la luce penetra nell'emulsione, ecco che viene rifratta dalla faccia posteriore della lastra.

¹² Inventato nel 1839 da Louis Daguerre, il dagherrotipo è un'immagine fotografica unica, non riproducibile, su supporto in argento o rame ottenuta in camera oscura attraverso l'esposizione ai vapori di sodio. <https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo/>

¹³ A differenza del dagherrotipo, il calotipo, inventato da William Fox Talbot, permetteva la copiatura di un'immagine attraverso il suo negativo, però con una qualità fotografica minore.

Fontainebleau. All'età di diciannove anni, nel 1856¹⁴, visita per la prima volta Barbizon e, dopo essersi innamorato della figlia dell'oste, decide di non ripartire.

Proprio in quegli anni realizza quindi alcune delle fotografie di paesaggio più liriche e sensibili del XIX secolo (Fig. 1).

Così scrive di lui Jean-François Millet a Henri Rousseau nel 1861:

“Dovresti vedere Eugène Cuvelier. Mi ha mostrato alcune fotografie bellissime prese nella campagna di Arras e nella foresta. I soggetti sono scelti con gusto; vi sono, fra l'altro, i più bei gruppi di alberi d'alto fusto destinati a scomparire”.¹⁵

Che Millet avesse sempre voluto possedere una macchina fotografica è certo. Lo attesta in una lettera del 1855 il pittore americano Edward Wheelwright che, durante una visita a Barbizon, ha modo di conoscere il collega. Tuttavia, proprio a differenza di Corot, egli non ha mai utilizzato la fotografia per realizzare i suoi dipinti poiché ne individua subito i limiti che si porta in dote. Persino al Salon del 1855, il critico d'arte e scrittore francese Edmond About (1828-1885) nel suo scritto *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*¹⁶ constata come i dipinti siano tutti uguali, come l'originalità sia stata rimpiazzata dalla veridicità e, tra tutti, solo Corot ne sembri esente. La fotografia e l'obiettività della visione portano dunque alla realizzazione di opere molto simili fra loro, lasciando poco spazio alla creatività: di ciò Millet è fin da subito consapevole.

Eugène Delacroix (1798-1863) reagisce invece con assoluta positività alla nascita della fotografia, riconoscendone fin da subito i vantaggi per la sua arte. Diviene infatti socio fondatore della prima società fotografica francese, la Société Héliographique¹⁷, mette in posa modelli e attori per fotografarli e collabora per anni con diversi studi di fotografi professionisti.

¹⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265904>

¹⁵ A. Scharf, *Arte e Fotografia*, Torino, Einaudi, 1979, p. 92.

¹⁶ E. About, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, 1855.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k280427.texteImage>

¹⁷ Società fondata nel 1851 grazie al volere dello spagnolo Benito Raimundo Monfort Blanch (1800 – 1871). <http://cths.fr/an/societe.php?id=100694>

Il biennio 1853-1854 si può considerare il periodo che più di tutti lo impegna nella fotografia. Anche l'amico e cugino pittore Léon Riesener¹⁸ si esprime positivamente sulle fotografie di Eugène Durieu e suggerisce a Delacroix di far fotografare da lui i suoi schizzi. Questo il motivo delle molte ore trascorse dall'artista con il fotografo, come dimostrano i suoi diari personali, carichi di immagini e appunti:

“Quanto rimpiango che una sì mirabile invenzione arrivi così tardi...almeno per quello che mi riguarda! [...] è la dimostrazione tangibile del disegno della natura, di cui non avevamo mai avuto se non idee assai imperfette”.¹⁹

I due sono soliti consigliarsi a vicenda e talvolta, dalla posa di qualche modello, nascono contemporaneamente fotografie e disegni nuovi. Nel 1857 dipinge una sua famosa odaliska (Fig. 2): probabilmente però questo dipinto – che lui stesso descrive con l'espressione *d'après un daguerréotype* – viene realizzato tre anni prima, quando realizza lo scatto fotografico alla modella (Fig. 3). La disinvoltura nel movimento e la posizione istintiva delle gambe sono caratteristiche tipiche della “naturalzza” che l'artista non ha mai smesso di ricercare attraverso la fotografia. Le gambe così sgraziate e piegate goffamente non sono certo elementi classici della storia dell'arte ma, al contrario, sono ampiamente riscontrabili in fotografia. Si è potuto dedurre quindi come il pittore sia intervenuto più volte per distogliere lo sguardo dal problema e ciò che scrive in un saggio del 1850 può testimoniare a favore di questa ipotesi:

“Il dagherrotipo non è che il riflesso del reale, che una copia, in un certo senso falsa a forza d'essere esatta... L'occhio corregge”.²⁰

Questo confronto fra dipinto e fotografia diviene possibile grazie al primo catalogo integrale di opere d'arte realizzato da Alfred Robaut sul lavoro di Delacroix, che inserisce il quadro con il titolo *Femme d'Alger dans son intérieur*. Il testo, intitolato

¹⁸ Non solo erano cugini, ma condividevano le stesse opinioni in campo artistico. Si ispirarono entrambi alla pittura Venezia (Tiziano, Veronese), Riesener finì per lavorare nello studio di Antoine-Jean Gros che lo influenzò stilisticamente. <http://www.eugenedelacroix.net/leon-riesener/>

¹⁹ R. Escholier, *Delacroix*, Parigi, 1929, p. 201.

²⁰ A. Scharf, *Arte e Fotografia*, cit., p. 127.

*L'oeuvre complete de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*²¹, viene pubblicato per la prima volta nel 1855 ma rieditato in seguito: in ogni caso, per la prima volta è possibile consultare un catalogo d'arte con l'immagine di riferimento accanto alla sua descrizione. Nonostante Robaut non si occupi di realizzare delle vere fotografie delle opere ma solamente delle incisioni (Fig. 4 e Fig. 5), l'idea di affiancare immagine e testo segna dunque l'avvento della pubblicazione dei primi cataloghi "moderni": infatti, grazie al suo lavoro curatoriale, è possibile mettere a confronto una di fronte all'altra arte e fotografia, per la prima volta contemporaneamente in un unico volume. Questo tipo di rapporto fra artisti e fotografi determina così la nascita non solo della fotografia in quanto arte – anche se, come abbia visto, durante la seconda metà dell'Ottocento cerca una giustificazione di nobiltà a seguito dei numerosi dibattiti sorti in seno alla comunità internazionale che fatica a considerarla tale – ma anche di tutto quell'insieme di prodotti inerenti alla riproduzione fotografica delle opere d'arte che oggi diamo assolutamente per scontati.

La prima raccolta d'arte che sostituisce le illustrazioni con immagini fotografiche sono gli *Annali of the Artists of Spain*²² di Sir William Stirling Maxwell (1818-1878) pubblicati nel 1847.²³

Maxwell, primo rettore dell'Università di Glasgow²⁴, intraprende un viaggio in Europa nel 1839 che gli permette di visitare Germania, Svizzera, Francia e Italia. Nel 1840 visita la Spagna dove, colto da un vivo interesse per la cultura e gli artisti spagnoli, inizia ad accumulare una significativa collezione d'arte, conservata oggi alla Pollock House di Glasgow. Proprio in Spagna Maxwell concepisce un libro del tutto originale, mai visto prima nella penisola iberica: organizza infatti le opere in ordine cronologico e, a differenza dei disegni e delle incisioni, inserisce solo fotografie. Purtroppo il libro con le immagini originali è andato perduto mentre le fotografie rimaste hanno subito piano piano il fattore tempo, sbiadendo progressivamente: eppure, per merito delle

²¹ A. Robaut, *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, 1885. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582518/f136.vertical>

²² W. Stirling Maxwell, *Annals of the Artists of Spain*, 1848. <https://archive.org/details/annalsartistssp01guygoog>

²³ A. Scharf, *Arte e Fotografia*, cit., pp. 165-166.

²⁴ <https://universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH1106&type=P>

riedizioni successive e degli studi moderni, oggi abbiamo comunque un'idea di massima di come questo testo fosse organizzato in origine.

Il Museo del Prado – che nel 2016 presenta la mostra “Copied by the Sun” – ci garantisce un'immagine più accurata del lavoro di Maxwell, esponendo anche i materiali che egli impiega nella realizzazione del libro nonché alcune prove di laboratorio e modelli utilizzati per creare le illustrazioni. L'autore suddivide l'opera in quattro volumi, di cui solamente l'ultimo come supplemento ai primi tre. Sebbene stampi appena cinquanta copie della sua raccolta – distribuite ad amici, familiari, collezionisti e biblioteche – è sicuramente merito di questa pubblicazione se l'arte spagnola raggiunge un certo grado di notorietà all'estero. Maxwell riunisce un totale di sessantotto fotografie realizzate, sotto la propria supervisione, dal professionista Nicolaas Henneman - un tempo assistente di William Henry Fox Talbot, l'inventore del calotipo (o anche chiamato “talbotipo”).

Dal momento che il calotipo comporta una bassa qualità fotografica dovuta alla variazione della luce, molte fotografie subiscono presto quel processo di sbiadimento che ne compromette la conservazione. La necessità di fotografare alla luce del sole gli impedisce inoltre di ritrarre gli originali all'interno dei musei o nelle chiese di Spagna. Per questo motivo Maxwell è costretto a ricorrere a incisioni e litografie che raffigurino le opere d'arte a lui utili; oppure addirittura stipendiare artisti squattrinati affinché realizzino delle copie delle opere mancanti.

Tra il 1854 e il 1855 il fotografo viennese Paul Pretsch (1803-1873)²⁵ sviluppa un processo tecnico per la riproduzione stampata delle fotografie che egli battezza “fotogalvanografia”²⁶, occupandosi della sua sperimentazione almeno fino al 1866. Il metodo prevede una fotoincisione con inchiostro indelebile e diviene, per la sua semplicità, inevitabilmente il sistema preferito adottato dalle stamperie e dalle distribuzioni. In realtà, il primo libro a essere stampato con immagini fotogalvanografiche, *Photographic Art Treasures* (Fig. 6), viene pubblicato già nel 1856: tuttavia non può essere considerato il solo poiché già nel 1853 le celebri incisioni di Marcantonio Raimondi trovano riproduzione in fotografia; e pochi anni dopo, nel

²⁵ <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG247311>

²⁶ <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1773>

1859, la collezione dei disegni di Raffaello viene trasferita al Victoria and Albert Museum di Londra affinché se ne possano trarre delle immagini da vendere al pubblico. Altri esempi: fotografie di opere di Dürer sono pubblicate nel 1861, mentre quelle di Théodore Géricault nel 1866. Inoltre non solo i lavori esposti, ma anche i musei stessi sono fotografati: nel 1854 Roger Fenton (1819-1869), il primo fotografo di guerra della storia, riproduce gli interni del British Museum sostenendo che *“la fotografia poteva aiutare il museo a catalogare, classificare, diffondere la conoscenza sulle sue collezioni in continuo accrescimento, e avrebbe provato l'utilità della fotografia per le altre arti”*.²⁷

Sempre più artisti cominciano a richiedere le riproduzioni fotografiche dei loro disegni e quadri preferendole alle incisioni.

Gustave Courbet, alla mostra personale del 1855, vuole categoricamente che alcuni dei suoi quadri siano fotografati e venduti al pubblico come riproduzioni; della stessa idea anche Jean Ingres nel 1861.

Un altro noto fotografo, assai abile anche per i suoi contemporanei, è Gustave Le Gray (1820-1884), associato principalmente al movimento pittorialista²⁸. Folgorato dalla scoperta della fotografia, abbandona senza ripensamenti la pittura per spostarsi a Parigi e aprire uno studio. Raggiunge la celebrità per i suoi numerosissimi studi sulle nuvole, sui mari e sui cieli, trovando un sincero estimatore in Courbet, che considera molto utile il suo approccio nei confronti della natura. Divenuto anche fotografo ritrattista, a partire dagli anni Cinquanta inizia a cimentarsi nella riproduzione fotografica delle opere d'arte – cosa che gli risulta particolarmente facile. Nel 1852 è a lavoro su una carta dello scultore Aimé Millet che riproduce la Gioconda, variando le tonalità delle stampe e dimostrando la sua bravura nella tecnica.²⁹

Charles Blanc (1813-1882), storico e critico d'arte francese³⁰, nel 1863 arriva ad affermare sulla «Gazette des Beaux-Arts»³¹ che l'utilizzo migliore della fotografia è

²⁷ D. Bate, *La fotografia d'arte*, Torino, Einaudi, 2018, p. 165.

²⁸ Tendenza fotografica volta a rappresentare la realtà come un ideale.

²⁹ M. Lughi, *La riproduzione dell'opera d'arte dalla fotografia a internet: diritti, diffusione, valorizzazione*, tesi di laurea, Ca' Foscari, 2014/2015.

³⁰ https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-auguste-almandre-philippe-blanc_%28Enciclopedia-Italiana%29/

³¹ Rivista da lui fondata nel 1859 e destinata a divenire la più importante di Francia.

quello di creare riproduzioni di opere d'arte, di architetture e stampe, anche se riconosce i limiti evidenti dello strumento fotografico, come la deformazione dei toni ampiamente dimostra.

1.2. Artisti che si fanno fotografare

Come abbiamo già visto, dalla metà degli anni Cinquanta del XIX secolo si sviluppa un sistema di ritrattistica in serie che invade le case di tutte le famiglie europee. Il 22 novembre 1854, André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) brevetta un processo fotografico-ritrattistico che prevede l'utilizzo di quattro o più obiettivi e di un'unica lastra.³² Semplicemente aprendo un otturatore alla volta e senza spostare l'apparecchio, ciò permette in pochi minuti e a basso costo di realizzare più fotografie dello stesso soggetto, il quale deve solamente cambiare posizione ogni tanto. La "cardomania" e le cosiddette *cartes-de-visite*³³ hanno uno straordinario successo, facendo in breve tempo il giro del mondo. La settimana successiva alla morte del Principe Alberto, consorte della Regina Vittoria (1861), in Inghilterra e in America si vendono ben settantamila ritratti: tutti vogliono ardentemente possedere il ritratto del Principe mancato. Il successo delle piccole fotografie porta Disdéri a produrne e venderne circa 2500 al giorno.³⁴

I clienti vengono fotografati inizialmente a figura intera, ma la dimensione così ridotta delle immagini non viene particolarmente apprezzata in America. Abraham Begarde (1822-1908), fotografo esperto di New York, descrive così le piccole fotografie:

“Una cosa modesta: un uomo in piedi accanto a una donna scanalata, preso in tutta la sua figura, con la testa grande il doppio della capocchia di uno spillo. Risi a quella vista, mai pensando che in un futuro non molto lontano ne avrei fatte anch'io al ritmo di migliaia al giorno”.³⁵

Le *cartes-de-visite* hanno di certo scarso valore estetico in quanto le immagini sono davvero molto piccole (circa 5.7 x 9 cm)³⁶ e risulta estremamente difficile osservarne i dettagli o le espressioni del volto: tuttavia, a partire dal 1860, vengono lanciate sul mercato sottoforma di album fotografico con tanto di rilegatura. Gli albi di famiglia

³² <https://ilfotografo.it/latesthighlights/le-foto-piu-famose-della-storia-disderi/>

³³ Oggi le possiamo considerare come delle foto-tessere.

³⁴ F. Muzzarelli, *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Mondadori, 2003, p. 44.

³⁵ «Anthony's Photographic Bulletin», vol.15, 1884, p. 65.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t2c83mr99&view=1up&seq=7>

³⁶ F. Muzzarelli, *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, cit., p. 42.

diventano in breve tempo una vera e propria “istituzione” al punto che ogni casa vittoriana ne deve possedere almeno uno: le *cartes-de-visite* possono addirittura essere scambiate, collezionate oppure riposte accuratamente.³⁷ L’idea legata alla possibilità di possedere in qualche modo ciò che è stato immortalato rimane il *leitmotiv* che fa letteralmente decollare questo singolare genere ritrattistico.

Per i ritratti più grandi ed elaborati è invece necessario spostarsi in Francia, dove si formano scuole di fotografi specializzate nella ritrattistica. Parigi, già capitale mondiale del genere letterario e artistico, nella seconda metà dell’Ottocento diventa a tutti gli effetti anche quella della fotografia.

Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910), meglio conosciuto come Nadar, nasce come caricaturista. Agli inizi degli anni Cinquanta si impadronisce del procedimento al collodio³⁸ e inizia a fotografare i personaggi famosi che frequentano il proprio studio. Il suo *modus operandi* è sempre lo stesso: mette in posa i clienti di tre quarti, li espone a una fonte di luce mentre alle loro spalle cala uno sfondo. Nel 1856 scrive:

“La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che avvince le intelligenze più elevate, un’arte che stimola gli spiriti più sagaci e la cui applicazione è alla portata dell’ultimo degli imbecilli”.³⁹

Fin da subito inizia a realizzare ritratti fotografici agli artisti contemporanei, come Édouard Manet, Gustave Courbet, Jean-Baptiste Corot e molti altri. Fotografa musicisti del calibro di Franz Liszt, Gioacchino Rossini e Richard Wagner e scrittori come Victor Hugo e Jules Verne. Il suo scopo è quello di completare il prima possibile la pubblicazione del *Panthéon Nadar*, ovvero una raccolta di quattro fogli che deve contenere i mille ritratti delle personalità più influenti dell’epoca.⁴⁰ Ne realizza alla fine ben duecentocinquanta, dei quali però solo una decina raffiguranti delle donne. La

³⁷ A. Scharf, *Arte e Fotografia*, cit., pp. 91-92.

³⁸ Procedimento fotografico detto “ambrotipo” che permetteva di stampare le immagini sul vetro. Il collodio, miscelato con dei sali, veniva steso sul vetro. Prima che si asciugasse, si immergeva la lastra in una soluzione di nitrato d’argento. Si esponeva la lastra alla luce e infine si eseguiva la laccatura in nero della lastra, che si trasformava il “negativo” realizzato in ambrotipo.

<https://www.zonephoto.it/index.php/slow-photography/tecnica-del-collodio>

³⁹ J. Prinnet e A. Dilasser, *Nadar*, Parigi, 1966, pp.115-116.

⁴⁰ F. Nadar, *Ritratti*, Milano, Abscondita, 2007, p. 67.

prima fra tutte, George Sand (Fig. 7), al tempo cinquantenne, una rarità per quel tempo: scrittrice affermata, entra dalla porta principale della storia per le sue abitudini inconsuete, come i pantaloni, i sigari e i numerosi amanti, oltre che per essere stata la compagna sincera di Chopin. A lei rendono omaggio in ordine tutti gli altri scrittori, dal grande Balzac a Chateaubriand, da Victor Hugo a Lamartine etc...⁴¹

Perfino Charles Baudelaire (1821-1867), nonostante abbia sempre visto la fotografia con negatività e la definisca più volte un'arte per pittori falliti⁴², si convince a farsi ritrarre da Nadar: la sua immagine (Fig. 8) diviene una fra le più celebri e riconoscibili mai realizzate. Baudelaire concepisce la fotografia con il solo scopo di documentare e, ovviamente, non ammette alcuna altra interpretazione personale; nonostante questo, ormai intimo amico di Nadar, nel 1855 posa per il primo dei ritratti nadariani.

Nel 1874, per la rivista «The Philadelphia Photographer», Ernest Lancaen sottolinea come i ritratti di Disdéri siano “poco seri”, mentre per quelli di Nadar si esprime in tutt'altro modo:

“Le sue fotografie hanno un carattere peculiare che ne fa delle vere opere d'arte. Piene di luce, raggiungono effetti sorprendenti, hanno una squisita purezza di contorni e una trasparenza di colori che le rende straordinariamente attraenti”.⁴³

Anche Beaumont Newhall (1908-1993), curatore e storico dell'arte americano, si esprime sempre a favore del ritratto nadariano. La ritrattistica di Nadar può vantare importanti criteri estetici al suo attivo, mentre quella di Disdéri può pretendere al massimo di trovare posto negli albi fotografici in quanto documenti che testimoniano un'epoca. La sua opinione consiste esclusivamente sull'idea che un'opera abbia più o meno qualità artistica sulla base di una certa caratura formale e sull'abilità esecutiva per realizzarla. Eppure proprio nel Novecento si sviluppa la fortuna “critica” delle

⁴¹ M. Chrtistolhomme, *Félix Nadar: una vita da gigante*, Roma, Contrasto, 2017, p. 13.

⁴² Nei suoi *Scritti sull'arte* (1968) affermò: “*In questi nostri tempi tristi, è sorta una nuova industria che ha contribuito non poco a rafforzare la stupidità nella propria fede a distruggere quanto poteva restare di divino nello spirito francese. [...] Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia*”.

⁴³ E. Lancaen, *La fotografia in Francia*, in «The Philadelphia Photographer», vol. XI, 1874, pp. 43-46.

cartes-de-visite mentre le caratteristiche che non depongono a loro favore suscitano di contro un grosso fascino fra gli artisti, culminando con l'invenzione della *photomatic*.⁴⁴

Il mondo dell'arte scopre quindi di avere un assoluto bisogno della fotografia: e se gli artisti del XIX secolo ne comprendono i vantaggi tecnici e intellettuali, sono quelli del secolo successivo a sperimentarne e promuoverne l'incredibile portata propagandistica e pubblicitaria. Artisti come Picasso, Warhol, Dalì – ma, in un certo qual modo, anche gli stessi futuristi – si servono della loro immagine per farsi riconoscere nel mondo. Grazie alla fotografia le persone iniziano a guardarsi come non avevano mai fatto prima perché si ritrovano a dover osservare la propria immagine dall'esterno. Roland Barthes (1915-1980) lo afferma ad alta voce:

“Davanti all'obiettivo, io sono completamente: quello che credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte”.⁴⁵

Il soggetto ritratto vuole mostrarsi sulla base di come vuole essere visto o ricordato e cerca di esprimere al meglio il carattere che riveste nella società. Il XX secolo segna di fatto l'inizio di un nuovo rapporto fra arte e fotografia, a partire proprio da Picasso, probabilmente il più fotografato del suo tempo. Gli artisti iniziano perciò a definire l'immagine che vogliono tramandare ai posteri ben prima di quanto sia mai stato fatto in precedenza, andando a soddisfare un pubblico sempre più desideroso di “possedere” una parte, sebbene minima, del personaggio celebre.⁴⁶

Anche Schopenhauer riflette sul fenomeno, fornendone una spiegazione:

“Che l'uomo esteriore sia un'immagine dell'interiore, e il viso un'espressione e una rivelazione dell'intero carattere è un presupposto in sé abbastanza plausibile, e quindi un buon punto di partenza; confermato com'è dal fatto che la gente è sempre ansiosa

⁴⁴ C. Marra, *Fotografia e arti visive* (2014), Città di Castello, Grafiche VD, 2021, p. 112.

⁴⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 15.

⁴⁶ V. Izzo, *Faccia d'artista: riflessioni sui ritratti fotografici agli artisti*, Recanati, Bieffe, 2006, p. 42.

*di vedere chiunque sia diventato famoso [...] la fotografia [...] permette la più completa soddisfazione della nostra curiosità”.*⁴⁷

Il panorama artistico viene nel frattempo sovrastato dalla nascita delle avanguardie storiche, movimenti volti a liberare l'arte dalla necessità di rappresentare fedelmente la realtà, favorendo la soggettività individuale dell'artista. Se nel XIX secolo la fotografia viene considerata la minore fra le arti, per le avanguardie invece ne diventa uno strumento artistico privilegiato, almeno al pari della pittura e della scultura.⁴⁸ Lo stesso Pablo Picasso (1881-1963), nel corso della sua lunga carriera, fa un uso continuo e certoso della fotografia - anche se ciò che oggi salta agli occhi è come quel mondo vi si sia sempre rivolto. L'abbondanza di foto-ritratti a lui dedicati può derivare da diversi fattori: l'ascesa dell'artista che inizia a essere globalmente riconosciuto e che attira l'attenzione spasmodica del fotogiornalismo; la manifestazione del proprio ego; la ricerca di pubblicità e di notorietà. Non necessariamente un fattore ne esclude un altro: infatti, è lunga la lista dei fotografi che si sono cimentati nel ritrarlo, da Robert Capa, suo grande amico, a Robert Doisneau, da Irvin Penn a Man Ray - fra i più conosciuti.⁴⁹

Anche Salvador Dalì (1904-1989), massimo esponente del surrealismo, adora farsi fotografare. L'egocentrismo del pittore è lampante già in tenera età e la continua ricerca di fama trova libero sfogo proprio grazie alla fotografia. Il suo autore preferito è un americano, Philippe Halsman, che inventa la tecnica “jumping style”, in cui ritrae i soggetti nell'atto di saltare per cogliere il lato più genuino e spontaneo del soggetto.

Nel contesto italiano, si sviluppa uno spirito di trasgressione che vede protagonisti i fratelli Bragaglia. Agli inizi del XX secolo la fotografia italiana si limita all'ambiente artistico ed è strettamente collegata al pittorialismo: quella che propongono i due fratelli è invece una fotografia “invisibile”, determinata dalla dinamica dei corpi in movimento. Viene chiamato fotodinamismo⁵⁰ e inizia a svilupparsi come idea già agli

⁴⁷ Citato in S. Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978, p. 158.

⁴⁸ W. Guadagnini, *Fotografia*, Bologna, Zanichelli, 2000, p. 19.

⁴⁹ <https://www.grandi-fotografi.com/single-post/2015/12/18/pablo-picasso-e-la-fotografia>

⁵⁰ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma, Laterza, 1986, pp. 232-233.

inizi degli anni Dieci: influenzato dalla corrente futurista, nel 1913 Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) pubblica il saggio *Fotodinamismo futurista* che subito trova la ferma opposizione dei futuristi, tra i quali l'accanito Umberto Boccioni (1882-1916), seguito dagli altri esponenti del gruppo. La fotografia viene vista come una mera rappresentazione della realtà senza alcuna artisticità e Boccioni in particolare la ritiene una prosecuzione forzata della pittura realista del secolo precedente. La sua reazione sorprende più del dovuto dal momento che, nel 1907, lo stesso Boccioni realizza la fotografia *Io noi Boccioni* (Fig. 9) e nel 1913 si fa fotografare dagli stessi fratelli Bragaglia in un ritratto fotodinamico dal titolo *Ritratto polifisiognomico di U. Boccioni* (Fig. 10).⁵¹

Un altro ritrattista italiano, sebbene conosciuto soprattutto come pittore, è Emilio Sommariva (1883-1956) che apre uno studio fotografico a Milano. Eccelle nel ritratto per la tecnica accurata e classica, che gli assicura un lasciapassare per l'alta società milanese dell'epoca, capitanata da Marinetti e Previati.⁵² Lo stesso Boccioni si fa realizzare un ritratto dal fotografo (Fig. 11) nel 1914, un'immagine che non ha nulla a che vedere con la corrente futurista ma che oggi ci permette di riconoscere il volto dell'artista.

L'associazione di un volto a un'opera diviene qualcosa di mai visto prima: finalmente le persone iniziano a collegare ciò che vedevano, o che ascoltavano, a una personalità in carne e ossa.

⁵¹ B. Picci, Bragaglia e Boccioni: la bagarre sulla fotografia futurista, in "Fermoeditore", 2017. <http://www.fermoeditore.it/news/bragaglia-boccioni-la-bagarre-sulla-fotografia-futurista/>

⁵² I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 238.

1.3. Fotografi d'arte in Italia: tre casi studio

1.3.1. Ugo Mulas: reporter della Biennale di Venezia negli anni Cinquanta - Sessanta

Ciò che Ugo Mulas (1928-1973) ha saputo sempre portare a suo vantaggio è il tempo. Egli ama gli incontri e possiede una profonda consapevolezza dell'irrepetibilità delle occasioni che gli vengono proposte. La “*registrazione spontanea è una fortuna ambigua. Il fotografo è un tutt'uno con l'evento, deve trovare la distanza immediata, un punto di vista*”.⁵³ Cogliere l'attimo è l'unico modo per lottare contro la caducità del tempo e questo concetto rimane un caposaldo della sua esperienza lavorativa. Il suo scopo è quello di indagare l'identità e il linguaggio della fotografia nelle sue svariate sfaccettature. Non a caso, a partire dal 1968 e fino alla sua scomparsa, lavora assiduamente a *Verifiche*, una raccolta di immagini volta a dimostrare non il puro carattere documentaristico del prodotto fotografico, ma la sua operazione critica di conoscenza e messa in discussione dell'arte contemporanea.

Nella sua vita preferisce pertanto occuparsi degli artisti piuttosto che dei loro lavori e le *Verifiche* non sono altro che documenti a testimonianza della sua esperienza, delle persone che incontra, degli eventi ai quali partecipa.

Mulas si appassiona all'arte fin da bambino, quando comprende che la famiglia spera che un giorno possa diventare un poeta o un artista. Approda però alla fotografia quasi per caso, grazie al consiglio di un amico pittore che, verso la fine degli anni Quaranta, gli presta un apparecchio fotografico. In quei difficili anni di ricostruzione, l'ambiente artistico si sta dibattendo tra lo spazialismo e il neo-realismo e lentamente inizia a venir meno l'interesse per quella sperimentazione fotografica tipica delle precedenti avanguardie storiche. Anche per i giovani fotografi suoi colleghi come Alfa Castaldi⁵⁴

⁵³ J. Chevrier, *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, cat. (Roma, Maxxi, 4 dicembre 2007 – 2 marzo 2008), a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Lucia Martino e Anna Mattiolo, 2007, p. 16.

⁵⁴ Fotografo italiano che lavorò nel mondo della moda.

e Carlo Bavagnoli⁵⁵, tutti frequentatori del Bar Giamaica⁵⁶ negli anni Cinquanta, la fotografia assume un valore funzionale e documentaristico: desiderano essere i testimoni oculari del “dopoguerra”, dei cambiamenti profondi della società che stanno vivendo.

*“Pensavo che i fotografi fossero soprattutto i fotoreporter, cioè questi uomini muniti di apparecchio fotografico che hanno come compito di documentare quello che succede nel mondo e di lasciare questi documenti per la storia”.*⁵⁷

Queste convinzioni guidano inizialmente Mulas verso un genere fotografico volto a rappresentare i cambiamenti urbanistici. Tra il 1953 e il 1954 realizza molti scatti delle periferie, della Stazione Centrale e dei netturbini delle notti di Milano. Tuttavia, l’assidua frequentazione del Bar Giamaica e la conoscenza con gli artisti del momento lo spingono in poco tempo a realizzare i primi ritratti fotografici: Valerio Adami, Emilio Tadini e un giovanissimo Piero Manzoni (Fig. 12).⁵⁸

Già nel 1954 partecipa alla Biennale di Venezia come fotografo, insieme a Mario Dondero. In quegli anni sono pochissimi i fotografi che possono vantarsi di partecipare a una Biennale (Fig. 13) e quei pochi selezionati sono contesi dagli artisti che desiderano farsi conoscere attraverso la stampa.

Di quell’esperienza racconta più volte:

*“Siamo andati a Venezia, senza una lira, mi ricordo; siamo andati col camion dei giornali dell’“Unità”. [...] La prima persona che abbiamo visto arrivare è stato Ungaretti. [...] la Biennale di allora era un fatto molto importante, era sicuramente la rassegna di pittura più importante che ci fosse al mondo in quel periodo e ci si sentiva importanti”.*⁵⁹

⁵⁵ Fotoreporter per «Epoca» tra i più significativi del panorama internazionale della metà del XX secolo.

⁵⁶ Sito a Milano in zona Brera, fu luogo d’incontro e conversazione degli intellettuali e artisti dell’epoca.

⁵⁷ Ugo Mulas: *immagini e testi*, cat. (Parma, 1973), a cura di A.C. Quintavalle, p. 68.

⁵⁸ G. Sergio, *Ugo Mulas: la scena dell’arte*, cit., p. 43.

⁵⁹ *Ugo Mulas: immagini e testi*, cit., p. 13.

