DOPPIOZERO

Francesco Jodice: altri spazi

Elio Grazioli

17 Gennaio 2026

Non c’è niente di più perturbante, proprio nel senso freudiano dell’*unheimlich*, della geopolitica! Il mondo stesso in cui viviamo ormai è non-familiare, non sappiamo più dove finisce la realtà e dove comincia la finzione, o la vita e la tecnologia, o il desiderio e la proiezione, ci sentiamo sempre straniati come di fronte a uno spettacolo. La geografia è già storia e politica, il paesaggio è diventato un genere onnicomprensivo.

Francesco Jodice inizia la sua attività a metà degli anni 1990 già con queste convinzioni. Ha fatto studi di urbanistica, è figlio d’arte, è di una generazione creativa che viene dopo la proclamazione del post e già immersa nello shock della Rete. Conosce la fotografia da sempre perché ce l’ha nella biblioteca di casa, ama il cinema, di cui comprende l’efficacia immaginaria. Nei suoi progetti e nelle sue fotografie tutto questo confluisce e un’intelligenza critica acuta gli permette di gestirlo al meglio.

Credo che non si ponga nemmeno il problema se sia arte o fotografia, entra in scena direttamente, e con piglio subito internazionale e globale.

Lo sviluppo del suo lavoro è conseguente, è la sua riflessione su ciò che è accaduto negli ultimi decenni: dalla consapevolezza che lo spazio è diventato “altro” alla constatazione che la storia è finita, che l’Occidente da tempo si sta perdendo, che il cambiamento in atto è irreversibile. Ce lo racconta in maniera chiara e lineare. Le sue immagini sono altrettanto *straigh*, tutte a fuoco, grandi e grandiose, impressionanti, sempre insieme stranianti e straniate.



Cartoline dagli altri spazi, Naples #12, 1996.

EG: Dico subito che dalla scelta delle immagini che hai proposto mi è sembrato che stai per raccontarmi una storia a episodi, tutta filata, conseguente, da un'immagine all'altra. Si parte dunque dalle *Cartoline dagli altri spazi*, 1996, che vedono dei ritratti di persone in luoghi che appaiono strani, fuori scala, quasi irreali.

FJ: *Cartone dagli altri spazi* è stata la mia tesi di laurea, era un tentativo di evasione dall'architettura, dall'urbanistica, che era il mio ambito di studi, desideravo evitare di presentare una tesi progettuale mentre nel frattempo avevo maturato il desiderio di avvicinarmi al medium della fotografia. Era dunque un progetto che ibridava i due miei interessi di quel momento, cioè capire come sono fatte le città e qual è la relazione con i paesaggi sociali, quindi di fatto era una sorta di grande diario di relazioni fra pietre e persone. Inoltre sapevo che avrei lasciato Napoli dopo la laurea, volevo esorcizzare tutta una oleografia, una rappresentazione tradizionale della città per me faticosa. Il progetto è infatti realizzato interamente a Napoli, anche se una Napoli poco riconoscibile.

Cartoline dagli altri spazi mette dunque insieme due contesti e inizio a lavorare formalmente pagando il debito verso la mia passione per il cinema, adottando un formato quasi Panavision e anche con una sorta di rappresentazione teatrale: come vedi le figure sono sempre su un proscenio e l'architettura, la città, diventa una sorta di gouache bidimensionale situata alle spalle, spesso anche trasformata in modo lisergico, per esempio con delle montagne russe che diventano una foresta metallica.

EG: Nel testo di presentazione del progetto parli di derealizzazione del rapporto con i luoghi.

FJ: Sì, per esempio gli alberi sullo sfondo diventano “falsi”. Oppure, nel fatto che la fotografia è un negativo 6 x 12 cm, cioè l’equivalente di due quadrati, cosicché se uno togliesse la figura delle gemelle, i due quadrati sono letteralmente speculari. Non solo, ma il fatto che io adotti la tecnica della sovraesposizione fino al punto che le figure sembrano quasi dei trasferelli aggiunti dopo, mai perfettamente centrati ma messi al lato per dissestare, per mettere in disequilibrio la composizione, è un mio tentativo di finzionalizzare la scena, con l'intenzione di creare un sospetto nello spettatore.

