Aurelio Amendola

fotografia perché i sensi vedano

Il volume
Aurelio Amendola
fotografia perché i sensi vedano

a cura di Bruno Corà

Finanziato da

è stato pubblicato in occasione della mostra
presso le Sale affrescate del Palazzo Comunale
Pistoia 15 novembre – 14 dicembre 2008

Iniziativa promossa da

Pistoia un Club per l'Europa

Con il sostegno del

Comune di Pistoia

Progetto grafico
Rocco Poiago

Impaginazione e redazione
Gli Ori redazione

Traduzione
Theresa Davis

Fotolito e impianti
Giotto, Calenzano

Stamma
Grafica Lito, Calenzano

Un particolare ringraziamento a Francesca Amendola

ISBN 978-88-7336-347-7
Copyright © 2008
per l'edizione Gli Ori, Pistoia
per le immagini Aurelio Amendola
per il testo Bruno Corà
Tutti i diritti riservati.

Aurelio Amendola
fotografia perché i sensi vedano

a cura di Bruno Corà

Gli Ori

Questa non è e non vuole essere una presentazione: il nostro concittadino e amico Aurelio Amendola non ne ha certamente bisogno, né io sarei adatto al compito.
E, in ogni caso, la sua personalità professionale, e la sua posizione di eminenza fra i fotografi italiani, è ampiamente illustrata e motivata nel bel saggio di Bruno Corà che apre questo volume.
Queste righe vogliono solo sottolineare il compiacimento della Fondazione, che ha interamente finanziato la presente pubblicazione, che accompagna una mostra a Pistoia delle foto di Aurelio Amendola, evento atteso da tempo e finalmente realizzato, non come celebrazione, ma come viatico di ulteriori e maggiori successi e riconoscimenti; e come espressione di gratitudine verso un pistoiese che fa onore alla sua città.

Ivano Paci
Presidente della Fondazione
Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia

Aurelio Amendola: fotografia perché i sensi vedano

Bruno Corà

Un fotografo della plasticità

In quella compagine di fotografi italiani – una ventina circa[1] – che da mezzo secolo a oggi, accanto alla fotografia d'invenzione o pura hanno dedicato tempo e professionalità all'arte o comunque agli artisti e alle loro opere, Aurelio Amendola può rivendicare una posizione di assoluto rilievo. L'apparizione della sua opera in mostre personali, soprattutto in musei di indubbio livello come l'Ermitage di San Pietroburgo e in altre sedi, testimonia di come il grande pubblico della fotografia abbia preso conoscenza del lavoro di questo operoso esponente di una generazione di fotografi esordita negli anni Sessanta e attivissima sino all'attualità. Amendola, schernendosi della qualifica artistica molte volte a lui attribuita da studiosi di assoluto valore, affermando di essere "solo" un fotografo, in realtà possiede nei suoi mezzi espressivi una gamma assai vasta di capacità in cui il confine tra artisticità e professionalità è labile e di difficile distinzione. E, ben al di là di questi argomenti, che sembrano attardarsi su aspetti di carattere accademico, la realtà è che Amendola spazia con il suo lavoro in ambiti come il ritratto, il paesaggio, la foto di architettura, la foto d'arte, il reportage e altri generi che hanno costituito nel loro insieme la storia della fotografia nel XX secolo.

Nella mostra di Pistoia, molte di tali esperienze sono presenti e vale perciò la pena osservare gli esiti di alcuni esempi di grande pregnanza e di eccellente risultato tecnico estetico. Tra le foto di opere di grandi artisti del passato sorge immediato il bisogno di soffermarsi su alcune recenti foto di Canova, di Michelangelo e di Donatello.

Nelle fotografie dell'opera *Maddalena penitente* (1809) di San Pietroburgo di Canova, la luce spiovente sulla figura dall'alto costruisce il peso della scultura, scaricando gran parte dell'ombra che si addensa dalla cintola in giù, delimitata in quel marmo dalla fune che con un minimo giro si perde scendendo sul basamento. Il panneggio marmoreo raccolto in fondo alla schiena dall'artista ha lasciato all'occhio di Amendola alcuni punti di definizione dove essa ancora si rivela tra l'omero e le piante dei piedi riverse dalla postura inginocchiata.

I lunghi capelli e il panneggio diventano la sede di una morbidissima dialettica di ombre e luce che s'impone rilevando una distintiva qualità di quell'opera.

Nel caso del giovane coppiere *Ganimede* (1770-1804) intento a versare un invisibile liquido nella coppa, la luce è talmente ben dosata sulla figura da mettere in evidenza, ancor più di quanto già non abbia potuto fare esplicita l'azione dello scultore, l'algida qualità del lavoro plastico, volto a idealizzare l'efebica figura dal copricapo frigio, pervasa da sola vita immaginifica.