Partecipare alla Biennale significa andare oltre la fotografia tradizionale. La sua passione lo spinge a testimoniare le nuove pratiche artistiche, quelle che si stanno dirigendo verso nuove idee di materia, colore e spazio. Già a metà degli anni Cinquanta, quando la generazione di Mulas sta ormai compiendo il superamento dell'arte informale, si inizia a percepire un forte legame tra l'arte visiva e fotografica: l'osservatore non deve più limitarsi a una visione passiva dell'immagine, ma questa deve essere compresa, suscitare degli interrogativi, diventare un medium tra l'arte e colui che ne usufruisce.

In questo periodo Mulas cerca di avviarsi verso un nuovo approccio fotografico e i reportage non sono altro che una palestra che gli permette di allenarsi e di raffinare il suo talento. Sono gli anni infatti in cui cambia radicalmente il modo di cogliere il mondo: non si tratta più di porsi dietro l'obiettivo, di fronte a una persona in posa che fa finta di non essere a conoscenza della presenza del fotografo. Fotografare qualcuno intento a svolgere un'azione significa invece registrare un fatto, compiere un atto di cronaca.

La differenza a quel tempo riguarda principalmente il metodo di esecuzione. Ciò non implica forzatamente l'esclusione del ritratto dai generi fotografici nobilitanti per un fotografo, purché il lavoro non venga svolto con finzione, né deve esserci reticenza. Certo è che i ritratti *in posage* non rappresentano più lo spirito documentaristico di Mulas: di contro, iniziano a interessargli i movimenti più basilari, quelli comuni che rappresentano il vivere e il rapporto delle opere non solamente nei confronti degli autori, ma anche dei loro luoghi di nascita e di fruizione. È fermamente convinto che le sue fotografie debbano comunicare senza necessariamente descrivere.

Il suo stile viene sempre definito con il termine “reportage critico”, da intendere come continuo ricercare, sulle molteplici applicazioni della fotografia, un'esperienza a 360 gradi che si concretizzi nella stessa maniera di un pittore che dipinge o uno scultore che scolpisce.⁶⁰

⁶⁰ *Ugo Mulas: intrecci creativi*, cat. (Londra, Robilant + Voena, 4 marzo – 24 maggio 2019), a cura di Francesca Pola, 2019, pp. 8-27.

Ecco perché Mulas considera le opere degli artisti come semplici frammenti del processo creativo con cui l'immagine viene alla luce: non più, quindi, entità statiche ma azioni dinamiche dettate dagli impulsi creativi dei loro autori. Quando Mulas ritrae, egli rende manifesto al contempo l'autore in quanto essere umano e l'opera in quanto prodotto, come un figlio che deve essere compreso come parte di un contesto.

*“Non si tratta solo di scegliere l'attimo particolare, non si tratta di colpo d'occhio particolare - si tratta prima di tutto di capire le intenzioni dell'autore. Quindi l'operazione del fotografo è un'operazione critica d'intelligenza, di comprensione”.*⁶¹

Nell'introduzione del libro *Fotografare l'Arte* pubblicato da Mulas e Pietro Consagra⁶² nel 1973, Umberto Eco (1932-2016) spiega come il fotografo non sia colui che riproduce un'opera in più copie per renderle accessibili a tutti né vada definito come mero riproduttore o come creatore, ma piuttosto individuato e delineato all'interno della critica d'arte.

Il processo studiato e approfondito da Ugo Mulas è lo stesso che intende mettere in atto la critica d'arte anche oggi. Il compito del critico non è quello di giudicare ma di mostrarci come l'opera sia stata fatta e quali i motivi che abbiano provocato nell'osservatore una risposta. Il critico perciò deve insegnare a guardare le opere con più profondità: lo stesso Giulio Carlo Argan definisce il suo lavoro come “critica d'arte non verbalizzata”.⁶³

Un lavoro del fotografo particolarmente interessante per comprendere l'importanza dell'interpretazione è dedicato ad Alberto Burri (1915-1995)⁶⁴, eseguito mentre l'artista di Città di castello si sta occupando della realizzazione di una delle sue *Combustioni* (Fig. 14). La dimensione cinematografica della sequenza si sviluppa come reportage critico nello studio dell'artista, per mostrare i passaggi fondamentali della

⁶¹ P. Consagra e U. Mulas, *Fotografare l'Arte*, introduzione di U. Eco, Milano, Fabbri Editore, 1973, p. 15.

⁶² Scultore e scrittore italiano. Viene considerato fra gli artisti più celebri dell'astrattismo internazionale. Nel 1947 fonda il gruppo “Forma” a Roma insieme a Dorazio, Perilli e Turcato.
<https://pietroconsagra.org/biografia/>

⁶³ A. Vettese, *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, cit., p. 28.

⁶⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-burri/>

creazione di un'opera d'arte. In questo caso, Burri è intento a infiammare la plastica con una fiamma ossidrica. La capacità del fotografo di lasciare fuori dalla porta i pregiudizi sulle opere e sui metodi di un particolare artista diventa elemento fondamentale. È importante imparare a lavorare su ciò che l'artista stesso mostra e che traspare dal suo lavoro: questo approccio, secondo Mulas, è proprio ciò che lo differenzia da un normale critico. Il comportamento muta a seconda delle persone che si trova di fronte e il fotografare diventa ormai uno studio del comportamento in tutto e per tutto. Per molti versi, sta davvero anticipando il lavoro che Aurelio Amendola avrebbe iniziato negli anni Settanta con le prime fotografie allo scultore Marino Marini.

Nel 1964, in seguito alla 32esima Biennale di Venezia in cui vince il Leone d'Oro Robert Rauschenberg (Fig. 15 e Fig. 16) tra le grida e gli strepiti della folla, Mulas comprese l'urgente necessità di spostarsi oltreoceano. Per la prima volta viene presentata in Italia la Pop-Art americana, imponendo New York come la nuova capitale dell'arte internazionale (Fig. 17). Ottenendo l'appoggio del critico Alan Solomon e del più influente gallerista del periodo Leo Castelli (Fig. 18), riesce ad addentrarsi nell'*art-system* newyorkese.⁶⁵ Documenta gli approcci geometrici di Frank Stella, di Larry Poons e di Kenneth Noland, gli *happening* di Claes Oldenburg e le bandiere di Jasper Johns. L'America ospita Mulas anche nel 1965 e nel 1967. Il clima culturale americano lo sprona a continuare il suo lavoro seguendo questo percorso. Infatti, la fotografia è vista come parte del sistema dell'arte e, per merito delle nuove amicizie instaurate, rimane costantemente aggiornato sugli sviluppi e sulle nuove tendenze del settore.

Il libro *New York: The New Art Scene* del 1967 costituisce una tappa fondamentale del viaggio di Mulas sulla riflessione concettuale attorno alla fotografia. A oggi è considerato uno dei libri fondamentali sulla fotografia del XX secolo poiché contiene alcuni testi scritti da Alan Solomon e oltre cinquecento immagini scattate dal fotografo durante i suoi soggiorni americani, tra le quali la Factory di Andy Warhol.⁶⁶

⁶⁵ G. Sergio, *Ugo Mulas: la scena dell'arte*, cit., p. 47.

⁶⁶ *Ugo Mulas: intrecci creativi*, cit., p. 36.

“Questo libro non è solo uno dei soliti libri di riproduzioni d’arte di cui oggi è invaso il mercato, ma cerca di essere la testimonianza di un fotografo su un certo ambiente e su un certo momento dell’arte americana a New York del 1964. Ho cercato di mostrare come certe opere, certe situazioni fossero possibili soltanto in una città come New York, mostrando il rapporto fra l’opera di alcuni artisti e la vita in questa città”.⁶⁷

Dopo la pubblicazione del libro, decide però di non seguire la scena artistica americana sviluppatasi a seguito della Pop-Art, iniziando a diffidare delle nuove avanguardie sviluppatasi in seguito, come l’arte concettuale, la land-art e la minimal-art, perché o troppo eloquenti o troppo silenziose e difficili da raccontare attraverso l’obiettivo. Non vuole rischiare di diventare un “fotografo d’arte”, a differenza di Aurelio Amendola che dedica tutta la sua carriera artistica alla realizzazione di ritratti fotografici degli artisti. In cuor suo rimane sempre fedele alla cultura urbana e all’arte pubblica.⁶⁸

Nel contesto italiano, le sue idee delineano il mutare della scena artistica, a partire dagli artisti del bar Giamaica, fino alle mostre di Roma e dell’Arte Povera. Fotografa Alberto Viani, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico, Renato Guttuso e naturalmente i nuovi rivoluzionari come Tancredi, Piero Manzoni, Mario Schifano, Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Agostino Bonalumi. Tutti i suoi ritratti vanno osservati attentamente perché non sono realizzati in chiave didascalica.

Lucio Fontana (1899-1968) va considerato a parte, visto che è un punto di riferimento fondamentale per Ugo Mulas e per la sua generazione. *Concetto Spaziale, Il Sole* è una delle pochissime opere a cui il pittore attribuisce un titolo. La realizzazione dell’opera viene testimoniata proprio da Mulas nello studio dell’artista a Corso Monforte in Milano e datata ottobre 1962. Il reportage critico del fotografo non è una pura documentazione dei materiali e della tecnica, ma una sorta di esperimento di interpretazione del lavoro di Fontana. Entrambi sono consapevoli che l’arte passata sia morta e sepolta e che l’arte concepita fino ad allora sarebbe da lì a poco finita per essere rimpiazzata da qualcosa di completamente nuovo.⁶⁹

⁶⁷ Ugo Mulas in *L’Approdo – Settimanale di Lettere e Arti*, RAI, 1968.

⁶⁸ J.F. Chevrier, *Ugo Mulas: la scena dell’arte*, cit., p. 24.

⁶⁹ L. Fontana in B. Rossi, *L’astronauta dell’arte. Dialogo con Lucio Fontana*, in «Settimo Giorno», XVI, 22 gennaio 1963, pp. 47-51.

Mulas nota due componenti molto diverse nei quadri dell'amico pittore: da una parte quella concettuale che considera alla base delle sue invenzioni, dall'altra quella esecutiva, molto importante perché in certi quadri l'artista pare colpito da un *raptus* creativo, quasi automatico, mettendosi a colpire con forza la tela quasi senza senso mentre in altri frangenti i buchi erano ben distanziati in modo estremamente calcolato. In alcuni Concetti Spaziali, soprattutto quelli che contengono appena un taglio, si percepisce come l'operazione manuale si sia risolta nel momento della progettazione perché la realizzazione dev'essere durata soltanto un unico, istantaneo momento. Cogliendo questa imprescindibile duplicità di Fontana, Mulas lo immortale come un artista fra due mondi, un artista che sta cercando di recuperare quell'istintività primitiva che gli avrebbe permesso di lasciare traccia del suo passaggio. Coglie principalmente questa caratteristica nelle opere che Fontana definiva "nature", descritte attraverso la metafora del bambino che, nel giardino di casa o al parco, raccoglie la terra e ci gioca, lasciando un segno, un'emozione, una parola.⁷⁰ Il risultato di questo reportage, le immagini di *Concetto spaziale, Natura* (Fig. 19 e Fig. 20), vengono mostrate al pubblico nel 1967 al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, ottenendo un notevole successo.

È di fronte a un quadro come *L'Attesa* – composto da un unico taglio su sfondo bianco – che Mulas comprende per la prima volta la complessità dell'operazione mentale di Fontana. Vedendo un dipinto con dei tagli e dei buchi quasi in serie è facile immaginare come fosse stato realizzato, ma Mulas decide che mostrare il momento dell'esecuzione conti quanto il lavoro terminato. I tagli mostrati nelle storiche fotografie infatti non sono tagli veri: il fotografo chiede dunque al pittore di fingere il gesto.

"Sento che se faccio un taglio, così, tanto per fare la foto, sicuramente non viene [...] Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac!, faccio tre o quattro tagli. No, a volte, la tela, la lascio là appesa per delle

⁷⁰ Ugo Mulas in *Ugo Mulas: intrecci creativi*, cit., p. 84.

settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto [...]”⁷¹

Nelle fotografie di Mulas, il taglio non è ancora cominciato ma il fotografo lo anticipa, c'è l'intenzione e l'atteggiamento.

Forse per questo motivo si chiamano “attese”.

Meritano di essere ricordati anche gli scatti dei primi piani del pittore. Nell'ultima visita fatta a Fontana a casa sua a Comabbio (VA), Mulas vuole fissare i dettagli del viso, l'occhio e la mano che ricordano l'atto creativo.

⁷¹ Lucio Fontana a Ugo Mulas.
<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1110970150&lang=ita>

1.3.2. Elisabetta Catalano: ritrattista della scena dell'arte negli anni Settanta

Elisabetta Catalano (1944-2014) inizia la sua carriera come attrice. Una volta terminato il liceo classico e giunta al secondo anno di lettere all'università, decide di terminare il suo percorso di studi e cimentarsi per puro divertimento nel ruolo di attrice nel film *8½* di Federico Fellini. Sul set le propongono di scattare qualche immagine colta qua e là ed è proprio allora che comprende che approdare al mondo della fotografia sia la cosa giusta per lei. Questi scatti infatti piacciono molto nonostante lei non li ritenga affatto all'altezza della celebre pellicola cinematografica. In seguito al loro acquisto, «Il Mondo»⁷² e «L'espresso»⁷³ incalzano la giovane Catalano per collaborazioni continue e ripetute: entra perciò come ultima fotografa del gruppo e, seppur occasionalmente, viene incaricata di fotografare personaggi di rilievo da destinare poi alle due testate.

Della fine degli anni Sessanta l'inizio di una delle collaborazioni che la portano in breve tempo a lavorare per importantissimi committenti: «Vogue Italia», «Vogue France» e «Vogue America». Eppure lavora principalmente con personaggi importanti mentre è assai raro il caso in cui si ritrova a stretto contatto con la moda:

“Le modelle, secondo lo stile di allora, dovevano essere il più possibile stereotipate, inespressive, un po' bambole, mi annoiava”.⁷⁴

Il suo più vivo interesse si rivolge alle persone colte nella loro singolarità, alla loro psicologia e alla loro originalità: non si dedica mai al reportage o a qualunque altro genere fotografico.

I suoi soggetti preferiti sono fin da subito gli uomini, perché secondo la sua opinione le donne sono di certo più complicate, interessate alla propria idea di bellezza, di come vorrebbero apparire in fotografia: ecco perché le sue donne sono immortalate sempre

⁷² Quotidiano politico fondato a Roma nel 1922. <https://www.treccani.it/enciclopedia/il-mondo/>

⁷³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/elisabetta-catalano/>

⁷⁴ E. Catalano in D. Mormorio e M. Verdone, *Il mestiere del fotografo*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1984, p. 13.

a metà strada tra la moda e il ritratto, per fare in modo che il risultato sia particolarmente curato ma lontano dal vero significato canonico di “ritratto”. Gli uomini invece tendono ad affidarsi con più facilità poiché lontani da un immaginario di bellezza stereotipata e, per questo motivo, assai più divertenti durante le sedute di posa.

Durante gli anni Sessanta, Catalano viene inviata a fotografare le mostre più importanti in atto in quegli anni. Fra tutte, le Biennali di Venezia a cui ha partecipato ed emblematica è la fotografia realizzata nel '68⁷⁵ a Pino Pascali, intento a difendere le sue opere durante la contestazione (Fig. 21); altrettanto significativa la partecipazione a *Documenta* di Kassel del '72, curata da Harald Szeemann⁷⁶.

A partire dagli anni Settanta, decide di dedicarsi completamente alla realizzazione dei ritratti fotografici. Per scattare delle buone fotografie, cerca innanzitutto di costruire un solido e profondo rapporto con il soggetto, cogliendo i suoi aspetti più vitali e mettendo in luce i caratteri più interessanti della sua personalità - anche se, il più delle volte, non è affatto così facile instaurare una buona comunicazione.

Spesso scatta in piedi, altre volte da seduta - ma sempre stando bene attenta che l'illuminazione sappia cogliere il lato migliore del soggetto. Fondamentale per lei l'analisi dell'uso più adatto del colore: il bianco e nero rimane però la sua scelta preferita, nonostante non lo utilizzi spesso. Si lascia ispirare dalle pubblicità, dal mondo della grafica e dalla moda, senza però subirne il vincolo, ricercando l'essenziale ed eliminando le parti superflue.⁷⁷

Il ritratto preferito dalla fotografa è scattato nel 1980 a Italo Calvino (Fig. 22) in occasione della mostra “Roma-Parigi-Roma”⁷⁸ organizzata dal Centro Culturale

⁷⁵ Viene ricordata per essere la Biennale della contestazione. I padiglioni vennero chiusi, diversi artisti spezzarono i pennelli e appesero i dipinti rivolti verso la parete per protestare contro un sistema culturale antiquato, gli studenti lottarono per il diritto allo studio. Il '68 passò alla storia come un anno in cui le contestazioni dilagarono ovunque e l'adesione a queste proteste fu altissima: si sentiva il bisogno di rivedere profondamente l'ordine sociale e culturale.

⁷⁶ Storico dell'arte e curatore svizzero di straordinaria importanza. Viene ricordato in quanto figura chiave nello sviluppo della critica d'arte contemporanea del XX secolo perché, insieme a Germano Celant, fu il prototipo per eccellenza del critico militante.

⁷⁷ E. Catalano in D. Mormorio e M. Verdone, *Il mestiere del fotografo*, cit., pp. 13-16.

⁷⁸ <http://www.archivioelisabettacatalano.it/mostre.html>

Francese. La rassegna presenta tre fotografi italiani che hanno avuto occasione di fotografare Parigi e tre fotografi francesi che invece si sono occupati di Roma. Tra questi, Luigi Ghirri, Franco Fontana e Elisabetta Catalano sono i selezionati per rappresentare l'Italia in Francia. Tra le immagini della Catalano, due in particolare risultano interessanti agli occhi di tutti: i ritratti di Italo Calvino e di Valerio Adami che in quegli anni soggiornano proprio nella capitale francese.

Così lei scrive in merito all'incontro con lo scrittore:

*“Riguardo a Calvino, tutti mi avevano detto: guarda, non riuscirai mai a fotografarlo perché è timidissimo, non ama farsi ritrarre, e cose del genere. Così, io sono andata abbastanza preoccupata. Invece, come sempre con le persone molto intelligenti, è stata cosa facile da fare [...]. Insomma, è stato un lavoro facile e divertente”.*⁷⁹

Da notare come la fotografa abbia sempre sottolineato che a fornirle la giusta ispirazione per questo lavoro siano state le precedenti immagini realizzate da Mulas allo stesso Calvino, fotografie significative nonostante non le ritenga qualitativamente così straordinarie.

In occasione della mostra “I Ritratti”, personale antologica tenutasi alla GNAM (Museo Galleria Nazionale di Arte Moderna) di Roma nel 1992, sono esposti 160 ritratti realizzati a partire dalla fine degli anni Sessanta. Lo scopo della mostra è quello di documentare, attraverso la fotografia, una buona parte del vasto panorama culturale e politico italiano di quegli anni e le sue connessioni con l'estero oltre alla possibilità di ricostruire un ambiente unitario in un periodo di frantumazione sociale. Per l'occasione sono riuniti scrittori, critici, filosofi, giornalisti, poeti e cantanti assieme ai protagonisti del contesto artistico segnato dall'arte concettuale, dalla transavanguardia e dall'arte povera. Tutti questi soggetti, legati da un unico elemento, ovvero la fotografa, rappresentano la testimonianza vivente di un'epoca, consapevoli che molti di loro hanno già contribuito a “fare” la storia del nostro Paese come certificato più volte da riviste e giornali.

⁷⁹ E. Catalano in D. Mormorio e M. Verdone, *Il mestiere del fotografo*, cit., p. 13.

Note anche le sue frequentazioni con il mondo dell'arte contemporaneo, instaurando una lunga rete di amicizie sincere e durature che le permettono di dar vita a vere e proprie collaborazioni. Tra i nomi più celebri troviamo Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia, Joseph Beuys, Gilbert & George, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Schifano e Tano Festa. Questo genere di “ritratto in posa” si può ricondurre ai ritratti nadariani, simili anche nella scelta di uno sfondo neutro (Catalano apprezza lavorare con lo sfondo del suo studio grigio e opaco) e dell'impenetrabilità del mondo esterno attraverso l'utilizzo di luci adatte. Inoltre, ogni soggetto viene accompagnato dalla presenza di un oggetto che gli permetta una postura idonea: uno scaffale, una mensola, un sedile o una tela.⁸⁰

Alcuni artisti richiedono espressamente il suo aiuto per scattare delle fotografie alle loro performance: ricordiamo tra i tanti Gino de Dominicis (Fig. 23) che, in occasione di una mostra a Villa Borghese di Roma, espone una fotografia scattata proprio dalla Catalano nel suo studio di una performance in corso (Fig. 24). Queste sequenze fotografiche diventano un vero e proprio genere fotografico che la fotografa decide di approfondire autonomamente nel corso degli anni Settanta.

Dunque, se agli inizi del decennio il suo stile si limita al “ritratto in studio”, gli ultimi anni vedono la nascita di un nuovo genere, la “performance in studio”.⁸¹

Gli artisti amano farsi ritrarre dalla Catalano per il valore di iconicità che ella riesce a trasmettere. Il suo linguaggio, attraverso le animazioni in diapositiva, stravolge il ritratto classico trasformandolo in qualcosa di completamente nuovo: il ritratto attivo. Nel 1968, in occasione della mostra “Dalla scomparsa alla riapparizione, dall'azione alla pittura” alla galleria La Tartaruga, Cesare Tacchi (1940-2014) (Fig. 25) presenta l'opera *Cancellazione d'artista*. Diversi anni dopo, lo stesso artista realizza un progetto che vede questa azione reversibile attraverso un'inversione del segno. Questa “performance a porte chiuse” viene testimoniata da Elisabetta Catalano nel suo studio, facendo riemergere l'immagine del pittore attraverso un vetro dipinto (Fig. 26, Fig. 27 e Fig. 28). Se in galleria l'artista scompare dietro la sua stessa pittura, generando una

⁸⁰ *I ritratti: Elisabetta Catalano*, cat. (Roma, GNAM, 28 maggio – 30 settembre 1992), a cura di Anna Imponente, Roma, De Luca Editori, 1992, pp. 21-23.

⁸¹ *Elisabetta Catalano: tra immagine e performance*, cat. (Roma, MAXXI, 3 aprile 2019 – 15 marzo 2020), a cura di Aldo Enrico Ponis e Laura Cherubini, Imola, Manfredi Edizioni, 2019, p. 43.

sorta di provocazione nei confronti dell'osservatore, in questo caso, cancellando la vernice sul vetro, egli si riafferma la sua presenza come individuo.⁸²

*“Era un piacere lavorare con Elisabetta. Ha sempre fatto parte della famiglia degli artisti [...] È come se me ne fossi andato per un po' e fossi tornato”.*⁸³

Nascono così due opere: un *Autoritratto* e *Painting*, la riapparizione dell'artista attraverso la cancellazione inversa (in ventiquattro scatti) e la possibilità di ricominciare dopo aver fatto tabula rasa.

Nel 1973, Elisabetta Catalano fotografa Joseph Beuys (1921-1986), impegnato a sorreggere qualcosa tra le mani mentre sta realizzando una sua *Scultura invisibile*. La figura dell'artista è sbilanciata in avanti, come se stesse emergendo dall'oscurità, mentre offre all'occhio dell'osservatore il suo invisibile lavoro.⁸⁴ I provini, ovvero le sequenze fotografiche, immortalano anche gli amici presenti in studio quel giorno: il gallerista di Beuys Lucio Amelio, il collezionista Pasquale Trisorio, Graziella Lonardi, fondatrice dell'evento “Incontri Internazionali d'Arte di Roma” a cui l'artista sta partecipando, e Fabio Mauri, compagno della Catalano. Trisorio racconta in seguito alla moglie che considera il gesto di Beuys proprio come un augurio di buon auspicio per il loro sogno di aprire una galleria.⁸⁵

⁸² Ivi, p. 47.

⁸³ Cesare Tacchi in conversazione con Laura Cherubini.

⁸⁴ Joseph Beuys dedicò molti anni della sua vita ad approfondire il mondo esoterico e il misticismo.

⁸⁵ *Elisabetta Catalano: tra immagine e performance*, cat. (Roma, MAXXI, 3 aprile 2019 – 15 marzo 2020), a cura di Aldo Enrico Ponis e Laura Cherubini, Imola, Manfredi Edizioni, 2019, pp. 69-75.

1.3.3. Mario De Biasi: il ritrattista fotoreporter italiano. Dagli anni Quaranta agli anni Sessanta

Mario De Biasi (1923-2013) trascorre la sua infanzia tra le montagne bellunesi per trasferirsi a Milano appena quindicenne. La deportazione in Germania durante la Seconda Guerra Mondiale si rivela drammaticamente fondamentale per l'avvio della sua carriera, grazie alla scoperta di un manuale di fotografia nascosto tra le macerie di una casa distrutta a Norimberga.⁸⁶

*“La prima camera oscura? Veramente primitiva! Una piccola stanza vuota con tre sole pareti (la quarta era caduta in seguito ad un bombardamento); con mezzi di fortuna mi sono costruito un tavolo, ho installato i fili per la luce, ho costruito un piccolo bromografo per le copie, e con un vecchio obiettivo un rudimentale ingranditore. Come le ho già scritto, con questi mezzi, senza l'aiuto o i consigli di nessuno, con il solo aiuto di qualche manuale tedesco, ho incominciato a fotografare”.*⁸⁷

Ritornato a Milano nel 1946, inizia il suo percorso amatoriale e nel 1948 tiene la sua prima esposizione con le settantacinque opere realizzate fino a quel momento. La didascalia che accompagna le immagini recita che *“più che la perfezione tecnica pur tanto pregevole, ma non sempre ottenibile con i mezzi a mia disposizione, cerco l'immediatezza della notazione e la sincerità del sentimento [...]”*.⁸⁸

Per De Biasi, la fotografia ha una possibilità maggiore rispetto alla pittura di cogliere quei momenti della vita reale che altrimenti non sarebbero spiccati.

Nei primi anni si ritrova ad affrontare i temi più svariati: inondazioni nei Paesi Bassi, lunghi reportage sul Festival del Cinema di Venezia, immagini di cronaca. Nel 1955, a 33 anni, approda in America assieme a una delegazione di nobildonne che hanno la “missione” di promuovere l'alta moda italiana negli Stati Uniti.

⁸⁶ P. Morello, *Mario De Biasi*, Palermo, Istituto Superiore per la storia della fotografia, 2003, p. 15.

⁸⁷ Mario De Biasi, lettera a Fritz Neugass, 4 luglio 1953, Milano, Archivio De Biasi.

⁸⁸ Mario De Biasi, appunto manoscritto per il testo della mostra al Circolo Fotografico Milanese, 1948, Milano, Archivio De Biasi.

All'inizio si preoccupa di fotografare eventi e sfilate ma ben presto decide di dedicarsi alla realizzazione dei ritratti dei più famosi personaggi del tempo, occupati nella loro routine casalinga. Questo genere viene da lui battezzato "ritratti in maniche di camicia". A New York riesce a dare il meglio di sé, completamente libero di operare come preferisce e senza alcuna supervisione.

Nel 1956, per «Epoca», si dedica al reportage sull'agonia di Budapest per testimoniare le drammatiche giornate ungheresi. Riuscendo fortunatamente a scappare poco prima che i carri armati russi arrivino per reprimere la rivolta a colpi di arma da fuoco. Sono questi réportages in giro per il mondo ad anticipare e ispirare il lavoro che, successivamente, vedrà impegnati fotografi del calibro di Steve McCurry e Sebastião Salgado, da sempre affascinati dalla figura di De Biasi, sicuramente fra i più versatili fotografi del suo tempo, tanto ammirato al punto di essere definito come "l'uomo che riusciva a fotografare tutto".

La sua professionalità deriva dal fatto di essere in grado di produrre immagini che sappiano mettere insieme il tipo di "prodotto" richiesto dai suoi superiori e le sue innate doti personali - come la curiosità, l'apertura mentale e l'esplorazione - il tutto unito alla sua eccezionale rapidità che si risolve proprio nello scatto, nel gesto meccanico del fotografare. Per De Biasi non esistono limitazioni di genere (paesaggista, ritrattista, reporter di cronaca, di cinema, di guerra, di mondanità), la fotografia non discrimina e non giudica ma racconta i tempi e gli eventi senza pregiudizi.

Uno degli aspetti più interessanti della sua produzione è l'aspetto educativo. Consapevole del ruolo che ricopre o che gli viene assegnato ogni volta, De Biasi cerca sempre di lavorare con estremo scrupolo nella preparazione dei suoi servizi e, prima di ogni incarico, si preoccupa di acquisire tutta la documentazione possibile sulle persone o sui viaggi che avrebbe fotografato.⁸⁹ Questo *modus operandi* non è certo da tutti: la ricerca richiede tempo, tanta pazienza e molto impegno ma dalla sua ha sempre quell'innata curiosità a spingerlo.⁹⁰

⁸⁹ *Mario De Biasi*, cat. (Milano, 2016), a cura di Enrica Viganò, Milano, Mondadori, 2016, p. 19.

⁹⁰ *Mario De Biasi. Fotografie-Photographs 1947-2003*, cat. (Venezia, Casa dei Tre Oci, 13 maggio 2021 – 9 gennaio 2022), a cura di Enrica Viganò, Venezia, Marsilio, 2021.

Per quanto riguarda le “celebrità”, non ha mai l’atteggiamento che molti altri fotografi hanno: organizza perciò gli incontri autonomamente e ne decide in prima persona lo svolgimento. Questo approccio rimane lo stesso per Brigitte Bardot, per Marlene Dietrich, per Andy Warhol e per tanti altri.

“Quando arrivavano le star internazionali io non ero mai insieme agli altri fotografi, perché volevo fare sempre delle foto diverse visto che il giornale usciva una volta alla settimana. [...] È molto importante conoscere la psicologia della persona che fotografi. [...] Un giorno uscirà un libro “Personaggi in maniche di camicia”, non sono proprio tutti in maniche di camicia, ma sono tutti ritratti non ufficiali”⁹¹

Meno nota ma altrettanto importante è la collaborazione con «Epoca» per i reportages sugli artisti e sulla Biennale di Venezia del 1964. Il periodico, in anticipo rispetto all’inaugurazione dell’esposizione veneziana, ha già dedicato alla pop art un copioso servizio firmato Grazia Livi e Mario De Biasi. Nel numero di maggio viene pubblicato il numero, sotto il titolo *Ecco i malinconici pop*, che ritrae il gallerista Leo Castelli e tutti i nuovi artisti fotografati insieme alle loro opere. Con l’eccezione di Jasper Johns e di Claes Oldenburg, il servizio non presenta gli artisti invitati a Venezia ma introduce ai lettori italiani un’ondata di artisti americani del tutto nuovi: Oldenburg con l’opera *Tube di dentifricio*, Tom Wesselmann con la moglie davanti a uno dei suoi collage tridimensionali, Roy Lichtenstein seduto nel suo studio e seduto in mezzo alle sue opere (Fig. 29) e infine due fotografie di Andy Warhol all’interno del laboratorio serigrafico della Factory (Fig. 30) e circondato dalle sue *Jackies*.⁹²

De Biasi non si accontenta di scattare fotografie agli artisti emergenti, ma si occupa anche di quelli più acclamati: nel 1959 è con Giorgio Morandi occupato a leggere un libro, nel 1960 con Renato Guttuso nel suo studio e nel 1966 assieme a Carlo Carrà intento a dipingere. Nel 1967, durante un soggiorno a Saint-Paul-de-Vence, passa un intero pomeriggio a chiacchierare e a fotografare Marc Chagall.

⁹¹ Ivi, p. 153.

