

Estratti dal testo in catalogo di Walter Guadagnini

Tra i tanti elementi che costituiscono il fascino delle arti figurative ve ne è uno che appartiene specificamente al rapporto che esse intrattengono con la temporalità dei loro soggetti: detto altrimenti, e in estrema sintesi, le opere pittoriche, quelle fotografiche e quelle cinematografiche riescono a svolgere diverse funzioni a seconda del tempo in cui esse vengono fruite. (...) Ciò che era il presente è divenuto il passato, non solo nell'età delle fotografie, ma nella percezione del mondo che le legge. Nulla di nuovo sotto il sole, certo; nata al confine tra scienza, arte e industria, la fotografia si è da subito messa al servizio della cronaca e della storia, ma è opportuno sottolineare come esista una specifica categoria di fotografi che hanno costruito il proprio linguaggio a partire dall'avvertita coscienza di questa possibile e feconda duplicità, che pare quasi poter conferire alle immagini una doppia vita, ovvero la possibilità di vivere contemporaneamente su piani diversi. Naturalmente, questo vale per alcuni generi fotografici in particolare e tra tutti quello della ritrattistica è forse il più adeguato ad evidenziare questo aspetto. Basti pensare a come oggi viene percepita una *carte-de-visite* ottocentesca, della quale non conosciamo più in molti casi il soggetto e a meno che non si tratti di un personaggio la cui notorietà ha saputo attraversare i secoli, non siamo nemmeno interessati a scoprirlo (o ancora, anche conoscendone l'identità, non sappiamo nulla in più di lui o di lei). Ma attraverso quella figura conosciamo, invece, una parte degli usi e costumi di quel periodo, possiamo ricostruire tutta una serie di particolari della società di un determinato momento storico, persino di un determinato anno in una determinata area del mondo. Se si pensa alla diffusione della fotografia su scala planetaria avvenuta compiutamente già tra fine Ottocento e primi anni del Novecento, è chiaro che ci si trova davanti a un archivio dell'umanità di un'estensione nemmeno immaginabile prima dell'avvento della fotografia.

Ora, in tutto questo, un ruolo particolare, certamente di nicchia ma non meno importante dal punto di vista sociologico e fondamentale da quello prettamente artistico, è tenuto per l'appunto dalla fotografia d'arte e nello specifico dalla ritrattistica degli artisti. (...) è possibile rilevare come sin dal principio gli artisti abbiano amato farsi ritrarre dai fotografi e soprattutto come il rapporto tra fama e circolazione della propria immagine riprodotta sia andato facendosi col tempo sempre più stretto, seguendo l'evoluzione e la diffusione della stampa illustrata. Non a caso, i due grandi miti popolari dell'arte della prima metà del XX secolo, Picasso e Dalì, sono anche i due artisti che hanno saputo sfruttare al meglio la presenza della macchina fotografica nella costruzione dell'immaginario collettivo del loro tempo. Picasso e Dalì non solo si sono fatti ritrarre da fotografi noti e meno noti, hanno diffuso la loro immagine come quella dei protagonisti della cronaca mondiale del tempo, ma hanno anche collaborato attivamente con alcuni fotografi (si pensi solo al rapporto con Halsmann del secondo) per realizzare talvolta delle vere e proprie opere a quattro mani, con il corpo e il volto dell'artista quali protagonisti di autentiche performance, al confine tra i generi e le (...). Ad essi è poi legittimo aggiungere il naturale seguito di questa vicenda, rappresentato da Andy Warhol, che conferisce alla rappresentazione del suo volto un ruolo centrale nella definizione della sua persona pubblica, dall'iniziale *allure bohémienne* alla più tarda incarnazione dandystica, entrambe ovviamente tradotte e adattate al *camp* dei nuovi tempi e dei nuovi luoghi. Warhol riassume in sé la società dell'immagine, è insieme l'autore e il soggetto, il fotografo e il pittore, la figura e l'ombra. Ma per essere davvero personaggio pubblico, *celebrity*, l'autoritratto non è sufficiente, così come non è sufficiente la pittura. Servono – anche – i fotografi: ed è qui che entra in campo una figura come quella di Aurelio Amendola, nato fotografo degli antichi e divenuto sempre più fotografo dei moderni, interprete sublime del divino Michelangelo e compagno di strada del terragno Burri, capace di cogliere le raffinatezze lineari di Canova e di seguire Hermann Nitsch nel caos organizzato del suo enorme studio. La storia del rapporto di Amendola con gli artisti è ormai nota, ricostruita da studi e dallo stesso autore, ma merita di essere ripresa ancora una volta scandendone i tempi e le occasioni, a partire dall'incontro rivelatore con Marino Marini, alla metà degli anni Sessanta, che si tramuta in un libro poco dopo. Un giovane fotografo (Amendola ha trent'anni quando esce il libro su Marino) a confronto con un grande maestro (a questi anni lo scultore è un protagonista assoluto della scena artistica mondiale) nella città natale del fotografo, dove si trova uno dei capolavori della scultura antica, il pulpito di Giovanni Pisano che Amendola ha appena fotografato, il tutto a sfociare infine in una mostra e in un volume. È già intera qui, la vicenda di Amendola, nel passaggio continuo, ininterrotto tra l'antico e il contemporaneo; nella passione spiccata per la scultura; nel rapporto con l'artista vivente, che spesso va al di là del puro rapporto professionale, di occasione, per trasformarsi in vera e propria amicizia di lunghissima durata; nella cura con la quale le sedute fotografiche diventano prima stampe di altissima qualità e poi volumi altrettanto preziosi.