Altrettanto sapiente si rivela l'elaborazione del rapporto antinomico tra luce e ombra sul gruppo delle *Tre grazie*, già strette dal Maestro di Possagno in un abbraccio in cui i delicatissimi gesti della mano perimetrano, dalle spalle alla sommità del capo della figura centrale, l'inimitabile complesso. Con sapiente calibratura dei cunei d'ombra ricavati da Amendola tra i corpi, sulle gote, sotto gli archi sopraciliari, tra il collo e i seni, nella schiena, sotto i glutei e nell'intreccio sostantivo delle ginocchia che lasciano scorrere le ombre sino alle caviglie, per arrestarsi di colpo sul basamento, egli compie un'escursione

'critica' del gruppo plastico, con un idioma irripetibile. Ho avuto sotto gli occhi, per anni, il gesso di quel gruppo del Canova, un esemplare oggi conservato presso la Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, in cui ho insegnato per vent'anni e a cui lo aveva fatto pervenire in dono Canova ancora in vita, allorché il Consiglio Accademico di quell'istituzione aveva aderito a nominarne direttore della Scuola di Disegno il pittore Tommaso Minardi su consiglio di Canova stesso. Così, nella prolungata e diretta osservazione, ho avuto l'opportunità di cogliere non solo la straordinaria concezione formale di quest'opera, ma anche la sua qualità monocroma, quasi diafana, di gesso. Nel marmo fotografato da Amendola, sorprendentemente, si rivela l'anima di un gruppo scultoreo sensualissimo e niente affatto scevro da una temperatura che sembra attraversare quei magnifici corpi. La qualità lunare e cerulea dell'opera, esaltata dal buio ambientale, giunge alla qualità magica dell'apparizione e tale resta, indelebile, nella mente. La percezione dello stesso gruppo osservato da Amendola dalle terga, con una gestione a dir poco seducente della luce e dell'ombra, è un'offerta del fotografo che addirittura rinnova la conoscenza finora acquisita di quel capolavoro di Canova. Lo stesso cippo che raccoglie il serto floreale depostovi sopra assume una valenza plastica inedita, spesso trascurata per la preminenza delle fattezze sublimi ricavate nelle Grazie.

Con i dettagli delle pettinature delle *Grazie*, o dell'*Amore che abbevera le colombe di Venere* (1845-1848) con gesti premurosi, in cui mentre una mano sorregge una ciotola l'altra sfiora uno dei due pennuti, la fotografia di Amendola diviene virtuosa. Ma non è che uno dei registri della sua abilità, poiché se si osservano le fotografie dedicate a Michelangelo e concepite sui suoi potenti e inquietanti marmi delle tombe medicee in San Lorenzo a Firenze, ci si rende subito conto che Amendola esegue la sua azione fotografica ponendo in massimo risalto quella dello scultore, quasi tentando di far dimenticare la propria. È un atto generoso e naturale in Amendola che, in tal senso, appare anche un fotografo fortemente emotivo. Di colpo, infatti, le immagini sostando sui colpi di scalpello, li evidenziano come se fossero stati inferti da pochi istanti, distinguendone e sottolineandone tutti i passaggi diversi, gli impieghi strumentali adottati dal sommo scultore, legge le parti levigate da quelle ruvide. In questo excursus su Michelangelo, la foto del profilo della schiena del Davide è una lezione di osservazione con cui il fotografo accompagna l'occhio di ciascuno in una fragrante scoperta.

Nei rilievi di Donatello dedicati alla *Crocifissione* per il pulpito della chiesa di San Lorenzo a Firenze, chi non avesse capito cosa vuol dire 'stiacciato', lo capirà una volta per tutte, poiché in quelle foto lo spazio è percorso e rivelato come le pagine di un libro aperto. La poca profondità da cui sono ricavati i rilievi, la magnificenza dei dettagli, la morbidezza rivelata dal bronzo, la ricchezza formale delle fogge alternate entro le scene, l'espressività dei personaggi, tutti gli elementi in gioco concorrono a restituirci la materia originale su cui ha lavorato il grandissimo artista del Quattrocento. La 'camera' di Amendola sfiora l'indiscrezione, tanto è ravvicinata all'epidermide di quei bronzi, consentendoci però di 'vedere' finalmente e capire perché Donatello è grandissimo.

Altrettanto eloquenti appaiono le 'letture' sulle opere di Michelangelo a Bruges o all'Ermitage, di una freschezza stupefacente poiché ricavato dai punti di osservazione e dal rapporto della massa plastica in relazione all'oscurità ambientale. Le diverse *Pietà*, di Milano, di Firenze e di Roma, e poi l'iperbole del *Mosé*, nei cui meandri plastici ricavati tra la fluente barba, i panneggi, le gestualità in riposo delle mani, l'occhio si smarrisce. Ma, ancora una volta, è merito di Amendola se ciò avviene, poiché l'ordinaria amministrazione dei servizi fotografici su queste opere scoraggia e disabitua l'osservatore all'azione conoscitiva a cui invece la fotografia di Amendola induce.