⁹² L. Lamurri, *Il pennello nell’occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* in “Studi di Memofonte: rivista online semestrale”, 11/2013, p. 127.
https://www.academia.edu/5544403/Il_pennello_nell_occhio._La_pop_art_sui_rotocalchi_prima_e_dopo_la_Biennale_del_1964

Interessante è la quantità di critici d'arte che hanno scritto di lui o lo hanno citato come riferimento in qualche catalogo di mostra; gli hanno dedicato qualche frammento all'interno delle loro pubblicazioni. Negli anni novanta a Como fotografa Bruno Munari, scrittore, designer e scultore, sorridente con in mano un pennello.

Così si esprime in merito al fotografo nel 1988:

*“Con lo stesso pennello che usa il verniciatore per verniciare, un pittore può fare arte, dipende da come si usa questo strumento e dalla personalità dell'operatore. [...] Mario De Biasi non usa, in questo caso, il pennello ma una delle sue macchine fotografiche e scopre espressioni d'arte anche in oggetti che non sono quadri”.*⁹³

Sempre nel 1988, anche Gillo Dorfles parla di De Biasi, in questo caso riservandogli un sotto capitolo all'interno del testo *La scacchiera fotografica: memorie della fotografia antica e moderna*:

*“Un grande fotografo come Mario De Biasi - uno dei maggiori “fotografi-artisti” - non poteva trascurare ogni meandro che la pellicola da impressionare gli offriva. [...] È riuscito a produrre una vasta serie di “opere” che sono ancora fotografie, ma sono, al tempo stesso, dei veri e propri “quadri”: delle opere pittoriche a se stanti”.*⁹⁴

⁹³ B. Munari, *Ma dov'è l'arte?*, 1988.

⁹⁴ G. Dorfles, *Mario De Biasi. Colori in libertà* in *La scacchiera fotografica: memorie della fotografia antica e moderna*, Aosta, Musumeci Editore, 1988.

2. AURELIO AMENDOLA: FOTOGRAFARE LA STORIA DELL'ARTE E FOTOGRAFARE GLI ARTISTI CONTEMPORANEI

2.1. Gli inizi

Aurelio Amendola nasce nel 1938 a Pistoia. Spesso, per un bambino del dopoguerra lavorare non è solo una scelta: già all'età di dieci anni infatti, terminata la quinta elementare, entra nello studio di un fotografo del luogo iniziando, chiaramente, un apprendistato che ha il sapore della vera gavetta.

Al tempo la fotografia d'arte⁹⁵ non esiste, almeno non come siamo soliti intenderla al giorno d'oggi. E inoltre, al giovane Aurelio non si presenta tanto facilmente l'occasione di emergere e di cimentarsi in questo campo, in quanto impegnato a fotografare tutt'altro (ebbene sì, matrimoni, cerimonie ed eventi vari).

La svolta decisiva avviene nel 1962 quando, nel mese di gennaio, riesce a mettersi in proprio aprendo un suo studio di fotografia. Non ha ancora compiuto 24 anni. Il genere però è sempre il solito, i matrimoni continuano a sostenerlo: del resto, non è forse necessità primaria quella di sopravvivere?

*“La mia vita è stata tutta un sogno. È stata anche triste perché io sono autodidatta, ho fatto la quinta elementare e a dieci anni andavo a lavorare da un fotografo. Però conobbi mia moglie e le feci una promessa”.*⁹⁶

Ancora oggi con gli occhi lucidi la ricorda: che l'8 di dicembre di quell'anno l'avrebbe sposata, che sarebbe diventato un “bravo” fotografo e che avrebbe avuto abbastanza denaro da comprare una casa-studio. Probabilmente non ha ancora del tutto chiaro quali sarebbero stati i passi da compiere per mantenere la parola data, ma da quel

⁹⁵ “Fotografia d'arte”, così si chiamava la fotografia artistica fino agli anni '70 e continua a chiamarsi in tal modo in alcune riviste scarse di fotografia. Marco Meneguzzo in *Aurelio Amendola: un'antologia*, cat. (Pistoia, Palazzo Buontalenti, 13 novembre 2020 – 7 novembre 2021), a cura di Paola Goretti e Marco Meneguzzo, Roma, Treccani, 2020, p. 47.

⁹⁶ Vedi p. 142.

momento ha comunque uno scopo, preciso e ben definito, al quale indirizzare tutti i suoi sforzi.

La moglie Claudia ricopre infatti un ruolo fondamentale nella sua vita. Compagna inseparabile, rappresenta ancora oggi un elemento chiave del suo successo. Grande sostenitrice e presenza stabile a ogni mostra, per Amendola è ciò che per Christo ha significato la moglie Jeanne-Claude nel delineare un formidabile binomio.

Il 1964 è l'anno decisivo, quello che sancisce il suo legame con la storia dell'arte.

In occasione della mostra a Palazzo Venezia a Roma del pistoiese Marino Marini, la Scuola d'Arte di Pistoia organizza una gita: fra i partecipanti della comitiva, vi è il professore ed esperto d'arte Gian Lorenzo Mellini che, proprio in quell'occasione, consiglia ad Amendola di realizzare degli scatti al Pulpito della chiesa cittadina di Sant'Andrea, opera di Giovanni Pisano⁹⁷.

Inizialmente il fotografo è titubante: è impegnato più o meno tutti i fine settimana tra una cerimonia e l'altra e non sa proprio quando avrebbe trovato il tempo o cosa potesse essergli utile per fotografare qualcosa di completamente diverso dai suoi soliti soggetti. Fortunatamente, dopo le insistenze del professore, decide di accontentare la sua richiesta, cogliendo l'occasione di quella che, a tutti gli effetti, è una sfida. Ciò che lo attrae è soprattutto la possibilità di sperimentare nuovi aspetti della fotografia, aspetti che, per la contingenza del lavoro che esegue quotidianamente, certo non ha modo di approfondire. È abituato a cogliere l'attimo durante scene in movimento, a fotografare prevalentemente a colori e solo in rari casi avvalendosi di luci posizionate *ad hoc*: ora si trova invece ad avere a che fare con un soggetto statico che può essere colto da qualunque angolazione si voglia e su cui poter lavorare con la luce, esaltando le caratteristiche preferite senza l'incombenza del tempo. Per la prima volta, Aurelio Amendola comprende appieno le potenzialità del bianco e nero: questo il suo originario approccio alla scultura.

⁹⁷ Giovanni Pisano fu il figlio e l'allievo di Nicola Pisano, noto scultore e architetto italiano dell'arte gotica. Il famoso Pulpito del Duomo di Pisa venne realizzato tra il 1301 e il 1310.
https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pisano_%28Dizionario-Biografico%29/

Una volta terminato questo ciclo di fotografie, iniziato quasi per gioco, senza alcuna speranza che possa un giorno vedere la luce in un libro fotografico, il professor Mellini mostra il risultato ai responsabili della casa editrice Electa i quali, impressionati dal lavoro del giovane, gli chiedono di fissare un incontro. L'Editore insiste perché il ragazzo ritorni in Sant'Andrea per sviluppare ulteriormente il progetto. Lo scopo è proprio quello di realizzare un libro.

Sul pulpito di Giovanni Pisano (Fig. 31) vengono editati diversi volumi: il primo, *Il Pulpito di Giovanni Pisano*, nel 1969; il secondo, *Giovanni Pisano, l'opera completa*, nel 1970; infine il terzo, *Giovanni Pisano, il Pulpito di Pistoia*, nel 1986.⁹⁸

Il lavoro di Amendola dimostra una propensione naturale nei confronti della luce⁹⁹ e delle sue più svariate declinazioni. Le vicende e i personaggi descritti nel pergamo - rappresentati all'interno di una narrazione in altorilievo e quindi non così facilmente leggibile - sono affrontate dal fotografo presentando una visione del tutto nuova dell'insieme. Amendola riesce ad avvicinarsi alla materia scultorea così da cogliere i dettagli più minuti, consentendo allo sguardo dell'osservatore di leggere particolari solitamente invisibili dalla canonica distanza di fruizione; mentre il chiaroscuro viene esaltato per far percepire al meglio come la luce sia in grado di scivolare sulla superficie levigata e interrompersi nei singoli dettagli della narrazione.

Marco Meneguzzo, curatore della mostra Antologica del 2021 dedicata proprio al lavoro di Aurelio Amendola ai Musei Civici di Pistoia, così descrive questo rapporto:

*“È qui che la fotografia smette di essere repertorio, riproduzione, notifica notarile delle immagini, e diventa opera, interpretazione del mondo da parte di Amendola, che passa attraverso l'interpretazione del mondo di Pisano. Questi particolari sono “l'invisibile nel visibile”, che viene reso finalmente visibile”.*¹⁰⁰

Si comprende da queste parole come l'intervento del fotografo non sia rivolto verso una rappresentazione inedita del soggetto quanto piuttosto a dar vita a un paradigma di lettura. Avvicinarsi e servirsi della luce per rendere visibile l'invisibile.

⁹⁸ Pubblicazioni ordinate cronologicamente sul sito ufficiale di Aurelio Amendola:

http://www.aurelioamendola.it/?page_id=22

⁹⁹ Abilità che negli anni ha incrementato, che gli ha permesso di distinguersi dagli altri fotografi di fronte agli stessi soggetti.

¹⁰⁰ M. Meneguzzo in *Aurelio Amendola: un'antologia*, cit., p. 47.

Questo primo esperimento raccoglie immediati, innumerevoli e positivi consensi, a tal punto che un amico concittadino di Aurelio, nonché amico della sorella gemella di Marino Marini, gli propone di inviare il risultato del suo lavoro direttamente al celebre scultore. Il rapporto fra Marini e Amendola segna non soltanto l'inizio della sua carriera in quanto fotografo degli artisti ma anche in quanto fotografo di scultura.¹⁰¹ In quegli anni, a Pistoia è situata la più grande fonderia del mondo e i più acclamati scultori si recano in città per lavorare - da Marino Marini fino a Emilio Greco, passando per Pericle Fazzini e Giacomo Manzù. Una volta avviata la sperimentazione fotografica attorno alla scultura, molti sono gli artisti presenti di volta in volta in fonderia che lo chiamano a fotografare le loro ultime creazioni, primo fra tutti Jorio Vivarelli (Fig. 32) che, ironia della sorte, sta sperimentando la sua azione con il fuoco proprio come Alberto Burri - artista immortalato poi da Aurelio Amendola in un ciclo di fotografie divenute le più significative e celebri dell'artista di Città di Castello.

Con il tempo Amendola riesce dunque a padroneggiare abilmente la luce, preferendo sperimentare con i fari un'illuminazione continua, senza far uso del flash. Impara il mestiere e le tecniche da solo, giorno per giorno, mettendosi continuamente in discussione con un severo sguardo autocritico. Molti infatti sono i progetti che, nel corso degli anni, decide di rivedere e di aggiornare, primo fra tutti proprio quello su Giovanni Pisano.

*“Io mi prendo in giro ma mi so anche criticare. Dico sempre che potrei fare meglio. Però la luce l’ho creata da solo e poi con gli anni devo dire che l’ho capita fino a fotografare Michelangelo, Bernini, Canova e gli altri”.*¹⁰²

¹⁰¹ Vedi cap. tre.

¹⁰² Vedi p. 143

2.2. La scultura

Segnato quindi dai primi anni di lavoro attorno alla scultura e alla collaborazione con i più grandi maestri del suo tempo, durante il periodo di intensa carriera intraprende percorsi differenti che lo portano ad avvicinarsi sia ai migliori scultori della storia dell'arte, sia ai suoi contemporanei. Tra i più celebri all'interno del suo *curriculum* presenziano Michelangelo, Bernini, Canova e Donatello da una parte; Marino Marini, Giacomo Manzù e Henri Moore dall'altra. In entrambi i casi, si tratta comunque di scultura di altissimo livello con la sola differenza dovuta alla distanza storica tra loro – che egli tiene in assoluta considerazione.

La scultura è il linguaggio che sicuramente lo ha reso celebre e che lo rende indubbiamente riconoscibile attraverso le sue fotografie. Per approcciarsi in maniera adeguata nei confronti della scultura, è necessario non solo saper cogliere un punto di vista originale o determinate particolarità nel taglio, nella superficie e nel modellato, ma soprattutto instaurare una sorta di empatia con l'artista, che egli sia ancora in vita o meno.

Amendola non ricerca quello stupore tipicamente barocco, quel senso di meraviglia o di enfasi momentanea che va esaurendosi ogni volta si torni a osservare l'immagine, ma restituisce all'osservatore quel qualcosa in più che, a occhio nudo, probabilmente non avremmo saputo cogliere, sia per impossibilità fisiche che emotive. Si deve “saper vedere” Michelangelo e non solo avere “l'idea di Michelangelo” e lo stesso vale per tutti gli altri autori: un principio che si dimentica più spesso di quanto sembri poiché, per metonimia diretta o inversa, ciò che si vede - o che si vuol vedere - è solamente un blando ritorno fisico che raramente arriva fino all'essenza dell'autore. Invece, attraverso l'abilità del fotografo, siamo in grado di scoprire lo spirito dello scultore tra un panneggio e un bassorilievo, tra un colpo di scalpello e uno spigolo vivo.

Secondo la filosofia di Amendola, l'opera è anche l'artista che l'ha generata e l'approccio nei suoi confronti non può che essere di profondo rispetto, soprattutto al cospetto di maestri scomparsi da secoli, in quanto *“trattarli come dei contemporanei è il primo ingrediente segreto per renderli contemporanei agli occhi di tutti”*.¹⁰³

¹⁰³ M. Meneguzzo in *Aurelio Amendola: un'antologia*, cit., p. 48.

Si prefigura così, dietro l'obiettivo, uno sguardo che non si limita a registrare ciò che vi scorre davanti ma che interpreta criticamente ciò che osserva attraverso gli occhi della contemporaneità.

A partire dagli anni '90, Amendola inizia il suo progetto attorno a Michelangelo.

Il *David* (2001), le *Cappelle Medicee* (1992), la *Pietà* a San Pietro (1998) rappresentano non solo la concretizzazione di un sogno - cioè quello di poter fotografare "il Divino", come l'ha sempre teneramente chiamato - ma la possibilità di mettere alla prova anni e anni di pratica nel settore, al fine di rendere ancor più eterna la grande scultura italiana.

Lui sa di confrontarsi con opere già ampiamente fotografate in passato e che il suo intervento non sarà di certo l'ultimo. Non può limitarsi, pertanto, a cogliere ciò che tutti sono in grado di vedere anche senza la fotografia, ma deve assolutamente sfruttarla per far emergere un aspetto latente: la sensualità. Michelangelo è, per antonomasia, lo scultore dei corpi mascholini e muscolosi tanto che si ritiene che tutti i suoi modelli di riferimento fossero uomini anche quando egli dovesse raffigurare figure femminili: di conseguenza, ritrarre la sensualità non è un aspetto così scontato o facile da raggiungere. Per Amendola, la scelta rigorosa del bianco e nero è funzionale a far emergere l'erotismo delle curve del corpo, per permettere al marmo michelangiolesco di parlare una lingua nuova. Lo spazio circostante costituisce un elemento di disturbo e di distrazione rispetto alla scultura: nel caso dell'*Aurora*¹⁰⁴ questo sfondo viene neutralizzato grazie a una luce intensa direzionata esclusivamente sul soggetto (Fig. 34), una luce che riesce a escludere lo spazio intorno facendo calare il buio su tutto ciò che non deve stare nel campo visivo. Una scelta coraggiosa che, di fatto, sospende la scultura nel vuoto, come se fosse estratta dalle *Cappelle Medicee* e trasportata in uno studio fotografico. Solo adesso è possibile cogliere l'*Aurora* nella sua essenza più carnale e lasciva, solo ora è possibile comprendere come quel soggetto, apparizione metaforica della luce, sia prima di tutto una donna sdraiata, seminuda che desidera essere ammirata.

¹⁰⁴ Nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo a Firenze.

“Io ho sempre affrontato e non ho mai avuto paura dei confronti. Quando ho fotografato Michelangelo sapevo chi avevo davanti. [...] Non potevo sbagliare”.¹⁰⁵

Quel “non potevo sbagliare” restituisce il rispetto e la riverenza con cui il fotografo si pone di fronte al Divino. Sa perfettamente che, nel caso il risultato risulti superficiale o scontato, non avrà sicuramente una seconda occasione. Al tempo è ancora molto giovane e se, da un lato appunto, rischia di smarrirsi tra i tanti, dall’altro c’è il pericolo di osare troppo, stravolgendo la percezione delle opere. Fortunatamente così non è: il suo lavoro si inserisce perfettamente al centro, distinguendosi senza voli pindarici, tenendo bene a mente quale dovesse essere il risultato finale.

Con l’esperienza che si accumula strada facendo, si rende conto di aver instaurato dei rapporti con quelli che per lui sarebbero stati ben più che “grandi maestri”, coloro ai quali sarà sempre grato per il bagaglio di quelle esperienze personali che ancora oggi può vantare. Maestri anche dell’antico, proprio come quel Michelangelo che, fra i tanti, è rimasto il suo preferito.

Tutto facile, dunque? Affatto. Artisti e scultori “facili” da immortalare non ce ne sono poiché è sempre necessaria una sua intima e soggettiva interpretazione che vada a sottolineare quegli aspetti del lavoro e del carattere dei soggetti ritratti che altrimenti resterebbero celati. Questo obiettivo interpretativo non sempre viene raggiunto al termine del singolo progetto: non è raro il caso in cui il fotografo torni indietro - come nel caso di Giovanni Pisano o anche di Michelangelo. Il primo “Michelangelo” lo ha di certo gratificato, è stato anche premiato per il catalogo realizzato; il suo progetto viene addirittura riconosciuto dalla direzione delle stesse Cappelle Medicee (Fig. 33 e Fig. 35) che allestiscono, e sono tutt’oggi presenti prima dell’ingresso nelle cappelle, le fotografie dell’*Aurora* e di *Giuliano de’ Medici* (Fig. 36). Ma tutto ciò non lo ha soddisfatto del tutto.

Il primo volume pubblicato nel 1992/1993, *Un occhio su Michelangelo (Cappelle Medicee)*, anticipa una decina di altre pubblicazioni dello stesso scultore, rendendo evidente come Michelangelo rimanga il filo conduttore della sua carriera: *La Pietà*.

¹⁰⁵ Vedi p. 144.

Michelangelo (1998), *Il David di Michelangelo* (2002), *Michelangelo scultore* (2006), *Michelangelo. Opere complete* (2007), *Michelangelo/Burri. “Colpa è di chi m’ha destinato al foco”* (2008), *Michelangelo, la dotta mano* (2008), *Michelangelo. Sensualità e Passione* (2013), *Michelangelo, la dotta mano* (2014) e *Michelangelo fotografato da Aurelio Amendola* (2016).¹⁰⁶

La luce che enfatizza quel marmo pregiato rimanda diretta al Proemio delle Vite del Vasari, dove l’aretino spiega come a determinare la nascita della “maniera moderna” sia stata la riscoperta dei marmi antichi, quelli tipicamente sfruttati in età ellenistica. L’effetto ricercato da Amendola scatena quella medesima sensazione che, con ogni probabilità, provano gli uomini del Rinascimento al cospetto delle opere scultoree degli stessi grandi del Cinquecento. Ne parla anche il critico Antonio Natali in occasione della mostra al Palazzo Comunale di Pontassieve (FI): “*di fronte all’Aurora di Aurelio Amendola è impossibile evitare di trasalire*”¹⁰⁷. Si tratta di un trasalimento simile a quello che sicuramente hanno modo di provare nel 1506 Giuliano da Sangallo¹⁰⁸ e Michelangelo, il giorno della scoperta del *Laocoonte*, la leggendaria scultura descritto da Plinio il Vecchio.¹⁰⁹ Ma soprattutto si tratta dello stesso trasalimento di Amendola nei confronti della scultura come tecnica e come elemento fisico, emozione che riesce a comunicare attraverso la fotografia.

La differenza, rispetto agli altri fotografi, è una sola: il saper cogliere l’attimo. Che si tratti di artisti contemporanei, di architettura o di scultura, il momento e la luce, altra “chiave riconoscibile” dei suoi lavori, rappresentano gli elementi che molti altri tentano maggiormente di apprendere (e di copiare) dalla tecnica di Amendola. Come più volte ha ribadito, il suo approccio è ben lontano da quello che egli stesso descrive come un facile “click click” della macchina fotografica. Non quindi un’infinità di scatti come ci abitua da tempo i nostri nuovissimi smart-phone, in grado di realizzare svariate fotografie in pochi secondi e tenerne in galleria un gran numero grazie a memorie interne sempre più capienti: negli anni Sessanta invece, Amendola ha a disposizione una decina di scatti e poco più per ogni servizio e quindi sa che non deve

¹⁰⁶ http://www.aurelioamendola.it/?page_id=22

¹⁰⁷ A. Natali in *Aurelio Amendola. Il primato della luce*, cat. (Firenze, Palazzo Comunale di Pontassieve, 2017), a cura di Antonio Natali e Amendola Bimbi, 2017, pp. 13-20.

¹⁰⁸ Giuliano da Sangallo (1443 – 1516): architetto fiorentino che lavorò per personalità del calibro di Lorenzo de’ Medici.

¹⁰⁹ A. Natali in *Aurelio Amendola. Il primato della luce*, cit., pp. 13-20.

e non può sprecarli. Ognuno di loro deve essere quello giusto: ecco perché fa l'attimo ha quel peso che oggi non può avere. Ed è questa sua capacità che gli ha permesso di essere riconosciuto a livello globale:

*“Spesso dicono: «Guarda, Aurelio Amendola!». Quando vedono De Chirico, vedono De Chirico e Aurelio Amendola”.*¹¹⁰

Fotografare è un'azione, un dialogo. Non si tratta di documentare o di illustrare perché la fotografia non è un oggetto ma un “atto poetico” che spalanca le porte dell'Eternità. Paola Goretti parla della fotografia di Amendola definendola “un'arte per i sensi”: non perché ella alluda ai piaceri del quotidiano o alla sfera erotica, ma proprio perché i suoi lavori instaurano “ogni volta il privilegio di un contatto”.¹¹¹

Nei confronti degli antichi è fondamentale instaurare un dialogo senza tempo che non deve necessariamente essere interpretativo ma è sufficiente che sia percettivo: far percepire la carnalità, l'erotismo, la massa e il volume significa avvertire la scultura di Michelangelo attraverso i sensi prima ancora che con la mente.

È la scultura che parla: la presenza del fotografo si deve fare così discreta da scomparire, per ascoltare e poi cogliere.

Essere un grande fotografo non significa inoltre essere esenti dalle difficoltà. Il *David*, tra le prime opere, gli dà filo da torcere: ricercare la sensualità in una scultura alta cinque metri richiede estrema concentrazione, grande determinazione e assoluta praticità (Fig. 37). Una volta realizzate le prime prove, tra il 1999 e il 2000, si rende conto che il risultato non funziona per una serie di difficoltà logistiche nel posizionamento delle luci e dei ponteggi che sono collocati a un'altezza considerevole e quindi estremamente più complicati da gestire. Così, dopo averci ragionato a lungo, decide di tornare sui suoi passi con un'attrezzatura più adeguata, convincendosi di ottenere il massimo. Nel 2002 infatti esce il volume *Il David di Michelangelo*: ecco finalmente l'erotismo tanto ricercato (Fig. 38 e Fig. 39), quella fisicità delineata da una muscolatura statuaria che trasmette la sensazione di trovarsi di fronte a un giovane

¹¹⁰ Vedi p. 147.

¹¹¹ P. Goretti in *Aurelio Amendola: un'antologia*, cit., p. 18.

vigoroso e così lontana dalla linea più delicata, sinuosa e quasi femminile che, prima di Michelangelo, hanno marcato Donatello e Andrea Del Verrocchio.

Ma il Buonarroti non ha ancora finito con lui: ha modo di metterlo alla prova anche in un'altra occasione, ovvero nel progetto riguardante la *Pietà*, quello che Amendola stesso ricorda come il più arduo della sua vita.¹¹² Non si tratta di un lavoro banale: lo sa bene lo stesso Vasari che ha modo di descrivere l'opera nella seconda edizione (1568) de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*:

“Che certo è un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione, che la natura a fatica suol formar nella carne”.¹¹³

La *Pietà* è dunque un miracolo, un capolavoro assoluto, perché tutte le tecniche del mestiere, dell'ingegno umano e dei saperi del tempo vanno al di là dei limiti teorici. È un'opera irripetibile e Vasari ce lo dice: “[...] perché si scorge in quella tutto il valore e il potere dell'arte”.¹¹⁴

Che Michelangelo non sia mai stato facile per Amendola è - per lui - cosa assai nota. E non manca occasione per ricordarlo, ancora oggi. La *Pietà* però ha quel qualcosa in più. Generazioni su generazioni ne parlano come una delle opere più stupefacenti mai realizzate nella storia dell'umanità ed è assolutamente necessario tenere testa alle aspettative della comunità clericale e al nome dell'artista attorno al quale ruota tutto il progetto.

L'anno è il 1998 e il Cardinale in carica in quel periodo gli concede di lavorare solo ed esclusivamente il mercoledì per quattro settimane, dalle 07:00 alle 11:00-11:30 del mattino, visto che il Papa, allora come oggi, dà la propria la Benedizione del mattino in Piazza San Pietro. L'orario sconcertante porta Aurelio, con la figlia e l'assistente, a organizzarsi febbrilmente di sette giorni in sette giorni, pernottando a Roma il martedì sera per essere pronti la mattina successiva. La luce deve essere esattamente la stessa

¹¹² Aurelio Amendola, intervista di Maria Grazia Dainelli per il mensile La Toscana Nuova, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=QSkOCZXnPfg>

¹¹³ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, vol. VII, p. 151.

¹¹⁴ Ibidem. Vasari apprezzava molto lo scultore e il suo essere di parte gli è sempre stato riconosciuto dalla critica e dalla storia dell'arte.

ma il tempo a disposizione è sempre molto poco e sembra scivolargli di mano, considerando che ogni “giornata” di lavoro presuppone anche il montaggio e la rimozione del ponteggio entro l’orario prestabilito. Così il primo mercoledì realizza all’incirca cinque-sei fotografie, sotto l’insistente vigilanza delle guardie svizzere che trascorrono le loro mattinate insieme a loro per osservarli lavorare. Una volta terminati gli scatti, questi vengono subito sottoposti al controllo del Cardinale - che continua a chiedersi il motivo per cui, per realizzare delle semplici fotografie, ci voglia così tanto. Spiegare che proprio i tempi tecnici per allestire l’attrezzatura sono alquanto lunghi e aspettarsi comprensione sembra del tutto scontato.

Casualità della sorte, il Cardinale lo riceve invece proprio in uno di quei mercoledì e i due insieme ripercorrono la Basilica di San Pietro completamente vuota, giungendo fino alla *Pietà*.

Tra le navate, solo il ticchettio delle scarpe sui pavimenti marmorei.

“Credo non abbiano più dato a nessuno il permesso. [...] Lui disse: «Io una Pietà così non l’ho mai vista»”.¹¹⁵

Lo scatto dal taglio frontale porta a soffermarsi sul valore iconologico della scultura, a ragionare sui quesiti che per secoli hanno tormentato gli studiosi attorno a quei due volti, di una madre e di un figlio, così lontani esteticamente dalla loro età biologica (Fig. 41). Una donna che potrebbe essere *“colta nell’atto di amarlo come sua sposa più che come sua genitrice”* - scrive lo scrittore Antonio Scurati osservando l’immagine di Amendola - *“Forse mano a mano che lui progredisce verso la morte, lei regredisce verso la figlia”*.¹¹⁶

Questa interpretazione laica di Michelangelo sembra trovare la propria giustificazione alla versione lasciataci da Dante: nel canto XXXIII del Paradiso, il fiorentino si rivolge alla Madonna definendola *“Vergine Madre, figlia di tuo figlio”*.¹¹⁷

¹¹⁵ Vedi p. 149.

¹¹⁶ A. Scurati in *In Atelier. Aurelio Amendola: fotografie 1970-2014*, cat. (Milano, Triennale di Milano, 6 maggio – 8 giugno 2014), a cura di V. Trione, FMR, 2014.

¹¹⁷ A. Natali in *Aurelio Amendola. Il primato della luce*, cit., pp. 13-20.

Tale dunque è il mistero che Michelangelo ci offre e che Amendola ci sprona a risolvere attraverso quelle luci che lo rendono celebre, enfatizzando l'innocente viso da bimba della Vergine che piange il figlio perduto (Fig. 40 e Fig. 42).

Il Cardinale, sentitosi in debito nei confronti di una visione del tutto nuova della scultura, chiede ad Amendola come poter ricambiare il favore. In quel momento, Aurelio considera la possibilità di realizzare un intero catalogo su San Pietro e glielo propone. Il lavoro lo impegna per un anno intero (Fig.43 e Fig. 44).

Con Michelangelo ha certo particolarmente fortuna, le sue fotografie fanno il giro del mondo, giungendo fino a San Pietroburgo, dove viene allestita una mostra personale al Museo dell'Ermitage nel 2007 che ne celebra il talento. Amendola diviene con questo il primo fotografo italiano a organizzare una mostra personale nella sede espositiva più importante di tutta la Russia.

Non va affatto dimenticata però la piccola parentesi attorno a Matera, città architettonica che Amendola ha fotografato nel 2018 in occasione di una mostra personale. Nella stagione invernale, la città risulta molto suggestiva, al punto da spingere il fotografo a realizzare una decina di scatti (Fig. 45 e Fig. 46). Queste immagini sono in seguito proposte alla Treccani che subito decide di farne un libro. Anche per questo progetto è necessario un intero anno di lavoro, a causa del tempo piovoso o dei viaggi turistici. Del volume sono stampate pochissime copie e sono assai difficili da reperire.

2.3. I contemporanei

Il rapporto con i contemporanei permette ad Amendola di stringere amicizie sincere e durature oltre che di frequentare alcuni fra i migliori artisti del suo tempo. Da Marino Marini in poi, in ogni occasione Amendola sa cogliere l'essenza del rapporto umano, trasformando una semplice occasione di lavoro in qualcosa di più: la sua carriera è a dir poco invidiabile e gli ha permesso di vivere quel sogno che è poi stata la sua intera vita.

Iniziando a lavorare negli ambienti artistici agli inizi degli anni Sessanta, egli assiste alla crescita di molti altri fotografi che, ancor prima di lui, collaborano con personalità internazionali.¹¹⁸ Nonostante la carriera di Ugo Mulas sia già ampiamente avviata da tempo, Amendola afferma però da sempre di non essersi mai veramente riferito ad alcun altro fotografo in particolare e di aver comunque cercato di differenziarsi per le sue capacità uniche.

È sempre la luce onnipresente - lui ne parla quasi fosse una Musa - ad avere un ruolo chiave nella sua fotografia, persino nel caso egli si confronti con i contemporanei. Le attrezzature all'avanguardia lo aiutano a testare e sperimentare le varie rese luminose con i contemporanei i quali, a differenza della scultura, si muovono e lavorano attivamente per la maggior parte delle volte.

La capacità di far funzionare questo aspetto fondamentale lo rende indubbiamente un maestro in questo ambito:

*“è questo che mi piace: la vita dell'artista mentre fa il suo quadro”.*¹¹⁹

Ad Aurelio Amendola piace lavorare con gli artisti impulsivi, quelli che adoperano il loro stesso corpo per creare le opere. In questo caso non si tratta di ritratti - lo ribadisce proprio così, ogni volta - perché ciò che cerca è cogliere l'anima dell'individuo mentre lavora. Nelle sue immagini, l'osservatore vede l'essenza dell'artista, la sua presenza in quanto creatore, il suo muoversi nello spazio donando all'opera bidimensionale

¹¹⁸ Vedi Ugo Mulas, Elisabetta Catalano e Mario De Biasi.

¹¹⁹ Aurelio Amendola, intervista di Maria Grazia Dainelli per il mensile La Toscana Nuova, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=QSkOCZXnPfg>

un'energia dinamica, fisica, si potrebbe dire totalmente tridimensionale. Al centro delle fotografie ci sono i gesti, le azioni e i tumulti interiori che si intersecano, anche inconsciamente, dentro lo stesso artista.

