

## Mario Giacomelli

Introduzione – Gruppo Editoriale Fabbri, Milano - 1983

Mario Giacomelli non è un fotografo professionista, non è neppure un dilettante; anzi, nella misura in cui la fotografia non è soltanto il riflesso di un'idea, ma un programma, la fotografia di Giacomelli diventa arte. Come in molti casi famosi Giacomelli si ritrova la macchina fotografica tra le mani per un disguido, o forse per uno di quegli impulsi che diventano destino. "Volevo mettermi da parte i soldi per comprarmi motocicletta", racconta lui stesso, "e non ci riuscivo mai, allora ho comprato una macchina fotografica da ottocento lire". Dipingeva già, autodidatta, da quando aveva tredici anni: in pratica lavorava in tipografia, e ci lavora ancora oggi. Le prime pitture erano lettere consumate, collages, che poi sporcava e impastava col cemento. Una sorta di pittura informale avanti lettera, che esprimeva un bisogno istintivo di manipolare, modellare il tema e persino la materia dell'opera. Questo è un tratto che si ritrova intenso nella sua pratica della fotografia: la presenza, anzi l'incombenza della persona fisica attorno e dentro l'immagine, dentro sino alle radici della sua ineluttabilità.

Tutti quelli che hanno scritto della fotografia di Giacomelli, da Giuseppe Turrone e Mario Racanicchi, da John Szarkowski, direttore del dipartimento fotografico al Museum of Modern Art di New York, ad Arturo Carlo Quintavalle, direttore del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, hanno sottolineato certe, a volte persino vistose, manchevolezze tecniche della fotografia di Giacomelli, difetti di granitura, ritocchi grossolani, eccitati contrasti di tono, stampe bruciate, ma al tempo stesso hanno esaltato la forza d'attrazione delle sue immagini, hanno cercato di capire attraverso le stesse contraddizioni delle immagini fotografiche la natura e i caratteri peculiari del fotografo.

Le fotografie di Giacomelli intanto attraggono perché nascono da un dialogo diretto, serrato con un tema scelto più sotto la spinta di interessi umani, esistenziali, che gli interessi di cronaca o di cultura; e questo anche quando l'immagine sembra legata, far parte di una cronaca, e segue le cadenze di un racconto sviluppato su linee di logica interna. Nella storia del lavoro di Giacomelli ci possono essere le occasioni, ma il lavoro non è mai occasionale, proprio perché i temi, o soggetti o modelli che siano rispondono a una scelta, si potrebbe dire a una chiamata da molto lontano e così cade una seconda volta il diaframma tra l'occhio del fotografo e la realtà di fuori, quasi che l'occhio stia all'interno della cosa vista, nel suo fitto labirinto, e perciò posso accogliere l'origine degli impulsi che lo fanno una cosa vivente, da catturare. Nei confronti dell'immagine Mario Giacomelli non è mai un semplice spettatore, assume la sua parte di attore, ne diventa il regista. Per riferirci a due dei suoi lavori più famosi, lui è sicuramente uno dei seminaristi che giocano con la neve, uno degli struggenti ruderi umani che nell'ospizio di Senigallia aspettano soltanto di morire. Nella serie punto di *Io non ho mani che mi accarezzano il viso*, la serie scattata nel seminario di Senigallia, si ha la sensazione che il fotografo insieme con lo scatto della macchina fotografica manovri la manovella di una pianola magica per una musica che travolge e condiziona movimenti e gesti e fa rotare le sagome, nero su bianco, come le silhouette sullo schermo di un teatrino orientale. E se si guarda la sequenza creata per l'epitaffio di Caroline Branson, da *Spoon River Anthology*, si capisce meglio la pratica della regia e insieme la partecipazione al tema così diretta e personale di Giacomelli, ai dettagli del tema, al suo sviluppo naturale, anche se in questo caso l'esigenza di esprimere per figure una certa sostanza poetica, di sospirata speranza più che di certezza, l'elemento di natura, che è l'elemento costante anche se non interamente reale, cui si riferiscono le immagini fotografiche di Giacomelli, raggiunge variazioni che stanno al limite del sognare e che ne modificano il segno.