Ecco, si tratta proprio di questo: Amendola stimola lo sguardo comune a divenire carico di pretesa, a farsi consapevole di una sua maggiore facoltà; lo provoca a uscire dall'osservazione ordinaria, apatica, anestetica e lo pone dinanzi alla responsabilità di scegliere se intravedere le cose o se invece penetrarle, conoscerle, divenirne cosciente, non dimenticarle più. Ciò che accade, infatti, nell'osservare quelle immagini è la rivelazione di un grado diverso di percezione ed esperienza che, mettendo al corrente i nostri sensi di una possibile maggiore qualità osservabile in tutte le cose, inocula in ognuno la nostalgia di quel livello fruitivo a cui, in seguito, non si vorrebbe rinunciare più. Nel 'non finito' dei *Prigioni* dell'Accademia di Firenze il blocco litico ha una forza enorme e tuttavia inferiore alla potenza della visione e dell'azione plastica di Michelangelo. Di ciò è possibile rendersi conto maggiormente attraverso le efficaci 'letture' che Amendola compie in modo appassionato nell'intento di fornire 'con umiltà' ma con tenacia il suo omaggio alla scultura del grande genio. Sono immagini che si dovrebbero far girare nelle scuole d'arte, per gli allievi che si preparano in quella disciplina così ardua qual

è la scultura, anche se poi volessero realizzare opere con il computer o con altri media più avanzati! Che Michelangelo, Donatello, Canova fossero quel che sono – maestri diversamente sommi – era noto a tutti, ma adesso ancor di più, poiché Amendola ha fornito le prove visive fondate del loro alto mestiere, della loro arte, della loro irraggiungibile unicità.

Edifici e luoghi

Diverso, ma non per valore distintivo, è il lavoro di Amendola sull'architettura e sui paesaggi, cui sempre riesce a restituire, volta per volta, l'identità che ciascun luogo o forma possiede in proprio. Le sue foto dell'amata città di Pistoia, dove pur vive da sempre, in epoche diverse conservano gli stessi silenzi, gli stessi cieli dai chiaroscuri digradanti, le stesse nuvole, gli stessi contrasti tra pietre e forme assai differenti tra loro, e una gestione dei neri fotografici e delle ombre che sembrano essergli stati trasmessi dalla sensibilità di Burri a lungo da lui frequentato e non invano. Quando poi lavora sulle superfici come in quella riuscita stampa della facciata del Palazzo Comunale della sua città, sa ricavare il brivido della pietra antica, corrosa dalla pioggia, sbucciata dal vento e baciata dalla luce mattutina, tanto da renderla intensa e delicata come un volto caro e solenne. E chi non si accorgerà della sottolineatura discreta ma presente tra la ritmica degli elementi in pietra bianca alberese e verde serpentina colti sugli archi che decorano il fianco della cattedrale e il loggiato che precede l'ingresso nello stesso tempio, con la corona circolare realizzata con le stesse pietre, che circonda il poderoso orologio sulla torre campanaria? Amendola guida il visitatore della sua città invitandolo a non perdersi quei particolari che la fretta altrimenti alienerebbe.

Ma altrettanto familiare è la cifra ottica con cui egli ha proceduto alla perlustrazione degli imponenti volumi a cielo aperto dell'Abbazia di San Galgano. Sulle verticali e nude quinte murarie che il tempo, "grande scultore", come lo ha chiamato Margherite Yourcenar, ha definito plasticamente in una dimensione rovinosa come nessun altro artefice avrebbe potuto, ha sostato lo sguardo di Amendola, scoprendo e fornendo inediti scorci e luci in una giornata di incipienti temporali e cupi, muscolosi nembi all'orizzonte. A quella semplicità spaziale fanno da controcanto le foto scattate da Amendola in San Pietro a Roma, in cui l'iperbole dell'architettura manieristica e soprattutto già barocca viene rivelata con scatti non meno stupefacenti.

È la stessa curiosità sempre viva di Amendola a condurre l'osservatore tra differenti spunti che non trascurano anche alcuni episodi di architettura rupestre siciliana di grande suggestione. Tanto da lasciare viva nella memoria del visitatore che si aggira nella mostra l'impressione che il fotografo pistoiese si sia spogliato di gusti o preferenze per servire totalmente il principio di una visione meno individualistica e più oggettiva. Tale attitudine riesce a manifestarsi soprattutto nella fotografia di monumenti, ambienti e paesaggi, mentre quando si rivolge a opere e personaggi della storia dell'arte ancora vivi e attivi si possono rilevare alcune 'preferenze', soprattutto determinate da più o meno assidue frequentazioni e occasioni di collaborazione.