Cogliere il momento giusto non è né semplice né automatico. Amendola, da autodidatta, apprende con l'esperienza sul campo come riuscire individuare quel secondo esatto in cui sia più efficace lo scatto: del resto, lavorando già da giovanissimo con personalità come Marino Marini, Giorgio de Chirico e Giacomo Manzù, deve imparare in fretta, non ha tempo da perdere.

Le occasioni si susseguono una dopo l'altra e lui, con così poca esperienza alle spalle, si ritrova in pochissimo tempo a svolgere incarichi prestigiosi potendo contare su competenze tecniche minime dovute al suo percorso da autodidatta. Il passato da fotografo di cerimonie non contribuisce in alcun modo a spianargli la strada, anzi, a partire dal Pulpito di Giovanni Pisano, per lui inizia un percorso del tutto nuovo, segnato da istanti irripetibili senza la possibilità di sperimentare in autonomia. Con l'esperienza capisce però che il momento "deve" essere colto perché non se ne sarebbero presentati di altrettanto meritevoli. Decide di mostrarsi agli artisti per quello che è, non con le idee sempre chiare sul procedimento e sugli scatti che avrebbe realizzato ma con l'umiltà di chi ascolta, riflette, coglie il momento: è il caso della celebre immagine di Marino Marini in spiaggia con il cavallo bianco (1973), idea che viene al fotografo quasi per caso; inoltre, non è raro che, in corso d'opera, le immagini non lo convincano del tutto, come nello scatto di Mario Ceroli (1938), a cui chiede al momento di prendere le sue ali e di realizzare tutt'altro genere di fotografia.

Di Ceroli, Amendola ama lo studio e ancora oggi lo ritiene lo studio d'artista più bello che abbia mai visitato. Lo scultore insiste affinché le foto vengano eseguite proprio dove egli lavora ogni giorno ma il set concluso non appaga completamente Amendola che si accorge subito come qualcosa non funzioni. Decide quindi di prendere delle ali trovate lì appese e di andare a scattare sulla spiaggia (Fig. 47). Ceroli finge un tentativo di volo con quelle sue grandi ali di legno e tela, qualcosa di inusuale considerando le pratiche artistiche di quest'ultimo. Una volta mostrategli le fotografie, tuttavia, deve ammettere l'originalità di quell'idea:

“Sei un grande rompiscatole, ma meno male che ci sei!”¹²⁰

Sia nel caso di Ceroli che nel caso di Marino Marini, la svolta proviene dallo stesso Aurelio che riconosce ciò che manca alla sua fotografia riuscendo istintivamente a colmarne la lacuna. Lui ammette che non si tratti affatto di “intelligenza”, specialmente all’inizio, e che la sua bravura consiste soprattutto nell’amare quello che fa. Il resto, poi, è una naturale conseguenza. Senza dubbio però la sua è una vocazione: e la capacità di superare gli ostacoli semplicemente lasciandosi guidare dall’istinto e, con il tempo, dall’esperienza, è puro talento. Il fatto è che lui ama profondamente il suo lavoro perché ha molto a che fare con la creatività. Nonostante i timori nei confronti della grandezza di fronte alla quale si trova - Michelangelo e Giovanni Pisano, San Pietro con tutte le sue difficoltà o la stessa Matera - mai una volta rinuncia al mettersi costantemente alla prova o al confronto con altri artisti, quelli con cui è cresciuto e che gli hanno sempre voluto bene.

La scultura è senza tempo e Amendola lo sa da sempre.

Proprio grazie a questa convinzione è possibile ritornarci, riflettere con calma e operare in base alle idee che sopraggiungono a lavoro iniziato. Con gli artisti questo non è possibile, le occasioni sono irripetibili. Quando Burri inizia a lavorare sulla combustione, non c’è possibilità di rifarla. Lo stesso vale per Emilio Vedova, per Hermann Nitsch, per Claudio Parmiggiani, ovvero quegli artisti che fotografa mentre sono occupati a svolgere una vera e propria performance. Questa raccolta di fotografie viene chiamata *Happenings*, ovvero avvenimenti¹²¹.

Oltre a questo ciclo, esistono anche serie di scatti che ritraggono gli artisti stanti nei loro studi, in posa davanti alle loro opere. Ne sono esempi iconici Henry Moore nel suo studio, Carla Accardi nella sua camera da letto, Gianni Dova in un porto di mare, Giorgio de Chirico in gondola, Marino Marini in spiaggia e César Baldaccini in un

¹²⁰ Vedi p. 143.

¹²¹ Forma d’arte nata negli Stati Uniti alla fine degli anni Cinquanta che si basa sulla spontaneità e sull’improvvisazione dell’azione che viene svolta, indipendentemente dal fatto che essa sia di origine teatrale, pittorica o musicale. Si svolge in luoghi non convenzionali e alla presenza di un pubblico, che spesso viene coinvolto a partecipare all’evento artistico.

<https://www.treccani.it/vocabolario/happening/>

centro demolizioni per auto. Questi non sono inclusi nella raccolta *Happenings* perché le loro fotografie non rappresentano delle azioni artistiche.

In concomitanza con un'intervista RAI, nel 1973 Aurelio Amendola e Giorgio de Chirico (1888-1978) soggiornano a Venezia per una settimana. Sono gli anni di piena maturità artistica del celebre pittore italiano, che si spegne pochi anni dopo. I due insieme si divertono molto, come è divertente anche l'origine di questa rinomata fotografia. L'idea di prendere la gondola nasce da Amendola, affinché possa rappresentare il pittore di Vólos come un Doge veneziano. De Chirico, famoso non solo per la metafisica ma anche per la sua vanità, accoglie positivamente la proposta. Una volta raggiunto il largo di fronte a Palazzo Ducale, Amendola si rende presto conto di soffrire clamorosamente il "mal di gondola" e, a causa di questo inconveniente, scatta solo cinque fotografie in croce prima di supplicare di scendere. L'iconicità di queste immagini deriva dal fatto che de Chirico poco prima si stia proprio burlando del suo fotografo e quando, nel momento dello scatto, a stento riesca a trattenere il riso (Fig. 48). Amendola la ricorda come una fotografia irripetibile, tutt'oggi fra quelle più richieste: forse questo il motivo per cui decide di non fotografare mai il pittore intento nel suo lavoro ma di coglierlo solo all'interno del suo atelier.¹²² Su questa decisione probabilmente ha un peso anche il carattere di de Chirico che non ama farsi ritrarre nell'atto pratico della pittura: infatti, le fotografie che lo immortalano nell'intento del dipingere sono tutte in *posage*, con il pennello a secco o ben distante dallo sfiorare la superficie delle tele, come nel caso di Lucio Fontana per Ugo Mulas. Nel 1975, invece, il *pictor optimus* viene ritratto nel suo studio romano in Piazza di Spagna, avvolto in un elegante abito grigio.

Il suo sguardo si volge sempre altrove, in alcuni casi attratto dagli stessi strumenti del mestiere, pennelli e tavolozza, in altre occasioni semplicemente suggerendo un interlocutore distante, oltre i confini dell'inquadratura (Fig. 49). La lampadina appesa al centro del soffitto rimane incredibilmente spenta: qui la capacità di previsione di Amendola che si accorge di quella fastidiosa presenza che avrebbe "bruciato" l'immagine. Pertanto, vengono utilizzate soltanto le luci del fotografo, posizionate molto in alto e particolarmente vicine alla posizione di scatto, a giudicare dalle ombre

¹²² Aurelio Amendola durante un'intervista per il Cesare's Corner di OrlerTV.
<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=53s>

portate dei vari oggetti. L'espressione è seria e austera, tesa a suggerire che, nell'atto artistico, sebbene non venga fisicamente svolto in questo caso, non c'è spazio per le emozioni. Nella Fig. 50 si può vedere in primissimo piano una sedia su cui si adagia il camice, elemento che si può intravedere in tutte le fotografie di questa serie, come a ricordare quali siano fino in fondo tutti gli strumenti da lavoro di cui il pittore fa uso e non solamente quelli con cui sta interagendo direttamente.

Tutt'altra faccenda invece è caso di Hermann Nitsch (1938). L'artista diviene famoso per aver fatto parte dell'Azionismo Viennese¹²³ e i suoi lavori fanno davvero molto parlare per un utilizzo smodato di sangue animale. I suoi esordi lo vedono avvicinarsi alle tendenze informali che vanno per la maggiore nel pieno degli anni Cinquanta, caratterizzati dall'uso pronunciato del colore, per approdare alle performance a partire dagli anni Sessanta. Queste esibizioni si differenziano per le tematiche rituali, con rimandi alla Passione cristiana così come alle tradizioni pagane; e per l'utilizzo del sangue proveniente dallo squartamento di animali macellati.¹²⁴

I due si conoscono nel 2012 a Merano, grazie all'amico in comune Marcello Jori. In quell'occasione, Amendola viene invitato a visitare il castello dell'artista ubicato fuori Vienna dove, da lì a un mese, avrebbe iniziato un particolare progetto con il sangue di bue. Così il fotografo si reca a Prinzenhof (Vienna) per ritrarlo con il suo iconico camice da lavoro sporco di sangue, soggiornandovi per circa cinque giorni (Fig. 51 e Fig. 52). Fotograficamente lo considera uno dei lavori più stupefacenti mai realizzati ma ricorda ancora con molta precisione l'acre e pungente odore di sangue di cui l'aria è impregnata. L'esecuzione si conclude con Nitsch che si asciuga le mani insudiciate sul camice altrettanto imbrattato, per poi toglierselo e sfruttarlo a sua volta per comporre una crocifissione di sangue sulla parete (Fig. 53).¹²⁵

¹²³ Corrente austriaca sviluppatasi negli anni Sessanta che fece discutere per aver fatto assumere alla realtà e al corpo umano delle forme del tutto nuove, inaspettate e perturbanti. Emergono immagini repellenti, sostanze organiche e viscere animali che esprimono un nuovo modo di ribellarsi di fronte alle concezioni dell'arte tradizionale, beffandosi della società consumista e conservatrice. Una vera e propria celebrazione dell'osceno.

¹²⁴ *Aurelio Amendola. Visti da vicino*, cat. (Locarno, Museo Casa Rusca, 28 marzo – 19 settembre 2021), a cura di Rudy Chiappini, Locarno, Tipografia Stazione SA, 2021.

¹²⁵ *Ibidem*.

Un aspetto da non sottovalutare nel lavoro di Amendola è il tema della distanza: nei confronti dei contemporanei, la distanza tiene conto della sacralità dello spazio artistico. Questo perché è importante che l'artista e il suo spazio vengano rispettati, anche in caso di grandi amicizie, come con Alberto Burri. Non vuole mai distrarre gli artisti mentre lavorano e quindi tenta di scomparire, aumentando la distanza percepita. È però una distanza studiata che egli misura sullo base dello spazio vitale di cui ha bisogno l'artista per esprimersi. Nel caso di Vedova, fotografato nel 1987 mentre sta realizzando un tondo per la Collezione Gori¹²⁶, Amendola si avvicina maggiormente per mostrare la veemenza dei gesti: quindi mette a fuoco soprattutto la fisicità del pittore e la sua aggressività nei confronti della tela, i vestiti sporchi, il colore che cola e tutti quegli indizi votati a suggerire il rapporto tormentato e combattuto che contraddistingue il momento della creazione pittorica (Fig. 54). L'artista, completamente macchiato di colore, diviene così parte integrante del lavoro che sta realizzando:

"[...] aveva tutte le mani piene di vernice e decisi di giocare su questa cosa, chiedendogli di usare solo le mani e di fare a meno del pennello, e lui accettò".¹²⁷

Amendola rimane comunque molto impressionato dal modo in cui Vedova si sporca, da come utilizza i colori, dall'enfasi e il trasporto con cui lavora (Fig. 55 e Fig. 56). Rimangono assieme per otto giorni e in questo arco di tempo l'Amendola fotografo quasi scompare dietro alla macchina fotografica per lasciare spazio alla "pazzia" di questo artista folle ma che ricorda con molta esaltazione ancora oggi. L'opposto, insomma, dello studio silenzioso e ordinato, contaminato solamente dalla presenza della musica, dell'amico Piero Dorazio (Fig. 57) – che fotografa nel 1980.

Per Nitsch, invece, Amendola sceglie un punto ribassato, ai limiti della stanza, una posizione che consente allo spettatore di percepire l'incombenza del suo gesto sul supporto - in questo caso orizzontale. Di conseguenza, l'inquadratura a tutto campo mette in evidenza la profondità dello studio e, proprio grazie all'allontanamento

¹²⁶ Giuliano Gori, grande collezionista d'arte pistoiese. Durante gli anni Settanta, invitò svariati artisti di fama internazionale affinché realizzassero delle opere da esporre nel suo parco, oggi chiamato Fattoria di Celle. Si possono contare ottanta installazioni disseminate sulla superficie di 45 ettari del parco.

¹²⁷ Ivi.

dell'obiettivo dal centro dell'azione, è in grado di far percepire come il movimento dell'artista dentro lo spazio sia più un movimento del corpo che del singolo braccio. Se invece si considera la distanza percepita in termini di empatia, ci accorgiamo che nelle foto eseguite ad altri artisti stanti, seduti o in piedi nei loro studi mentre fissano l'obiettivo aspettando lo scatto, viene percepita sempre mediante un uso attento e calibrato della luce, con la quale Amendola ci introduce al lato psicologico degli artisti. Il suo è uno sguardo che non cerca intimismo ma intimità: una verità dell'istante che possiamo già trovare nel già citato caso dell'*Aurora* michelangiolesca.

Al tema della distanza appartengono anche quelle fotografie in cui Amendola immortalava gli artisti nei loro studi utilizzando un'inquadratura panoramica. In alcuni casi (tra i tanti, Wifredo Lam e Pericle Fazzini – Fig. 58 e Fig. 59), gli artisti si trovano al centro del loro atelier: se ne percepiscono l'ampiezza fisica e la pienezza volumetrica, dovuta principalmente all'ingente numero di opere in essi raccolte. In altri casi ancora, gli atelier vengono percepiti mettendo in luce le stesse caratteristiche ma utilizzando un punto di vista collocato alla stessa altezza dell'artista (come per Aldo Mondino, Pino Pinelli, Pietro Cascella, Eliseo Mattiacci e Giuseppe Maraniello).

Tre sono gli scatti degni di nota per le loro peculiarità: quelli relativi a Renato Guttuso, Enrico Baj e André Masson. Del pittore siciliano possiamo notare come la foto più interessante realizzata nel suo studio, a Velate nel 1973, non ritragga l'artista mentre dipinge, ma l'atelier in tutta la sua presenza scenica, con quella sedia vuota sulla sinistra dell'immagine posta davanti al cavalletto sul quale si trova un'opera lasciata a metà: tutto suggerisce che, in realtà, in questa foto l'artista sia l'unico assente (Fig. 60).

Di Enrico Baj invece si può notare come il punto di vista utilizzato sia unico rispetto a quanto analizzato finora (Fig. 61). Amendola colloca il suo obiettivo all'altezza delle piastrelle del pavimento per mettere in primo piano gli oggetti che l'artista sta posizionando, probabilmente per sfruttarli in seguito come modelli per le sue opere; Baj scala dunque in secondo piano, volutamente fuori fuoco, tanto quanto il trenino giocattolo che si sta avvicinando in direzione del fotografo.

Concludendo con André Masson, Amendola si reca nel suo studio parigino nel 1986. Il pittore novantenne scomparirà l'anno successivo. In questi scatti si coglie quel senso

di verità già visto in precedenza e ci si rende conto come Amendola abbia deciso di mettere in secondo piano lo studio e le opere in esso collocate riservando loro il ruolo di semplice fondale scenico. Il vero protagonista è proprio il pittore francese che ormai, quasi giunto alla fine della sua vita, accetta di farsi immortalare in tutta la sua fragilità, con tanto di pantofole ai piedi e coperta sulle spalle (Fig. 62). Non si tratta certo per questo di una fotografia in cerca della compassione altrui ma, piuttosto, della più trasparente sincerità. Masson non guarda dritto verso l'obiettivo ma fissa il vuoto, pensoso, come a suggerirci che i suoi pensieri non possano più essere disturbati da alcuna presenza. Nuovamente, la distanza si presenta in queste fotografie nella sua duplice valenza di distanza fisica – Amendola fotografa da un punto di vista ravvicinato ma viene avvertito come distante in quanto non percepito dal soggetto immortalato; e di distanza psicologico-emotiva – per quanto il nostro sguardo non venga ricambiato dal pittore, riusciamo di certo a percepirlo con totale empatia.

Sono quindi due le personalità di Amendola che emergono in base alle necessità: da una parte c'è la professionalità del fotografo quando lavora, dall'altra la convivialità che emerge una volta terminata la sessione. Non potendo permettersi il lusso dell'errore, è fondamentale affinare la percezione che si consegna all'artista quando inizia la fase attiva. Questo aspetto viene più volte da lui ribadito quando racconta delle sue esperienze trascorse ed è uno dei motivi per cui gli artisti stessi lo stimano:

*“Gli artisti, se ti fanno entrare nel loro studio, provano stima, sennò non c'è verso. Sono molto orgogliosi del proprio spazio, è la loro intimità. Ci vuole la stima degli artisti e io ho avuto questa fortuna. Sono partito bene con Marino, De Chirico e Burri e con tutti gli altri, devo dire, non ho mai avuto problemi. [...] Nessun artista mi ha mai detto: «Non hai capito il mio lavoro.»”*¹²⁸

Del contesto americano, Amendola ha incontrato due fra i protagonisti più riconosciuti dell'intero periodo: Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

¹²⁸ Aurelio Amendola durante un'intervista per il Cesare's Corner di OrlerTV.
<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=53s>

Fotografa Warhol sia nel 1977 che nel 1986. Lo vedremo in seguito. Quello con Lichtenstein rimane invece un incontro irripetibile. Negli anni Settanta, Amendola vive il suo periodo di massimo splendore, nel quale arricchisce notevolmente la galleria di artisti immortalati dalla sua Hasselblad¹²⁹.

Roy Lichtenstein (1923-1997) lo accoglie molto timidamente nel suo studio di Southampton, dove si è trasferito nel 1970. Il fotografo giunge senza alcun tipo di appuntamento a New York, dove in realtà vuole visitare la mostra del suo amico Novello Finotti alla Galleria Iolas¹³⁰. Nonostante il mancato preavviso, il pittore si mostra invece assai disponibile. Vestito completamente di giallo e con una gentilezza spontanea, offre cibo e bevande a tutti. In questo caso la distanza si rivela elemento più che necessario, le opere imponenti richiedono maggiore spazio per essere riprese dalla macchina fotografica e questo fattore risulta enormemente accentuato nel momento in cui l'artista prende in mano un pennellino per gli ultimi ritocchi all'opera a cui sta lavorando da giorni (Fig. 63).¹³¹ Il suo è quasi un invito a visitare l'ampio studio assieme al fotografo che, per primo, rimane impressionato dalle notevoli dimensioni delle opere. In quasi ogni scatto, Lichtenstein è in piena fase creativa, seppur stia solamente ultimando l'opera: interviene con squadre, righelli, pennarelli e colori. In una sola occasione, a opera conclusa, l'artista americano si mette in posa davanti all'obiettivo, orgoglioso della sua nuova creazione (Fig. 64). Cromaticamente, i colori dei suoi vestiti ben si accordano, per assonanza, alle cromie del dipinto e la luce naturale zenitale dello studio nutre questo dialogo reciproco.

Accanto ai suoi amici artisti, Amendola ha modo anche di visitare innumerevoli paesi nel mondo. Tra tutti, il ricordo corre a Jannis Kounellis (1936-2017).

Il rapporto con Kounellis ha inizio grazie alla mediazione di Alberto Burri, suo caro amico; e di quella del critico d'arte Bruno Corà.

¹²⁹ Macchina fotografica inventata dallo svedese Victor Hasselblad. Si tratta di una reflex a lente singola 6 x 6 cm.

¹³⁰ Alexander Iolas, il gallerista greco che trattò in Europa il surrealismo e intrattenne stretti rapporti di amicizia con René Magritte, Salvador Dalì e Max Ernst. Una volta trasferitosi a New York nel 1944, convocò gli amici surrealisti ai quali realizzò delle mostre alla Hugo Gallery, dove nel frattempo ne diventò il responsabile, contribuendo alla diffusione di questo movimento europeo sul suolo americano.

¹³¹ *Aurelio Amendola. Visti da vicino*, cat. (Locarno, Museo Casa Rusca, 28 marzo – 19 settembre 2021), a cura di Rudy Chiappini, Locarno, Tipografia Stazione SA, 2021.

Instaurano fin da subito un bellissimo rapporto, dimostrato dai numerosi viaggi in giro del mondo che li vedono protagonisti. Amendola fotografa le esposizioni che Kounellis organizza, quasi come un fotografo ufficiale, e una delle prime alla quale partecipano insieme è quella nella terra natia dell'artista, in Grecia, dove realizza una grandissima esposizione su una barca. Successivamente, visitano il Messico, Parigi, Vienna, l'Uruguay, l'Argentina:

*“Con lui ho girato il mondo a fotografare le sue opere, ma soprattutto le installazioni. Fotografare le sue installazioni è una cosa meravigliosa perché solo lui le sa fare”.*¹³²

Il ciclo più celebre è stato realizzato a Sarajevo nel 2004, nella ex Biblioteca Nazionale bosniaca, bombardata da munizioni incendiarie la notte del 25 agosto 1992, durante l'assedio alla città.¹³³ Kounellis trascorre un mese a Sarajevo per costruire la sua installazione monumentale all'interno delle volte svuotate dei suoi libri antichi. Sfruttando gli spazi delle pareti danneggiate, realizza installazioni differenti con l'idea di andare a sbarrare quelle soglie con una considerevole mole di materiali assemblati mediante la pratica della muratura a secco¹³⁴. Con le sue “porte murate”, Kounellis asseconda perciò il desiderio comune di andare a proteggere quel poco che ancora rimane della Biblioteca, bloccando, anche se solo artisticamente, il processo di decadimento fortunatamente già rallentato dai lavori di ristrutturazione dell'edificio.¹³⁵ Il suo è un muro che non nasce con l'intento di dividere, di creare una barriera invalicabile che escluda il contatto tra “chi sta di qua e chi sta di là”, ma è un limite da non oltrepassare che ha l'esclusivo fine di tutelare. La tematica del confine, del muro in quanto limite è quanto mai attuale anche oggi: la frase “non costruite muri ma ponti” è ormai entrata nel linguaggio comune e da Papa Francesco I in poi si evidenzia un continuo riutilizzo di questa formula negli ambiti più disparati, benché il più delle volte serva più per riempirsi la bocca che non a comprenderne la reale portata. In

¹³² Aurelio Amendola durante un'intervista per il Cesare's Corner di OrlerTV.

<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=53s>

¹³³ <https://www.artland.com/exhibitions/sarajevo-2004>

¹³⁴ Muratura assemblata per incastro, senza l'uso di leganti o malte, che Kounellis selezionò per la maggior parte delle sue installazioni.

¹³⁵ B. Corà, *Jannis Kounellis. Kounellis in Sarajevo: artistic project in Vijenica/National Library, Hercegtisak, Široki Brijeg*, 2004. https://issuu.com/solioz/docs/2004_kounellis_in_sarajevo_cat

quest'ambito, Kounellis lo comprende eccome e lo affronta nel posto giusto al momento giusto, reinterpretandolo drasticamente proprio rispetto alla connotazione contemporanea: muro come tutela e non come divisione.

È Amendola dunque che realizza le fotografie del caso perché, come scritto, è da sempre particolarmente appassionato alle installazioni dell'artista. Si dirige a Sarajevo con l'intento di creare delle immagini da poter aggiungere al ciclo *Happenings*. Una volta giunto *in loco*, si rende immediatamente conto dell'efficacia delle opere concluse e decide di dedicare la sua serie di scatti al celebre artista greco posizionandolo davanti alle sue opere terminate (Fig. 65, Fig. 66, Fig. 67 e Fig. 68).

Gli scatti di questo ciclo sono tutti in bianco e nero e si distinguono per delle caratteristiche ricorrenti: l'artista si trova sempre davanti, al centro dell'opera; tutte le foto sono di formato verticale; in tutte queste tranne una Kounellis guarda dritto verso l'obiettivo (Fig. 69), nell'unica in cui non lo fa sta guardando l'opera alle sue spalle, come a invitare l'osservatore a volgere il suo sguardo nella sua stessa direzione; si nota infine l'espressione estremamente soddisfatta di un autore che sa di aver appena terminato un lavoro di cui si parlerà nei decenni a venire.

Dal canto suo, Aurelio Amendola sfrutta il formato verticale proprio per enfatizzare quella sensazione di monumentalità delle opere inserite all'interno delle porte e per far percepire la stazza minuta delle persone di fronte a esse. Non a caso, il fotografo sceglie di scattare dalla stessa altezza del soggetto immortalato.

Così Aurelio Amendola ricorda il suo amico Jannis Kounellis:

*“Qui siamo a Sarajevo in una biblioteca bombardata e lui realizzò i suoi lavori nelle porte. Anche in questo caso lo chiamo Happening. Gli dissi: “Gianni, ti dispiace se domani vengono a scattarti delle foto davanti ai tuoi lavori?”, lui si presentò vestito come un damerino, con le scarpe di Prada tutte elegantissime e si fece questa serie. Di Gianni¹³⁶ devo dire che ho proprio un grande ricordo, come degli altri. Purtroppo se ne vanno tutti”.*¹³⁷

¹³⁶ Aurelio teneramente chiamò sempre Jannis Kounellis con il nome di Gianni.

¹³⁷ Aurelio Amendola durante un'intervista per il Cesare's Corner di OrlerTV.

<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=53s>

In Amendola c'è un duplice approccio nei confronti degli artisti suoi contemporanei: da una parte il semplice desiderio di conoscerli e di realizzarne delle fotografie, dall'altra la volontà di rendere queste immagini delle testimonianze storiche che possano tenere traccia della migliore arte del suo tempo. Quest'ultima parte è forse quella meno intenzionale ma, credo, non meno importante. Questo si osserva soprattutto nel caso degli artisti statunitensi: gli scatti di Lichtenstein e di Warhol lasciano percepire quella mancanza di interazione e di complicità che invece sono evidenti quando si tratta di Burri o di Kounellis, suoi intimi amici. Il rapporto con gli americani è di fatto breve sebbene intenso, delineato dalla necessità di realizzare delle fotografie per la rivista *Oggi* con la quale Amendola collabora. Anche in questo possiamo parlare di distanza, inevitabile seppur non intenzionale.

3. AURELIO AMENDOLA E I SUOI CONTEMPORANEI: GLI INCONTRI CHE HANNO SEGNATO LA SUA VITA

3.1. Marino Marini. Il cavallo bianco da cui tutto ebbe inizio

Non si può parlare di Aurelio Amendola senza porre l'accento su Marino Marini (1901-1980), scultore pistoiese grazie al quale il fotografo ha l'occasione di dare il via alla sua carriera di "fotografo degli artisti".

Negli anni Sessanta Amendola conosce il già citato critico d'arte veronese Gian Lorenzo Mellini e abbiamo già visto come questo incontro diventi fondamentale e si dimostri essere un vero e proprio punto di riferimento per la carriera del giovane fotografo.

Una volta terminato, il volume *Il pulpito Giovanni Pisano* viene mostrato a Marino Marini su consiglio di un amico in comune. Questo catalogo permette al fotografo di accedere allo studio del celebre scultore che, una volta conosciuto il ragazzo, decide che si sarebbe avvalso dei suoi servizi ogni qualvolta avesse avuto bisogno di qualche fotografia. Non è il primo, non sarà l'ultimo: diversi altri fotografi di fama internazionale possono vantare l'onore di aver fotografato lo scultore e fra questi ricordiamo Irving Penn, Ugo Mulas e Herbert List.¹³⁸

L'archivio dello scultore inoltre conta già più di duemila immagini, la maggior parte delle quali è scattata dalla moglie Marina che è riuscita a catturare gran parte del suo lavoro e della sua quotidianità durante gli anni di vita condivisa.

Aurelio Amendola e Marino Marini si conoscono dunque nel 1966 - in occasione di una mostra a Palazzo Venezia a Roma - e si rivedono anni dopo per la realizzazione di alcuni servizi fotografici sulle opere del Maestro. In quegli anni è assai frequente che i cataloghi d'arte vengano sponsorizzati dalle istituzioni bancarie e Amendola gira spesso l'Italia in occasione di progetti fotografici di questo tipo¹³⁹. Proprio in preparazione di un catalogo di scultura promosso dalla Banca Pistoiese nel 1973, sono scattate allo scultore le sue immagini più rappresentative. Amendola viene invitato a

¹³⁸ Comunicato stampa della mostra "Marino Marini. Passioni Visive".

<https://studioesseci.net/mostre/marino-nellimmagine-di-aurelio-amendola-1968-1975/>

¹³⁹ Ad esempio in Puglia e in Sicilia.

Forte dei Marmi per fotografarlo mentre lavora nel suo studio, con il trapano e le sculture di marmo (Fig. 70 e Fig. 71). Vediamo Marini nel suo atelier, all'aperto. Nella maggior parte dei lavori è rivolto di spalle, quasi a voler raccogliere la luce con quelle sue vesti chiare che sembrano scelte appositamente per accordarsi ai colori del cielo: in questo caso è palese come Amendola abbia sfruttato la luce naturale a suo favore e che si tratti, dall'ombra di Marini sulla pietra, di una luce bassa come quella dell'alba. Lo scultore non indossa il classico camice da lavoro e presenta una tenuta ben curata seppur comoda. Il copricapo azzurro quasi si confonde con il cielo terso che, nella maggior parte dei casi, copre una buona metà della fotografia. Gli indumenti chiari, di un azzurro livido tendente al bianco, rendono le immagini ulteriormente luminose. A differenza delle fotografie di de Chirico, dove è piuttosto evidente come il suo stile venga dettato dalla presenza del fotografo stesso nello studio, Marini assume una spontaneità che fa pensare a questa tenuta come quella realmente indossata durante le sue ore di lavoro, con le maniche raccolte all'altezza dei gomiti e gli occhiali scuri per proteggerlo dal sole.

La fotografia più celebre è sicuramente quella scattata sulla spiaggia viareggina (Fig. 72). Così come nel caso di Mario Ceroli, per un fotografo affezionato al mare e alla spiaggia è facile comprendere come questo ambiente possa ispirarlo dal punto di vista artistico. Vediamo allora un Marino Marini con questi vestiti dal colore delicato, contrastati solo dalla luminosità del cavallo e del suo manto bianco. La spiaggia è completamente deserta e il momento si rivela ideale per lo scatto.¹⁴⁰ La scelta di inserire un cavallo bianco non è però prevista in anticipo: Amendola lo scorge, nel mezzo della seduta, girovagare all'interno di una villa ubicata sul lungomare. Secondo lui, non esiste animale più adatto per partecipare agli scatti di Marino Marini, sicuramente un segno del destino. Tra i temi che più ispirano lo scultore, infatti, il nudo femminile e il cavallo sono certamente i più frequenti e quest'ultimo in particolare viene studiato a lungo dall'artista pistoiese tra il 1935 e il 1960. *Cavalli e cavalieri* è il nome di questa serie. Un esemplare in particolare, quello del 1948, viene riconosciuto facilmente ancora oggi grazie all'esposizione permanente alla Guggenheim Collection di Venezia, con il titolo *L'angelo della città* (Fig. 73). Il primo

¹⁴⁰ Aurelio Amendola, intervista per SkyArte, 2021. <https://artslife.com/2021/04/26/fotografo-artista-sguardo-aurelio-amendola-marino-marini/>

cavallo, del 1935, presenta proporzioni slanciate con due figure (cavallo e cavaliere) equilibrate e quiete. Già a partire dall'anno seguente, il cavallo inizia a scalpitare e il cavaliere a gesticolare. Dalla fine degli anni Quaranta, l'equino si ferma, immobilizzato sul terreno, con il collo allungato, la bocca spalancata e le orecchie abbassate, come nel caso dell'opera del Guggenheim, che trasmette i caratteri fondamentali perseguiti dallo scultore in quel periodo: affermazione di forza associata alla potenza sessuale, il tutto recuperato e sviluppato dalla tradizione etrusca e nord-europea, rivisitate poi attraverso una visione più contemporanea.¹⁴¹

“Aurelio, le mie sculture le devi far parlare”.¹⁴²

Questa la frase che Marino Marini ripete all'infinito al ragazzo.