Fin dall'inizio del mio lavoro io non credo nella fotografia come una anche parziale impronta o restituzione di una parcella di realtà. Per me fin dall'inizio la fotografia è un luogo dove noi impariamo a costruire dubbi, ad allestire domande. Quello che vorrei è che davanti alle mie opere lo spettatore si chieda: Ma che cosa sto guardando? Posso credere in questo medium e in ciò che contiene?

EG: Infatti spieghi questa derealizzazione anche con la dialettica tra familiare e straniante-straniato, il che fa naturalmente venire in mente la nozione di “perturbante”.

FJ: L’*unheimlich* è stato uno dei temi della mia tesi. In questa immagine le gemelline richiamano evidentemente quelle di *Shining* di Kubrick. Per me il perturbante sta anche nel tentativo di tradire attraverso questi innesti il modello fotografico.



What We Want, Hong Kong, T47, 2006.

EG: Il secondo progetto, *What We Want*, del 2006, riguarda il paesaggio come proiezione del desiderio.

FJ: È un progetto cresciuto durante i viaggi che facevo per lavoro, come inviato per riviste di architettura come “Domus”, “Abitare”, “Casabella”. Cercavo di trovare delle immagini coerenti con il progetto che si concentrava sulla capacità delle persone di modificare il paesaggio secondo i propri desideri, ma era anche una sorta di affronto-confronto, di conflitto verso l’idea che ereditavo dagli studi di urbanistica secondo cui i luoghi sono governati dall'alto, da una teoria, da un modello che viene disegnato e le persone poi devono subire questo disegno. In realtà le persone performano i luoghi, spesso correggendo degli errori politici, urbanistici, architettonici, imprimendo un pensiero differente.

Forse la fotografia più attuale del progetto *What We Want* è quella dei giovani soldati israeliani a cui una guida sta indicando la spianata delle moschee, un’opera realizzata a Gerusalemme nel 2010. Questa invece è di Hong Kong. Tutte le opere di *What We Want* in realtà sono un po’ inutili perché non descrivono mai nulla di preciso, di compiuto, per cui lo spettatore in realtà non “impara” mai nulla, però l'idea è che tu ne ricevi una sorta di comparazione di fenomeni simili in distinte parti della terra, e più la capacità di supervisionare, di poter corrugare tutto e capire costumi, abitudini, modi lontani e differenti.

EG: Quella che hai scelto è particolare anche per il fatto che sembra un'opera concettuale, nel senso che le scritte paiono dei testi integrati nell’immagine.

FJ: Sono andato lì all'alba perché tutto fosse chiuso, quindi una lunga esposizione fatta all'alba quando ancora non ci sono persone, traffico, vita, questa monocromia dovuta al fatto che in questo quartiere si vendono soltanto materiali elettrici. Se prendi la strada adiacente o ortogonale i segni diventano verdi o di un altro colore e siccome il prodotto commerciale è un altro allora la semiotica cambia, praticamente la forma della città si esprime attraverso dei linguaggi visivi. Quindi è anche un modo di dire che la città ti parla, si racconta.

EG: C’è un aspetto ulteriore perché ogni volta che presenti una selezione di questa serie la precedi con un’operazione che tu chiami performance.