La storia di Giacomelli fotografo procede per temi, senza tuttavia scendere mai alla specializzazione. Ha fotografato nature morte squisitamente composte: frammenti del reale materico: la fiancata di una barca, un muro strinato, un taglio d'albero, volti umani, vicende umane, esistenze anzi modi di esistere, ma mai come modelli inerti o come semplici pretesti formali o come pretesti di ombra sociale; semmai come elementi di un racconto o come termini di un dialogo i cui contenuti affiorano sempre da un pensiero profondo, quasi da una memoria o da una pressione costante, da una sensibilità turbata, da una presa di coscienza della verità della vita, o da una sensazione tanto

intensa provocata dall'impatto con la realtà da costringerlo a inventare il linguaggio adatto: l'equivalente di tante parole in una serie di segni figurati.

Le prime fotografie di Giacomelli, tra il 1954 e il 1955 sono della moglie, degli amici, di bambini che giocano, di reti stese ad asciugare sulla spiaggia, di paesaggio anzi di piccole parcelle del paesaggio marchigiano alle spalle di Senigallia. Il paesaggio è una costante del lavoro di Giacomelli; è un pensiero, una riflessione interiore assai più che un luogo. Rappresenta forse l'inclinazione a riconoscersi nella propria terra, come a testimoniare nel rapporto tra immaginante e immaginato che le modificazioni naturali o artificiali della terra sono simili alle modificazioni dell'esistenza e della stessa sostanza fisica dell'uomo. Le fotografie del paesaggio mettono in evidenza i tagli del terreno da coltivo a coltivo, grano, vigna, gelsi, tante pezze di una coperta popolare tenute insieme da un filo grosso. I neri a volte dominano sino ad apparire bruciati nella stampa. I segni chiari dei solchi e dei filari altre volte sembrano rilevati controluce come su una lastra radiografica. Si può avere la sensazione di avere sotto gli occhi il negativo di un'immagine che nasce nell'astrazione del pensiero. Ristretto a pochi dossi avvallati, il paesaggio marchigiano visto dall'alto diventa un dominio concluso, governato dalla possibilità del fotografo assai più che dalle stagioni. È una mappa di geometria che tende a farsi poesia, lirica pura come avrebbe voluto Osvaldo Licini, pittore, marchigiano anche lui, che Giacomelli amava moltissimo. Le immagini di paesaggio diventano col progredire del tempo più rigorose, ai limiti dell'astrazione: purissimi campi disegni nero su bianco, bianco su nero, e mostrano superfici materiche e tracciati grafici che ricordano la struttura di altre fotografie: quelle motivate per esempio dal *Taglio dell'albero* (1967/69), allo stesso modo è nella stessa misura in cui queste richiamano le fotografie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, la lunga, reiterata sequenza realizzata tra i ricoverati dell'Ospizio dei vecchi di Senigallia.

Molte volte nella sua carriera Giacomelli ha cercato di capire e interpretare, meglio dire di accogliere all'interno della sua personale esperienza, la solitudine che nasce dalla povertà, dalla malattia, dalla disperazione ed entro tale solitudine la presenza fisica del dolore, l'umiliazione dello spirito coinvolto nella fragilità della carne. Ha fotografato i derelitti portati a Lourdes (1957); è stato a Scanno a fissare la solitudine paziente e l'evasione impossibile di certo nostro Sud (1957/59); ha fermato gli zingari sulla strada del loro instabile e misterioso vagabondare (1958), ha cercato le tracce di una vita primordiale nella Puglia di *La buona terra* (1964/65) e nella tribù dei Wollamo in Etiopia (1974); ha anche ricreato l'atmosfera di un mondo brutale in *Mattatoio* (1961). Ma non lo ha mai fatto con lo spirito del documentarista al limite del reportage, della testimonianza vissuta in prima persona con gli occhi spalancati. Attraverso l'immagine fotografica ha sempre cercato dalle cose una risposta alle sue ansie: una risposta che viene espressa e articolata con i caratteri della fotografia, ma che non appartiene soltanto alla fotografia.

Giacomelli, pittore e poeta, ha trovato nell'immagine fotografica la soluzione che gli era preclusa dall'indeterminatezza della sua pittura, di tipo informale, cioè come rappresentazione del caos da cui bisogna districare la sostanza stessa e il disegno dell'esistenza, e dall'indeterminatezza della parola, che resta come un riverbero dentro un alone vago finché non gli corrisponde una figura precisa del racconto visibile. Così ha realizzato situazioni concettuali come veri e propri racconti visivi. *Un uomo, una donna, un amore* (1960) per esempio, vivendo da vicino, a contatto, una storia d'amore semplice, patetica: la storia di due giovani innamorati di provincia, dai loro incontri in mezzo alla folla del paesaggio ai loro rapporti intimi nei boschi, all'addio alla stazione perché lui parte soldato. La bella fotografia cede il passo all'eloquenza, all'efficacia del racconto su una linea di semplicità e di verità, che diventerà invece complessa, quasi proiettata verso l'area e l'aura del simbolico nell'altra storia già citata da *Spoon River Anthology* (1971/73). In questa tutte le esperienze di immagine di Giacomelli, dalla natura morta al paesaggio, dall'amore alla morte, si fondono su misuratissime, controllatissime inquadrature.

Grafismi sottili e macchie espansive, dissolvenze e irradiazioni, toni alti e toni bassi, primi piani e campi lunghi, distorsioni, luminescenze fuse o abbacinanti, segni leggeri e profondi, corposi e aggettanti sullo stesso negativo, tagli netti e vortici, colpi di vento e fughe d'ombra tra cieli e terre che fanno a volte da fondali arcani, convivono sullo stesso negativo. La storia d'amore si sviluppa nella memoria nostalgica seguendo una logica tutta interiore, sino a condensare nell'ultima

immagine della sequenza, il plenilunio su una terra arata rasa, il senso stesso dei primi versi dell'epitaffio di Edgar Lee Masters:

“Oh - i nostri cuori come stelle alla deriva -  
se noi avessimo soltanto passeggiato  
come un tempo, nei campi d'aprile, finché la luce stellare  
con garza invisibile rendesse serico il buio...”

È da pochi anni che il lavoro enorme di Giacomelli comincia a essere conosciuto universalmente e collocato tra quelli dei fotografi più interessanti, più grandi, più originali, del nostro tempo; e non soltanto italiani. Da pochi anni, perché in fondo egli si muove controcorrente, elude ogni classificazione, giacché non è un realista benché i particolari delle sue immagini siano elementi iconici costitutivi della realtà di ogni giorno; non è un documentarista nonostante egli abbia quasi sempre organizzato la successione delle immagini in modo che rivelino il loro rapporto con una situazione reale; non è un surrealista o addirittura un mistico nonostante la libertà fantastica con cui di volta in volta egli articola il proprio pensiero mentre lo divide in frammenti visivi. Né i molti richiami, che pur si possono fare, a termini propri di certa pittura, di certa filmica, anche di certa letteratura, aiutano a catalogare il suo lavoro. Giacomelli si muove infatti fuori d'ogni stilizzazione, non diventa mai accademia di se stesso. Si potrebbe dire che Giacomelli si muove infatti fuori d'ogni stilizzazione, non diventa mai accademia di se stesso. si potrebbe dire che Giacomelli nasce dalle sue fotografie, in uno stato di innocenza. E forse non è soltanto un caso che tante volte la figura di un bambino si distacchi dal circostante e gli vada incontro e lo chiami: il bambino con le mani in tasca di *Scanno*, il bambino tra il cane lupo e le ragazzine che stanno a guardare gli *Zingari*, il bambino in primo piano col badile di traverso di *La Buona Terra*.

**Luigi Carluccio**