Così Amendola inizia ad acquistare gli strumenti adatti per la realizzazione delle fotografie e la sperimentazione delle luci:

“La luce è un dono naturale, o sai o non sai. Basta spostare di 10 cm e cambia tutto”.¹⁴³

A oggi Amendola è da tutti considerato un maestro delle luci.

Ma al tempo di Marini il suo percorso è appena agli inizi.

Una delle fotografie che, personalmente, apprezzo in maniera particolare è quella in cui Marino Marini dialoga con il nostro fotografo, datata 1968 (Fig. 74). Amendola, sulla destra della scena, tiene nella mano sinistra la sua macchina fotografica, la fedele Hasselblad, mentre con la destra sostiene una piccola scultura dell'artista. Quindi, magari inconsciamente, si sta già presentando per quel che è, senza tanti orpelli: un fotografo. Viene da chiedersi con quale strumento abbia realizzato la fotografia se lui lo tiene in mano in bella mostra. O chi abbia scattato quell'immagine, magari dietro ordine puntuale del fotografo. Ovviamente anche questo è un mistero. Quello che è certo è che l'intenso dialogo tra i due anticipa gli anni di fertile e proficua

¹⁴¹ <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-angel-of-the-city/>

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Aurelio Amendola, intervista di Maria Grazia Dainelli per il mensile La Toscana Nuova, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=QSkOCZXnPfg>

collaborazione che marchiano a fuoco la sua carriera. Amendola, infatti, fotografa Marini dal 1968 al 1973, raggiungendo l'apice proprio con le fotografie del '73. Dalla fotografia emerge la convivialità fra i due, un giovane Aurelio Amendola alle prese con uno dei più grandi scultori italiani del XX secolo e un famosissimo Marino Marini che si pone come la più affabile delle persone. Questa è una delle rare occasioni nelle quali non vediamo Amendola dietro l'obiettivo, ma davanti allo schermo, colto insieme al primo degli innumerevoli artisti con i quali collaborerà. Spesso, parlando con lui, emerge lampante la personalità degli artisti che ritrae e ma estremamente poco della sua persona. Ecco perché l'intervista, allegata alla fine dell'elaborato, permette al lettore di questa tesi di avvicinarsi alla sua personalità e di comprendere il suo punto di vista. Se, da una parte, queste fotografie raccontano tanto del suo stile, dall'altra è assai complesso vederlo in quanto "individuo". Accanto a Marino Marini vi è un giovane come tanti, come tutti, tanto piccolo accanto allo scultore da far sembrare minuto persino Marini. Ciò dimostra la grandezza dello scultore che non ha permesso al fotografo di sentirsi inferiore, la stessa grandezza di Aurelio Amendola nei miei confronti nel momento in cui gli ho proposto l'intervista, accettata con incredibile entusiasmo.

Un'altra interessante fotografia è quella che immortalava lo scultore nel suo studio. In questo caso, Marini tiene le braccia conserte ed è seduto sulla base di una delle sue opere. È una posa inconsueta, se pensiamo a quanti cartelli nei musei segnalino il canonico "non toccare". Chiaramente l'artefice delle proprie opere può intraprendere con esse rapporti di vicinanza che nulla hanno a che vedere con le rigide regole delle sedi espositive, ma questo non significa che sia frequente vedere artisti che si abbandonano fisicamente alle proprie opere al momento dello scatto. Solamente uno scultore perfettamente a suo agio e perfettamente in sintonia con il fotografo che ha di fronte può prendersi questa libertà e queste confidenze: è quindi già dalla postura e dalla gestualità che ci rendiamo conto del grado di intesa che intercorre tra i due.

Non si discosta nemmeno in questo caso dai cromatismi del blu - che diventano quasi una firma dello scultore nelle fotografie di Amendola: il contrasto tra il blu e il bianco richiama certo quello dell'immagine sulla spiaggia o nel suo parco sculture, ma in questo caso il chiarore è dettato dalle pareti bianche e dalle sue stesse opere, due cavalli

con/senza cavaliere. L'immagine si differenzia per il fatto che il soggetto guarda verso il fotografo, con aria sorridente, mentre negli altri casi è colto mentre lavora. Pertanto, una fotografia consapevole, in cui Marini sa di essere immortalato proprio in quel momento, perfettamente conscio dell'espressione assunta.

Se per la scultura la regola obbliga il fotografo al bianco e nero, nel caso di Marini ha deciso di osare con i colori. La fotografia con il cavallo bianco ne è una prova: il bianco dei pantaloni illumina l'immagine così come il candore del cavallo al suo fianco. È chiaro come già da questi inizi si stia facendo strada il "genio" che risiede in Amendola, il talento naturale nel padroneggiare la tecnica e l'ispirazione.

Così come si possono considerare un ulteriore strappo alla regola le immagini delle opere di Marini, senza il loro autore. Amendola in tutti questi anni di carriera non ha mai fotografato le opere degli artisti, non gli sono mai interessate. Le opere vengono sempre ritratte assieme al loro creatore, in via di svolgimento o già terminate, ma mai singolarmente. Per quanto riguarda Marino Marini, Amendola realizza dunque un catalogo con i suoi busti e i suoi lavori, un'operazione alquanto inusuale perché rappresenta l'unica occasione in cui il fotografo dia alla luce un catalogo in cui appaiano in maniera esclusiva le sculture senza il loro creatore. Un altro intervento sulla medesima lunghezza d'onda riguarda la pittura¹⁴⁴, anche se le differenze sono notevoli, a partire dal fatto che non si possono utilizzare le luci perché la superficie pittorica risulterebbe appiattita per la mancanza di tridimensionalità fisica. Quindi quella che compie per il celebre scultore costituisce un'eccezione.

Si tratta pur sempre di Marino Marini.

Il suo primo libro, *Marino Marini*, viene completato nel 1973 e stampato dalla casa editrice Electa; *Omaggio a Marino Marini*, del 1974, viene stampato invece da Silvana Editoriale.¹⁴⁵ Nel corso della sua carriera, Amendola realizza ben sette volumi sull'opera di Marino Marini, molti dei quali *post-mortem* dello scultore, avvenuta nel 1980: *Marino Marini* (1973), *Omaggio a Marino Marini* (1974), *Marino Marini* (1979), *Marino pittore* (1987), *Marino Marini scultore* (1988), *Marino Marini. Cavalli e cavalieri* (1997) e *Marino Marini. Museo Villa Reale Milano* (1997).

¹⁴⁴ L'unico tentativo di fotografare delle opere pittoriche si è rivelato una parentesi estremamente breve nella vita di Amendola. Si tratta delle opere del pittore Primo Conti.

¹⁴⁵ http://www.aurelioamendola.it/?page_id=22

Grazie alla pubblicazione dei primi volumi, Amendola ha l'opportunità di conoscere i migliori collezionisti di Marini, di partecipare alle più prestigiose mostre personali di quegli anni e di conoscere artisti del calibro di Henri Moore e Marc Chagall – che purtroppo non ha mai avuto modo di fotografare. Marini aveva rapporti con i più influenti collezionisti del periodo, come Giovanni Agnelli o Gianni Mattioli, dai quali spesso invia il fotografo per realizzare degli scatti alle opere in collezione.

Dice sempre:

“Mando il mio fotografo Amendola. Le prego di non ostacolare il suo lavoro”.¹⁴⁶

Amendola rimane sempre sorpreso dall'enormità di conoscenze dell'amico Marino e gli riconosce ancora oggi di avergli fatto strada in mezzo a personalità influenti. Lo ricorda con affetto e con allegria e ride ancora di fronte ai ricordi delle telefonate incredibili che gli capita di origliare: Igor Stravinskij, Mies van der Rohe, Arthur Miller.

La grande stima di Marini nei confronti di Alberto Burri sembra quasi anticipare quello che sarebbe stato il futuro del fotografo e il legame con questo pittore che si rivela, proprio come Marino, un amico inestimabile fino alla sua scomparsa.

¹⁴⁶ Vedi p...

3.2. Alberto Burri. L'amicizia di una vita

*“Burri vede il mondo dieci anni prima degli altri”.*¹⁴⁷

Così si esprime Marino Marini nei confronti di Alberto Burri (1915-1995) durante una delle frequenti e amichevoli chiacchierate con Aurelio Amendola. Queste stesse parole, riferite al pittore, lo fanno commuovere: Marini era uno dei pochi artisti che Burri stimasse davvero.¹⁴⁸

Il pittore umbro occupa, e riveste tuttora, un ruolo significativo all'interno del lavoro del fotografo di Pistoia, segnato non solo dal rapporto diretto dettato dalla fotografia in sé ma anche da decenni di sincera amicizia.

Come se non bastasse, Amendola è da sempre affascinato dall'arte di Burri, soprattutto dalla sua capacità di ascoltare la materia, di darle una voce e di suggerire significati evocativi alle sue opere. Le opinioni positive del suo amico Marino lo incoraggiano e lo spingono a voler fotografare i lavori del celebre artista di Città di Castello: qualche anno dopo, in seguito a un primo incontro, ha finalmente la possibilità di realizzare il suo sogno con una serie di scatti.

Nel 1976 Amendola è infatti a Roma in visita all'amico scultore Pericle Fazzini e il caso vuole che il suo studio si trovi proprio in prossimità di quello di Burri, in Passeggiata di Ripetta - ma di questo il fotografo non è a conoscenza. Sapendo però che tra i due artisti c'è un rapporto d'amicizia, chiede all'amico cosa avrebbe potuto fare per contattare il pittore per una visita al suo atelier. Al tempo è risaputo come Burri non sia quella che si definisce una persona molto “facile” da avvicinare e per questo Fazzini preferisce contattarlo personalmente. È importante tacere il fatto della presenza di Amendola come fotografo poiché, conoscendo Burri, solo questa puntualizzazione avrebbe compromesso la possibilità di un incontro. Una volta faccia a faccia, riesce finalmente a presentare il giovane, in soggiorno a Roma per terminare un progetto al quale stanno lavorando assieme in quanto suo fotografo personale.

¹⁴⁷ Aurelio Amendola, intervista per SkyArte, 2021. <https://artslife.com/2021/04/26/fotografo-artista-sguardo-aurelio-amendola-marino-marini/>

¹⁴⁸ Aurelio Amendola, intervista di Sarteanesi per il catalogo *Obiettivi su Burri: fotografi e fotoritratti di Alberto Burri dal 1954 al 1993*, cat. (Città di Castello, Collezione Burri Ex Seccatoi del Tabacco, 12 marzo – 12 settembre 2019), a cura di Bruno Corà, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 2019, p. 30.

Così il protagonista di questa tesi ricorda ancora il loro primo incontro:

“L’espressione di Burri fu scoraggiante: vidi nel suo volto una smorfia che sottintendeva: «Ecco un altro rompiscatole!». Non sembrò far effetto su di lui nemmeno il fatto che fossi il fotografo di Marino Marini”.¹⁴⁹

In quel periodo, Burri sta preparando una mostra importante in Giappone che si sarebbe poi conclusa negli Stati Uniti: quindi non avrebbe avuto modo di incontrare Amendola se non prima del suo rientro in Italia. Nonostante lui stesso si renda conto che probabilmente quella sia solo una scusa per liquidarlo in maniera elegante, sorprendentemente Burri gli lascia comunque il numero di telefono di casa a Città di Castello, nella campagna di Perugia. Tre mesi dopo Amendola, tutt’altro che scoraggiato da quel primo incontro e determinato a realizzare la sua serie, si fa coraggio e lo chiama.

Viene così invitato a risiedere a casa del pittore con l’obbligo di non portare con sé alcuna macchina fotografica e subito questa imposizione lo destabilizza. Capisce quindi che il suo dovrà essere un approccio lento e misurato, senza il comprensibile e consueto timore che un’occasione del genere solitamente suscita. Dal canto suo, per capire se il fotografo sia pienamente all’altezza dell’incarico, Burri lo sottopone a un piccolo esame: vuole conoscere nei minimi dettagli quali strumenti utilizzi e se sia solito lavorare da solo o con qualche assistente. Esame che Amendola supera brillantemente e che convince in maniera definitiva Burri a “svelarsi” di fronte all’obiettivo analitico del giovane fotografo toscano.

L’occasione si presenta immediata. Da lì a qualche giorno, infatti, il pittore dovrebbe iniziare a sperimentare gli effetti della fiamma ossidrica sulla plastica al fine di realizzare una delle sue celebri *Combustioni*¹⁵⁰. Un lavoro del tutto nuovo, sia per il pittore - che era già famoso per la serie dei *Sacchi* e dei *Catrami* - sia per il Nostro che non ha mai lavorato prima con artisti informali.

Amendola si ritrova subito davanti a una situazione sconcertante: fino ad allora si è occupato esclusivamente di pittori e scultori che lavorano con i mezzi tradizionali e

¹⁴⁹ Ivi, p. 31.

¹⁵⁰ Serie sulla quale ha iniziato a sperimentare dalla seconda metà degli anni Cinquanta, attraverso l’utilizzo della fiamma ossidrica e di svariati materiali come il legno e la plastica.

non può certo immaginare cosa avrebbero visto i suoi occhi. Burri ha la gentilezza di mostrare ad Amendola una prova della combustione, per capire cosa aspettarsi una volta dato inizio al procedimento: prende perciò un piccolo pezzo di plastica, la fiamma ossidrica e inizia con il processo creativo.

Amendola comprende immediatamente che un lavoro di questo tipo non permette al pittore pause o ripensamenti e capisce che deve sfruttare il poco tempo a sua disposizione nel migliore dei modi. Utilizza da sempre pellicole con non più di dodici scatti disponibili, quindi estremamente limitati. Sbagliarne anche solamente uno è impensabile, un vero spreco. In quel momento si rende finalmente conto della posta in gioco: sbagliare con Alberto Burri comprometterebbe senza possibilità di appello il suo futuro come fotografo degli artisti. Corre allora a prendere tutti gli strumenti necessari e, insieme, iniziano a lavorare.

Le immagini risultato di quella serie rappresentano la sequenza creativa dell'opera dall'inizio alla fine, in tutte le sue fasi intermedie. Alberto Burri viene colto sempre a mezzo busto dietro alla plastica trasparente, caratteristica comune a tutti gli scatti, come se tra lui e il fotografo – e, di conseguenza, noi come osservatori – si materializzi una sottile barriera invisibile. L'immagine non permette di intravedere il telaio esterno che sostiene la materia e questo velo di separazione scompare man mano che la fiamma brucia: si apre così una sorta di finestra tra noi e l'artista, come se la vicinanza tra l'osservatore e il soggetto immortalato cresca con lo sviluppo dell'opera. Tale vicinanza non sembra essere ricambiata dallo sguardo dell'artista che, completamente assorto dal lato creativo, pare invece non accorgersi della presenza del fotografo. Per quanto riguarda l'illuminazione, in tutte le immagini di questa serie notiamo come la fonte di luce sia dal nostro lato della barriera invisibile. Metaforicamente è come se il nostro stesso sguardo riesca a gettare luce, per la prima volta, sulle *Plastiche* di Burri. Burri tiene con la mano destra la fiamma ossidrica (Fig. 75) che risulta appena visibile ma che già nella Fig. 76 dà vita a un effetto quasi pirotecnico: dunque si impossessa di buona parte del supporto di plastica grazie all'incandescenza e nasconde completamente il volto dell'artista. In queste due prime immagini sembra quasi di udire il crepitio della plastica che si accartocchia sotto il calore della fiamma e di avvertire l'aria asfissiante dal sapore acre e penetrante che Burri respira davanti a quello spettacolo così inusuale per l'atelier di un pittore. Nella Fig. 77 il fuoco ha

portato a compimento la sua naturale azione distruttiva e si palesano due ampi fori nei cui margini ciò che resta della fiamma continua ad ardere. Nella Fig. 78 Burri soffia per ravvivare la fiamma e condurla verso l'alto nel tentativo di gestire il fuoco. Infine, nell'ultima immagine (Fig. 79), la combustione è finita ma l'artista continua ad agire sul materiale ancora caldo, intervenendo manualmente e cercando di imprimere una determinata forma ai contorni frastagliati della plastica. Ciò che ottiene, al termine di questa operazione, è un unico ampio foro sul materiale.

In tutto sono realizzate un centinaio di fotografie sommando il risultato di diversi rullini. La maggior parte di queste non sono mai pubblicate.

Così Aurelio Amendola ricorda quell'esperienza:

“C'era un silenzio assoluto: si sentiva solo lo scatto della mia macchina. Una serietà eccezionale, un uomo perfetto”.¹⁵¹

Vivono assieme per una settimana e in questo arco di tempo hanno modo di conoscersi a fondo, condividendo molto più che un servizio fotografico. Non stupisce che Amendola la ricordi affettuosamente come la settimana più bella della sua vita. Di certo non a tutti è capitato di poter trascorrere ininterrottamente sette giorni con uno dei più celebri artisti del Novecento, di poterlo conoscere nella sua quotidianità e nella sua routine creativa, oltre che di poterlo ammirare nello specifico all'opera nel suo studio.

Una volta terminata la sessione di fotografie, Amendola si precipita a Milano per sviluppare il tutto. Quando il pittore vede il risultato, rimane visibilmente soddisfatto:

“Sono le foto più belle mai viste”.¹⁵²

Fa parte del suo carattere voler a tutti i costi vedere le immagini prima della eventuale pubblicazione e così continua fino alla fine della sua carriera. Amendola rimane il suo fotografo personale, partecipa a tutte le mostre del pittore e lo segue in giro per il mondo come testimone oculare dei successi del suo caro amico.

¹⁵¹ Aurelio Amendola. *Visti da vicino*, cit., p.

¹⁵² Aurelio Amendola, intervista di Maria Grazia Dainelli per il mensile *La Toscana Nuova*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=QSkOCZXnPfg>

Come già scritto in precedenza, molti altri fotografi lavorano con Burri: tra questi c'è Ugo Mulas. La sua fotografia (Fig. 80) risale al 1961, quindi quindici anni prima rispetto a quella di Amendola. Nel caso di Mulas, l'immagine è in bianco e nero, mentre nella versione del fotografo pistoiese è a colori. Mulas coglie il pittore quasi di profilo, lasciando appena intravedere la tela sulla quale sta lavorando. Sembra quasi essersi posizionato lungo il lato verticale dell'opera, per evidenziare al meglio la mano destra che tiene il pennello. È probabile che, anche in questo caso, si possa trattare di una combustione, considerato il fatto che nella mano sinistra tenga proprio una fiamma ossidrica – e la presenza del fumo sullo sfondo assieme alla fascia luminosa al centro dell'immagine sembrano confermarlo. Combustioni sì ma non certo sulle plastiche: probabilmente Burri sta lavorando sul legno. Questa tecnica ha permesso all'artista di esplorare l'elemento del fuoco, analizzare a fondo la natura della combustione e comprendere in prima linea *“come tutto vive e muore nella combustione per formare un'unità perfetta”*.¹⁵³

La fiamma ricrea dei forti chiaroscuri, delineati dal nero cenere sulla materia dove è maggiormente combusta. Le combinazioni sono infinite: attraverso questo pennello di fuoco si possono generare buchi, strappi, grinze e si può dare nuova vita ai materiali mediante l'elemento distruttore per eccellenza.

Un documentario su Alberto Burri del 1974 spiega perfettamente il senso di questo ciclo di opere:

“Ecco che ad un tratto non è più plastica, non sono più stracci, ma aria che si è ispessita, trasparenze mattutine che si sdoppiano, guizzi di luce in una cortina di luce”.¹⁵⁴

Burri ama prendere oggetti di uso comune e scoprirne le potenzialità in ambito artistico. Sfrutta la fantasia per generare nuova vita, lavora la materia per farla rinascere con una forma diversa. Amendola ha un debole per gli artisti che riescono a instaurare un rapporto così intimo con le loro opere credo per il fatto che li senta a lui

¹⁵³ S. Winkler, *Alberto Burri e l'uso della fiamma nelle sue Combustioni* in “Idee Folli”, 2021.
<http://ideefolli.it/alberto-burri-uso-fiamma-combustioni/>

¹⁵⁴ Documentario *Alberto Burri: l'avventura della ricerca*, RaiTre, 1974:
<https://www.youtube.com/watch?v=owDLdu3jguw>

affini: ecco perché fotografare Burri è stato fin dall'inizio della sua carriera un suo grandissimo sogno. Un po' come tutta la sua vita, del resto. Di certo non immagina che da questa conoscenza lavorativa sarebbe nata un'amicizia ventennale. Durante la settimana trascorsa assieme hanno modo non solo di lavorare ma di raccontarsi e di confidarsi, di confrontare le reciproche abitudini e di ammirarsi a vicenda. Questo è ciò di cui Amendola è più grato, di aver avuto la possibilità di conoscere Alberto Burri non solo come artista ma soprattutto come uomo e di chiamarlo "amico". L'aneddoto è sempre dietro l'angolo ma fornisce l'elemento umano al loro rapporto: un'altra abitudine condivisa è anche quella di seguire le vicende calcistiche delle rispettive squadre del cuore e assieme assistono a moltissime partite.

Nonostante la confidenza però, si danno sempre del "lei", tranne negli ultimi anni di vita di Burri, in cui il pittore inizia a bypassare queste formalità. Tuttavia, Amendola non riesce a fare lo stesso, probabilmente per quella forma di irriducibile rispetto che l'ha sempre contraddistinto. L'affetto del fotografo per Burri è percepibile ovunque: nel suo studio di Pistoia, nei suoi racconti, nelle sue interviste e perfino nel suo sito web. Non appena si accede al sito¹⁵⁵, la prima immagine che appare come sfondo della pagina è il ritratto di Alberto Burri realizzato nel 1982 (Fig. 81). L'artista sta dialogando, la mano alzata come a spiegare l'opera davanti alla quale è seduto. In questo caso si tratta di un Monotex nero della serie dei Cellotex, ciclo che lo ha occupato dagli anni Settanta fino alla sua scomparsa nel 1995.

L'immagine più rappresentativa del loro legame viene scattata nel 1994 a Nizza (Fig. 82) ed è la prima che notiamo, lì appesa alla parete, all'entrata del suo studio. Dall'immagine traspare un legame chiaramente più intimo rispetto alla fotografia insieme a Marino Marini. In questo caso, i due sono seduti su un tavolo davanti a uno dei celebri sacchi, Amendola guarda verso l'obiettivo mentre Burri è leggermente inclinato verso la sua sinistra. Entrambi sorridono. Non sono stati usati i fari artificiali, la luce è quella che entra nella stanza dall'ampia portafinestra che si intravede sulla destra dell'immagine.

Di fronte a fotografie come questa, Amendola ancora si commuove, così come avviene ogniqualvolta gli si chiedi di raccontare il loro rapporto. La sincerità che traspare rende

¹⁵⁵ www.aurelioamendola.it

questo fotografo non solo un colosso della fotografia ma anche un grande uomo, dall'animo puro e sincero: una persona che ha saputo voler bene agli artisti ed essere ricambiato con lo stesso autentico sentimento. Si può concludere che i ventitre anni che all'anagrafe dividono le due figure risultano influenti a fronte dei ventiquattro anni di amicizia.

3.3. Andy Warhol. Due incontri a nove anni di distanza

Il celebre pittore americano Andy Warhol (1928-1987) merita uno spazio privilegiato tra gli artisti che segnano la carriera del Nostro fotografo. Non si tratta in questo caso di amicizie di lunga data o di collaborazioni frequenti per il percorso di Aurelio Amendola, semmai è vero il contrario: un incontro avvenuto in maniera puramente casuale, sviluppatosi meglio di quanto ci si potesse aspettare.

Un caso a sé.

Ma che incontro: speciale, sotto tutti gli aspetti, unico e incredibile.

Nel 1977 Amendola è a New York con l'amico scultore Novello Finotti per l'inaugurazione della sua personale presso la Galleria Iolas. Si tratta dello stesso viaggio nel quale riesce a fotografare anche Roy Lichtenstein: può essere che la Fortuna guardi senza ripensamenti verso di lui, in quel momento. Trovandosi in città, si domanda se sia possibile contattare la Factory di Warhol e, tramite la galleria di Alexander Iolas, rintracciano il numero. A quel tempo in realtà è piuttosto facile entrare in contatto con la Factory, forse un po' meno con Andy Warhol, ma è comunque un gran colpo. Subito la segretaria del pittore, che conosce bene l'italiano in quanto padovana, spazientita domanda chi voglia fotografare Warhol e Amendola, che nel 1977 ha già dalla sua i set fotografaci di Marino Marini, Alberto Burri e Giorgio de Chirico, grazie al suo *curriculum* la convince a farli entrare. L'appuntamento è per il giorno seguente. È importante sottolineare come de Chirico sia il vero, grande nume tutelare che permette l'accesso allo studio dell'inventore della Pop Art. Questo perché Warhol sa che de Chirico è, probabilmente, l'artista vivente più famoso del mondo: e quando i due si incontrano, il genio della Pop Art ne rimane affascinato oltre misura – come ha modo di sottolineare più volte. L'occasione si palesa nel 1974 – un anno dopo il servizio di Amendola allo stesso de Chirico – durante una serata pubblica, invitati entrambi a casa dell'ambasciatore italiano a New York. È il noto collezionista Carlo Bilotti¹⁵⁶ a presentarli: a lui si deve anche la commissione a Warhol di un ciclo di opere ispirate proprio ai dipinti metafisici di de Chirico che il collezionista gli presta per

¹⁵⁶ Carlo Bilotti, collezionista e imprenditore italoamericano. La sua dedizione era rivolta alla cosmetica, settore nel quale ha lavorato, ma è rimasto un appassionato d'arte al punto da collezionare una innumerevole quantità di opere d'arte. Nel 1992 aprì il Museo Carlo Bilotti a Roma.

poterle studiare. Questi lavori sono anche esposti in una mostra intitolata “Warhol versus de Chirico”, tenutasi prima a Roma, in Campidoglio, e successivamente ad Amburgo, alla Galerie Kammer. È interessante e assai singolare notare come il dipinto *Ettore e Andromaca* (olio su tela, 80 x 60 cm, 1950 ca.) a cui il pop artist si ispira viene venduto nel 2015 a 900 mila euro dalla casa d’asta italiana Farsetti mentre il suo omaggio a firma di Warhol per oltre due milioni di euro da Sotheby’s a Londra nello stesso anno.

Amendola è preoccupato, non conosce affatto l’inglese. Tuttavia, l’incontro si conclude tranquillamente senza particolari scosse: non è necessario comunicare a parole, basta e avanza l’intesa che si crea fra i due. Warhol si presenta all’incontro con un paio di jeans e degli stivaletti, una giacca con una camicia a righe e la cravatta. Amendola rimane molto sorpreso dai riguardi che gli vengono rivolti. Inoltre, Warhol si dimostra fin da subito molto accondiscendente e segue alla lettera ogni indicazione del fotografo riguardo alla posizione e alla postura da assumere.¹⁵⁷

L’aspetto più interessante è che lo stesso Mulas, che fotografa Warhol nel 1964, fa attenzione al medesimo particolare:

“Ciò che di Warhol mi colpì era la sua totale condiscendenza ad ogni mia decisione: sono certo che qualsiasi cosa gli avessi chiesto, l’avrebbe fatta”.¹⁵⁸

Particolare da ricordare: Warhol non ha mai potuto vedere le immagini realizzate da Amendola perché questi non gliele ha mai inviate.

Quelle pose tipiche del pittore che ritroviamo anche nelle immagini del fotografo pistoiese, derivanti dalla sicurezza e dall’autostima che traspirano da questi movimenti, non limitano Amendola nella consueta ricerca della profondità dell’animo nell’individuo ritratto. Il metodo per lui è sempre lo stesso. In questo caso specifico infatti non si tratta di un happening, di azione o di creazione ma semplicemente di una messa in posa.

¹⁵⁷ Intervista ad Aurelio Amendola per SkyArte: <https://arte.sky.it/video/storie-di-artisti-andy-warhol-670981>

¹⁵⁸ U. Mulas, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.

Così lo descrive Eike D. Schmidt:

“Ecco il Warhol di Amendola: silenzioso e solenne come un idolo senza tempo, prosciugato, strappato al conforto dell’ombra da una luce freddissima [...]”.¹⁵⁹

Silenzioso, come in effetti è nei confronti del fotografo in quello straordinario set occasionale: eppure solenne, del tutto in linea con il suo essere e la sua personalità. Negli anni Settanta Warhol si ritrova a lottare in lungo e in largo per essere riconosciuto come artista, sono i momenti più duri della sua carriera. Amendola ne è consapevole e sa perfettamente di non poter ambire a stringere alcun tipo di legame con un personaggio come lui. Troppo distanti, troppe barriere, pensa alla lingua, soprattutto al carattere. Per Warhol poi è l’immagine, ancora più dell’opera, ad avere significato, lo stesso ragionamento già delineato da Picasso e da Dalì.

La prima seduta, nata come servizio fotografico per il settimanale *Oggi*, raffigura il pittore tra i suoi dipinti (Fig. 83). Lo sguardo è rivolto verso il fotografo, le braccia conserte e lo sguardo serio. Ci sono delle immagini che lo colgono insieme ai suoi teschi, ritorno mnemonico al famoso ciclo di opere a essi dedicato (Fig. 84).

Nel complesso le fotografie sono molto ordinate esteticamente ed è percepibile la serietà con la quale Amendola ha affrontato l’incarico. Si tratta pur sempre di Andy Warhol e la difficoltà consiste soprattutto nel provare a convincerlo che queste immagini funzionino. È un uomo con una elevata considerazione di sé e Amendola, che ne è ben consapevole, riesce a dare artisticità anche a questi suoi scatti, nonostante un nuovo approccio nei confronti di un artista e una routine “improvvisata”. Utile sottolineare anche che, proprio in questo caso, egli ha l’obbligo di utilizzare il colore: le immagini all’artista americano sono tutte a colori, proprio perché Amendola riceve l’ordine categorico dalla rivista – a differenza di Ugo Mulas, più libero nella scelta cromatica.

La fotografia senza dubbio più famosa, e che riempie di orgoglio il Nostro fotografo, è frutto di un impianto quasi teatrale (Fig. 85): Andy Warhol finge di rispondere a una

¹⁵⁹ Eike D. Schmidt in *Andy Warhol fotografato da Aurelio Amendola. New York 1977 e 1986*, cat. (Firenze, 2016), a cura di E.D. Schmidt, A. Natali e W. Guadagnini, Bologna, 2016, p. 5.

chiamata, con alle spalle il muro e accanto uno specchio che coglie il riflesso di Amendola mentre scatta la fotografia. Caso più unico che raro: Amendola infatti non si è mai ritratto mentre lavora. È anche vero che la stimolante soluzione formale del ritratto nello specchio affonda le proprie radici nella storia dell'arte, dal *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di Jan van Eyck a *Las Meninas* (1656) di Diego Velázquez ma l'elenco è sterminato. Comprensibile dunque l'importanza storica e affettiva che questa immagine possiede: lo si nota semplicemente entrando nello studio del fotografo e trovandone un esemplare stampato in un formato monumentale, allestito alla parete insieme alle fotografie che gli sono più care.

