

Francesco Jodice e il vedere in atto

Mauro Zanchi

22 Luglio 2026

Nel cuore di una contemporaneità sempre più distratta, in cui non sappiamo più distinguere dove finisca la realtà e dove cominci il suo simulacro, lo sguardo di Francesco Jodice agisce come un bisturi visivo e trasforma l'atto del vedere in un severo esercizio di sabotaggio e di attenzione civile. La sua indagine rifiuta il ripiegamento autobiografico per farsi carico di uno "sguardo supervisionale", una postura quasi clinica capace di operare sulle macro-strutture e sulle interconnessioni sistemiche del reale. In un'epoca in cui la produzione mitopoietica e la gestione del racconto sociale si sono atomizzate al di fuori delle vecchie élite, l'immagine pare non rispecchiare più fedelmente il mondo. È divenuta principio produttivo e si è configurata come un esperimento percettivo, che mette a nudo i limiti strutturali del nostro apparato biologico e culturale di osservazione. Non siamo di fronte a una semplice perdita di riferimenti psicologici, bensì a una dislocazione strutturale del soggetto, il quale perde il proprio ruolo di centro stabile e ordinatore dell'esperienza per ridursi a un corpo immerso in un campo di forze vettoriali, che lo precedono e lo eccedono. Secondo Corrado Benigni – curatore e autore del testo presente nel catalogo-libro, edito da Electa, della mostra «Francesco Jodice. Luoghi comuni», – nelle tessiture visive di Jodice vige un principio di analogia universale di matrice quasi medievale, dove l'immagine possiede una fisica sensibilità e un corpo semantico in movimento; vi è una corrispondenza ontologica per cui ogni cosa è un'altra cosa, un nodo inestricabile di risonanze e alterità. Questo atlante si sviluppa lungo una nozione astratta di territorio, di ambiente in transizione, un pretesto concettuale che si manifesta chiaramente nella sua rilettura dell'Italia, letto come un recipiente immaginifico alimentato da secoli di proiezioni esterne, un dispositivo visivo che si autogenera attraverso lo scambio continuo tra il dato reale e la sua simulazione. Per Benigni, la metodologia di Jodice procede per accumulazione enciclopedica, un'ibridazione indifferente ai confini disciplinari che si appropria di topografia, scrittura e montaggio per analizzare i fenomeni di entropia urbana e i processi di mutamento sociale. Le sue stazioni di ricerca diventano così tasselli di un romanzo visivo globale, dal congelamento del tempo inteso come apparato

digestivo nel massiccio del Monte Bianco, dove i reperti storici restituiti dai ghiacci subiscono una risignificazione chimica e narrativa, fino alla distopia analitica di un reportage condotto via satellite, capace di sfruttare l'allontanamento ottico per mappare i falansteri della modernità interrotta come fossili archeologici di un'utopia sociale incompiuta. Anche la lingua e la superficie delle cose subiscono questo trattamento. La cancellazione della cronaca o l'applicazione di citazioni cinematografiche sulla pelle delle architetture periferiche trasformano le architetture in un fregio narrativo, confermando l'intuizione borgesiana, secondo cui ogni frammento d'esterno conduce fatalmente a un libro. Lo strumento fotografico perde così ogni pretesa di oggettività o di svelamento epifanico per assumere la funzione scientifica e civile del dubbio. Per Benigni si tratta di un sottile esercizio di attenzione, che non stabilisce certezze e moltiplica i punti di vista, per stanare ciò che resta indefinitamente vero in una realtà che ha assunto la forma di uno spettacolo totalizzante.



Le Vele

Scampia, Napoli

40°53'56.18"N 14°14'22.02"E

7 edifici; lunghezza 100 m; altezza 45 m; 14 piani; 926 alloggi; 6.500 abitanti

Progettista Franz Di Salvo

Anno 1962 / 1975

Il Comitato Autonomo si riuniva nella vela gialla: "Le decisioni si prendevano tutti insieme"

Nella mostra di Astino e nel libro sono presi in esame trent'anni entro cui agisce un'oscillazione tellurica, sufficiente a trasformare un esordio in un'archeologia del contemporaneo, o, forse, nell'atto di nascita di una chiaroveggenza.