FJ: Sì, io chiedo al museo o alla galleria di contattare le scuole medie più vicine al luogo dove le opere sono esposte, perché, mentre i musei pubblici lo fanno per abitudine, credo che anche le gallerie oltre a fare mercato debbano diventare dei luoghi di cultura per il quartiere, sono spazi intellettuali al servizio della comunità. Quindi noi contattiamo le scuole e invitiamo i ragazzi ad una visita guidata e poi

alla fine della visita coinvolgiamo gli studenti in una “performance” di scrittura. Nel progetto *What We Want* ogni fotografia scaturisce da un testo di geopolitica che ho scritto su quel luogo, questo testo viene messo a parete su un foglio prestampato, ai ragazzi viene dato un riquadro e noi chiediamo loro di trascriverlo, ed è un testo molto farraginoso non tanto nella forma ma per i contenuti. Questo diventa anche un modo un po’ di ragionare anche su argomenti complessi. L’intenzione della performance di scrittura a parete è: partiamo dalla società, dall'arte, dalla politica, che sono le basi; iniziamo a capire come è fatto l'ambiente che voi calpestate tutti i giorni, e quindi cerco di fare una sorta di passo indietro con questi testi. Dopo con i ragazzi ne discutiamo in galleria o nel museo.



Capri. The Diefenbach Chronicles, #014, 2013.

EG: Poi hai saltato una bella quindicina d'anni. Tu giustamente usi il termine “geopolitica”, che ha un significato preciso, a me è venuto in mente che le fotografie di quella che una volta chiamavamo geografia sono diventate invece tutte fotografie di storia dentro la geografia. Ora dunque c'è la storia di Capri.

FJ: Sì, la serie è intitolata a Karl Wihelm Diefenbach, che è stato un pittore tedesco neoromantico del movimento dello Sturm und Drang. È stato interessante anche come teorico, ha fatto parte del Monte Verità, ha vissuto ad Ascona, faceva il nudista in giro per Monaco di Baviera, viene condannato dal Papa, scappa al Cairo e poi, come è capitato a tanti intellettuali dell’epoca, fugge a Capri, che era allora un luogo di esilio e di autoesilio, cioè un luogo più rupestre, dannato e meraviglioso, meno edulcorato di quanto non sia poi diventato dagli anni Cinquanta in poi. Qui lui crea una comunità, inizia a dipingere.

Io vengo invitato dalla Certosa di Capri e dalla Pinacoteca, che custodiscono sue opere, a fare un progetto per i 100 anni dalla sua morte. Avevo deciso di lavorare solo nel laboratorio di restauro, quindi non nella parte espositiva ma in quella di recupero e salvaguardia, e cerco di leggere delle tracce di attualità proprio nella marcescenza e decadenza delle sue opere in restaurazione. Sono partito dalla convinzione che Diefenbach, dipingendo intorno al 1900, abbia avuto conoscenza delle tecniche fotografiche e in particolare delle lunghe esposizioni dei cieli e dei mari, non esisteva chiaramente ancora l'istantanea, e molti suoi cieli e mari secondo me sono frutto della suggestione della fotografia d’epoca, perché invece di esserci uno Sturm und Drang c'è questa sorta di quiete prima della tempesta. Allora il mio progetto non riprende esattamente lo stesso punto di vista ma cerca di ritrovare la stessa concettualità, per cui ho realizzato unicamente notturni sovraesposti dove la lunghissima esposizione tiene salda la materia ma tutto ciò che è fluido, il vento, le nuvole, le onde, vengono liquefatte, vengono spalmate, fino a creare quasi delle campiture e hai, come nei lavori di Diefenbach, quasi l'impressione che la materia stia emergendo, stia sorgendo da un brodo primordiale.

Invece nel rifotografare dettagli delle sue tele mi sono concentrato sulle crepe oppure sulle carte di riso che erano state applicate per assorbire l'umidità e che nelle mie fotografie diventano dei rettangoli bianchi nel quadro, come fossero delle improvvise amnesie della storia. L’analogia che ho tentato di stabilire è sorta mentre leggevo la sua biografia e ho pensato che Diefenbach ha dipinto alla fine dei grandi imperi e muore all'inizio della Prima guerra mondiale ed io sono nella sua stessa posizione, vivo alla fine della storia dell'Occidente e all'inizio di qualcosa che è davanti a me e che ancora non riesco a vedere, tornando al discorso del perturbante. Quindi ho cercato di fare un lavoro ponendomi proprio nella stessa posizione civile e culturale.



West, Nelson, Nevada, #018, 2017.