Rispetto alle immagini realizzate da Mulas, vi sono alcune affinità, come l'atteggiamento sicuro e dominante di Warhol. Più in vista però le differenze: nell'immagine compaiono sempre i collaboratori del pittore, come se lui stesso tenga oltremodo a mostrare a tutti come la Factory sia un gruppo coeso di collaboratori di cui lui era il capo. Nelle fotografie di Amendola, invece, l'unico soggetto è il pop artist e, più che la sue opere il suo studio o la sua attività, mette in scena la sua personalità. Nella Fig. 86 di Mulas, Warhol è seduto e dà le spalle al fotografo, di lui l'osservatore nota solamente il profilo appena accennato, gli occhi nascosti sotto un paio di occhiali. La Factory è presente, si vedono due collaboratori che scattano, o fingono di scattare, delle fotografie all'artista. Si percepisce di trovarsi in mezzo a uno studio in pieno fermento o di essere a nostra volta i soggetti delle fotografie realizzate dagli obiettivi che vediamo nell'immagine. Nella Fig. 87 invece l'artista guarda diretto in macchina, la postura è scomposta sulla sedia e la testa è delicatamente appoggiata sulla mano destra. La stanza è interamente occupata dalle opere, in questo caso della serie *Flowers*; e dai suoi amici che si divertono a mettersi in posa per lo scatto, sorreggendo in mano altri esemplari di questi dipinti.

Negli scatti di Mulas vediamo addirittura un Andy Warhol che sembra colto a tradimento da uno scatto per cui non si è affatto preparato. Probabilmente nel pieno di una festa con amici o di una pausa dal lavoro in studio, l'artista sta bevendo da una lattina e si comprende tutta la naturalezza del momento dal taglio fotografico che non inquadra per intero i soggetti immortalati, ma che ha l'esigenza di fissare in momento e trasformarlo in ricordo (Fig. 88).

Sono immagini completamente diverse, che colgono la stessa persona in ambienti, atteggiamenti e compagnie diverse. Entrambi, tuttavia, essenziali per comprendere il carattere espansivo, solare e accentratore di Andy Warhol.

Come già accennato e contrariamente alle aspettative, Amendola incontra Warhol in due occasioni, a distanza di nove anni. Nel 1986 torna a New York per incontrare il pittore capofila della transavanguardia Sandro Chia che in quegli anni vive in America. Sa che la città ha molto da offrirgli: e ormai “svezzato” dall’esperienza, riesce a incontrare anche il pittore newyorkese Julian Schnabel.

Rimane da Chia per cinque giorni e una di quelle sere il pittore si ritrova impegnato in una cena alla quale è presente anche Warhol: quel fortuito incontro fa nascere il desiderio di realizzare di un nuovo servizio. Il secondo incontro viene organizzato la mattina successiva. Il fotografo stenta a crederci, non immagina certo che il pop artist si possa mai ricordare di lui dal momento che non ha nemmeno mai ricevuto le fotografie del primo servizio realizzato.¹⁶⁰ Comprenderà successivamente che Warhol desidera davvero porsi nuovamente davanti all’obiettivo del Nostro fotografo. Amendola non può sapere quanto Warhol sia rimasto colpito da quella giornata del 1977, dalle indicazioni ricevute, dagli atteggiamenti e dalle pose di cui si è reso protagonista - sebbene non ne abbia mai visto il risultato: Warhol, in realtà, ha ben compreso le doti e il talento di Amendola ed è per questo che si è ricorda di quel “giovane” che ha visto una sola volta ben nove anni prima.

In questa occasione, Amendola si commuove davanti a un Andy Warhol provato dalla malattia che lo tormenta, a seguito di una operazione chirurgica alla cistifellea, fino alla morte. Si vede lontano un chilometro che non sta bene.

Dunque: se le fotografie del 1977 colpiscono per i colori sfarzosi, questa volta è il colore nero a predominare, quasi a voler nascondere la pelle ormai butterata (Fig. 89). La penombra è la caratteristica chiave di lettura, come per cercare di dare sollievo a una persona ormai triste e segnata dal peso del suo male. Emerge l’individualità e

¹⁶⁰ Aurelio Amendola durante un’intervista per il Cesare’s Corner di OrlerTV.
<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=53s>

l'intimità del personaggio "Andy Warhol"; mentre Amendola, ormai senza il rigore dell'incarico da portare a termine, è libero di decidere cosa far emergere attraverso il ritratto e cosa no, ponendo attenzione più al soggetto che al mito. Se i primi possiamo definirli "ritratti ambientati"¹⁶¹, dove si è intenzionalmente voluto mostrare lo spazio circostante, nella seconda occasione Amendola preferisce dare spazio a Warhol stesso (Fig. 90), focalizzando lo sguardo sull'artista in quanto uomo – come del resto opera da sempre, in ogni altra occasione.¹⁶²

A conti fatti, Aurelio Amendola rimane l'unico fotografo ad aver fotografato Andy Warhol durante gli ultimi dieci anni della sua vita.

¹⁶¹ Genere sperimentato dal fotografo statunitense Arnold Newman, dove il secondo piano e lo sfondo devono completare la composizione per aiutare l'osservatore a comprendere il personaggio fotografato.

¹⁶² W. Guadagnini in *Andy Warhol fotografato da Aurelio Amendola. New York 1977 e 1986*, cit., pp. 17-22.

CONCLUSIONE

Questa tesi ha ripercorso passo dopo passo in maniera sintetica le coordinate storiche e i fotografi che operavano negli stessi anni di attività di Aurelio Amendola e nei due capitoli finali ha approfondito il lavoro del fotografo recuperando gli incontri fondamentali, analizzando le singole fotografie facendo emergere l'uomo dietro l'obbiettivo. Di diverse fotografie che l'hanno reso celebre sono state indagate le sensazioni e le paure di fronte ai primi incontri con gli artisti più grandi del secolo scorso come Burri, de Chirico, Marini, Warhol, Liechtenstein, Kounellis, Nitsch etc. Questa sfera personale ed emotiva non è soltanto un'altra faccia della medaglia, in molti casi taciuta o comunque considerata in maniera parziale, ma costituisce e delinea le dinamiche di relazione con gli artisti; quindi, delinea non solo il modo di porsi di Amendola davanti a questi maestri, ma suggerisce una collocazione fisica della macchina fotografica, determina la scelta di un'inquadratura piuttosto che un'altra, stabilisce i confini entro cui si può eseguire uno scatto. Per tutti questi motivi ritengo altrettanto essenziale, rispetto alla mera analisi delle tecniche, dei supporti e delle soluzioni formali di una fotografia, analizzare il rapporto umano che Amendola intraprendeva con gli artisti che immortalava. Sicuramente è un approccio che in molti altri casi non sarebbe stato efficace o quantomeno non sarebbe stato determinante nella comprensione dell'operato artistico di pittori che lavorano chiusi nei loro studi senza confronti continui e regolari con altri artisti. In questo caso, però, trattandosi di un fotografo di artisti, è essenziale comprendere che rapporto si è creato tra lui e i suoi soggetti. Il risultato è un racconto di vita e di esperienze artistiche utile non solo a comprendere meglio Amendola, ma altrettanto importante per conoscere meglio i maestri che ha fotografato.

La fonte bibliografica principale è stata l'ampia e accurata monografia pubblicata in occasione della sua prima mostra antologica tenuta nella sua città natale, Pistoia. Fonte che viene completata e integrata dall'intervista che ho personalmente potuto compiere nello studio di Aurelio Amendola e che costituisce la fonte per eccellenza da cui trarre tutte le dovute considerazioni riguardo all'uomo-fotografo.

APPARATO ICONOGRAFICO

Capitolo 1



Fig. 1: *Fontainebleau Forest*, Eugène Cuvalier, ca. 1860



Fig. 2 e Fig. 3: Ritratto dell'odalisca e modella di Delacroix

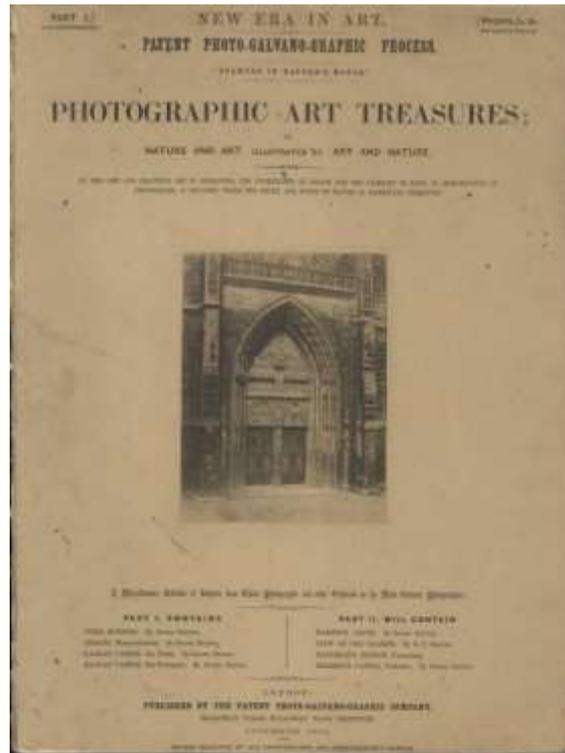


Fig. 6: Frontespizio de *Photographic Art Treasures* di Paul Pretsch

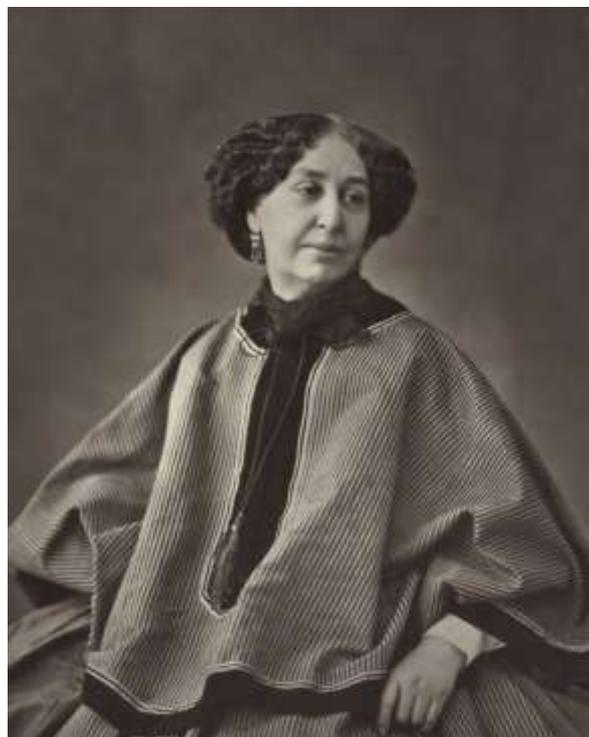


Fig. 7: George Sand fotografata da Nadar, ca. 1864



Fig. 8: Charles Baudelaire fotografato da Nadar

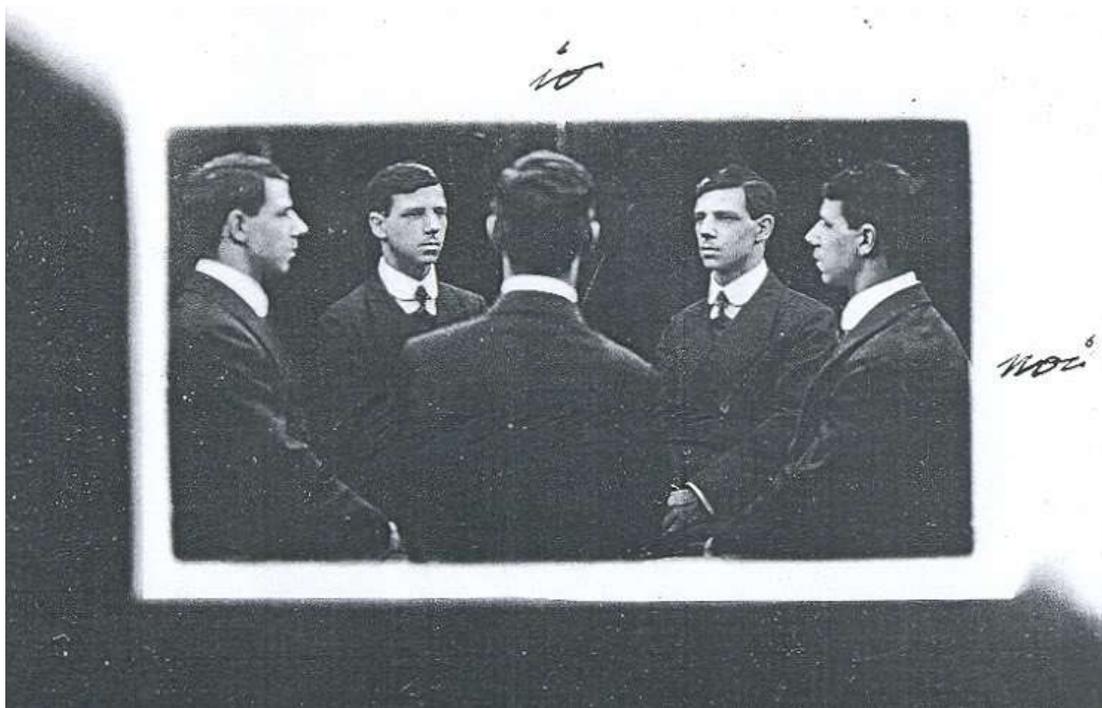


Fig. 9: *Io noi Boccioni*



Fig. 10: *Ritratto polipsiognomico di U. Boccioni dei Fratelli Bragaglia*



Fig. 11: *ritratto di Umberto Boccioni di Emilio Sommariva*



Fig. 12: Piero Manzoni al Bar Giamaica fotografato da Ugo Mulas, 1953-1954



Fig. 13: Biennale 1954. Max Ernst fotografato da Ugo Mulas



Fig. 14: Ugo Mulas fotografa Alberto Burri durante una *Combustione*, 1961



Fig. 15: Biennale 1964 . Ugo Mulas fotografa un'opera di Robert Rauschenberg



Fig. 16: Biennale 1964. Robert Rauschenberg fotografato da Ugo Mulas



Fig. 17: Jasper Johns nel suo studio fotografato da Ugo Mulas, 1964



Fig. 18: Leo Castelli e Roy Liechtenstein fotografati da Ugo Mulas, 1964



Fig. 19 e Fig. 20: Lucio Fontana fotografato da Ugo Mulas, 1964



Fig. 21: Pino Pascali fotografato da Elisabetta Catalano, 1968

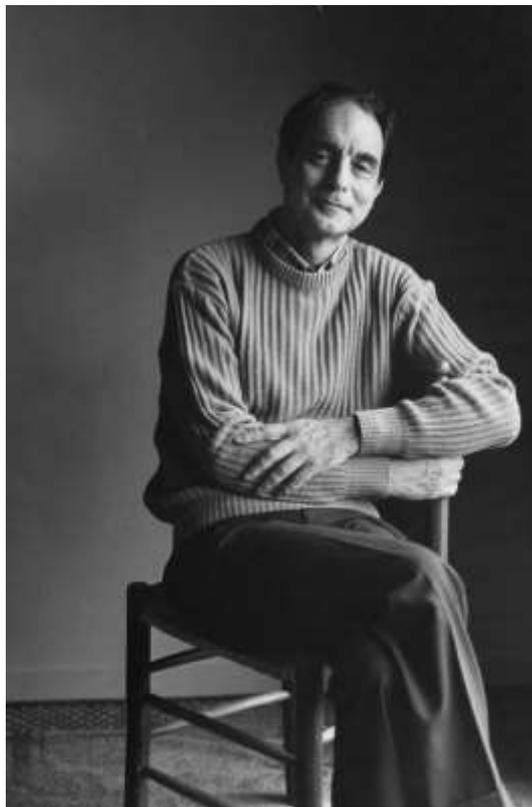


Fig. 22: Italo Calvino fotografato da Elisabetta Catalano, 1980



Fig. 23: ritratto di Gino De Dominicis di Elisabetta Catalano



Fig. 24: Gino De Dominicis durante una performance fotografato da Elisabetta Catalano

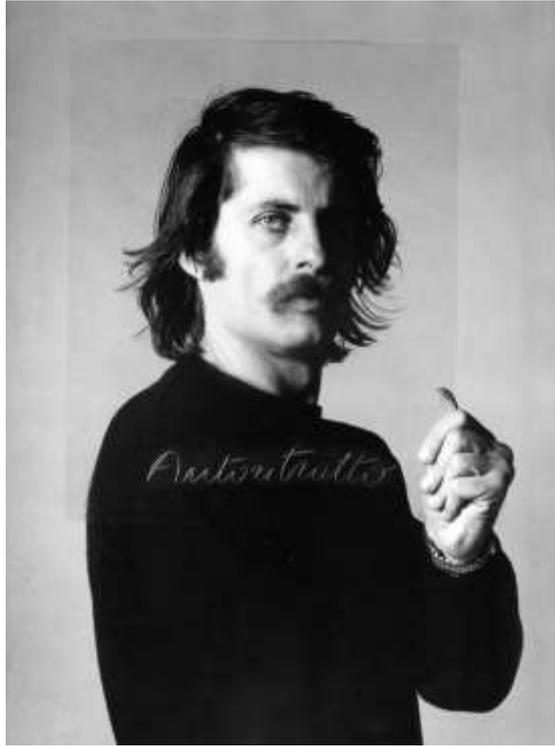


Fig. 25: Cesare Tacchi fotografato da Elisabetta Catalano, 1968



Fig. 26: Cesare Tacchi durante una performance fotografato da Elisabetta Catalano



Fig. 27 e Fig. 28: Cesare Tacchi durante una performance fotografato da Elisabetta Catalano



Fig. 29: Roy Lichtenstein fotografato da Mario De Biasi



Fig. 30: Andy Warhol fotografato da Mario De Biasi

Capitolo 2



Fig. 31: Pulpito di Giovanni Pisano, 1964



Fig. 32: Jorio Vivarelli fotografato da Aurelio Amendola, 1968



Fig. 33: dettaglio del volto dell'*Aurora* di Michelangelo alle Cappelle Medicee, 2004



Fig. 34: *Aurora* di Michelangelo alle Cappelle Medicee fotografata da Aurelio Amendola, 2004

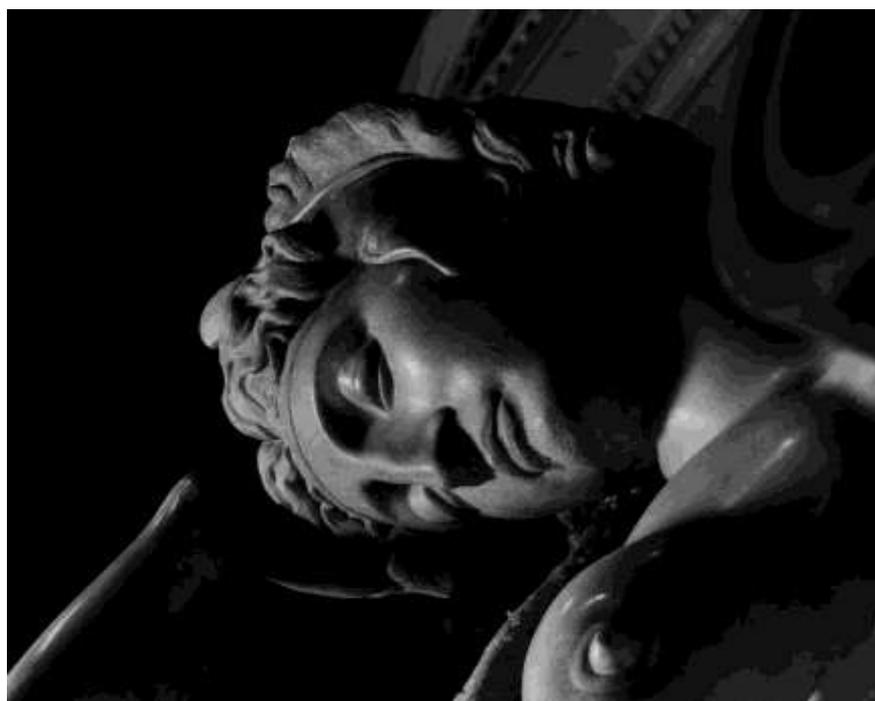


Fig. 35: dettaglio del volto della *Notte* di Michelangelo alle Cappelle Medicee, 2004



Fig. 36: *Giuliano de Medici* di Michelangelo alle Cappelle Medicee, 1992



Fig. 37: dettaglio del *David* di Michelangelo, 2000



Fig. 38: volto del *David* di Michelangelo,
2000



Fig. 39: dettaglio del
David di Michelangelo,
2000



Fig. 40: dettaglio della *Pietà* di Michelangelo, 1998



Fig. 41: la *Pietà* di Michelangelo, 1998



Fig. 42: dettaglio della *Pietà* di Michelangelo, 1998



Fig. 43: dettaglio della Basilica di San Pietro, 1998



Fig. 44: dettaglio della Basilica di San Pietro, 1998



Fig. 45: Matera, 2019



Fig. 46: Matera, 2019



Fig. 47: Mario Ceroli fotografato da Aurelio Amendola, 2018



Fig. 48: Giorgio de Chirico fotografato da Aurelio Amendola, 1973



Fig. 49: Giorgio de Chirico nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1975



Fig. 50: Giorgio de Chirico nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1975



Fig. 51: Hermann Nitsch nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 2012



Fig. 52: Hermann Nitsch nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 2012



Fig. 53: Hermann Nitsch e la crocifissione del camice, 2012

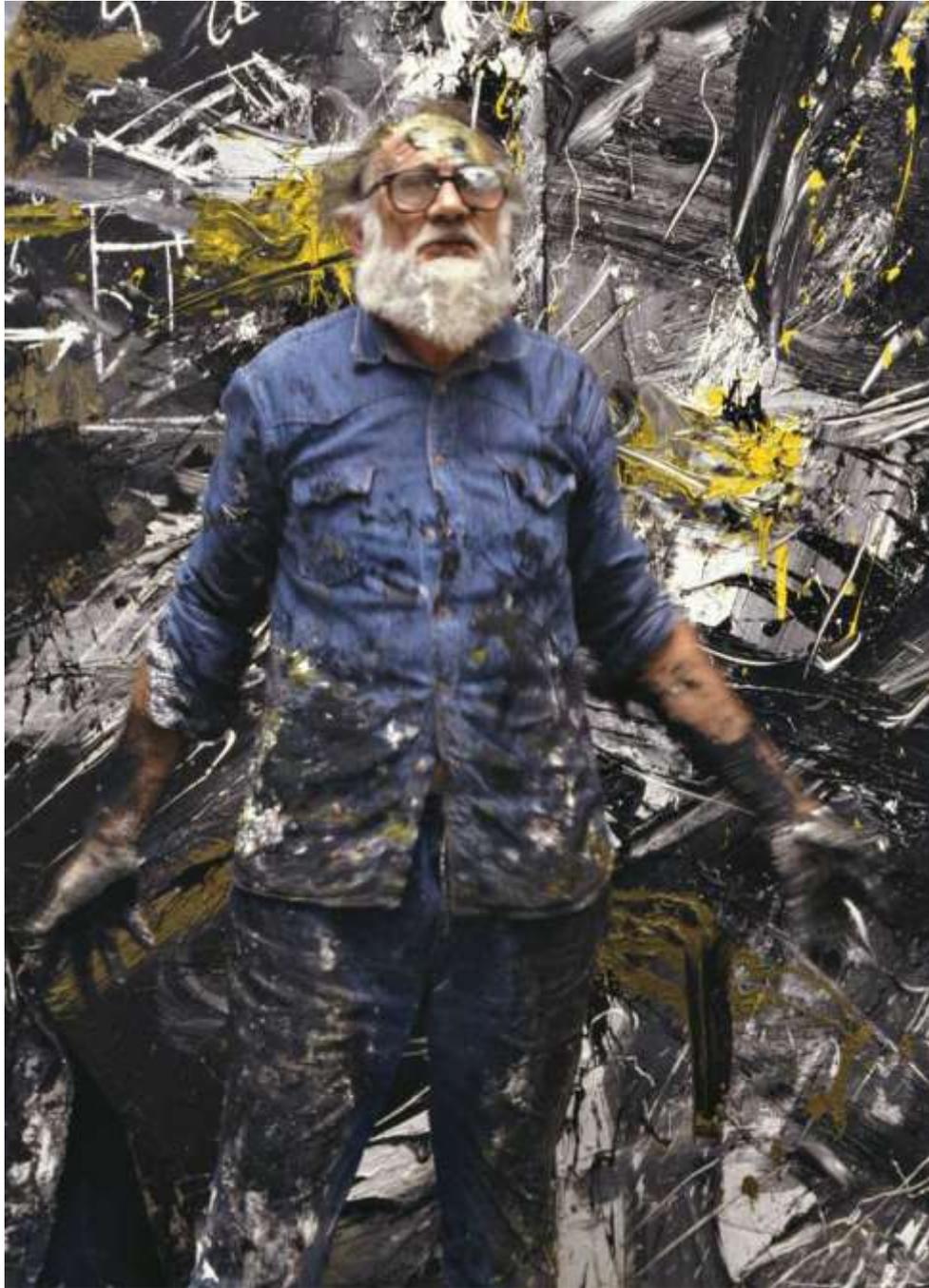


Fig. 54: Emilio Vedova fotografato da Aurelio Amendola, 1987



Fig. 55: Emilio Vedova fotografato da Aurelio Amendola, 1987



Fig. 56: Emilio Vedova fotografato da Aurelio Amendola, 1987



Fig. 57: Piero Dorazio fotografato da Aurelio Amendola, 1980



Fig. 58: studio di Wifredo Lam fotografato da Aurelio Amendola, 1975



Fig. 59: studio di Pericle Fazzini fotografato da Aurelio Amendola, 1972



Fig. 60: studio di Renato Guttuso fotografato da Aurelio Amendola, 1973



Fig. 61: studio di Enrico Baj fotografato da Aurelio Amendola, 1983



Fig. 62: André Masson nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1986



Fig. 63: Roy Lichtenstein nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1977



Fig. 64: Roy Lichtenstein nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1977

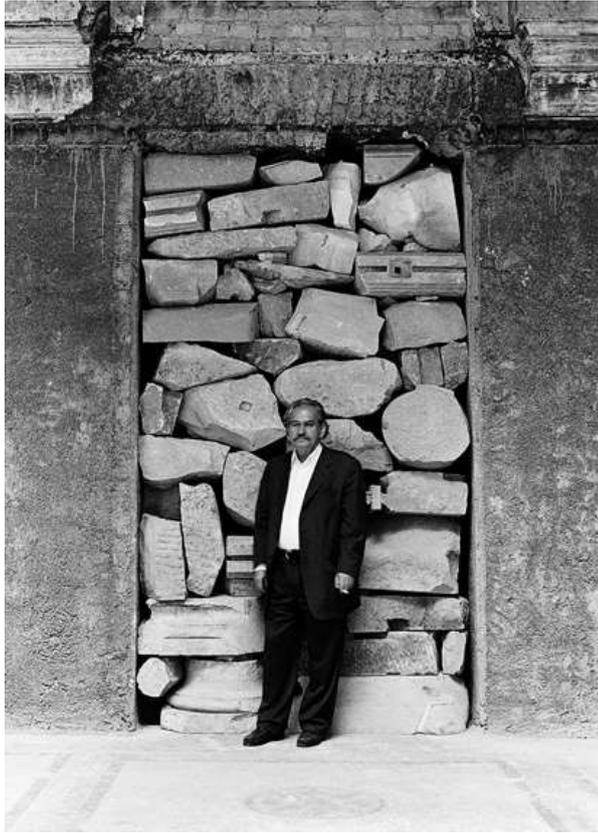


Fig. 65: Jannis Kounellis fotografato da Aurelio Amendola a Sarajevo, 2004

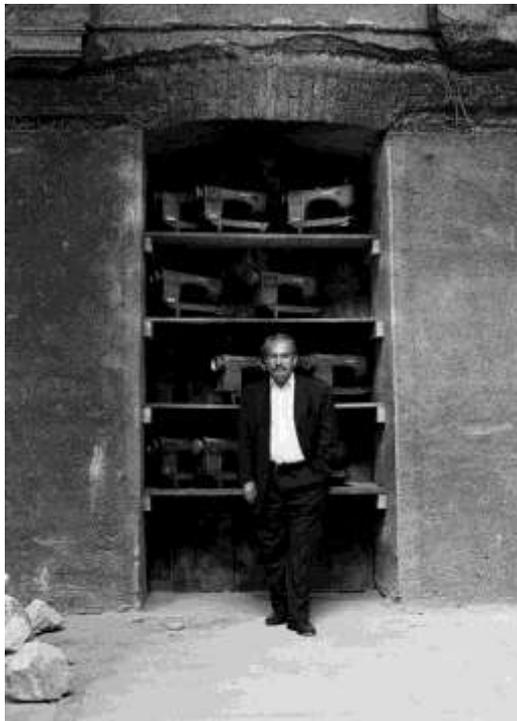


Fig. 66: Jannis Kounellis fotografato da Aurelio Amendola a Sarajevo, 2004

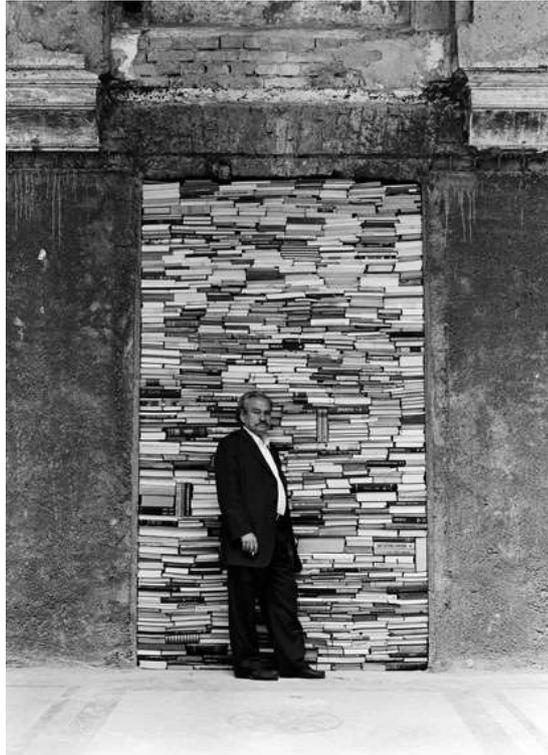


Fig. 67: Jannis Kounellis fotografato da Aurelio Amendola a Sarajevo, 2004



Fig. 67: Jannis Kounellis fotografato da Aurelio Amendola a Sarajevo, 2004

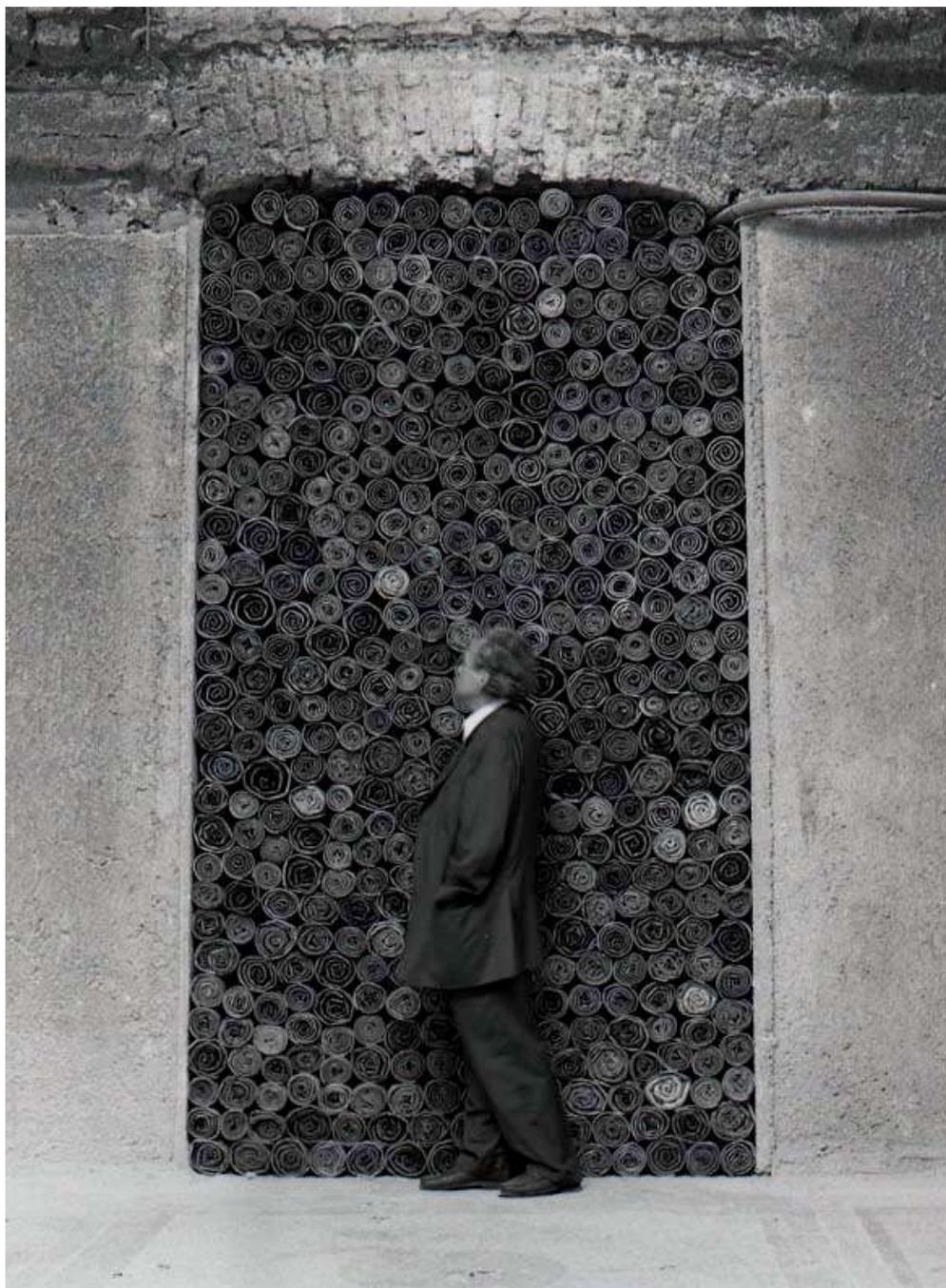


Fig. 69: Jannis Kounellis fotografato da Aurelio Amendola a Sarajevo, 2004

Capitolo tre



Fig. 70: Marino Marini nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1973



Fig. 71: Marino Marini nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1973



Fig. 72: Marino Marini fotografato da Aurelio Amendola a Forte dei Marmi, 1973



Fig. 73: *L'angelo della città* di Marino Marini alla Collezione Peggy Guggenheim di Venezia.