Quando nel 1996 Francesco Jodice licenzia *Cartoline dagli altri spazi*, la topografia sentimentale dell'immaginario italiano è ancora stabilizzata sulla grande stagione di *Viaggio in Italia*, l'epopea ghirriana che aveva rifondato la grammatica dello sguardo sulla penisola e operato per sottrazione, estromettendo la figura umana per mondare l'orizzonte dalle saturazioni retoriche del Neorealismo. Il paesaggio si era fatto stanza vuota, luoghi periferici, sospensione metafisica, silenzio geometrico in cui misurare la modificazione delle cose. Ma l'intuizione di Jodice, fecondata anche dalle letture teoriche di Paolo Costantini, compie uno spostamento. Non è più il tempo di osservare i mutamenti del paesaggio, bensì di sintonizzare il medium sul paesaggio delle modificazioni. Il linguaggio fotografico, se vuole sopravvivere come strumento di conoscenza e non come rito consolatorio, deve accordarsi ai mutamenti post-sociali. E in quell'Italia di metà anni Novanta, che si avviava a grandi passi verso il crepuscolo delle ideologie e l'alba di una transizione perenne, il cambiamento aveva la forma del corpo umano che tornava a colonizzare lo spazio urbano. *Cartoline dagli altri spazi* reintroduce il ritratto ambientato come frizione dialettica tra le pietre e le persone, una mossa eretica che l'ortodossia teorica dell'epoca accoglie con freddezza e sospetto, incapace di decifrare quel tradimento della linea dominante. Eppure, in quel gesto iniziale c'era già l'ossatura di un'intera ricerca antropologica e geopolitica, ovvero la consapevolezza che il paesaggio non è una scenografia statica, bensì la proiezione fisica dei desideri e dei conflitti delle comunità.



Francesco Jodice Abitudini temporanee, Roma #07, 1997

Oggi, a distanza di tre decenni, quell'esordio ci appare come il primo frammento di un discorso sulla derealizzazione che ha progressivamente smesso di riguardare soltanto i luoghi fisici per infettare l'intera percezione della realtà. Se allora la derealizzazione era il sintomo di una mutazione post-moderna degli spazi suburbani, oggi essa è giunta alle sue estreme conseguenze biologiche e cognitive. Per Francesco Jodice, lo scollamento dalla realtà, mediato dall'avvento

di internet, poi dall'ipertrofia dei social network e infine dal massivo utilizzo dell'intelligenza artificiale, ha sancito la liquidazione definitiva del concetto di autorità e la fine della necessità di verificare le fonti. Viviamo nell'epoca della realtà descritta e non verificata, in cui fenomeni politici globali come i movimenti QAnon o MAGA nascono e proliferano all'interno di allucinazioni collettive, alimentate da immagini destinate a compiacere l'individuo e a confermarne i pregiudizi. La fotografia, un tempo ancorata al referente, a uno statuto di verità o quantomeno di testimonianza, è stata radicalmente strumentalizzata e spolpata sempre più della materia che la costituiva. Questa smaterializzazione affonda le sue radici politiche in momenti storici precisi, come la Primavera Araba e le rivolte mediorientali del primo decennio del secolo, in una fotografia a bassa definizione, prodotta da telefoni cellulari, priva di macchine fotografiche, di carta chimica e dello statuto tradizionale del fotografo. Era una fotografia che si faceva atto politico, proprio perché perdeva i suoi minimi denominatori comuni e trasformava ogni manifestante in un reporter in tempo reale capace di scagliare immagini oltre i firewall dei regimi. Ma se in quel frangente la smaterializzazione costituiva un potenziamento democratico e di resistenza, il presente ci consegna uno scenario radicalmente mutato, in cui la proliferazione dell'intelligenza artificiale promette di rendere del tutto irrilevante per la maggioranza delle persone la distinzione tra un'immagine generata da un algoritmo e una prodotta dalla luce.