EG: Qui comincia la tua piuttosto insistita visione che dici della fine dell'Occidente, la fine della storia.

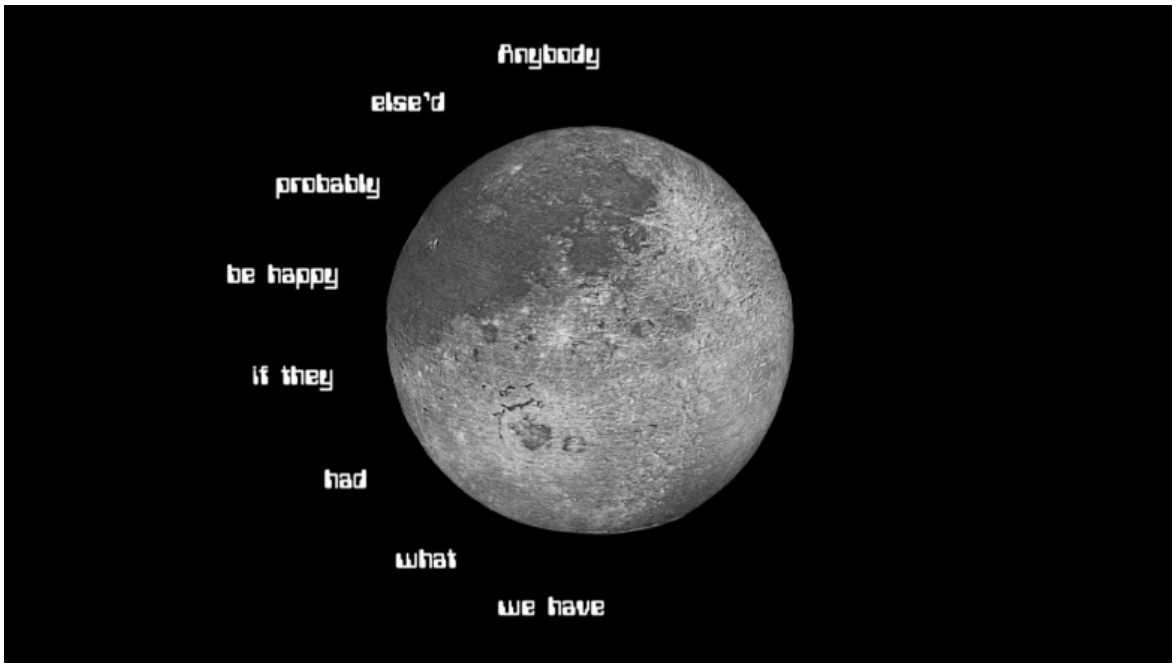
FJ: Sì, inizia esattamente qui. Se ci pensi *What We Want* era un guardare avanti, come le persone modificheranno i paesaggi che abitano, invece in un certo momento capisco di essere l'abitante, il coprotagonista di una bellissima storia che però è finita e nasce anche l'idea che il termine di questa grande storia dell’Occidente possa diventare una tragedia, perché una delle ragioni della fine di questa grande storia è proprio la nostra indisponibilità di confrontarci con le ragioni della crisi, di capire che le grandi storie meravigliose come la nostra implicano sempre un rito di passaggio.

Ti dico due parole su come è nato *WEST*. Per pura coincidenza in quel periodo stavo leggendo tutta una serie di libri e saggi noti che ragionavano sul declino dell’Occidente, da *Il secolo breve* di Hobsbawm al testo di Fukuyama *The end of history*, ai saggi di Christian Marazzi o Toni Negri fino ai romanzi di Jonhatan Franzen e Michel Houellebecq, insomma mi stavo dedicando a questi temi. Mentre leggo questi testi arriva il 2008, la crisi dei subprime, della Bearn Sterns, della Lehman Brothers, e c'è un giorno nella storia del genere umano in cui il grafico dei nostri soldi esce dallo schermo. Ho trovato questa immagine di una potenza unica. Ho quindi deciso di narrare una storia dell'Occidente, che a mio parere è anche una storia di soprusi politici ed economici, inizia nel 1848 quando questo signore che si chiamava Marshall trova una pepita d'oro in una mesa californiana dando inizio alla *Gold Rush* e termina 150 anni dopo secchi nel 2008, il giorno in cui il grafico della Lehman Brothers per eccesso di ribasso esce dallo

schermo. La storia di questo strapotere inizia quando il governo americano espropria le miniere e crea Fort Knox, il più grande deposito aurifero del pianeta, con cui costruiscono un potere prima politico e militare poi commerciale.