L'arte e gli artisti contemporaeni

Nel vasto repertorio della sua fotografia, l'attenzione dedicata ai pittori, agli scultori e alle stesse opere d'arte contemporanea non è inferiore sia per quantità che per qualità alla fotografia dedicata ai grandi scultori del periodo dal Trecento al Cinquecento. A una prima osservazione, taluno ha ritenuto che Amendola avesse dedicato alla grande scultura del passato il bianco e nero e alla contemporaneità e al presente la fotografia a colori. Ma, fatta salva una verificabile attitudine a fare uso del bianco e nero per le opere di Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Donatello, Michelangelo o Canova, tuttavia, guidato anche dalla sua intelligenza e sensibilità, ha poi fatto uso della radicalità di quell'essenziale rapporto anche per artisti come Kounellis, Mattiacci, Ceroli o Finotti e altri, la cui opera gli suggeriva una necessità riduzionista e di congenita elementarità, persino cromatica.

La galleria dei ritratti di artisti conta un centinaio di protagonisti, questi sì molto spesso fissati nelle pellicole a colori, dentro i loro studi o nelle residenze private di ciascuno. Dalla disponibilità a 'posare' di alcuni di loro si comprende il rapporto fiduciario conquistato da Amendola e come in alcuni casi tale complicità abbia portato a risultati di intensa autenticità. È il caso delle foto fatte a Carla Accardi dietro una selva di sicofoil, o a Mario Ceroli accanto ai suoi 'legni', entrambi fotografati a metà degli anni Ottanta; oppure a Mimmo Paladino immerso nella sua fantasmatica decorazione a carbone in

fondo al corridoio della Villa Celle a Santomato, nella collezione di Giuliano Gori (1982), o a Nicola De Maria sognante all'angolo di un cielo blu cobalto, tra alcune lune rosse (1986).
Non mancano anche foto davvero eccezionali, direi rare, con pittori come Giorgio De Chirico e scultori come Marino Marini e Fausto Melotti. Di costoro divengono esemplari: la foto scattata al "grande metafisico" seduto in una gondola in mezzo al Canal Grande, di fronte a Palazzo Ducale a Venezia. De Chirico, con la sua proverbiale ironia-diffidenza, guarda l'obiettivo di Amendola consegnandosi alla storia dell'arte con un giovanile guizzo dei suoi capelli davanti agli occhi interroganti e inquieti; la foto ha più di una singolarità, non solo per il punto di vista da cui Amendola l'ha scattata, ma anche per aver associato al plumbeo fondale delle acque lagunari sia la funebre sagoma orizzontale della gondola, sia il doppio ordine di sequenze di archi e finestre gotiche dei loggiati, non meno longitudinale. Ha quella stessa magia il ritratto di Marini scalzo sulla spiaggia, mentre governa con le redini un cavallo bianco. L'abbigliamento celeste chiaro dello scultore, oltre a coniugarsi con lo sfondo marino e aereo si armonizza con il quadrupede con il quale l'artista ha sempre coniugato nelle sue opere la figura antropomorfa. Il gruppo si staglia sull'orizzonte grazie alla posizione bassa in cui Amendola ha tenuto la macchina fotografica.
Ancora più incantato e pieno di poesia è il ritratto autunnale di Melotti (1976) a Milano, sotto un albero dalle foglie gialle, con cappello e cappotto marrone e una foglia gialla in mano, raccolta dal praticello erboso circostante, dove se ne contano a migliaia. Lo sguardo dello scultore rivolto verso i rami già spogli conferisce a questa foto un valore premonitore e didascalico particolarissimo.
Sono molti ancora i ritratti che rivelano la frequentazione e il sodalizio con artisti incontrati molto presto nel suo cammino di fotografo, soprattutto con alcuni concittadini come Gianni Ruffi o Roberto Barni e naturalmente Umberto Buscioni, con i quali, oltre all'attività professionale, è legato da un'antica amicizia.
Credo, tuttavia, senza voler stabilire alcun primato, che Amendola, per le numerose vicende e memorie da lui stesso comunicatemi nel tempo, si sia dedicato con particolare assiduità alla figura e all'opera di Alberto Burri, di cui, oltre a divenire compagno di molti viaggi, ha registrato con frequenza l'azione pittorica, la nascita di alcuni cicli di lavoro, i momenti di convivialità, le fasi di elaborazione di importanti opere come ad esempio le "combustioni", il *Sestante*, e i "cellotex". In tutto circa vent'anni di assiduo sodalizio, che di per sé tracciano una biografia operativa del grande tifernate che nessun altro fotografo può vantare.
Nelle foto delle "combustioni", Amendola è testimone di un processo identificativo tra l'artefice e il medium, una fiamma che, in alcune foto della rara sequenza, si dissolve nella figura stessa dell'artista conferendo all'immagine una drammaticità e un'epicità fortissima.
Tra i fotografi italiani con i quali ho condiviso molti anni di esperienze e di cui stimo l'opera, come Claudio Abate, Giorgio Colombo, Elisabetta Catalano, Gabriele Basilico, Gianfranco Gorgoni, Mimmo Jodice, Ugo Mulas, Nanda Lanfranco, Paolo Mussat Sartor, Paolo Pellion, Carlo Fei, Attilio Maranzano e altri, Amendola possiede l'umiltà dell'eterno neofita, ma anche l'orgoglio di chi ha mestiere: il suo sguardo, sollecitato da queste due tensioni, ha la rara capacità di rinnovare l'istante del desiderio con quello della meraviglia e della scoperta. E questi impulsi in lui ancora molto vivi lo guidano nella sua voglia di fare, ogni giorno, una nuova fotografia come fosse la prima.