Francesco Jodice, Panorama, Fotomuseum Winterthur, ph. Lorenzo Bacci

Non ci si interrogherà più sulla veridicità, perché l'istanza stessa della verità è stata surclassata da un regime di equivalenza visuale sostitutiva. In questo

contesto, l'indagine di Jodice sul territorio italiano assume i contorni di un' *acutanza* dello sguardo dettata da una familiarità dolorosa e da una prossimità affettiva che differenzia i progetti nazionali da quelli transnazionali. Se opere come *What We Want*, *Dubai-Citytellers* o *WEST* funzionano come metonimie universali di condizioni globali, casi campione per esplorare il neo-schiavismo tardo-capitalista o il declino dell'impero occidentale dalla corsa all'oro del 1848 al crollo di Lehman Brothers nel 2008, i lavori italiani parlano inesorabilmente di noi stessi, delle nostre macerie e delle nostre rimozioni storiche. Ed è qui che la diagnosi di Jodice si fa spietata, quasi letteraria nella sua lucidità analitica. L'Italia contemporanea è un Paese che è stato letteralmente cancellato dalla mappa dei cambiamenti e degli interessi geopolitici planetari. Mentre la Cina brevetta nuove tecnologie per l'estrazione delle terre rare, Taiwan monopolizza la produzione di microchip, l'Arabia Saudita edifica megalopoli nel deserto e le grandi potenze si contendono i giacimenti della Groenlandia, l'Italia e l'Europa intera hanno abdicato al loro ruolo nella storia, decidendo deliberatamente di non far accadere più nulla dagli anni Settanta in poi. Il paesaggio italiano è diventato un non-luogo visivo, perché è lo specchio di una storia mediocre e provinciale. Le nuove generazioni di fotografi, come nota Jodice nella sua attività accademica, si rifugiano sintomaticamente nei territori dell'introspezione, dell'identità di genere, della razza, degli archivi familiari o dell'ecologia di prossimità, e rinunciano a incarnare quel potere supervisionale e critico che serve a decifrare la forma del mondo. In Italia, la maggior parte di chi si occupa di arte e cultura si è sdraiata sul divano a consumare micro-narrazioni digitali, mentre altrove si compete per il controllo dei minerali strategici su Marte.



Francesco Jodice, *Ritratti di classe*, Turin, #040, 2005

Non ci sono più fotografie possibili in Italia, perché non c'è più una tensione storica da registrare. L'unica operazione rimasta è quella di scovare l'anomalia, lo scarto tellurico verso una potenziale quiete all'interno di un paesaggio saturo di già visto e di oleografia. Le immagini di Jodice non sono mai esaustive, non chiudono il cerchio del significato; al contrario, sono un surplus di informazioni che funzionano come richieste di aiuto o come una delega di responsabilità verso i fruitori, chiamati a completare il senso dell'opera. Questa attitudine si manifesta in modo esemplare in *Falansterio* (2020), un vero e proprio viaggio salgariano compiuto da fermo durante il confinamento della pandemia. Attraverso l'uso di immagini satellitari ricolorate con pastelli digitali e private della presenza umana, Jodice ha sorvolato i monumenti totemici dell'isolamento italiano, accostando l'archeologia millenaria del Colosseo alle archeologie sociali del secondo Novecento: il Corviale a Roma, il Quadrilatero a Trieste, le Vele di Scampia a Napoli, il Gallarate a Milano, lo ZEN a Palermo. Queste architetture megalitiche, nate dalla fede nei grandi piani di edilizia economica e popolare come strumenti di emancipazione proletaria e costruzione di un nuovo tessuto sociale, resistono oggi come monoliti di un'idea di società incompiuta o fallita. La distanza dell'artista dal luogo viene qui esasperata. Il reportage è trasformato in un'indagine concettuale, che scava sotto la crosta dei fallimenti utopici della modernità. Lo stesso rigore entomologico governa *Ritratti di classe* (2005-2026),

dove Jodice si sostituisce ai fotografi scolastici per compilare un'antologia visiva dell'Italia futura. Evita deliberatamente le mutazioni urbanistiche in atto nelle città e sposta l'obiettivo sugli eredi di quelle trasformazioni. Fotografa gli studenti delle scuole elementari e medie di diverse città, secondo un canone precostituito che diventa una super-istantanea antropologica. Se in *Abitudini temporanee* (1997) la figura umana si stagliava in scala 1:1 contro lo sfondo fuori fuoco delle periferie e delle campagne italiane, costringendo gli spettatori a un confronto frontale e dialettico con i nuovi flussi migratori da una prospettiva ravvicinata, tutta l'opera di Jodice si configura come un superamento costante dei confini disciplinari tra fotografia e arte. Si tratta di una distinzione che l'autore considera obsoleta, soprattutto in un panorama italiano dove figure come Moira Ricci, Jacopo Benassi, Alessandro Sambini e The Cool Couple hanno dimostrato la centralità della ricerca fotografica all'interno delle arti visive. I progetti di Jodice nascono da un'urgenza conoscitiva e informale che trova la propria configurazione formale solo dopo una complessa sedimentazione teorica, tradotta a seconda del caso specifico o tema in film, mappe, installazioni o saggi. I media dell'arte sono per lui come giocattoli nella cesta di un bambino, da usare per puro piacere o per necessità logica, secondo la celebre esortazione palazzeschiana del "lasciatemi divertire". In questa stratificazione di linguaggi, dove la scrittura e l'immagine si coadiuvano fin dagli anni della giovinezza trascorsa a Napoli, a fianco del padre Mimmo in una casa simile a una biblioteca disordinata, la parola assume un ruolo centrale. Lo si avverte nei dittici testuali di *Mont Blanc. Just Things* (2014), nelle frasi del cinema italiano proiettate digitalmente sulle architetture modenensi di *Una giornata particolare* (2023), e soprattutto nel dispositivo concettuale di *The Room* (2009-2026). In quest'ultimo lavoro, mutuato dall'idea di entrare in una camera oscura particolare, la cancellazione tramite acrilico nero delle pagine dei quotidiani ha lasciato emergere solo termini isolati come "migranti", "declino", "tasse" o formule sintomatiche come "la dittatura soddisfa", trasforma lo spazio in un caleidoscopio frattale che restituisce una visione pseudo fotografica sghemba e atmosferica del Paese. Vi è una sottile ironia che attraversa questa produzione, un meccanismo drammaturgico essenziale per disinnescare la puerile convinzione che l'azione artistica possa modificare la trama del reale. L'ironia di Jodice è la constatazione di un'impotenza politica che si fa però rigore metodologico, un rifiuto categorico delle risposte semplici a domande complesse. La realtà è complessa e l'arte non può che rifletterne la difficoltà, opponendosi alla logica dei social network che illudono di poter comprendere il mondo attraverso la brevità di un tweet. Nell'intervista presente nel catalogo della mostra *Luoghi comuni*, citando Gaston Bachelard, Jodice ci ricorda che osservare ogni fenomeno come se fosse la prima volta costa dolore e sofferenza, ed è per questo che la società

tende a sostituire l'osservazione con la riconoscenza e cataloga le cose all'interno di famiglie note per evitare la fatica dell'indagine. Contro questa pigrizia percettiva, l'artista evoca la celebre e oscura tassonomia di Donald Rumsfeld sui nodi della conoscenza: ci sono le cose che sappiamo di sapere, quelle che sappiamo di non sapere, ma soprattutto ci sono le cose diversamente sconosciute, ovvero quelle che non sappiamo di non conoscere. L'intera parabola visiva e teorica di Francesco Jodice si situa esattamente in questo territorio d'ombra, nel tentativo ostinato e costantemente in evoluzione di fabbricare un macchinario della visione capace di penetrare gli universi nascosti dietro il regime della visibilità superficiale, per riuscire, finalmente, a fotografare ciò che non sappiamo di non sapere.

In copertina, Francesco Jodice, *What We Want, Forte dei Marmi*, R13, 2000

Francesco Jodice, *Luoghi comuni*, a cura di Corrado Benigni e promossa dalla Fondazione Mia Monastero di Astino, Bergamo. Fino al 29 novembre. Catalogo Electa, della mostra «Francesco Jodice. Luoghi comuni»

<https://www.fondazionemia.it/it/astino/eventi/francesco-jodice-luoghi-comuni-5-giugno-29-novembre>

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](#)