Fig. 74: Marino Marini e Aurelio Amendola, 1968



Fig. 75: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1976



Fig. 76: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1976



Fig. 77: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1976



Fig. 78: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1976



Fig. 79: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1976



Fig. 80: Ugo Mulas fotografa Alberto Burri durante una *Combustione*, 1961

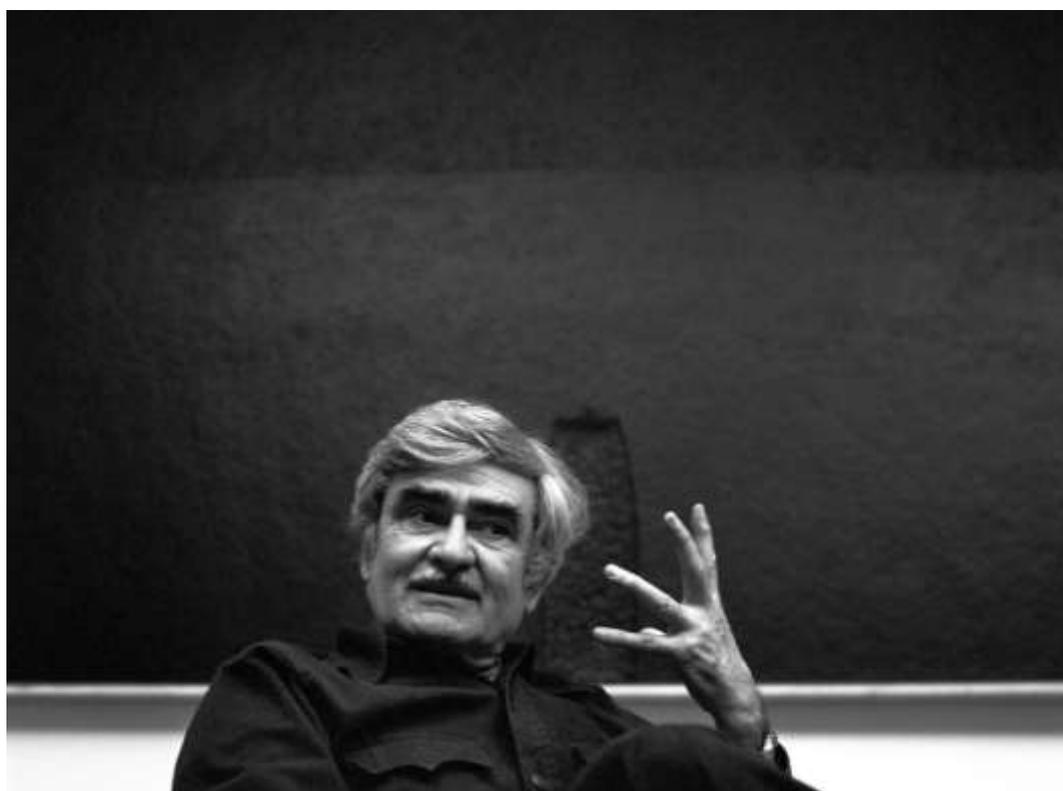


Fig. 81: Alberto Burri fotografato da Aurelio Amendola, 1982



Fig. 82: Alberto Burri e Aurelio Amendola, 1994

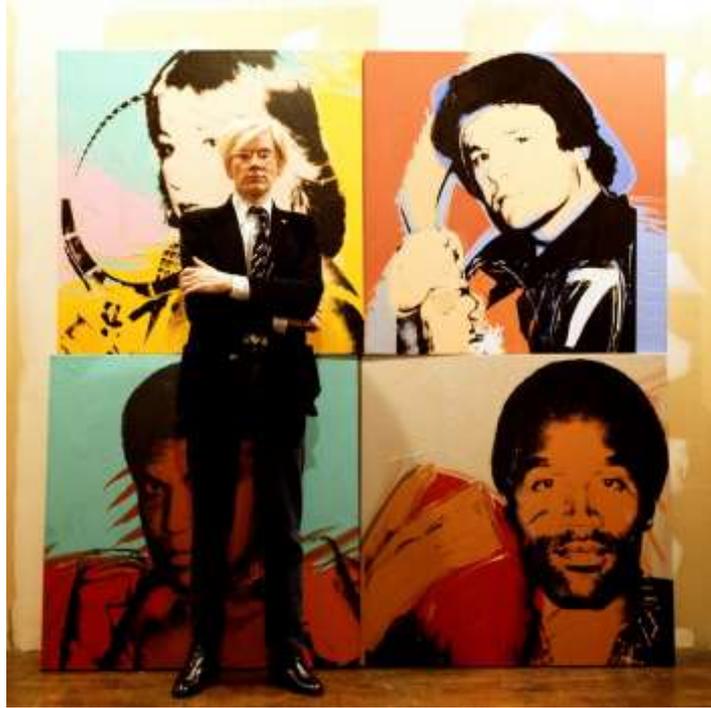


Fig. 83: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1977

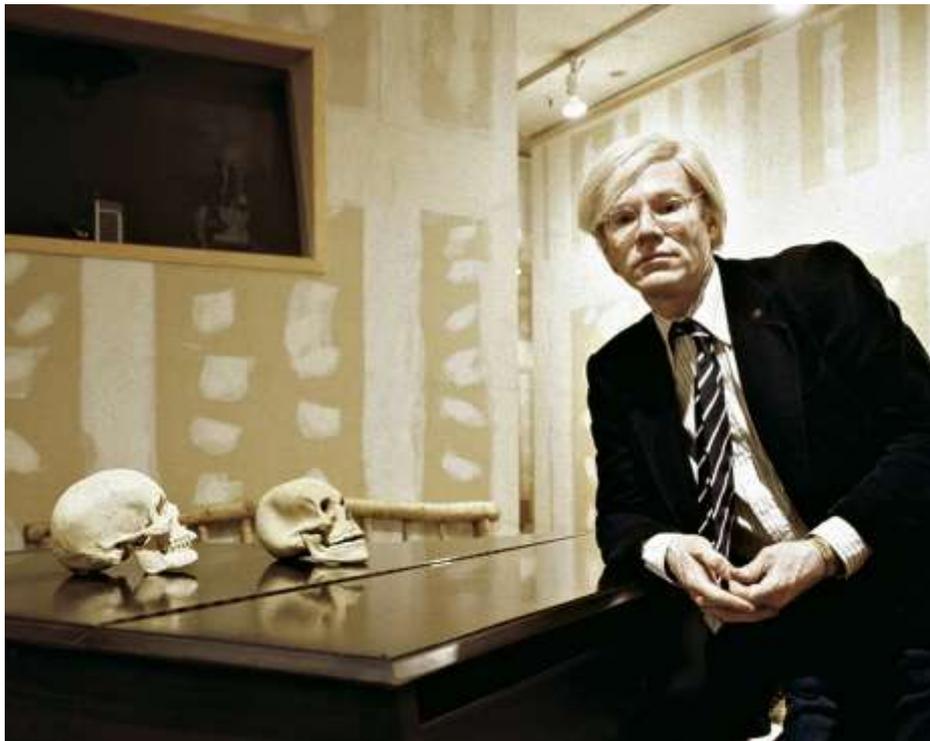


Fig. 84: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1977



Fig. 85: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1977



Fig. 86: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Ugo Mulas, 1964

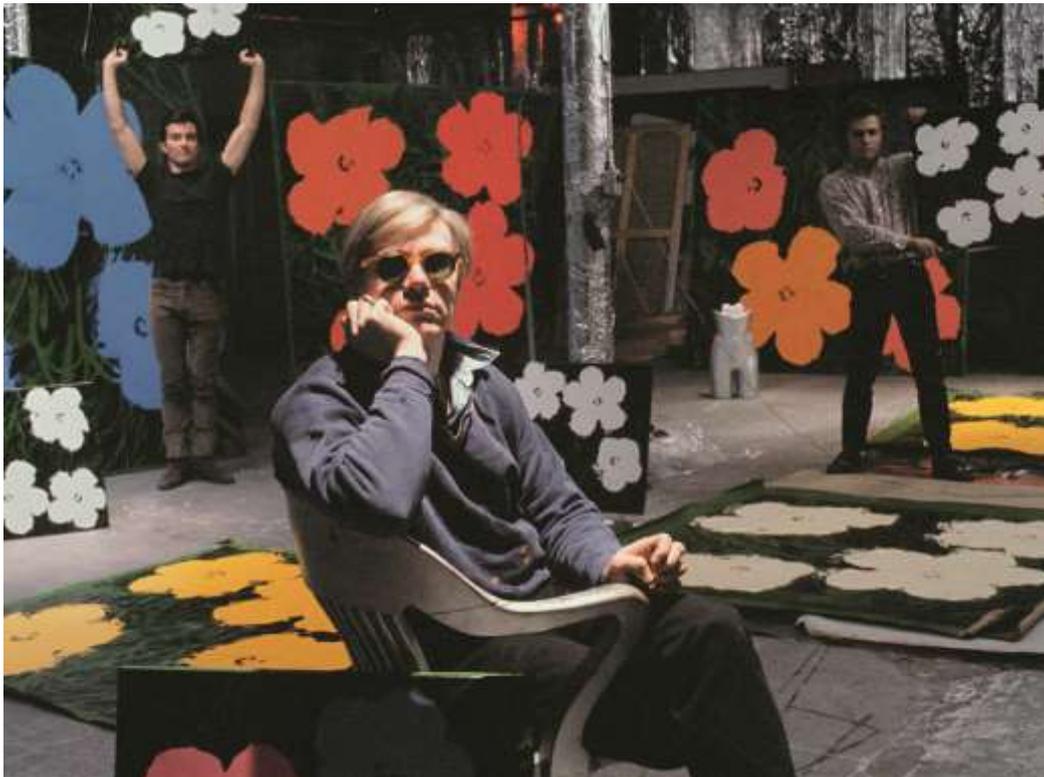


Fig. 87: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Ugo Mulas, 1964



Fig. 88: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Ugo Mulas, 1964



Fig. 89: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1986



Fig. 90: Andy Warhol nel suo studio fotografato da Aurelio Amendola, 1986

ELENCO DELLE IMMAGINI

Figura 1: The Howard Gilman Foundation and Joyce and Robert Menschel Gifts,

1988. Met Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265904>

Figura 2: collezione privata.

https://arthive.com/zh/eugenedelacroix/works/222776~Odalisque_at_the_window

Figura 3: <https://www.stilearte.it/fotografie-di-nudo-artistico-di-centanni-fa-i-pittori-copiavano-queste-immagini-il-video/>

Figura 4 e Figura 5: frontespizio e pagina scaricati da Gallica.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582518/f10.texteImage>

Figura 6: regalo di Mrs. Riddell in memoria di Peter Fletcher Riddell, 1985.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/109862/photographic-art-treasures-nature-and-art-illustrated-art-and-nature>

Figura 7: MoMA Collection <https://www.moma.org/collection/works/44351>

Figura 8: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Charles_Baudelaire_1855_Nadar.jpg

Figura 9: <http://appuntidistoriadellarte.blogspot.com/2012/12/boccioni-e-il-manifesto.html>

Figura 10: <https://www.italianways.com/it/il-fotodinamismo-di-bragaglia-tra-passato-e-futurismo/>

Figura 11:

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuvviewer/iccujsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3A2y010-0008387&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>

Figura 12: Archivio Ugo Mulas

<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=home&lang=ita>

Figura 13: Archivio Ugo Mulas

Figura 14 e Figura 80: Archivio Ugo Mulas

Figura 15: Archivio Ugo Mulas

Figura 16: Archivio Ugo Mulas

Figura 17: Archivio Ugo Mulas

Figura 18: Archivio Ugo Mulas

Figura 19 e Figura 20: Archivio Ugo Mulas

Figura 21: Archivio Elisabetta Catalano

<https://archivioelisabettacatalano.it/index.html>

Figura 22: Archivio Elisabetta Catalano

Figura 23: Archivio Elisabetta Catalano

Figura 24: Archivio Elisabetta Catalano

Figura 25: Archivio Elisabetta Catalano

Figura 26, Figura 27 e Figura 28: Archivio Elisabetta Catalano

Figura 29: G. Livi, *Ecco i malinconici pop*, «Epoca», XV, 712, 17 maggio 1964, p. 45

Figura 30: Mondadori Portfolio - Mario De Biasi Per Mondadori Portfolio

Tutte le fotografie di Aurelio Amendola provengono direttamente dal suo Archivio e sono soggette a copyright.

<http://www.aurelioamendola.it/>

Figura 73: <http://www.arte.it/opera/l-angelo-della-citt%C3%A0-5627>

BIBLIOGRAFIA

Andy Warhol fotografato da Aurelio Amendola. New York 1977 e 1986, cat. (Firenze, 2016), a cura di E.D. Schmidt, A. Natali e W. Guadagnini, Bologna, 2016

Aurelio Amendola: un'antologia, cat. (Pistoia, Palazzo Buontalenti, 13 novembre 2020 – 7 novembre 2021), a cura di Paola Goretti e Marco Meneguzzo, Roma, Treccani, 2020.

Aurelio Amendola. Il primato della luce, cat. (Firenze, Palazzo Comunale di Pontassieve, 2017), a cura di Antonio Natali e Amendola Bimbi, 2017.

Aurelio Amendola. Visti da vicino, cat. (Locarno, Museo Casa Rusca, 28 marzo – 19 settembre 2021), a cura di Rudy Chiappini, Locarno, Tipografia Stazione SA, 2021.

Elisabetta Catalano: tra immagine e performance, cat. (Roma, MAXXI, 3 aprile 2019 – 15 marzo 2020), a cura di Aldo Enrico Ponis e Laura Cherubini, Imola, Manfredi Edizioni, 2019.

I ritratti: Elisabetta Catalano, cat. (Roma, GNAM, 28 maggio – 30 settembre 1992), a cura di Anna Imponente, Roma, De Luca Editori, 1992.

In Atelier. Aurelio Amendola: fotografie 1970-2014, cat. (Milano, Triennale di Milano, 6 maggio – 8 giugno 2014), a cura di V. Trione, FMR, 2014.

Jannis Kounellis. Kounellis in Sarajevo: artistic project in Vijećnica/National Library, Hercegtisak, Široki Brijeg, 2004.

La camera dello sguardo: fotografi italiani, cat. (Palermo, Palazzo Sant'Elia, 19 dicembre 2009 – 21 marzo 2010), a cura di Achille Bonito Oliva, Roma, Peliti Associati, 2009.

Mario De Biasi, cat. (Milano, 2016), a cura di Enrica Viganò, Milano, Mondadori, 2016.

Mario De Biasi. Fotografie-Photographs 1947-2003, cat. (Venezia, Casa dei Tre Oci, 13 maggio 2021 – 9 gennaio 2022), a cura di Enrica Viganò, Venezia, Marsilio, 2021.

Obiettivi su Burri: fotografi e fotoritratti di Alberto Burri dal 1954 al 1993, cat. (Città di Castello, Collezione Burri Ex Seccatoi del Tabacco, 12 marzo – 12 settembre 2019), a cura di Bruno Corà, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, 2019.

Photo20esimo: maestri della fotografia del XX secolo, cat. (Lugano, Museo d'Arte, 5 ottobre 2008 – 11 gennaio 2009), a cura di Marco Antonetto e Bruno Corà, 2008.

Ugo Mulas: intrecci creativi, cat. (Londra, Robilant + Voena, 4 marzo – 24 maggio 2019), a cura di Francesca Pola, 2019.

Ugo Mulas: la scena dell'arte, cat. (...), a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Carolina Italiano e Anna Mattiolo, 2007.

Ugo Mulas: la scena dell'arte, cat. (Roma, Maxxi, 4 dicembre 2007 – 2 marzo 2008), a cura di Pier Giovanni Castagnoli, Lucia Martino e Anna Mattiolo, 2007.

Ugo Mulas: immagini e testi, cat. (Parma, 1973), a cura di A.C. Quintavalle, 1973.

Ugo Mulas fotografa Arnaldo Pomodoro, cat. (Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 4 ottobre 2008 – 22 marzo 2009), a cura di Angela Vettese, Milano, Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2008.

«Anthony's Photographic Bulletin», vol.15, 1884.

About, Edmond, *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, 1855.

Amendola, Aurelio, *L'occhio indiscreto: un fotografo alla scoperta degli artisti*, Bergamo, Bolis, 1991.

Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

Bate, David, *La fotografia d'arte*, Torino, Einaudi, 2018.

Baudelaire, Charles, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1992.

Consagra, Pietro, Mulas, Ugo, *Fotografare l'Arte*, introduzione di U. Eco, Milano, Fabbri Editore, 1973.

Corà, Bruno, *Aurelio Amendola. Fotografia perché i sensi vedano*, Pistoia, Gli Ori, 2009.

Christolhomme, Michel, *Félix Nadar: una vita da gigante*, Roma, Contrasto, 2017.

Dorfles Gillo, Mario De Biasi. *Colori in libertà in La scacchiera fotografica: memorie della fotografia antica e moderna*, Aosta, Musumeci Editore, 1988.

Emerson, Peter Henry, *The Death of Naturalistic Photography*, 1890.

Escholier, Raymond, *Delacroix*, Parigi, 1929.

Fossati, Paolo, *Ugo Mulas e la fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.

Guadagnini, Walter, *Fotografia*, Bologna, Zanichelli, 2000.

Guadagnini, Walter, *Una storia della fotografia del XX e del XXI secolo*, Bologna, Zanichelli, 2010.

Izzo, Vincenzo, *Faccia d'artista: riflessioni sui ritratti fotografici agli artisti*, Recanati, Bieffe, 2006.

Jabez, Hughes Cornelius, *On Art Photography*, in «American Journal of Photography», vol.3, 1861.

Lamurri, Laura, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* in “Studi di Memofonte: rivista online semestrale”, 11/2013.

Lughi, Martina, *La riproduzione dell'opera d'arte dalla fotografia a internet: diritti, diffusione, valorizzazione*, tesi di laurea, Ca' Foscari, 2014/2015.

Marra, Claudio, *Fotografia e arti visive (2014)*, Città di Castello, Grafiche VD, 2021.

Marra, Claudio, *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.

Morello, Paolo, *Mario De Biasi*, Palermo: Istituto superiore per la storia della fotografia, 2003.

Mormorio, Diego, Verdone, Mario, *Il mestiere di fotografo*, Roma, Romana Libri Alfabeto, 1984.

Mulas, Ugo, *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Torino, Einaudi, 1973.

Munari, Bruno, *Ma dov'è l'arte?*, 1988.

Muzzarelli, Federica, *Formato tessera: storia, arte e idee in photomatic*, Milano, Mondadori, 2003.

Nadar, Félix, *Ritratti*, Milano, Abscondita, 2007.

Newhall, Beaumont, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 2001.

Peach Robinson, Henry, *Pictorial Effect in Photography*, Londra, Piper & Carter, 1869.

Prinet, Jean, Dilasser, Antoinette, *Nadar*, Parigi, 1966.

Robaut, Alfred, *L'oeuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, 1885.

Scharf, Aaron, *Arte e Fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

Sotang, Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978.

Stirling Maxwell, William, *Annals of the Artists of Spain*, 1848.

Trini, Tommaso, *Ugo Mulas: vent'anni di Biennale 1954-1972*, Milano, Mondadori, 1988.

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, vol. VII.

Zannier, Italo, *Storia della fotografia italiana*, Roma, Laterza, 1986.

SITOGRAFIA

<https://www.mardeisargassi.it/lepora-dellinvezione-maravigliosa-charles-baudelaire-il-salon-del-1859-e-lestro-del-dagherrotipo/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo/>

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100107632>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/dagherrotipo/>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265904>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k280427.texteImage>

<http://cths.fr/an/societe.php?id=100694>

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65582518/f136.vertical>

<https://archive.org/details/annalsartistssp01guygoog>

<https://universitystory.gla.ac.uk/biography/?id=WH1106&type=P>

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095930783>

<http://www.eugenedelacroix.net/leon-riesener/>

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG247311>

<https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1773>

https://www.treccani.it/enciclopedia/charles-auguste-almandre-philippe-blanc_%28Enciclopedia-Italiana%29/

<https://ilfotografo.it/latesthighlights/le-foto-piu-famose-della-storia-disderi/>

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t2c83mr99&view=1up&seq=7>

<https://www.zonephoto.it/index.php/slow-photography/tecnica-del-collodio>

<https://www.grandi-fotografi.com/single-post/2015/12/18/pablo-picasso-e-la-fotografia>

<https://pietroconsagra.org/biografia/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-burri/>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/robert-rauschenberg/>

<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1110970150&lang=ita>

<http://www.fermoeditore.it/news/bragaglia-boccioni-la-bagarre-sulla-fotografia-futurista/>

https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pisano_%28Dizionario-Biografico%29/

http://www.aurelioamendola.it/?page_id=22
<https://www.treccani.it/vocabolario/happening/>
<https://www.artland.com/exhibitions/sarajevo-2004>
https://issuu.com/solioz/docs/2004_kounellis_in_sarajevo_cat
<https://studioesseci.net/mostre/marino-nellimmagine-di-aurelio-amendola-1968-1975/>
<https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/opere/the-angel-of-the-city/>
<http://ideefolli.it/alberto-burri-uso-fiamma-combustioni/>
<https://www.teladoiofirenze.it/arte-cultura/giorgio-de-chirico-andy-warhol-il-confronto-possibile/>
<https://it.artprice.com/>

VIDEOGRAFIA

Ugo Mulas in *L'Approdo – Settimanale di Lettere e Arti*, RAI, 1968.

Intervista ad Aurelio Amendola per *La Toscana Nuova*:

<https://www.youtube.com/watch?v=QSkOCZXnPfg>

[Intervista ad Aurelio Amendola per il Cesare's Corner di OrlerTV:](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GfB5fGKYQI8&t=1223s>

Intervista per SkyArte, Marino Marini: <https://artslife.com/2021/04/26/fotografo-artista-sguardo-aurelio-amendola-marino-marini/>

Documentario *Alberto Burri: l'avventura della ricerca*, RaiTre, 1974:

<https://www.youtube.com/watch?v=owDLdu3jguw>

Intervista per SkyArte, Andy Warhol: <https://arte.sky.it/video/storie-di-artisti-andy-warhol-670981>

APPENDICE

Intervista ad Aurelio Amendola (07.01.2022)

ELENA: *Vorrei innanzitutto ripercorrere con Lei il suo percorso lavorativo a cominciare dagli inizi. Come ha iniziato e perché?*

AURELIO AMENDOLA: C'è da dire che noi siamo ragazzi del Dopoguerra. Credo sia la prima volta che lo dico, la mia vita è stata tutta un sogno. È stata anche triste perché io sono autodidatta, ho fatto la quinta elementare e a dieci anni andavo a lavorare da un fotografo. Però conobbi mia moglie e le feci una promessa, scherzando. Le dissi: "L'8 dicembre del '62 ti sposo, diventerò un bravo fotografo e avrò una casa studio". È stato tutto un sogno con mia moglie. Di queste tre cose ho realizzato tutto. Dovete capire che quando andavo in questo negozio fotografico non c'erano le fotografie d'arte. C'erano solo matrimoni, cerimonie... si campava di quello. E nel '62 mi misi per conto mio. E a gennaio ottenni il mio primo negozio.

Non tutte le cose nascono per caso. A Pistoia, sebbene fosse una piccola città, c'era la più grande fonderia del mondo (Michelucci). Tutti gli artisti ci andavano a lavorare, Emilio Greco, Fazzini, Manzù. E quando mi misi per conto mio, mi chiamarono a fare delle foto e le prime furono a Vivarelli. Caso strano, bruciava anche lui come Burri. Non avevo chissà che intelligenza. Fotografavo perché mi piaceva fotografare. La svolta fu la gita del 1964 con la Scuola d'Arte di Pistoia a Roma, dove Marino Marini, pistoiese, teneva una mostra a Palazzo Venezia. Tornando, tra questi c'era il professor Gian Lorenzo Mellini che mi disse di fare delle foto al Pulpito di Sant'Andrea (Giovanni Pisano). Non mi interessava assolutamente, pensavo alla domenica quando avevo le foto da realizzare ai matrimoni. Non sono nato imparato, però mi ha dato lo spunto per fotografare la scultura. Queste foto furono mandate all'Electa che mi disse di finire il libro e ovviamente lo feci. Questo libro esce e in quel momento un pistoiese, amico della sorella gemella di Marino Marini, mi disse di andare a trovare Marino e di portargli il libro di Pisano. Lui stava facendo un libro per la Fondazione della Casa di Risparmio di Pistoia in quel momento e richiese me come fotografo. E mi disse: "Aurelio, le mie sculture le devi far parlare". E come facevo a farle parlare? Ci penso e ci ripenso. Incominciai questo esperimento con le luci per far parlare la scultura e mi piacque. Dopo Marino venne Manzù, venne Fazzini.

E: Per quanto riguarda le luci. La strumentazione di allora è la stessa di adesso?

A.A.: Per me è esattamente la solita. Fari, non flash, luci continua. Possono essere più leggeri ma la luce sempre quella è. Ho imparato da solo, vedevo le cazzate che facevo perché io mi prendo in giro ma mi so criticare. Dico sempre che potrei fare meglio. Però la luce l'ho creata da solo. Poi con gli anni devo dire che l'ho capita fino a fotografare Michelangelo, Bernini, Canova, Atchugarry, Ceroli e gli altri. E in questo non mi sento inferiore a nessuno.

E: Quali sono stati i suoi fotografi di riferimento?

A.A.: Nessuno. Ma davvero! Non ci ho mai pensato, non sono mai stato geloso di nessuno.

E: In una intervista Lei ha detto di preferire realizzare degli scatti agli artisti più impulsivi e tormentati rispetto a quelli che dipingono “con il pennellino”.

A.A.: Poi ne ho fatte anche a quelli con il pennellino, a dire la verità. Ma Nitsch, Ceroli, Burri, Vedova sono i miei preferiti.

E: Come trovava il momento giusto? Cosa scattava in quel momento? Sappiamo che Lei aveva un numero di scatti limitati.

A.A.: A spiegarlo è un po' difficile ma quando sei lì, le cose vengono lì. Non vengo come un professore dicendo: “Adesso facciamo così”. Delle volte ho cambiato idea. Mi piaceva fotografare Ceroli in un certo modo e lui me le fece fare nel suo studio, che a mio parere è lo studio più bello del mondo, ma quando eravamo a pranzo lui vide che non ero contento e mi disse: “Ma che hai Aurelio?” e io gli dissi: “Non mi piace il lavoro che si è fatto. Volevo prendere le ali e andare sulla spiaggia”. Lui prese il suo assistente e andammo insieme sulla spiaggia. Quando vide quelle foto disse: “Sei un grande rompiscatole, ma meno male che ci sei”. Ed è una cosa bellissima.

E: E il fatto di aver incominciato con i matrimoni, l'ha aiutata ad imparare a cogliere l'attimo?

A.A.: No, no. Non mi è servito niente. Sono sincero...

E: Per fare un mestiere come il suo, quali sono gli aspetti caratteriali fondamentali per lavorare al meglio essendo costantemente in contatto con persone diverse?

A.A.: Il nostro, per conto mio, non è un mestiere, è una passione. Sono un ragazzo di 84 anni e mi piace ancora fotografare. Impazzisco. Ci sono tanti lavori ma per me questo è uno dei lavori “belli”, perché si crea, perché anche il fotografo ci mette del

suo. Ogni tanto penso a tutta la gente che ho conosciuto. Ci sono degli aspetti che ho dovuto migliorare, come la pazienza. Ma più grandi sono gli artisti, più sono semplici. Se sei un fotografo e sbagli con Warhol, con Marino e con Burri ti ritrovi in fondo. Il mondo dell'arte è talmente piccolo che in un attimo lo sanno tutti. Quindi io avevo sempre, senza accorgermene, dei grandi maestri, ma anche nell'antico: Michelangelo, Canova, Bernini. La mia è una passione meravigliosa, la vedo così.

E: *Lei si sente cambiato nel modo di relazionarsi? È più sicuro..*

A.A.: Ma diamine! Io ho imparato tutto dagli artisti. Sono nato con loro. Timori ce ne erano ma ho sempre rispettato gli artisti e mi hanno sempre voluto bene. Certo, con gli anni poi presi confidenza ma sapevo che quando lavoravo con questa gente non potevo sbagliare.

E: *Quali sono secondo Lei le differenze fra il fotografare la storia dell'arte e gli scultori da una parte e i suoi contemporanei dall'altra? Si tratta in entrambi i casi di personalità immense.*

A.A.: Ho sempre affrontato e non ho mai avuto paura dei confronti. Quando ho fotografato Michelangelo, sapevo chi avevo davanti. Ma come dicevo prima, non potevo sbagliare. I grandi della scultura non parlano e dopo un po' mi annoio anche. È stata quella la mia fortuna. Ho detto: "Michelangelo, io ti parlo, però ogni tanto mi annoio quindi adesso vado da Burri". Ma davvero! Ho sempre alternato i due aspetti e mi ha fatto gioco. Mi trovo bene con tutti e due. C'è un dialogo differente, ma quando fotografo Michelangelo e Bernini ho una critica sennò non farei queste foto.

E: *Le Cappelle Medicee, ad esempio, sono sempre lì, non si spostano. L'artista invece vive un momento ben preciso, invecchia, cambia. Come si rapporta? Torna tante volte?*

A.A.: Con la scultura, ci posso anche tornare. Mi è più facile. Con gli artisti no, perché se vado da Burri che fa la combustione, mica me la rifà. Capito? Sono irripetibili. Quando andai nel 1977 a fotografare la combustione, dove mi volle solo ed ero giovanissimo, io sapevo chi avevo davanti, un grande artista. Proprio un grande artista e io ero emozionato. Devo dire che lui fu tanto carino che quando gli dissi: "Ma Maestro, cos'è questa combustione?" lui mi fece una prova e mi disse: "Guardi io non mi posso fermare". Fra me e Burri ci siamo sempre dati del Lei. Poi in ultimo lui mi diede del Tu ma a me non riusciva.

E: È stata una grande amicizia per lei.

A.A.: Ora mi commuovo. Quando arrivai da Burri che mi fece la prova, capii che non potevo sbagliare, mi giocavo tutto. Siamo stati una settimana. Quando lui lavorava con le mani fotograficamente ero con lui. Ero talmente preso, un silenzio, solo lo scatto della macchina e del rullino che giravo. È stata una delle settimane più belle della mia vita.

E: Bisogna diventare il loro stesso gesto. Ma le chiedo, non le è mai sembrato di “disturbarli” mentre dipingevano o mentre creavano?

A.A.: No, mai. Perché sono due persone differenti quando lavoro e quando non lo faccio. E quando solo lì, so che va rispettato l'artista. Non voglio disturbare. Però come con Burri, con il quale poi c'è stata questa grande amicizia, anche nel caso di Vedova, sembrava che non ci fossi. Lo stesso con Nitsch. Seguivo loro fotograficamente. Basta. E questo forse è stata la mia fortuna.

E: Lei allora doveva essere preparato anche dal punto di vista della luce perché immagino che una combustione di Burri generasse moltissima luce.

A.A.: La luce la creavo lì, mi portavo sempre l'attrezzatura. Volevo sempre essere preparato in tutto. Quando Burri vide questo lavoro lo apprezzò moltissimo.

E: Quante fotografie realizzò durante quella settimana insieme?

A.A.: Ma non tante, perché andavo dietro a lui. Non facevo “click click”. Sembrava di essere lui. C'era un bel binomio. Devo dire che poi da quelle foto sono rimasto un suo grande amico e fotografo delle sue mostre. Gli altri fotografi erano di passaggio, ma io rimasi.

E: In tutti quei momenti morti, non si fanno sempre fotografie. Come si viveva la giornata?

A.A.: Ci andavo a pranzo, si chiacchierava, si lasciava stare la fotografia. Burri faceva il suo riposino, la sua sigaretta. Vivevo la sua giornata. Eravamo da soli, a parte la cuoca e qualche amico suo che gli preparava la tela.

E: Quanto era importante questo momento al di fuori del lavoro per conoscerlo e basta?

A.A.: Eh beh era tanto!

E: Poi le serviva per inserirlo nelle foto? Lei vedeva che quando lo fotografava da amico era diverso?

A.A.: Altroché! Già il secondo giorno e il terzo ero meno teso. Lui faceva quello che gli pareva e io non lo disturbavo mai. Ogni tanto si fermava perché l'aria della plastica lo infastidiva ed ero tutto contento anch'io così mi riposavo un po'. Ero ben preparato. Lui mi ha voluto solo.

E: *Conobbe Burri grazie a Pericle Fazzini.*

A.A.: Stavo facendo un lavoro su Pericle Fazzini e gli portai le foto. Sapevo essere molto amico di Burri ma non sapevo avere la casa attaccata in passeggiata Ripetta. "Ma Pericle, come si fa a parlare con Burri?" gli chiesi e lui: "L'ho visto prima, aspetta che lo chiamo!" però non gli disse subito che ero un fotografo sennò si comprometteva. Però mi presento Fazzini, dicendo che stavo lavorando con lui e che ero il fotografo di Marino. Burri era molto selettivo.

E: *In questi casi era fondamentale il passaparola? Era necessario ci fosse sempre un artista che la presentasse ad un altro?*

A.A.: Nasce da sé. Burri mi ha portato a fotografare Kounellis, un altro mio amico. Fotografare Kounellis mentre fa l'installazione è bellissimo. Non è come fotografare un quadro. Ho girato il mondo con lui. Anche in Messico, in Uruguay, in Paraguay, in Argentina, in Germania, in Francia, in Olanda, in Grecia la prima volta. Anche con Gianni è stato un rapporto come Burri ma con Burri un po' di più, ero giovane nel '77 mentre Gianni lo conobbi più avanti.

E: *Questa differenza di età la sentiva?*

A.A.: No, non mi pesava. Loro non mi trattavano in alcun modo, dovevo fare le fotografie fatte bene. Anche perché non c'erano tanti fotografi d'arte.

E: *Ha mai incontrato Ugo Mulas, Elisabetta Catalano e Mario De Biasi?*

A.A.: L'anno scorso la Rai è venuta qui, ha fatto un documentario e io dovevo parlare di Mulas. E io gli ho anche detto: "Ma perché devo parlare di Mulas se non lo conosco?" e loro mi hanno detto: "Perché è l'unico che può parlare di Mulas".

E: *L'hanno mai messa allora in confronto con Mulas? C'è mai stata una sorta di rivalità?*

A.A.: A parte che a me il confronto piace da morire, perché uno deve aver paura? Erano gli artisti a volere me!

E: *Nessuno l'ha mai invidiata? Magari fotografi minori che tentarono di imitarla...?*

A.A.: Eccome! Mi ricopiano tutti! Sulle sculture di Michelangelo mi ricopiano tutti.

E: *Volevo un attimo soffermarmi sulla scultura. Il suo preferito tra Michelangelo, Bernini e Canova?*

A.A.: Michelangelo ovviamente.

E: *Il più “complicato” e il più “semplice” da fotografare?*

A.A.: Facili non ce ne sono. Perché per conto mio, non fotografo per fotografare e gli do una interpretazione. L’*Aurora* di Michelangelo alle Cappelle Medicee, se guardate bene l’immagine, non sembra essere fotografata alle Cappelle Medicee perché le ho fatte scomparire. Ho fatto scomparire l’ambiente. Anche la Schiena del *David* la rendo mia.

E: *L’ha tolta perché forse dava fastidio vedere tutto intorno..?*

A.A.: EH diamine! Sii! Volevo far emergere la sensualità.

E: *E perché proprio la sensualità?*

A.A.: Perché Michelangelo è sensuale. Il primo Michelangelo che ho fatto è stato bello, mi hanno anche premiato ma non era il mio Michelangelo. Nel secondo, terzo e quarto che ho fatto, con l’andare del tempo, coglievo sempre meglio il lato sensuale e ora tutti mi copiano.

E: *Questa cosa dell’ambiente è importantissima, perché quando fotografa un artista realizza la foto nel suo studio, nel suo ambiente. Nel caso di Burri si vede molto bene lo studio. Qui invece il discorso è diverso.*

A.A.: L’*Aurora* la volevo così, poi ci sono anche altri casi.

E: *Allora la scelta del bianco e nero era assolutamente intenzionale.*

A.A.: Il bianco e nero è il mio forte. Me lo sviluppo e lo stampo.

E: *Ogni volta che faceva le foto a questi artisti, per qualcuno che non la conosce forse vedeva prima l’artista e poi forse che il fotografo era lei. Lei arriva dopo quasi, prima si vede Burri e poi Aurelio Amendola.*

A.A.: Ma delle volte dicono: “Guarda Aurelio Amendola!”. Quando vedono De Chirico, vedono De Chirico e Aurelio Amendola. Vedono Burri e la sua combustione e Aurelio Amendola. La foto di Marino con il cavallo, quando vedono Marino Marini dicono “AH, quello è Amendola.”. Quando vedono De Chirico, dicono lo stesso.

E: *E in mezzo a questa riconoscibilità, qual è l’elemento che ritiene essere totalmente suo, il bianco e nero, le luci, le posizioni, i gesti...?*

A.A.: Sicuramente è il momento. Come disse Bruno Corà: “Queste non sono fotografie ma è poesia”.

E: *Quando sceglie invece di non fare il bianco e nero ma di usare i colori?*

A.A.: Di solito nel caso della scultura faccio sempre bianco e nero. Perché la scultura per me non è a colori. Delle volte invece uso il colore per le riviste, mi richiedono spesso il colore in quei casi.

E: *È sempre andato a fotografare per Lei o per le riviste?*

A.A.: No, no. Per me! E poi glielo dicevo, ma solo dopo.

E: *Per quanto riguarda i libri, come nasce il libro? Realizza un ciclo di foto per poi farci il libro oppure il libro nasce dopo. Quali sono i requisiti?*

A.A.: C'è sempre un progetto editoriale. Lo propongo io, prima di fare le foto, e delle volte me lo propongono loro. Michelangelo l'ho proposto io. Ho lavorato con l'Electa, con FMR, con Amilcare Pizzi, con la Treccani. Con i grandi editori che fanno libri d'arte, sono tutti amici.

E: *Realizzare un libro di fotografia in quegli anni era più semplice o più difficile di ora?*

A.A.: Partiamo dall'ultimo, Matera. L'ho fatto tre anni fa. Ero a Matera perché avevo una mostra mia. E d'inverno è molto bella. Feci dieci scatti. Le ho poi portate alla Treccani che quando le hanno viste mi dicono: “Aurelio, facciamo il libro”. E per fare Matera ci ho messo un anno. E quando pioveva, quando c'era gente, ero bloccato. Il libro è bellissimo, ma ne hanno stampati pochi esemplari e non c'è in commercio. Matera è nata così. Ho sempre avuto molta facilità a proporre. Oggi i libri d'arte non si vendono molto, solo quelli da 5-6 mila euro. È più un oggetto che non un libro. Di Michelangelo hanno fatto un libro da 33 copie, a 100 mila euro l'uno. Allora sono oggetti e si vendono. Sennò il libro, il catalogo, li vendono alle mostre. È dura venderli e anche gli editori ne sono consapevoli.

E: *Questa cosa è incredibile. Quindi secondo Lei cosa è cambiato dai primi anni ad ora?*

A.A.: Prima c'erano anche le banche che facevano libri. Ho fatto tanti libri sulla Puglia, sulla Sicilia...ora invece ci vogliono libri con delle fotografie bellissime, con un impaginato bello, tiratura 100-200 copie e allora tu le vendi, perché è un oggetto.

E: *Se lei oggi avesse 24 anni e volesse provare con la fotografia?*

A.A.: Sarebbe molto difficile.

E: *Lei ha fotografato la Pietà. In un'intervista raccontò del Cardinale che le diede come disponibilità solo il mercoledì mattina dalle 7 alle 11 di mattina, giusto?*

A.A.: Mi diede il permesso il mercoledì mattina, perché il Papa dà la benedizione fuori e la gente non entra in basilica. Allora io e la mia figliola con l'assistente partivamo la sera prima, si dormiva a Roma e la mattina alle 7 eravamo lì. Dovevamo montare il ponteggio da soli, e un'ora così partiva, e dovevamo anche rismontarlo. Poi dovevo aspettare la giusta luce anche le settimane dopo. È stato uno dei lavori più difficili ma che mi hanno reso più felice.

E: *Infatti poi il Cardinale le disse di non aver mai visto una Pietà così.*

A.A.: Quando gli portai le foto, lui voleva capire perché sono andato quattro volte a fotografare la Pietà. Credo non abbiamo più dato a nessuno il permesso. Così glielie portai. Il caso strano è che mi ricevette il mercoledì. Lui disse: "Io una Pietà bella così non l'ho mai vista". Allora siamo tornati a vederla, in San Pietro non c'era nessuno. Si sentivano i tacchi delle scarpe, la mia voce un po' toscana e siamo arrivati davanti alla Pietà. E il Cardinale mi disse: "Lei mi fa vedere una Pietà che non avevo mai visto" e mi ringraziò. Mentre si tornava mi chiese cosa avrebbe potuto fare per me e io, vedendo San Pietro senza persone, gli dissi che mi sarebbe piaciuto fare San Pietro senza persone e lì mi sono fregato. Lui mi diede il permesso ma ci misi un anno. Avevo visto la luce quando non c'era nessuno, ma quando c'è gente cambia tutto e io mi sono incastrato, non finivo mai il libro.

E: *Quindi Maestro, Michelangelo è sempre stato un po' il suo filo conduttore giusto?*

A.A.: Eh certo...

E: *Prima di andare dagli artisti, si studiava la storia dell'arte? Andava già pronto?*

A.A.: Ma no! Macché...quando andavo da Ceroli sapevo cosa faceva, quando andavo da Dorazio sapevo cosa faceva. Queste cose qui.

E: *Lei Maestro ha raccontato di aver sentito delle telefonate incredibili da parte di Marino Marini giusto?*

A.A.: Come no!! Quando andavo da Marino, telefonava a Stravinskij, a Mies van der Rohe, Arthur Miller ma si tratta degli anni '60. Lui aveva queste amicizie, una cosa incredibile. I più grandi collezionisti del mondo conosceva, come Agnelli. "Mando il mio fotografo Amendola. Le prego di non ostacolare il suo lavoro", gli diceva. Oppure

a Mattioli. In Svizzera anche. Ho conosciuto con Marino i più grandi collezionisti del mondo. Marino come Burri mi hanno aperto le porte, una cosa incredibile. E andavo, conoscevo tutti.

E: Marino è stato fotografato anche da Irvinn Penn, lo stesso Mulas...Lei in che cosa crede di essersi differenziato?

A.A.: Non ho mai guardato quello che facevano gli altri, proprio non me ne è mai fregato niente. Ognuno deve fare le sue cose. La mia combustione con quella di Mulas è tutta un'altra cosa.

E: E Mulas conosceva Lei? Magari di nome?

A.A.: Ma penso di no...ero giovane io. A quei tempi era molto bravo in quei tempi.

E: C'è qualcuno con il quale ha avuto difficoltà a lavorare per tanti motivi?

A.A.: Sì, Bacon! Antipatico nessuno però. Ci sono stati due, tre, artisti che ho fotografato ma con i quali non ho più avuto contatti.

E: Invece le è mai capitato di avere comunque feeling con un artista però riscontrare insoddisfazione nelle fotografie?

A.A.: Sì, questo è vero. Devo dire molte volte potevo dare di più, anche se agli altri piaceva. Sempre mi critico, anche se agli altri piace. Una foto deve rimanere. La foto della mano di Burri è diventata qualcosa.

E: Warhol. In quel periodo era a New York con Novello Finotti e insieme avete deciso di chiamare la Factory. Era così semplice un tempo chiamare la Factory?

A.A.: Diamine! È stata di una facilità. Eravamo con un nostro amico pittore americano che a quei tempi faceva manifesti dei cinema: Dante Liberi. Eravamo con lui, non sapevo l'inglese. Il numero era disponibile. Forse ce lo diede la galleria di Novello, Iolas. Credo comunque si trovasse sulle pagine gialle.

E: Incredibile...quindi avete chiamato e siete andati alla Factory. Ma che personaggio era Warhol?

A.A.: Ho trovato un uomo triste e solo. Però devo dire che arrivò elegantissimo.

(prima volta nel '77 la seconda nel '86) Ero emozionatissimo. Feci dieci foto solo perché credo che dopo un po' dovessero arrivare altre persone. La sua segretaria era padovana e me lo spiegò. La prima volta gli feci queste foto. Molto professionale, americano...era contento di come lo mettesi in posa, si vedeva che amava la

fotografia. Non voleva la foto in studio. Non realizzava mica niente lui ormai. Faceva solo le polaroid e le proiettava.

E: *Come mai queste foto non le ha mai viste?*

A.A.: Perché credevo ce le avesse Dante.

E: *Quindi Warhol si ricordava di lei nonostante non avesse mai visto prima le immagini...*

A.A.: Sì, nell'86 mi chiama Sandro Chia per fotografare le sue sculture e lì ho conosciuto anche Schnabel. Allora vado da Chia e una sera mi fa: "Guarda Aurelio stasera non posso venire a cena perché ho il mercante di Liechtenstein qui", e mentre va via dissi: "Gli diresti a Andy Warhol se si ricorda di me?". Appena detto mi sono pentito perché pensavo di aver fatto una brutta figura, come minimo mi manda al diavolo. Il giorno dopo arrisa Sandro dicendomi: "sì, sì, si ricorda, ti aspetta domani mattina alle 11". Io sono arrivato, emozionato, e vedo lui tutto provato dalla malattia. Neanche in quella occasione lui vide le fotografie. Era davvero disponibile. Da quello che ho saputo, da Walter Guadagnini, fui l'ultimo fotografo che negli ultimi suoi dieci anni di vita entrò nella Factory.

La seconda volta facevo fatica a guardarlo da quanto era triste, mentre la prima volta era un figurino da quanto bene era vestito.

(Era tanto narcisista. Secondo la nipote, essendo amante della fotografia e apprezzando molto come lo metteva in posa, già questo gli bastava. Warhol non dava l'opportunità di fare le foto, ma al maestro ha dato ben due opportunità.)

E: *Ci sono altri artisti che ha fotografato a distanza di dieci anni?*

A.A.: Solo Warhol.

E: *La scultura è l'unica forma d'arte che ha fotografato senza il suo autore? Prima ha aperto il libro di Marino Marini con le sue sculture e ho visto molte fotografie dei suoi busti.*

A.A.: No, no, ho fatto anche un libro sui quadri di Primo Conti, ma a me non fa impazzire fotografare i quadri. Non si possono usare molto le luci, è tutto piatto.

E: *E con l'architettura?*

A.A.: A parte San Pietro, ho fotografato anche Matera, il Duomo di Milano...

E: *Quindi le uniche sculture senza autore sono quelle di Marino Marini.*

A.A.: Le ho interpretate attraverso le luci. E la luce è tutto nella fotografia. Parlo con la scultura attraverso la luce. Ho fatto libri così anche su Manzù, su Kounellis.

E: *Brancusi, ad esempio, realizzava le foto delle sculture in autonomia perché solo lui sapeva come valorizzarle. In questi casi, gli scultori chiamavano Lei.*

E: *Da giovane, agli inizi della carriera, ha mai avuto qualche ambizione? Il desiderio di fotografare qualche artista in particolare?*

A.A.: Sì, era tutto un sogno la mia vita. Picasso mi mancava. Fontana era già morto quando ho iniziato. Il mio sogno, non l'ho mai detto ma devo dirlo almeno una volta, il mio sogno insieme a mia moglie è stato la mia stessa vita. Sognavo gli Uffizi, l'Ermitage. È stata tutta un sogno la mia vita.

E: *Ecco, mi racconti dell'Ermitage. Lei è stato il primo fotografo italiano a fare una mostra lì.*

A.A.: Il direttore vide le foto e mi chiamò. Non so bene dove le abbia viste, ma conosceva il mio lavoro. Quando realizzai la mostra di Michelangelo all'Ermitage, partì una scultura da Firenze. Mia nipote Rebecca tagliò il nastro di inaugurazione.

E: *Quale è stata la sua mostra più bella?*

A.A.: L'antologica qui a Pistoia...la soddisfazione dell'antologica è una volta nella vita. Le altre mostre le puoi fare, ma l'antologica è il culmine, non ci sono più lacune. In quel momento è giusto farla.

E: *E gli Uffizi?*

A.A.: C'era Antonio Natali che mi ha chiesto di andarlo a trovare a Firenze, voleva fare una mostra su di me. Vado con mia figlia. Si parla del progetto e dice: "Che vorresti fare?", ma io non avevo capito che intendesse gli Uffizi. "Ma sei sicuro Antonio?" gli dissi, ero emozionato. Mi chiese delle proposte e subito pensai ai ritratti degli artisti italiani. Poi mi venne in mente Andy Warhol. Mi chiama dopo cinque giorni e mi disse: "Andy Warhol agli Uffizi". Rimasi contento.

E: *I suoi obiettivi futuri?*

A.A.: Questo è un periodo in cui penso molto alla morte e a non lasciare indietro delle cose.

E: *Però mi diceva che vuole ancora fotografare lo Stonehenge.*

A.A.: Sì, ma ora è in restauro...figuriamoci.

E: *Tutte le volte che ha conosciuto tutte queste personalità, come stata poi quando se ne andavano?*

A.A.: In questo periodo se ne sono andati tanti. In una vita se ne sono andati un sacco, Celant, Daverio, Kounellis, Mattiacci...una fila.

E: *Ci sono altri artisti viventi, giovani magari, che vorrebbe fotografare?*

A.A.: No, i giovani non mi interessano. Basta, chiuso. Avrei un altro progetto all'Ermitage ma tutto ancora sulle nuvole.

E: *Lei non fotografa mai elementi della sua quotidianità?*

A.A.: I nudi ho smesso di farli (ride). È un altro tipo di fotografia, Salgado fa reportage, seguono dei progetti prestabiliti. Nel mondo dell'arte vedo molti fotografi che cinguettano.

E: *Che strumentazione ha sempre usato?*

A.A.: Adopero molto ancora oggi la Hasselblad e il banco ottico Sinar. Queste sono le mie due macchine preferite. Medio formato la Hasselblad. Non ho mai utilizzato il piccolo formato. La classica macchina con il rullino piccolo mai. Il medio formato è quadrato.

E: *Anche adesso se le sviluppa Lei?*

A.A.: Certo, lavoro ancora nella camera oscura.

E: *Per quanto riguarda la tiratura delle foto?*

A.A.: Sempre uno – nove. Prove d'artista uno – due ma non di più.

E: *E il suo rapporto con i critici? Li cercava Lei oppure erano loro a contattarla?*

A.A.: Con i critici ho sempre avuto un bel rapporto. Spesso andavo anche io a chiamarli, per fare un libro. Ma preferisco lo chiedano gli altri. Deve essere un piacere, non vorrei mai dare noia. A volte scrivono su di me anche se non li conosco.

E: *In questo periodo di social, crede che la gente guardi ancora le sue foto con gli occhi di una volta?*

A.A.: Non proprio...

E: *Per concludere Maestro, a cosa deve oggi la sua più grande soddisfazione?*

A.A.: Beh, sono stati gli artisti a darmi tutto. Marino Marini mi diceva una cosa bella: "Se stai a Pistoia, ti conoscono a Pistoia; se stai a Firenze, ti conoscono in Toscana; se stai a Milano, ti conoscono in tutta l'Italia". Io sono partito senza sapere con De Chirico, Marino e Burri. Con Fazzini, con Manzù. C'è stato il pro e il contro. Il pro è

che mi hanno portato ancora più in altro e il contro è che io ero sempre sotto pressione, non potevo mai sbagliare. Avevano molta fiducia in me e non potevo sbagliare. Ho fatto delle cose, a pensare ora, importantissime. Sono rimasti sempre soddisfatti.

E: *L'ultima domanda è forse quella più assurda. Qual è il progetto di cui è più fiero, il progetto nel quale si riconosce di più? Dove ha dato il massimo oppure quella per la quale vuole essere ricordato anche dopo la morte...*

A.A.: Beh una sola...un progetto sicuramente Michelangelo. L'ultimo, quello sensuale. Ma sono molto orgoglioso anche della foto di De Chirico in gondola. Posso essere ricordato sia attraverso gli artisti, sia attraverso la scultura classica. La fotografia ora è talmente tanto cambiata che queste foto non si fanno più.

E: *E la sua foto del cuore?*

A.A.: Michelangelo e Giuliano, sicuramente.

Ordine cronologico degli incontri

1964

- ➔ Giovanni Pisano, pulpito, Sant'Andrea, Pistoia

1968

- ➔ Jorio Vivarelli, fonderia Michelucci, Pistoia

1970

- ➔ Enrico Castellani, Celleno
- ➔ Giovanni Pisano, pulpito, Sant'Andrea, Pistoia

1971

- ➔ Antonio Recalcati, Parigi

1972

- ➔ Agenore Fabbri, Pistoia
- ➔ Henry Moore, Londra
- ➔ Pericle Fazzini, Roma

1973

- ➔ Marino Marini, Forte dei Marmi
- ➔ Giorgio de Chirico, Venezia
- ➔ Renato Guttuso, Velate
- ➔ Aldo Mondino, Calice Ligure

1974

- ➔ Carla Fracci, Verona

1975

- ➔ Giorgio de Chirico, Roma
- ➔ Giovanni Dova, Carantec (Bretagna)
- ➔ Wifredo Lam, Albissola Marina
- ➔ Renzo Vespignani, Roma
- ➔ Yves Montard e César, Saint-Paul-de-Vence

1976

- ➔ Fausto Melotti, Milano
- ➔ Alberto Burri, Città di Castello

1977

- Andy Warhol, the Factory, New York
- Larry Rivers, New York
- Roy Lichtenstein, Southampton (New York)

1978

- Jean Ipoustéguy, Carrara
- Eduardo Arroyo, Berlino

1980

- Piero Dorazio, Todi
- Michelangelo Pistoletto, Pistoia
- Gianni Ruffi, Pistoia
- Umberto Buscioni, Pistoia

1982

- Mario Schifano, Modena
- Nicola De Maria, Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia
- Titina Maselli, Parigi
- Robert Morris, Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia

1983

- Enrico Baj, Vergiate
- Mauro Bolognini, Roma

1984

- Giovanni Michelucci, Fiesole

1985

- Carla Accardi, Roma
- Antoni Tàpies, Saragozza
- Gilberto Zorio, Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia
- Enzo Cucchi, Pietrasanta
- Roberto Barni, Firenze
- Roberto Barni, Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia
- Primo Conti, Fiesole
- Cesare Peverelli, Parigi
- Novello Finotti, Pietrasanta

1986

- Andy Warhol, the Factory, New York
- Julian Schnabel, New York
- André Masson, Parigi
- Hans Hartung, Antibes
- Sandro Chia, New York
- Francesco Clemente, New York
- Mimmo Paladino, Pietrasanta

1987

- Emilio Vedova, Venezia

1988

- Sergio Vacchi, Roma

1989

- Giacomo Manzù, Ardea

1991

- Arnaldo Pomodoro, Milano
- Giuliano Vangi, Pesaro

1992

- Michelangelo Buonarroti, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Firenze

1994

- Pietro Cascella, Fivizzano
- Bruno Ceccobelli, Todi
- Igor Mitoraj, Pietrasanta
- Vito Tongiani, Pietrasanta

1995

- Joe Tilson, Arezzo

1996

- Ivan Theimer, Camaiore

1998

- César, Milano
- Michelangelo Buonarroti, *Pietà*
- Basilica di San Pietro, Roma

1999

→ Luigi Mainolfi, Torino

2000

→ Michelangelo Buonarroti, *Schiavo Atlante*

2001

→ Michelangelo Buonarroti, *David*

2002

→ Cattedrale di San Zeno, Pistoia

→ Veduta dal battistero, Pistoia

2003

→ Luigi Ontani, Gand

→ Claudio Parmiggiani, Bologna

→ Diego Esposito, Teramo

→ Abbazia di San Galgano, Chiusdino

2004

→ Jannis Kounellis, Sarajevo

2005

→ Robert Morris, Fattoria di Celle, Santomato, Pistoia

→ Bizhan Bassiri, San Casciano dei Bagni

2006

→ Eliseo Mattiacci, Pesaro

2008

→ Antonio Canova, *Venere italica*

→ Antonio Canova, *Le Grazie*

→ Antonio Canova, *Maddalena penitente*

→ Antonio Canova, *Ninfa dormiente*

→ Luigi Bienaimé, *Amore che abbevera le colombe di Venere*

→ Duomo di Milano

2010

→ Marcello Jori, Bologna

→ Omar Galliani, Lucca

2011

→ Alberto Burri, *Grande Cretto*, Gibellina

2012

→ Hermann Nitsch, Vienna

→ Mario Ceroli, Bologna

2013

→ Mario Ceroli, Fregene

→ Gianluigi Colin, Milano

2014

→ Nino Longobardi, Napoli

→ Claudio Parmiggiani, Prato

→ Pablo Atchugarry, Lecco

→ Fabrizio Plessi, Polignano a Mare

2015

→ Giuseppe Maraniello, Milano

→ Giosetta Fioroni, Roma

2016

→ Pino Pinelli, Milano

→ Antonella Zazzera, Todi

→ Ennio Morricone, Roma

→ Gillo Dorfles, Lajatico

→ Adolf Wildt, *Fulcieri Paulucci de' Calboli, Vir temporis acti*

2017

→ Zuccherò, Pontremoli

2018

→ Andrea Bocelli, Lajatico

→ Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*

→ Gian Lorenzo Bernini, *Anima Dannata*

→ Gian Lorenzo Bernini, *David*

→ Gian Lorenzo Bernini, *Ermafrodito dormiente*

→ Gian Lorenzo Bernini, *Ratto di Proserpina*

→ Matera

2019

➔ Remo Salvadori, Cerreto Guidi

2020

➔ Massimo Recalcati, Noli

➔ Pier Luigi Pizzi, Spoleto

➔ Massimo Bottura, Modena

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto mi preme ringraziare la mia famiglia, i miei nonni e gli zii, che mi hanno sempre supportato dai primi giorni di scuola fino agli ultimi e che mi hanno fatto sentire la loro presenza ogni volta mi fossi trovata in difficoltà.

Ringrazio la mia mamma e la nonna Tery, per essere il mio rifugio, per spronarmi a non arrendermi facilmente e per comprendere i miei limiti senza farmeli pesare.

Ringrazio i miei amici, dei quali mi ritengo estremamente fortunata (e vi avviso, sono tanti).

Prima fra tutti Sofia V., che durante una allegra serata estiva mi ha convinta ad iscrivermi a Ca' Foscari. Senza di lei non sarei qui a scrivere questi ringraziamenti.

Forse altri, ma mai questi.

Ringrazio Laura e Sofia P., per tutti i ripassini su Meet, per i piani condivisi, per aver sistemato i miei appunti e per aver superato assieme gli ultimi esami. Senza di voi quest'ultimo anno non sarebbe stato lo stesso.

Ringrazio i miei compagni delle pause al Canton (Marta, Eleonora, Simone, Andrea, Alok e Francesco) per aver reso questa routine così fondamentale per me, per le innumerevoli risate prima (dopo, durante) delle lezioni, per tutti quei "Quando andiamo a mangiare il sushi?" e per la famosa maglia di Mango che non ho mai ricevuto.

Ringrazio Sofia A., per avermi sempre aiutata a cercare la mia strada. Sei l'amica che tutti vorrebbero.

Ringrazio Eleonora, per essere stata la persona con la quale far uscire la mia parte più stravagante e folle, per aver capito che ne avevo bisogno e per avermi permesso di far uscire questo lato di me insieme a lei.

Ringrazio Roberto, semplicemente per essere il fratello che non ho e per essere il lato matematico della mia medaglia glitterata.

Ringrazio Silvia, Gianna, Marika, Giulia, Sara, Mauro e Giacomo, perché nonostante ci si possa vedere poco, so che su di voi posso sempre contare.

Ringrazio Cesare, il mio P, per avermi aiutata di fronte alle difficoltà e per avermi accompagnata nell'affrontarle, affinché oggi possa dire di essere fiera di quello che sono.

*Ringrazio Lorella per avermi dato la possibilità di sviluppare capacità e passioni
che non pensavo di possedere.*

*Ringrazio il mio papà, perché nel mio percorso lui ha fatto in modo di esserci
sempre, come in realtà riesce ad esserci tutti i giorni, nonostante tutto.*

*Ringrazio il Maestro Aurelio Amendola, per avermi insegnato tanto, per essere stato
così disponibile nei miei confronti. Porterò per sempre un pezzetto di Lei con me.*

*E infine ringrazio l'arte, che mi ha sempre dato più di quanto io avessi mai potuto
ricambiare e che non ricambierò mai abbastanza, ringrazio Michelangelo, ringrazio
questi cinque anni che mi hanno fatta crescere, che mi hanno fatto sentire viva, che
mi hanno fatta sentire a casa e, soprattutto, che hanno fatto vibrare la mia vita.*

Per tutto questo, e per tutti voi, io sono grata.



Al ristorante Rafanelli con il Maestro Amendola e Cesare Orler il 14 luglio 2021



Nello studio del Maestro Amendola a Pistoia il 7 gennaio 2022



Con il Maestro Amendola in Piazza San Marco all'evento *L'età dell'oro* di Fabrizio Plessi l'1 settembre 2020



Nello studio del Maestro Amendola il 14 maggio 2021