Note

1. B. Corà, *Camera d'Arte. Fotografia e arte da Mulas a oggi*, Perugia, Sala dei Notari, 12 maggio - 12 giugno 1983. Ed. Accademia di Belle Arti; M. Minini, *United Artists of Italy*, Exposition au Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, 7 mai – 21 septembre 2008.

Aurelio Amendola: photography to make the senses see

Bruno Corà

A photographer of plasticity

In that company of twenty or so Italian photographers[1] who for the past half-century, alongside their imaginative photography, have dedicated time and professional effort to art or artists and their works, Aurelio Amendola can claim a truly significant position. The appearance of his work in solo exhibitions, especially in museums of indisputable standing like the Hermitage in St. Petersburg and other sites, confirms that the wide audience of admirers of photography is well aware of the work of this industrious exponent of a generation of photographers that debuted in the 1960s and has been extremely active until the present day. Amendola, disdaining the label of "artist" often attributed to him by esteemed scholars and maintaining that he is "just" a photographer, actually possesses an extremely vast array of capacities in his means of expression, in which the boundary between art and professionalism is faint and difficult to distinguish. And, beyond these arguments, which seem to dwell on aspects of an academic nature, the reality is that Amendola's work ranges through realms including portraiture, landscape, architectural photography, art photography, photo-essay and other genres, all of which together make up the history of photography in the Twentieth Century.
Many of these facets are present in the Pistoia exhibition, so it is germane to observe a few examples of great substance and excellent technical-aesthetic results. In surveying the photos of the works of great artists of the past, it is de rigueur to linger on a few recent photos of the works of Canova, Michelangelo and Donatello.
In the photographs of Canova's *Maddalena penitente* (1809) in St. Petersburg, the light falling on the figure from above constructs the weight of the sculpture, lightening much of the shadow which becomes denser from the waist down, delimited in that marble piece by ropes that vanish with a slight twist, descending onto the base. The marble drapery gathered at the lower back gives Amendola's eye a few points of definition where it is again revealed between the humerus and the soles of the feet, upturned in the kneeling posture.
The long hair and drapery become the source of a gentle dialectic of shadow and light that imposes itself, revealing a distinctive quality of the work.
In the case of the young cupbearer *Ganymede* (1770-1804), intent on pouring an invisible liquid into the cup, the light is so well measured on the figure as to highlight – even more than the explicit action of the sculptor had already been able to do – the gelid quality of the modeled work, intended to idealize the ephebic figure with its Phrygian headdress, pervaded solely by an imagined life.
Equally skillful is the development of the antinomic rapport between light and shadow on the group of the *Three graces*, which the Maestro of Possagno had already enfolded in an embrace in which the extremely delicate gestures of the hand define the boundary of the inimitable whole, from the shoulders to the top of central figure's head. With skillful calibration of the wedges of shadow he has carved out between the bodies, on the cheeks, beneath the eyebrow arches, between the neck and the breasts, on the back, beneath the buttocks and in the substantive interlacing of the knees which allow

the shadows to run down to the ankles and then suddenly break off at the base, Amendola covers a "critical" span of the sculpted group, with an unrepeatable idiom. For years I had before my eyes the plaster cast of that Canova group, an exemplar today conserved at the Gallery of the Academy of Fine Arts of Perugia, where I taught for twenty years and to which Canova had donated it before he died, as the Academic Board of that institution had agreed to name the painter Tommaso Minardi director of the School of Drawing on Canova's recommendation. Thus, in prolonged and direct observation I had the opportunity to grasp not only the extraordinary formal conception of this work, but also the monochrome, almost diaphanous quality of the plaster. The marble photographed by Amendola, surprisingly, reveals the soul of a highly sensuous sculptural group, an energy that seems to traverse those magnificent bodies. The lunar, cerulean quality of the work, exalted by the darkness surrounding it, adds to the magical quality of the apparition, and remains indelible in the mind. The perception of the same group observed by Amendola from the back, with a quite seductive handling of light and shadow, is an offering from the photographer that actually rejuvenates my previously-acquired awareness of Canova's masterpiece. The very column that holds the floral wreath placed above it takes on a new plastic value, often neglected due to the sublime features of the Graces.