In verità, la storia di Amendola racconta anche di altre due modalità di approccio agli artisti, diametralmente opposti: da un lato c'è appunto il desiderio semplicemente di conoscere un autore e di fargli un ritratto,

naturalmente nel suo luogo di lavoro (...) anche in assenza di ipotesi di pubblicazione, senza committenza in sostanza. È esemplare a questo proposito il caso di Alberto Burri, come viene raccontato dal fotografo stesso: (...) Burri mi disse che proprio in quel periodo stava iniziando il lavoro sulle combustioni. Così, proprio quell'anno, ebbi la fortuna di lavorare per una settimana a contatto con Burri a Morra, mentre realizzava la famosa combustione". Di qui inizia la narrazione della realizzazione dell'opera, sia da parte di Burri che di Amendola: "lo volevo capire in che cosa davvero consistesse. Così, Burri prese una piccola plastica, la fiamma ossidrica ed iniziò. Io, stupito, tirai fuori subito i miei fari, avendo avuto la piena autorizzazione da lui a poter fare tutto ciò che avessi voluto. Infatti, una volta incominciato il processo, non avrebbe potuto interrompersi. Io lavoro in analogico e non in digitale, per cui quando cominciai con questa combustione scattai un'intera sequenza come se fosse un film. C'era un silenzio assoluto: si sentiva solo lo scatto della mia macchina. Una serietà eccezionale, un uomo perfetto. Sono state le foto più belle che abbia mai fatto nella mia vita, perché sono irripetibili." Di nuovo, anche questo racconto illumina tutta una serie di aspetti non puramente aneddotici di questa pratica: la centralità dello studio come ambiente che parla dell'artista, che lo identifica, attraverso il quale è già possibile fornire una lettura se non della sua opera di certo del suo atteggiamento (...); la fotografia intesa come mezzo di conoscenza, di interpretazione dell'opera, che si evidenzia nella sovrapposizione temporale tra il desiderio di capire e il gesto di fotografare; il modo di lavorare come prova della personalità dell'artista, e infine (...) il ruolo della fotografia come documento di un determinato momento, l'aspetto che forse ad Amendola fotografo interessa meno, ma che è fondamentale nella natura stessa dell'immagine fotografica.

Si tratta, in effetti, dell'aspetto cronachistico, più esplicitamente descrittivo, della pratica, che Amendola, come tutti i fotografi della sua generazione, non ha comunque interamente rifiutato, anche perché molto spesso ha rappresentato una fonte di introito fondamentale, in un mondo nel quale la vendita di una fotografia in quanto opera era un evento già di per sé raro, la vendita di una fotografia che ritraesse in maniera del tutto particolare un artista al lavoro lo era ancora di più. Inoltre, la committenza poteva permettere incontri come quello con Andy Warhol, originato nel 1976 da un servizio per la rivista *Oggi*. (...) I ritratti di Warhol e ancor più quelli di Lichtenstein evidenziano ancora maggiormente, per contrasto, l'atteggiamento generale di Amendola, perché in essi si percepisce la distanza tra i due protagonisti dello scatto; non c'è l'interazione, la complicità che immediatamente si percepisce nelle serie scattate agli amici o anche semplicemente agli autori con i quali il fotografo condivide un bagaglio culturale, un'idea dell'arte e dei suoi fondamenti. Warhol e Lichtenstein sono un mondo distante, affascinante senza ombra di dubbio – e il fascino enigmatico del genio di Pittsburgh ormai vicino alla morte negli scatti del 1986 è reso con straordinaria intensità dal gioco di ombre del fotografo –, ma non appartenente al proprio mondo e a quello dei propri sodali.

In conclusione, che siano destinate ad essere pubblicate in volumi preziosi o in riviste a larga tiratura, che nascano per il puro gusto della conoscenza e della curiosità o da un impegno professionale, le fotografie di Amendola portano sempre con sé, primari, due elementi: anzitutto una cifra stilistica inconfondibile, fatta di grandi aperture dello spazio all'interno del quale la figura dell'artista spesso si confonde con la sua opera e con i suoi strumenti, e dalla capacità unica di caratterizzare la poetica dell'autore attraverso il suo rapporto con lo spazio dello studio (paradigmatiche sono, a questo proposito, le fotografie scattate a Piero Dorazio e quelle scattate a Vedova: non serve altro per comprendere l'approccio dei due autori alla creazione; ordinato, razionale, metodico quello di Dorazio, viscerale, emotivo, volutamente disordinato quello di Vedova, il primo alla giusta distanza dalla tela, l'altro completamente immerso in essa). Il secondo elemento, invece, è quello della passione del fotografo stesso per l'arte, per i suoi meccanismi e per i suoi protagonisti: poco importa si tratti di Michelangelo, di Giacomo Manzù o di Julian Schnabel, poiché identica è la volontà di utilizzare il proprio strumento e la propria sapienza – antica ormai anch'essa, a confronto con le pratiche digitali contemporanee – per estrarre ancora una volta dalla materia e dal colore, attraverso la luce, un frammento di intelligenza e di passione, le stesse che Amendola cerca negli occhi e nei gesti dei suoi compagni di viaggio. Negli occhi e nei gesti reali dei suoi contemporanei, negli occhi e nei gesti di marmo dei suoi antenati.