EG: E qui giri per gli Stati Uniti, nel libro c’è la cartina...

FJ: Sì, giro per 13 stati, dalla California fino alla Louisiana e dal Messico fino al Canada, però in realtà nel muovermi in questi posti non ho cercato soltanto le tracce della corsa all'oro, ma ho cercato le tracce del sogno americano e delle utopie fallite. Trovi tra i lavori ad esempio una casa sequestrata e abbandonata a causa dei mutui subprime, un moderno cercatore d'oro, riallestimenti farseschi e falsi di brani della storia americana. In questa fotografia si vede un aeroplano precipitato in un deserto di calce in Nevada vicino Boulder City, e questo aereo ha una strana storia, perché in realtà è una scenografia di un film con Kurt Russell e Kevin Costner e da anni in tanti, vedendolo dalla superstrada che passa a poche miglia, lo scambiano per un incidente reale. Mi piaceva questa storia: un aereo vero (è un rottame militare acquistato in un cimitero di veicoli aerei in Arizona a Davis-Monthan) era diventato grazie a Hollywood finto, però grazie a questa visione tangenziale era tornato elusivamente a essere vero, e questo è uno dei grandi temi del progetto: il vero e il falso del West americano, ovvero la costruzione del mito. La storica Martha Sandweiss una volta aveva scritto “gli americani del West sono quelle persone che si sono inventate la loro storia e poi ci hanno creduto”. Sulla East coast non è così, non è un caso che il cinema si faccia ad Hollywood. Un’altra ipotesi sostenuta da Martha Sandweiss è che nel West la fotografia e la storia sono nate e cresciute insieme (“in the West, history and photography came of age together”), quindi c'è questa idea molto ibrida che la fotografia documentava ma falsificava allo stesso tempo.



Rivoluzioni, 2019. Film still.

FJ: Questo per *WEST*, poi c'è invece un discorso più ampio che riguarda in modo particolare i film che ho realizzato tra il 2014 e il 2021, *Atlante*, *American recordings* e *Rivoluzioni*, che sono i tre film dedicati ancora alla fine dell'Occidente, dove decido che non serve più filmare, vedere, che è tutto già disponibile da qualche parte in qualche archivio o in cloud. *Rivoluzioni* in particolare è il lavoro con cui io ho chiuso la mia relazione ossessiva con “la fine l'Occidente”. Nel film *Rivoluzioni* rappresento la festa, l'orgia: quando un grande impero finisce si fa sempre una grande festa. Alla fine del film c'è un grande ballo che dura vari minuti, dove sono raccolti in una specie di isteria collettiva 500 persone che ballano e che si alternano tutti sullo stesso ritmo, su una musica che accelera continuamente, tutto l'Occidente balla.

EG: L'unica rivoluzione possibile?

FJ: Io penso di sì, ho l’impressione che sarà necessario distruggere per ricostruire. Penso banalmente all’AI, che è una cosa stupefacente ma è già nelle mani sbagliate, c'è poco da fare; noi non possiamo farne nessun utilizzo, è già deciso a monte, l’algoritmo è politicamente e finanziariamente controllato, ci indirizza in maniera incontrovertibile surrogandoci l’illusione di una libera opinione, e lo fa con maggiore potere di quanto abbiano fatto i social.

EG: Mi interessa il rapporto con l'archivio, il fatto che tu abbia cominciato a integrare l'archivio nei tuoi progetti nello stesso momento in cui parli di post-storia, quindi non è l'archivio come documento ma come materiale di manipolazione.