With the details of the *Graces'* hair, or those of the *Cupid giving water to Venus' doves* (1845-1848) with attentive gestures, with one hand holding a bowl and the other stroking one of the two birds, Amendola's photography becomes virtuous. But it is only one of the registers of his ability; if we observe the photographs dedicated to Michelangelo and conceived around his powerful and unsettling marbles for the Medici tombs in San Lorenzo in Florence, we immediately realize that Amendola executes his photos drawing maximum attention to the sculptor's action, almost as if attempting to make viewers forget his own action. It is a generous act that comes naturally to Amendola who, in this sense, also appears to be a highly emotional photographer. In fact, his images, pausing abruptly on chisel marks, highlight them as if they had been inflicted just moments ago, distinguishing them and underlining all the different passages and uses of tools adopted by the Supreme sculptor, separating the polished parts from the rough ones. In this excursus on Michelangelo, the photo of the profile of the *David*'s back is a lesson in observation with which the photographer accompanies each viewer's eye in a delightful discovery.

In the Donatello reliefs of the *Crucifixion* for the pulpit of the church of San Lorenzo in Florence, anyone who has never comprehended the meaning of 'stiacciato relief' will understand it once and for all, because in those photos the space is traversed and revealed like the pages of an open book. The lack of depth of the reliefs, the magnificence of the details, the softness revealed by the bronze, the formal richness of the alternating shapes within the scenes, the expressivity of the personages and all the elements in play come together to show us the original material on which the great Fifteenth-century artist worked. Amendola's camera is almost indiscreet, close as it comes to the epidermis of those bronzes, allowing us to finally "see" and understand what makes Donatello great.

Just as eloquent are the photographer's "readings" of Michelangelo's works in Bruges or at the Hermitage, amazingly fresh, as they are drawn from points of observation and from the plastic mass's relationship to the darkness of the room. The various *Pietàs*, in Milan, Florence and Rome, and then the hyperbole of the *Moses*, in which the eye is lost among the modeled meanders of the flowing beard, the draping of the robes, the gesturality of the hands in repose. But, once again, the merit is Amendola's, because the typical photographic service on these works discourages the observer and disaccustoms him to the act of close study, which Amendola's photographs, on the contrary, encourage.

And this is the crux of it: Amendola stimulates the shared gaze to become loaded with pretense, to become aware of its greater faculty; it provokes the observer to break out of ordinary, apathetic, anesthetic observation and makes him face up to the responsibility of choosing whether to merely glimpse things or to penetrate them, known them, become aware of them, never forget them. In fact, what happens in the observation of those images is the revelation of a different degree of perception and experience which, making our senses aware of a possible greater quality observable in all things, inoculates each of us with nostalgia for that fruitful plane which, thereafter, we never want to give up again. In the unfinished work of the *Prisoners* in the Accademia in Florence, the stone block has an enormous force that is nonetheless inferior to the power of Michelangelo's vision and plastic action. This is all the more discernable through the efficacious "readings" Amendola ardently makes with the intention of "humbly" but tenaciously rendering homage to the great genius' sculpture. These

images should be shown in art schools to students learning the arduous discipline of sculpture, even if they may eventually want to realize works with computers or other more advanced media. That Michelangelo, Donatello and Canova were uniquely gifted maestros is known to all, but it is now even more evident, as Amendola has provided well-founded visual proof of their great skill, their art, their unmatchable uniqueness.

Buildings and places

Different – although not in terms of distinctive value – is Amendola's work on architecture and his landscapes, to which he always manages to impart the identity that each place or shape possesses. His photos of his beloved city of Pistoia - where he has always lived - in different periods conserve the same silences, the same fading chiaroscuro skies, the same clouds, the same contrasts between very different stones and shapes, and a handling of photographic blacks and shadows that seems to have been transmitted to him by the sensibilities of Burri, a long-time acquaintance from whom he has learned much. When he works on surfaces – as in the wonderful print of the façade of Pistoia's City Hall -, he manages to convey the thrill of the ancient stone, corroded by rain, peeled by wind and kissed by the morning sun, rendering it as intense and delicate as a beloved, solemn face. And who could fail to notice the discreet but present underlining between the rhythm of the white alberese and green serpentine stone elements captured on the arches that decorate the side of the cathedral and the loggia that precede its entrance, with the circular corona made of the same stones encircling the great clock on the bell tower? Amendola guides the visitor to his city, inviting him not to miss those details that hurry might otherwise fail to disclose.

But the optical language with which Amendola has surveyed the imposing open-air spaces of the Abbey of San Galgano is also familiar. On the bare, vertical stage set of the walls which time – the "great sculptor", as Margherite Yourcenar called it – has molded into a ruinous dimension as no other craftsman could have, Amendola's gaze rested, revealing it and offering new views and illuminations on a day of imminent thunderstorms with gloomy, formidable clouds on the horizon. A counterpoint to this spatial simplicity is provided by Amendola's photos of St. Peter's in Rome, in which the hyperbole of the mannerist and especially baroque architecture is revealed in equally amazing shots.

Again, Amendola's always-lively curiosity guides the observer, providing different cues, including a few extremely evocative examples of Sicilian cliff architecture. All of this leaves the exhibition visitor with the impression that the Pistoian photographer has stripped himself of his own tastes or preferences in total service to the principle of a less individualistic and more objective vision. This attitude is manifested above all in the photographs of monuments, environments and landscapes, while those depicting the works and still-living and active personages of art history reveal some "preferences," in particular determined by his more or less constant frequentations and opportunities for collaboration.

Contemporary art and artists

In the vast repertoire of his photography, the attention dedicated to contemporary painters, sculptors and art is no less in terms of both quantity and quality than that dedicated to the great sculptors of the Fourteenth to Sixteenth Centuries. At first glance, some observers have remarked that Amendola has dedicated black and white to the great sculpture of the past and color photography to the present and contemporaneity. But, except for a verifiable tendency to use black and white for the works of Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Donatello, Michelangelo or Canova, he also has been guided by his intelligence and sensibilities to make use of the radical quality of that essential rapport for artists like Kounellis, Mattiacci, Ceroli, Finotti and others whose work suggested to him a need for reductionism and inveterate elementariness, in chromatic terms as well.

The gallery of portraits of artists numbers around a hundred protagonists, often shot in color in their own studios or homes. The willingness of some of them to "pose" demonstrates the trusting rapport Amendola was able to build, and in some cases that complicity led to results of intense authenticity. Such is the case of the photos of Carla Accardi behind a forest of sicofoil, or those of Mario Ceroli alongside his "lumber," both photographed in the mid-1980s; or those of Mimmo Paladino immersed in his phantasmal charcoal decorations at the end of the hall of Villa Celle in Santomato, in Giuliano Gori's collection (1982), or of Nicola De Maria daydreaming against a cobalt-blue sky, among red moons (1986).

There are also truly exceptional, even rare photos of painters like Giorgio De Chirico and sculptors like Marino Marini and Fausto Melotti. Exemplary among them: the photo of the "great metaphysicist" sitting in a gondola in the middle of the Grand Canal, in front of the Ducal Palace in Venice. De Chirico, with his proverbial irony-diffidence, looks into Amendola's lens, offering himself up to art history with a youthful flip of hair in front of his questioning, restless eyes; the photo is singular in many ways, not only because of the point of view from which Amendola shot it, but also because it associated the leaden backdrop of the lagoon waters with both the funereal horizontal outline of the gondola and the double order of sequences of arches and gothic windows of the likewise-longitudinal loggias. The same magic imbues the portrait of Marini barefoot on the beach, the reins of a white horse in his hands. The sculptor's light-blue clothing not only links him with the sea and sky in the background, but also harmonizes with the quadruped, with which the artist always linked the anthropomorphic figure in his work. The group stands out against the horizon due to the low position in which Amendola held the camera.
Even more enchanting and poetic is the autumnal portrait of Melotti (1976) in Milan, beneath a yellow-leaved tree, with a brown hat and coat and a yellow leaf in his hand picked up from the grassy lawn blanketed with thousands of them. The sculptor's gaze turned towards the nearly-bare branches lends this photo a very particular premonitory and didactic value.
There are many more such portraits that reveal Amendola's frequentation of and alliance with artists he encountered early on in his photographic career, especially with a few of his fellow Pistoians like Gianni Ruffi and Roberto Barni, and of course Umberto Buscioni, with whom he is linked by long-standing friendship as well as professional activity.
And yet, without seeking to establish any record, I believe that Amendola - based on the numerous events and memories he has communicated to me over time - has dedicated himself with particular assiduity to the figure and the work of Alberto Burri, who he accompanied on many trips and of whom he often recorded the act of painting, the birth of cycles of work, moments of conviviality, the phases of development of important works such as the "combustions," the *Sestante* and the "cellotexes". In all, about twenty years of assiduous camaraderie, which in and of themselves trace a working biography of the great Tifernate artist that no other photographer can boast of.
In the photos of the "combustions", Amendola is the witness of an identifying process between the creator and the medium, a flame which, in a few photos of the rare sequence, dissolves into the figure of the artist himself, conferring a drama and a strong epic quality to the image.
Among the Italian photographers with whom I have shared many years of experiences and whose work I admire, like Claudio Abate, Giorgio Colombo, Elisabetta Catalano, Gabriele Basilico, Gianfranco Gorgoni, Mimmo Jodice, Ugo Mulas, Nanda Lanfranco, Paolo Mussat Sartor, Paolo Pellion, Carlo Fei, Attilio Maranzano and others, Amendola possesses the humility of the eternal neophyte, but also the pride of the highly-skilled: his gaze, stimulated by these two tensions, has the rare capacity to replace the instant of desire with that of wonder and discovery. And these impulses, still very much alive in him, guide him in his desire to take a new photograph, every day, as if it were the first.

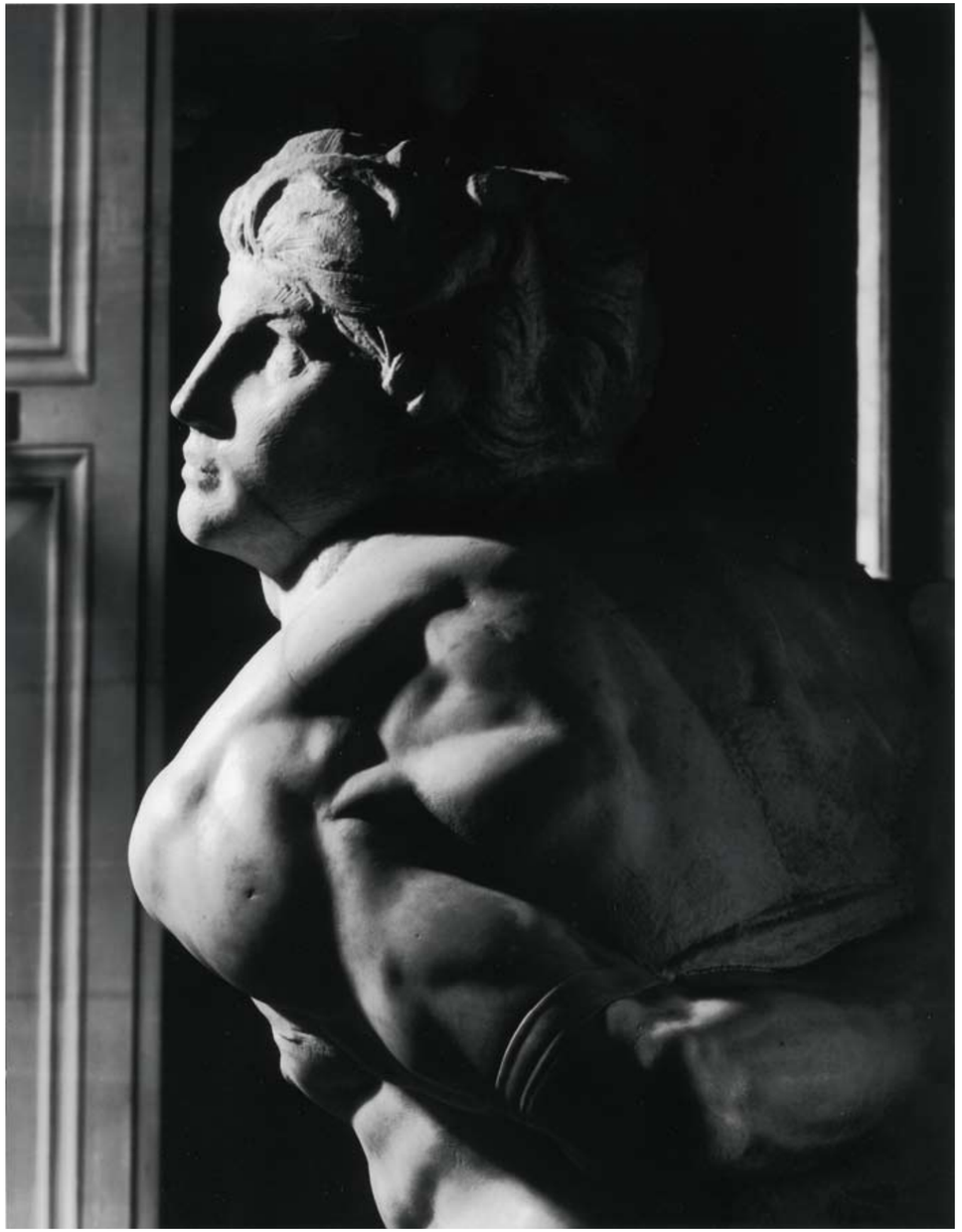
Notes
1. B. Corà, *Camera d'Arte. Fotografia e arte da Mulas a oggi*, Perugia, Sala dei Notari, 12 May - 12 June 1983. Ed. Accademia di Belle Arti; M. Minini, *United Artists of Italy*, Exposition au Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole, 7 May – 21 September 2008.

fotografia perché i sensi vedano

A Chiara d'Afflitto
Aurelio

Antonio Canova, *Maddalena penitente*, 2008

Antonio Canova, *Le Grazie*, 2008

Luigi Bienaimé, *Amore che abbevera le colombe di Venere*, 2008

Pagine seguenti: Bertel Thorvaldsen, *Ganimede,* 2008
Michelangelo, *Lo schiavo ribelle*, 2004