FJ: Sì, stai dicendo una cosa che io ho capito da poco, ma che all'epoca ho fatto di pancia.

EG: L’ultima immagine di *WEST* sembra proprio un finale di quello che mi ha raccontato.

FJ: *The Surfers* come opera nasce addirittura dopo la fine del progetto *WEST*, infatti io non considero *The Surfers* una vera opera di *WEST*, anche per un motivo banale, che tutte le fotografie di *WEST*, per quanto strane, sono “vere fotografie”, il dittico *The Surfers* è l'unica falsa perché è costruita. Io e Sara Gentile, la mia compagna, abbiamo fotografato l’Oceano Pacifico all'alba, in modo che fosse placido, quindi non un mare da surfisti perché non ci sono onde, e poi nei giorni successivi con dei teleobiettivi abbiamo fotografato 80 surfers, poi li abbiamo montati in questa specie di parlamento, di spazio simbolico e corale.

La storia è molto interessante. Avevo letto *Los Angeles: l’architettura di quattro ecologie* di Reyner Banham. In un capitolo lui dice: quando sono sul pontile di Santa Monica e guardo i surfisti, in realtà io non vedo degli sportivi ma vedo i figli dei padri fondatori, dei pionieri, il surf è il cavallo e al tramonto loro cercano ancora il “Go West”, perché questo viaggio gli era costato così tanto, anni, vite perse, che quando tu arrivavi dall'altra parte eri un'altra persona. Lui diceva: ricordatevi che il Far West è l'unico luogo al mondo che ha un aggettivo nel toponimo, *far*, lontano, cioè non ci si arriva mai. Il surf è per continuare ad andare verso il tramonto, perché il tramonto è l'ovest, ma il mare in modo crudele li ributta a riva, ricordandogli che il viaggio è finito.

In realtà il mare nel dittico è una foto sola, io l’ho “tagliato” al centro, dove c’era il sole, cancellando dunque l'obiettivo che era il segnale, la loro bussola, e li ho messi in attesa: non stanno surfando ma stanno aspettando che qualcosa accada ancora nelle loro vite, nella nostra storia collettiva.

EG: L'ultima immagine è del 2023 e dopo questo finale viene spontaneo chiedersi e chiederti cosa puoi aver fatto in questi ultimi anni.

FJ: L'ultimo lavoro che ho pubblicato è un testo teorico accompagnato da immagini che non sono mie, è un lavoro fatto a quattro mani con Francesco Zanot ed è proprio un ragionamento su ciò che sta avvenendo dopo l'Occidente, è una riflessione sull'irrazionalità. Io dico che al termine di questo grande evento storico che si può chiamare “secolo breve” o “fine della storia” a seconda di chi lo racconti, noi stiamo vivendo un'epoca di irrazionalità. Questa volta insieme a Zanot abbiamo messo per iscritto le idee, ne abbiamo fatto un breve saggio che è

già stato pubblicato in inglese, intitolato *Irrational. A Visual Directory to a World with No Reason* (SPBH Essays).

In copertina, *The Surfers, California*, 2023. Dittico.

Leggi anche:
Elio Grazioli | Mario Cresci a ritroso
Elio Grazioli | Le soglie di Silvio Wolf
Elio Grazioli | Campigotto extraterrestre
Elio Grazioli | Paola Di Bello: sparizioni
Elio Grazioli | Paola Mattioli: lo sguardo e il ritmo
Elio Grazioli | Alessandro Calabrese, liquidare e liquefare la fotografia
Elio Grazioli | Pierluigi Fresia: l'errore del nulla
Elio Grazioli | Antonio Biasiucci in controluce
Elio Grazioli | Marina Ballo Charmet: guardare di sbieco
Elio Grazioli | Carlo Fei, né più né meno
Elio Grazioli | Luigi Erba: l'interfotografia
Elio Grazioli | Tancredi Mangano: natura dell'appartenenza
Elio Grazioli | Paola De Pietri: storie di pianura

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO