

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'Arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

**“Pensare per immagini”. Interazioni fototestuali nelle opere
di Luigi Ghirri e Gianni Celati**

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Paola Colasanto

Matricola

2013605

Anno accademico
2022/2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. La relazione verbovisuale	11
Gli studi di W. J. T. Mitchell	11
Politiche dello sguardo: Susan Sontag e John Berger	18
Roland Barthes e la retorica dell'immagine.....	23
Capitolo II. La fotografia di Luigi Ghirri	29
Un'idea della fotografia	29
La produzione fotografica.....	34
Il tema del paesaggio.....	45
Capitolo III. Il sodalizio artistico con Gianni Celati	51
Finzioni a cui credere	51
Un narratore delle pianure.....	55
<i>Il profilo delle nuvole</i>	60
Capitolo IV. Viaggio in Italia tra fotografia e letteratura	65
Luigi Ghirri e il progetto di <i>Viaggio in Italia</i>	65
La scuola italiana di fotografia del paesaggio.....	72
Un modello: <i>Un paese</i> di Strand e Zavattini.....	78
Bibliografia	83
Filmografia	88
Sitografia	88

Introduzione

Questo lavoro di tesi svolge un'indagine sulla relazione fra testo ed immagine, in particolare nell'ambito della narrativa e della fotografia, analizzando la collaborazione fra questi due *media*. Gli studi di cultura visuale e di teoria delle immagini, trattati nella parte iniziale della tesi, pongono le basi per l'approfondimento teorico della relazione testo-immagine, necessario per l'analisi, sviluppata nei capitoli successivi, dell'esempio concreto fornito dalla collaborazione fra il fotografo Luigi Ghirri e lo scrittore Gianni Celati. La scelta di approfondire queste due figure è motivata dalla portata innovativa della loro collaborazione artistica all'interno del panorama culturale italiano; si tratta infatti dei primi autori, entrambi italiani, che danno vita ad una così fitta collaborazione fototestuale, che costituisce per entrambi una svolta nella propria produzione: un cambiamento di temi e di educazione alla visione per Celati, ed una connotazione maggiormente narrativa per l'occhio di Ghirri.

L'obiettivo del presente lavoro è quello di dimostrare come, dinanzi ad un progetto condiviso, la collaborazione dei due diversi *media* sia in grado di potenziare i mezzi di entrambi. Emerge da questo studio come, nel caso di Ghirri e Celati, non ci sia una necessaria interdipendenza fra testo e immagine, ma piuttosto una forma di parallelismo fra le due ricerche distinte, che si rimandano a vicenda, ma che nello stesso tempo mantengono le loro specificità e la loro autonomia.

La ricerca ha preso in considerazione un ampio spettro di fonti documentarie: saggi e testi critici, soprattutto di cultura visuale, per quanto riguarda la riflessione teorica iniziale, e successivamente articoli, cataloghi di mostre, interviste, libri fotografici e monografie, oltre che la visione di film-documentari e lo studio di fotografie per la documentazione storico-culturale, nella parte che affronta l'opera di Ghirri e Celati.

La tesi è composta da quattro capitoli. Il primo è dedicato agli studi di cultura visuale, partendo da quelli del teorico W. J. T. Mitchell, ed in particolare approfondendo nel primo paragrafo quelli che sono, secondo l'autore, i vari tipi di immagine possibili,

introducendo, in particolare, l'immagine di tipo "verbale" che presenta la forma del *medium* testuale, e che, in quanto *image*, si distingue, secondo Mitchell, dalla *picture*, che è concretamente visibile. Successivamente, sono delineati i tipi di relazione che intercorrono all'interno degli *imagetexts*¹, termine coniato dallo stesso Mitchell, noto, inoltre, per aver teorizzato l'idea di *pictorial turn*², una svolta di tipo visuale, che rende necessario lo studio della presenza del paradigma visuale all'interno di altri campi, come ad esempio quello letterario, che ne è permeato.

Il secondo paragrafo approfondisce la condivisione di idee della scrittrice Susan Sontag e del critico John Berger a proposito dell'estetica della fotografia a loro coeva. I loro studi delineano la natura sociale della fotografia, e le trasformazioni che ne hanno caratterizzato la storia, dalla sua invenzione ad oggi: dall'essere un'attività artistica elitaria, infatti, la fotografia è diventata uno strumento di massa (un esempio è l'uso che se ne fa attraverso lo smartphone). Il modo in cui, ormai, la fotografia è intesa come prova dell'esperienza e della partecipazione sociale, ha reso necessario, secondo Sontag e Berger, l'impegno a immaginare una nuova fotografia, che lotti contro l'omologazione, legata all'incremento di velocità di lettura dell'immagine (contro cui si era espresso lo stesso Ghirri), facendo leva sul contesto (in questo caso letterario) in cui la singola fotografia viene inserita.

Infine, il terzo analizza un altro pensiero di fondamentale importanza per quanto riguarda la strutturazione del processo di "lettura" delle immagini, necessario per la comprensione del lavoro di Ghirri: della teoria sull'immagine del critico Roland Barthes viene in particolare proposto lo studio sulla codificazione dell'immagine e sul rapporto tra quest'ultima e la didascalia, nei saggi *Le Message photographique*³ (1961) e *Rhétorique de l'image*⁴ (1964). Barthes considera la fotografia un «analogon»⁵, riproduzione della realtà, che a prima vista non sembra aver bisogno di un codice aggiuntivo per coglierne il contenuto, ma che in realtà è sempre soggetta a processi di connotazione, imprescindibili dai codici culturali dei fruitori delle immagini. Barthes

¹ W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 89.

² Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 23.

³ R. Barthes, *Le Message photographique*, in «Communications», n.1, 1961, pp. 127-138; trad. it. *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 5-21.

⁴ Id., *Rhétorique de l'image*, in «Communications», no. 4, 1964, pp. 40-51; trad. it. *Retorica dell'immagine*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.

⁵ Id., *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1997, p. 7.

delinea i diversi livelli di connotazione testuale, ovvero di significato conferito all'immagine da una componente testuale, e i diversi messaggi reperibili all'interno di una immagine, che distingue fra *messaggi linguistici*⁶ (testo all'interno dell'immagine), *messaggi iconici codificati*⁷ (simbolici) e *messaggi iconici non codificati*⁸ (letterali). Introduce inoltre i concetti di *punctum*⁹ e *studium*¹⁰, intendendo per *punctum* un dettaglio che colpisce emotivamente lo spettatore, e per *studium* un coinvolgimento passivo che si allinea all'intento del fotografo, che si ritrova in quell'«abbassamento della soglia di intensità»¹¹ di cui ha parlato Celati nel descrivere la fotografia di Ghirri.

Il secondo capitolo è dedicato alla fotografia di Luigi Ghirri. Per prima cosa si delinea il suo pensiero teorico riguardo alla pratica stessa della fotografia e al lavoro del fotografo, e viene inoltre descritto il procedimento metodologico alla base della sua produzione fotografica. Ghirri, infatti, non si focalizza sulla singola fotografia, ma piuttosto pensa ad una «forma di narrazione per immagini»¹², a delle raccolte, che presentino alla base un racconto, una lettura delle immagini che comporta pensieri fra loro concatenati, che vadano a tessere intorno alle fotografie una narrazione di fondo. Il pensiero teorico ghirriano è poi seguito da una breve analisi delle sue opere e raccolte principali, con l'aggiunta di fotografie¹³, per rendere visivamente i caratteri delle singole raccolte. Il capitolo, infine, delinea quello che è il rapporto fra Ghirri e il paesaggio, campo prediletto per la collaborazione con lo scrittore Celati. Ghirri, in particolare, attraverso l'uso della luce e dei colori, vuole risvegliare la società contemporanea da una «anestesia, indifferenza per il visibile»¹⁴. Dinanzi ad una sempre più accelerata velocità di lettura, la fotografia di Ghirri si distingue incitando ad uno sforzo di lettura più prolungato, che abbia poi delle conseguenze nel rapportarsi dello spettatore al suo “essere al mondo”.

⁶ Ivi, p. 23.

⁷ Ivi, p. 26.

⁸ Ibidem.

⁹ Id., *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 28.

¹⁰ Ivi, p. 27.

¹¹ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 75.

¹² L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 27.

¹³ Le fotografie di L. Ghirri presenti nel lavoro di tesi sono proprietà esclusiva degli Eredi Ghirri © Eredi Luigi Ghirri.

¹⁴ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 67.

Il terzo capitolo si dedica alla figura di Celati, e al sodalizio artistico che instaura con Ghirri. Si delinea per prima cosa la figura autoriale dello scrittore, quindi la sua produzione narrativa e saggistica, e le diverse fasi di cui si compone: la prima, di natura più comica, e la seconda, nata dopo l'incontro con la fotografia di Ghirri, più incentrata sull'arte del racconto, che vede come maggior soggetto luoghi di una Italia "abbandonata" e la gente che ci risiede. Questo interesse nei confronti dei territori "minori", quindi più marginali e di apparente scarso interesse, lo porta infatti ad avvicinarsi al fotografo. In particolare, è di fondamentale importanza all'interno dell'opera letteraria di Celati la dimensione del viaggio e del paesaggio, così come lo intende anche Ghirri: Celati ricrea la narrazione ghirriana per fotografie attraverso gli itinerari che vengono tracciati dai suoi racconti, che sono fortemente legati alla località da cui sono tratti. Il sodalizio fra i due vede la nascita di un fototesto nel 1989, *Il profilo delle nuvole*¹⁵, un album di fotografie scattate lungo i paesaggi del Po, nel quale lo scritto di Celati si affianca alle fotografie di Ghirri, senza offuscarle, ma senza nemmeno passare in secondo piano: è il caso in cui «verbale e visuale cooperano nella creazione di un surplus di significato»¹⁶, obiettivo ricercato dal fotografo quando propone a Celati di partecipare alla ricerca che dà vita alla mostra e al testo *Viaggio in Italia*¹⁷ (1984), primo vero lavoro di collaborazione fra i due.

Il quarto capitolo fornisce una panoramica sull'importanza di *Viaggio in Italia*, sui partecipanti al gruppo e sull'edizione del 1984. Si approfondisce l'apporto testuale degli scrittori Arturo Carlo Quintavalle e Gianni Celati, ed in particolare come quest'ultimo si sia messo in gioco per poter seguire il fotografo nel, con le parole dello stesso Ghirri, «dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio»¹⁸. Viene poi presentata la scuola italiana di fotografia del paesaggio, e il contributo artisticamente rivoluzionario all'interno del panorama fotografico contemporaneo, per poi passare ad un esempio di collaborazione fototestuale, il primo in Italia, che ha fortemente guidato Ghirri nel suo lavoro: *Un paese*¹⁹ (1995) con le fotografie dell'americano Paul Strand e gli scritti di Cesare Zavattini. Seppur con una impostazione diversa, l'idea alla base della ricerca di un

¹⁵ L. Ghirri, G. Celati (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.

¹⁶ G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», no. 2, novembre 2017, p. 39.

¹⁷ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

¹⁸ G. Celati e L. Ghirri (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, p. n.n.

¹⁹ C. Zavattini e P. Strand (a cura di), *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

progetto comune, che affianca le due personalità artistiche, apre le porte alle successive collaborazioni fra scrittori e fotografi. L'incontro fra Ghirri e Celati, la cui potenza culturale, seppur ottenuta attraverso un processo di "narrazione per immagini" lento e ponderato, comporta una nuova educazione allo sguardo, che al giorno d'oggi risulta più che mai necessaria, per far fronte ad una visione che «cattura in velocità le cose»²⁰ e per far apparire le cose «finalmente avvolte nel loro naturale silenzio»²¹.

²⁰ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta, *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, p. 75.

²¹ *Ibidem*.

Capitolo I

La relazione verbovisuale

Gli studi di W. J. T. Mitchell

William John Thomas Mitchell è uno dei maggiori teorici della cultura visuale, e i suoi studi sono fra i più influenti per quanto riguarda gli studi sull'immagine nella cultura contemporanea. Il suo testo *Iconology, Image, Text, Ideology*,²² pubblicato nel 1986, analizza nello specifico la natura delle immagini e il rapporto con il testo.

Nel primo capitolo, *What is an Image?*²³, Mitchell fornisce uno schema esemplificativo dei cinque tipi di immagine possibili (fig. 1)²⁴:

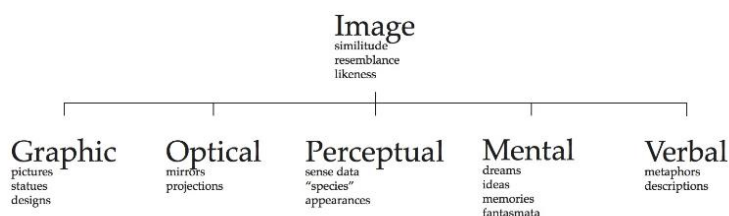


Fig. 1.1. *Image*, in W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

L'immagine per Mitchell può essere dunque: grafica, ottica, percettiva, mentale e verbale, e ognuna di queste fa riferimento ad una specifica disciplina. Una spiegazione dettagliata del grafico di Mitchell viene fornita dallo storico dell'arte Krešimir Purgar,

²² W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

²³ Id., *What is an Image?*, in *Iconology: Image, Text, Ideology*, cit., pp. 7-46.

²⁴ Id., *Iconology: Image, Text, Ideology*, cit., p. 10.

all'interno del testo *Iconologia e cultura visuale: W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*²⁵ (2019):

Le immagini grafiche sono quelle che in senso stretto consideriamo immagini: abbracciano in toto la produzione artistica, tutti i tipi di riproduzioni per mezzo della stampa e i media di riproduzione tradizionale. Esse, ovviamente, rientrano nella sfera di competenza della storia dell'arte. Al contrario, le immagini ottiche sono caratterizzate dalla tecnica della visione loro immanente, ovvero diventano percepibili solo grazie alla mediazione esercitata da determinate leggi fisiche o all'aiuto di tecnologie specifiche. Per esempio, fanno parte di questo gruppo tutte le proiezioni elettroniche, le immagini riflesse negli specchi o i fenomeni ottici. Ciò rientrerebbe nel campo della fisica e dell'elettronica applicate all'industria dell'intrattenimento. Le immagini percettive sono state inserite da Mitchell tra il mondo fisicamente riconoscibile e i sensi: si tratta di "fantasmi" e di fenomeni sensoriali di ogni genere posti al confine tra realtà e fantasia, tra quello che abbiamo (forse) una volta visto e l'impressione – simulata o reale che sia – di vederlo realmente in un determinato momento. Gli specialisti migliori in questo campo sono gli psicologi e i neuroscienziati, in quanto possono essere in possesso di dati sperimentali ottenuti tramite misurazioni, in base ai quali è possibile affermare che certe immagini vengono "prodotte" dall'attività cerebrale anche se non se ne può garantire lo status oggettivo, il contenuto o le sembianze. Le immagini mentali e verbali rientrano nella sfera "invisibile" e pertanto, forse, non dovremmo nemmeno chiamarle immagini: come definire dunque un'immagine che non siamo in condizione di percepire o, per meglio dire, come definire un'immagine quando non siamo in grado di dimostrare di aver visto proprio questo e non un'altra cosa?²⁶

Purgar sottolinea come la categoria delle immagini verbali comporti difficoltà di rappresentazione che risalgono dai tempi antichi: abbiamo la testimonianza degli sforzi letterari di autori greci e romani nel tentativo di riportare attraverso il *medium* letterario la "visione" di opere d'arte.²⁷

Mitchell sottolinea inoltre la differenza fra *images* e *pictures*²⁸, partendo dall'inglese parlato «*you can hang a picture, but you can't hang an image*»²⁹ ("puoi

²⁵ K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale: W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci, 2019.

²⁶ Ivi, pp. 160-161.

²⁷ Nel secondo capitolo, intitolato *Textual Pictures*, del testo di Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, il sottoparagrafo *Ekphrasis and the Other* (pp. 151-182) tratta per l'appunto dell'ecfrasi, ovvero la descrizione verbale e vivida di una rappresentazione visuale.

²⁸ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit.; trad. it. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, pp. 9-11.

appendere alla parete una *picture* ma non puoi appendere una *image*”) per far capire come la *picture* sia un oggetto costruito e concreto (come la cornice, il supporto, i materiali, i pigmenti e la struttura), frutto di un atto deliberato di rappresentazione, mentre la *image* è la apparenza fenomenica che la *picture* fornisce e consiste in un atto meno volontario, più istintivo, legato all’azione di “immaginare”.³⁰

In un’intervista³¹ a Mitchell è stato chiesto se questi concetti siano esclusivamente visivi, e la risposta, dati i suoi studi sulla natura intersensoriale dei *media*, è negativa. Aggiunge che anche parole come “vedere” e “dipingere” non sono esclusivamente visive, ma possono essere trasposte in contesti verbali con maggiore o minore «violenza»³².

Nella stessa intervista, Mitchell menziona i *mixed media*, o ciò che chiama *imagetexts*: questa è una delle intuizioni maggiormente rappresentative del metodo di interpretazione delle immagini, e viene introdotta in una nota di *Picture Theory* del 1994. In un passo in cui riflette sulla relazione tra immagine e testo (un argomento a cui ha fatto spesso riferimento nei suoi libri), lo studioso ha affermato:

I will employ the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term “imagetext” designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. “Image-text”, with a hyphen, designates relations of the visual and the verbal.³³

(“Userò la convenzione tipografica della barra per designare image/text come un *gap* problematico, una scissione o una rottura nella rappresentazione. Il termine *imagetext* designa opere (o concetti) composti e sintetici che combinano immagine e testo. *Image-text*, con un trattino, designa le relazioni tra il visuale e il verbale”).

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ A. McNamara, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in K. Purgar, *W.J.T. Mitchell’s Image Theory: Living Pictures*, New York, Routledge, 2019, p. 101.

³¹ Id., *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in «Eyeline», no. 30, Autumn-Winter, 1996.

³² Id., *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in K. Purgar, *W.J.T. Mitchell’s Image Theory: Living Pictures*, cit., p. 101.

³³ W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 89.

Immagine e testo, quindi, possono trovarsi in una relazione di conflitto, oppure di completa simbiosi e di complementarità³⁴, e questo tipo di legame può manifestarsi in modi diversi, come ad esempio attraverso il fumetto, la pubblicità, l'arte visiva che presenta delle didascalie e così via.

Questo concetto ne presuppone un altro, ovvero la fondamentale reciprocità fra parola e immagine, laddove il testo rimanda ad immagini mentali, e le immagini a loro volta possono essere descritte e interpretate attraverso le parole. È per questo motivo che il *pictorial turn*, la svolta visiva teorizzata da Mitchell, non va intesa come un dominio assoluto delle immagini su qualsiasi altro campo, soprattutto quello letterario, ma come un paradigma visuale attraverso cui oggi osserviamo il mondo e come un arricchimento, attraverso la presenza di elementi iconici nel linguaggio e nella letteratura. Al *linguistic turn* teorizzato dal filosofo Richard Rorty³⁵, secondo il quale «Linguistica, semiotica, retorica e vari modelli di “testualità” sono diventati lingua franca per le riflessioni critiche sulle arti, sui *media* e sulle forme culturali. La società è un testo»³⁶, Mitchell risponde in questo modo:

Qualunque cosa sia il *pictorial turn*, dunque, dovrebbe essere chiaro che non è un ritorno alle teorie ingenua della rappresentazione [...] esso è piuttosto una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi, figuratività.³⁷

Ritengo opportuno sottolineare inoltre la citazione di Mitchell all'interno dell'intervista già menzionata, relativa al rapporto fra il “linguistico” e il “visuale”:

The “linguistic” and the “visual” can't be neatly distinguished because their relation is not one of binary opposition, negation, logical antinomy, or even dialectic in the usual sense. Word and image are more like ships passing in the

³⁴ K. Purgar, *Iconologia e cultura visuale: W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, cit., p. 223.

³⁵ Cfr. R. M. Rorty, *The Linguistic Turn, Essays in Philosophical Method*, ed. by Richard M. Rorty, University of Chicago Press, 1967.

³⁶ W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 19.

³⁷ Ivi, p. 23.

night, two storm-tossed barks on the sea of the unconscious signaling to each other.³⁸

(“Il ‘linguistico’ e il ‘visivo’ non possono essere distinti nettamente perché il loro rapporto non è di opposizione binaria, di negazione, di antinomia logica e nemmeno di dialettica nel senso consueto. La parola e l’immagine sono più simili a navi che passano nella notte, due latrati in tempesta sul mare dell’inconscio che si segnalano l’un l’altro”).

L’impegno di Mitchell nello studio della dimensione iconica all’interno dei testi letterari ha contribuito in modo significativo a rendere la teoria critica contemporanea più sensibile ai fenomeni visivi. Dopo la pubblicazione di *Iconology*, lo studioso americano ha pubblicato *Picture Theory*³⁹ (1994) e *What Do Pictures Want?*⁴⁰ (2005),⁴¹ che hanno garantito un passo in avanti per la ricerca nel campo della cultura visuale.

Che cosa si intende quando si parla di cultura visuale? Si tratta di una disciplina relativamente giovane (fa infatti riferimento alle forme d’arte più importanti del ventesimo secolo) che si occupa dello studio della visualità in quanto tale, e ben distinta dai *visual studies* in quanto oggetto di studio e obiettivo di indagine di quest’ultimi. Nel trattare di *visual studies* non si può non menzionare le discipline con cui entrano in collisione: è proprio il confronto con queste che fa nascere un dibattito sulla natura e sulle potenzialità di questi studi. In particolare, Mitchell analizza la relazione ambigua che si instaura fra i *visual studies* e le discipline di lunga data della storia dell’arte e dell’estetica: è proprio in questo confronto che i *visual studies* assumono la denotazione di «supplemento pericoloso»⁴².

L’estetica e la storia dell’arte presentano infatti da sempre una natura complementare, dal momento che la prima costituisce lo studio teorico della seconda: si interroga sulla natura dell’approccio percettivo dell’uomo alla dimensione dell’arte, mentre la storia dell’arte concerne uno studio storico dei fenomeni artistici e dei

³⁸ A. McNamara, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in «Eyeline», cit., p. 16.

³⁹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

⁴⁰ Id., *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

⁴¹ Da questi due volumi sono stati presi antologicamente i saggi contenuti nell’edizione italiana: W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008.

⁴² W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 52.

protagonisti di quest'ultimi. La cultura visuale rischia dunque di apparire superflua dinanzi alla vastità di tematiche considerate dalla collaborazione di queste due discipline; viene dunque naturale porsi la domanda del perché si sia sentito il bisogno di far nascere una disciplina apparentemente non necessaria?⁴³

I *visual studies* inoltre “minacciano” di estendersi oltre questi due campi di ricerca, dai confini delimitati, andando a coinvolgere le forme visuali fino a quel momento relegate ad un ruolo di secondo piano, quali le immagini scientifiche e tecnologiche, i film, la televisione e i *media* digitali.⁴⁴

C'è dunque il pericolo che disposizioni timorose nei confronti del potere di questa nuova disciplina determinino la nascita di un movimento antagonista volto a cancellarla dalla coscienza collettiva: Mitchell si preoccupa quindi di scardinare le paure degli studiosi e i luoghi comuni che ne sono scaturiti. Di seguito vengono proposti i miti che sono stati formulati su questi studi e le relative confutazioni elaborate dall'autore:

1. La cultura visuale comporta la fine della distinzione tra immagini artistiche e non-artistiche, un dissolvimento della storia dell'arte nella storia delle immagini.⁴⁵

La fallacia di questo tipo di assunzione risiede nell'assumere che la volontà di esplorare quello che è il mondo delle immagini artistiche annulli le peculiarità di queste due manifestazioni. I due ambiti di arte e non-arte diventano chiari e definiti nell'operazione di confronto degli strumenti di queste.

2. È un riflesso della cultura moderna e consiste in una svolta visuale ovvero in una egemonia del visibile, un dominio dei media visuali e dello spettacolo sulle attività verbali del discorso, della scrittura, della testualità e della lettura.⁴⁶

Questo falso mito permette un rimando a quello che è il cosiddetto *pictorial turn*, che non va considerato erroneamente come una prerogativa dell'età moderna. Durante il corso dei secoli più volte si è manifestato un crescente interesse nei confronti delle

⁴³ Ivi, p. 54.

⁴⁴ Ivi, p. 55.

⁴⁵ Ivi, p. 62.

⁴⁶ Ibidem.

immagini, che, proprio per la sua ripetizione fin dall'antichità, è stato definito dall'autore come un "tropo" (una figura del discorso che si ripete).⁴⁷

3. L'egemonia del visibile è un'invenzione moderna occidentale, un prodotto delle tecnologie dei nuovi media e non una componente fondamentale delle culture umane in quanto tali.⁴⁸

L'errore alla base è la credenza che «i media tecnologici (televisione, cinema, fotografia, internet) siano il contenuto centrale e gli elementi decisivi della cultura visuale»⁴⁹. Riducendone il contenuto alle nuove tecnologie, vi è dunque la mancanza di considerazione del suo grande apporto alle pratiche culturali umane.

4. Quando i teorici dei media obiettano che sarebbe meglio pensare ad almeno alcuni di questi come a dei media audiovisuali, o a media compositi e misti che combinano immagine e testo, la posizione alternativa è un'asserzione del dominio del visuale tra i media tecnologici di massa.⁵⁰

Una prova di questa asserzione di Mitchell consiste nel fatto che viene comunemente detto "guardare la TV" più che "ascoltare la TV". L'autore si discosta dalla nozione di *media* "visuali" in quanto categoria a sé esclusivamente visuale, portando avanti la tesi che ogni *medium* sia in realtà misto dal punto di vista della natura sensoriale. Per portare avanti questa tesi, Mitchell dimostra come anche la storia dell'arte, e nello specifico il *medium* pittorico, entri in contatto con la dimensione verbale nel momento in cui la presenza di un titolo dell'opera ne va a determinare fortemente la chiave di lettura, e la dimensione tattile dell'opera stessa nel processo di realizzazione.⁵¹

⁴⁷ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 63.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, pp. 83-84.

5. La visione e le immagini visive sono espressioni di relazione di potere in cui lo spettatore domina l'oggetto visuale e le immagini e i loro produttori esercitano potere su chi osserva.⁵²

L'autore propone una chiave di lettura nei confronti del potere delle immagini che si pone a metà strada tra il movimento iconoclasta che deriva dal potere manipolatorio potenzialmente attribuibile ad un certo uso delle immagini e la rilevazione di una sorta di "autonomia" degli obbiettivi e significati delle immagini.⁵³

Politiche dello sguardo: Susan Sontag e John Berger

Per comprendere le dinamiche dell'interazione fototestuale, pare utile a questo punto prendere in esame alcune teorie esposte da Susan Sontag, in *On Photography*⁵⁴ (1977), e da John Berger in *About Looking*⁵⁵ (1980).

All'interno del capitolo *Nella grotta di Platone*⁵⁶, Susan Sontag prova a spiegare l'essenza del linguaggio fotografico e del suo rapporto con il sistema capitalistico. Come ha scritto lo stesso Berger, dopo soli trent'anni dall'inaugurazione della macchina fotografica, avvenuta nel 1839, questa era già impiegata nei campi più svariati, dallo strumento di svago per la classe elitaria, all'utilizzo della polizia, nei reportage di guerra, ma anche in una dimensione più privata, familiare, come l'album di famiglia.⁵⁷ Nel 1888 viene messa in vendita la prima macchina fotografica a buon mercato, e «la rapidità con la quale si arrivò a comprenderne tutti i possibili usi è sicuramente indice della profonda, centrale organicità della fotografia al capitalismo industriale»⁵⁸.

L'industrializzazione del mezzo fotografico, avvenuta intorno agli anni Ottanta, ha portato con sé l'idea della "democratizzazione" di tutte le esperienze, che possono da

⁵² Ivi, p. 63.

⁵³ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni, 2008, p. 69.

⁵⁴ S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.

⁵⁵ J. Berger, *About Looking*, New York, Pantheon Books, 1980; trad. it. *Del guardare*, Ripatransone, Sestante, 1995.

⁵⁶ S. Sontag, *Nella grotta di Platone*, in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-23.

⁵⁷ John Berger, *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 53.

⁵⁸ Ivi, p. 54.

quel momento essere tradotte in immagini.⁵⁹ Le macchine ingombranti lasciano lo spazio a quelle tascabili, e le inserzioni pubblicitarie presentano le nuove macchine, enfatizzandone la facilità tecnologica e d'uso, come mostra questo esempio:

Yashika Electro – 35 è la macchina fotografica dell'era spaziale che piacerà alla vostra famiglia. Fa splendide foto di giorno e di notte. Automaticamente. Senza tante storie. Dovete soltanto puntare, mettere a fuoco e sparare. Il cervello elettronico e l'otturatore elettronico di GT fanno il resto.⁶⁰

Il cliente viene quindi rassicurato del fatto che non dovrà compiere la minima fatica: gli basterà cliccare, e il resto lo compirà la macchina stessa. Come diretta conseguenza, la fotografia invece di essere vista come una pratica artistica, che solo pochi eletti potevano praticare, iniziò a diventare una pratica sociale, e al servizio stesso della società. Un esempio può essere la presenza di un album fotografico di famiglia all'interno di ogni casa che si rispetti: l'assenza di fotografie di un determinato familiare viene quasi vista come un segno di indifferenza affettiva. Attraverso queste immagini, la famiglia si crea una propria storia illustrata, e la pratica in sé si trasforma in un vero e proprio «rito sociale»^{61, 62}

Un altro esempio può essere quello della fotografia applicata al turismo: Susan Sontag sviluppa la teoria secondo la quale la pratica di fotografare durante il viaggio possa essere ricondotta ad un tentativo di dominare uno spazio che, in quanto nuovo e sconosciuto, rischia di farci sentire a disagio, non al sicuro, essendo lontano dal nostro spazio abituale. Oggi, del resto, sembrerebbe totalmente assurdo viaggiare senza portare con sé una macchina fotografica o il suo sostituto, lo smartphone. Le foto scattate servono inoltre a testimoniare che il viaggio si è effettivamente verificato, e che il divertimento atteso realizzato. Per Sontag, però, produrre una cronaca fotografica di una esperienza significa da un lato attestarla, dall'altro rifiutarla, dal momento che spesso la

⁵⁹ S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2003, p. 7.

⁶⁰ Ivi, p. 13

⁶¹ Ivi, p. 8

⁶² Cfr. P. Bourdieu et al., *La pratica della fotografia, indice e strumento d'integrazione*, in P. Bourdieu, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965; trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi Editore, 2004.

si fa rientrare in dei criteri di fotogenicità necessari per renderla un mero souvenir.⁶³

Citando Sontag:

Il bisogno di vedere confermata la realtà e intensificata l'esperienza mediante le fotografie è una forma di consumismo estetico al quale tutti sono ora dediti. [...] Non sarebbe sbagliato parlare di persone che soffrono di coazione alla fotografia: al trasformare l'esperienza in un modo di vedere. In definitiva, avere un'esperienza si identifica col farne una fotografia e partecipare a un pubblico evento equivale sempre più a guardarlo in forma fotografata. Il più logico degli esteti ottocenteschi, Mallarmé, diceva che al mondo tutto esiste per finire in un libro. Oggi tutto esiste per finire in una fotografia.⁶⁴

Sontag si occupa poi di quello che reputa un grande pericolo in cui si incorre nella fruizione di questo tipo di *medium*: il dolore anestetizzato. Ogni giorno i *media* ci mettono davanti a fotografie che presentano un intero repertorio di scene di orrori o ingiustizie, con protagonisti sfruttati, affamati, massacrati, o anche morti. Le prime volte che ciò avviene, si va incontro a quella che viene definita una «epifania negativa»⁶⁵, una specie di rivelazione nella visione dell'immagine che colpisce duramente. La visione ripetuta di queste fotografie porta però ad una specie di assuefazione, e il paradosso che si genera è il seguente: solitamente sono proprio le immagini a certificare che un determinato evento è realmente accaduto, ma quando le scene d'orrore ci sono continuamente proposte, familiarizziamo con queste al punto tale da non considerarle davvero reali, e soprattutto si fortifica la nostra certezza di esserne esenti.⁶⁶

Le immagini di una società capitalista, quindi, tendono ad anestetizzare esperienze, eventi che ci riguardano o no, privandole di quell'emozione che viene esperita nella realtà. Questa critica nei confronti del contemporaneo uso delle immagini porta a chiedersi se ci possa essere un altro impiego della fotografia, e Sontag e Berger ne propongono uno all'interno delle loro opere, e che possiamo associare a quello messo in atto da Luigi Ghirri all'interno dei suoi scritti:

⁶³ S. Sontag, *On Photography*, cit.; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2003, p. 9.

⁶⁴ Ivi, p. 23.

⁶⁵ Ivi, p. 18.

⁶⁶ Ivi, pp. 18-19.

Poiché ogni fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita. Una fotografia, insomma, cambia a seconda del contesto nel quale noi la vediamo: così le immagini di Minamata di Smith appariranno diverse su un foglio a contatto, in una galleria, in una manifestazione politica, in un dossier della polizia, in una rivista di fotografia, in un periodico illustrato, in un libro o sulla parete di un soggiorno.⁶⁷

Il fotografo W. Eugene Smith ha realizzato verso la fine degli anni Sessanta a Minamata, un villaggio giapponese, una serie di fotografie che ritraggono alcuni degli abitanti che sono rimasti paralizzati o che sono moribondi a causa dell'avvelenamento da mercurio. Sono immagini commoventi. La scrittrice si interroga quindi su come sarebbe cambiato l'effetto di queste fotografie in base al contesto in cui le si sarebbe potute porre. Citando Wittgenstein, «il significato è l'uso», ed è proprio questo ciò che avviene quando la fotografia perde i suoi usi originali che vengono rimpiazzati da altri, e così si perde anche il concetto di significato univoco dell'immagine, che piuttosto viene diviso in più significati relativi.⁶⁸

John Berger si mostra meno pessimista, e proprio partendo da quelle che sono le sue analisi sulla fotografia al servizio del capitalismo si impegna per delineare dal punto di vista teorico una risposta alternativa e antagonista. Il compito del fotografo diventa allora quello di avviare una pratica non convenzionale della fotografia, che si leghi alla memoria sociale e politica, invece di alimentare quel meccanismo di atrofizzazione a cui si è fatto precedentemente riferimento. Berger scrive:

Per il fotografo significa pensare a sé stesso/a non tanto come a un cronista che si rivolge al resto del mondo, quanto come a un “registratore” che documenta gli eventi in favore di chi ne è protagonista. La distinzione è cruciale.⁶⁹

Per prima cosa, quindi, i fotografi devono scattare avendo come destinatari delle proprie immagini i soggetti stessi ritratti, soprattutto quando si parla di fotografie drammatiche: ciò che si richiede è un'onestà intellettuale nei confronti di chi sta subendo ciò che viene rappresentato, e non un mezzo per raggiungere il compiacimento

⁶⁷ Ivi, p. 93.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ J. Berger, *About Looking*, cit.; trad. it. *Sul guardare*, cit., p. 66.

di chi ne è esente, ovvero le testate giornalistiche e il pubblico esterno. Lo stesso criterio andrebbe applicato anche in casi meno forti dal punto di vista emotivo.

Il passo successivo può essere quello di dar vita per ogni foto ad un contesto, che può essere realizzato con parole, oppure attraverso l'utilizzo di altre fotografie, in base al significato che le si vuole conferire. Per poter quindi dare valore ad una fotografia nell'ambito della memoria sociale, l'obiettivo deve essere quello di seguire lo stesso andamento della memoria stessa, e così le fotografie, invece di seguire un andamento unilineare ed essere tautologiche, si muovono radialmente, ovvero con un moltiplicarsi di associazioni che conducono poi al medesimo evento:⁷⁰

Bisogna che parole, comparazioni e segni creino a loro volta un contesto per la fotografia; devono, cioè, indicare e lasciare aperte diverse vie d'approccio. Intorno a una fotografia si deve costruire un sistema radiale che le consenta di essere visti in termini allo stesso tempo personali, politici, economici, drammatici, quotidiani e storici.⁷¹

C'è bisogno quindi di far assumere alla fotografia una compiutezza di ciò che era, un tempo originario, e di ciò che è, ricollocandola in un tempo narrato: «ogni foto può diventare questo “Ora” se le viene creato un contesto adeguato»⁷².

⁷⁰ Ivi, pp. 66-67, qui Berger spiega come le foto spesso siano usate «per illustrare un argomento, o per dimostrare un'idea» con un andamento paragonato a quello di una freccia. La memoria invece, che è l'obiettivo che questo tipo di pratica fotografica deve voler raggiungere, si muove come un diagramma a raggi, che fa dipartire una serie di connessioni che si incontrano nel centro.

⁷¹ Ivi p. 69.

⁷² Ivi, p. 68.

Roland Barthes e la retorica dell'immagine

L'analisi di Roland Barthes si inserisce nel filone di studi di ambito semiologico circa il *medium* fotografico.⁷³ In particolare, all'interno dei suoi saggi, *Le Message photographique*⁷⁴ (1961) e *Rhétorique de l'image*⁷⁵ (1964),⁷⁶ sviluppa un percorso di ricerca che ha come oggetto il rapporto fra immagine e didascalia.

Prima di tutto Barthes si concentra, all'interno de *Le Message photographique*, sulla natura della fotografia, definendola «un messaggio senza codice»⁷⁷. Il contenuto della fotografia è il reale stesso, che viene ridotto (attraverso giochi di prospettiva, colore e proporzioni)⁷⁸ nel passaggio dall'oggetto in sé all'immagine, che non ha bisogno quindi di un codice ulteriore per potersi verificare:

[...] tra quest'oggetto e la sua immagine, non è affatto necessario disporre un collegamento, cioè un codice; senza dubbio l'immagine non è il reale; ma ne è quantomeno l'*analogon* perfetto, ed è precisamente questa perfezione analogica che, per il senso comune, definisce la fotografia.⁷⁹

L'immagine diventa quindi una immagine «folle, velata di reale»⁸⁰, dal momento che dà prova incontrovertibile dell'«È stato»⁸¹ dell'oggetto, ma inganna a livello percettivo sull'esistenza effettiva nel qui ed ora di quest'ultimo.⁸²

La struttura della fotografia è “denotante”, nel senso che in linea teorica secondo Barthes «la fotografia si pone come un analogo meccanico della realtà, il suo messaggio primo riempie, per così dire, completamente la sua sostanza e non lascia spazio per lo

⁷³ La semiologia si occupa dello studio dei segni e dei significati a loro attribuiti. La fotografia si presta particolarmente ad esserne oggetto di studio per la sua particolare capacità comunicativa.

⁷⁴ R. Barthes, *Le Message photographique*, in «Communications», n.1, 1961, pp. 127-138; trad. it. *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 5-21.

⁷⁵ Id., *Rhétorique de l'image*, in «Communications», n.4, 1964, pp. 40-51; trad. it. *Retorica dell'immagine*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.

⁷⁶ I due saggi sono entrambi contenuti all'interno del testo di R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985.

⁷⁷ Ivi, p. 7.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Id., *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 115

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

sviluppo di un messaggio secondo»⁸³, quindi mentre altre rappresentazioni imitative comportano due messaggi, uno denotato (che è l'*analogon* stesso) e uno connotato (che è il modo in cui questo viene poi letto), la fotografia sembrerebbe ergersi autonoma e autosufficiente.

Nella realtà però spesso avvengono delle connotazioni, può avvenire infatti che il pubblico nel momento in cui fruisce di fotografie le collega ad un proprio repertorio di segni, che presumono un codice⁸⁴: è questo, dunque, il paradosso della fotografia, un «messaggio senza codice» che viene spesso codificato.⁸⁵ Barthes si occupa di classificare all'interno del saggio i procedimenti di connotazione⁸⁶, e fra questi quello che ci interessa particolarmente è il testo. Barthes a riguardo illustra tre casi in cui avviene la connotazione di una immagine fotografica sulla base della presenza di un testo che la affianca, che nel primo caso, viene definito un «messaggio parassita»⁸⁷, in quanto l'immagine assume una funzione fortemente subordinata al testo, che va a infondere uno o più significati rispetto a quello primario.⁸⁸ In questo tipo di utilizzo l'immagine non connota il messaggio del testo, ma piuttosto avviene il contrario: è la parola che va a strutturare il significato dell'immagine. Il testo può fungere, inoltre, da «didascalia»⁸⁹, dove l'utilizzo pone immagine e testo sullo stesso piano: quest'ultimo riconferma e amplifica la denotazione già presente nell'immagine.⁹⁰ Infine, il terzo caso vede il testo come «contraddizione»⁹¹, di ciò che viene rappresentato nell'immagine, e da questo contrasto si produce un tipo di «connotazione compensatoria»⁹² fra i due messaggi.

⁸³ Id., *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, cit.; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., p. 8.

⁸⁴ Gli studi di semiotica (la scienza che si occupa dello studio dei segni) definiscono il codice come il sistema di collegamento fra segno e significato, che permette quindi l'interpretazione di un messaggio.

⁸⁵ Ivi, p. 9.

⁸⁶ I primi tre (trucco, posa, oggetti) riguardano una modificazione del reale, e quindi del messaggio denotato stesso, gli altri tre (fotogenia, estetismo, sintassi) determinano invece una preparazione che rimane propria della fotografia, cfr. ivi, pp. 10-15.

⁸⁷ R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, cit.; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., p. 15.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 16.

⁹⁰ Barthes sostiene però che può capitare anche in questi casi che il testo vada a creare un significato secondo che si proietta retroattivamente nell'immagine.

⁹¹ Ivi, p. 17.

⁹² Ibidem.

All'interno del saggio *L'insignifiance photographique*⁹³, Barthes fa luce sul fatto che il codice della fotografia è di natura storica, culturale, e non naturale o artificiale; questo avviene perché si attribuisce un determinato significato ad un significante in base al sapere culturale, individuale e sociale del soggetto che sta realizzando una specifica connotazione.⁹⁴ La connotazione per Barthes può essere cognitiva o ideologica⁹⁵: la prima prevede l'isolamento dei significanti rinvenuti nell'*analogon* stesso, a cui si attribuiscono poi dei significati in base alla cultura del soggetto in questione:

Ritrovare questo codice di connotazione significa quindi isolare, censire e strutturare tutti gli elementi «storici» della fotografia, tutte le parti della superficie fotografica che derivano la loro discontinuità da un certo sapere del lettore o, se si preferisce, dalla sua situazione culturale.⁹⁶

La seconda invece apporta dei valori alla lettura dell'immagine, e spesso al servizio della politica: in questo caso la denotazione della fotografia può far poco per cambiare quelle che sono i significati politici che possono essere stati affiliati alle immagini, soprattutto attraverso il testo.⁹⁷

Nel saggio Barthes inoltre approfondisce la distinzione fra i tre diversi messaggi che si possono trovare all'interno di una immagine, e per farlo utilizza l'esempio della pubblicità "Panzani", che vede una busta della spesa di colori verde e giallo su sfondo rosso, posata su un tavolo, da cui fuoriescono i prodotti acquistati.⁹⁸ Il primo è il «messaggio linguistico»⁹⁹, ovvero la parte testuale contenuta nell'immagine stessa, nell'esempio dell'autore si tratta infatti delle etichette e delle didascalie presenti ai margini della pubblicità.¹⁰⁰ Il secondo è il «messaggio iconico codificato»¹⁰¹, anche chiamato «simbolico»¹⁰², che riguarda quei segni il cui significato si crea partendo da un sapere generale culturale: in questo caso l'italianità che emerge dai colori della busta,

⁹³ R. Barthes, *L'insignifiance photographique*, in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, cit.; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 17-22.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ivi, p. 19.

⁹⁶ Ivi, p. 18.

⁹⁷ Ivi, p. 20.

⁹⁸ Id., *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, cit.; trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 23-26.

⁹⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Ivi, p. 26.

¹⁰² Ivi, p. 27.

e tutti gli stereotipi che ne derivano dal punto di vista culinario (la pubblicità è francese), la freschezza dei prodotti sul tavolo e la preparazione casalinga che ne verrà, la possibilità di affidarsi a Panzani per la realizzazione di un piatto elaborato, e per finire il rimando estetico alla natura morta.¹⁰³ Infine il terzo, ovvero il «messaggio iconico non codificato»¹⁰⁴, o «letterale»¹⁰⁵, lo si può definire come tutto ciò che rimane quando si priva l'immagine dei segni del messaggio simbolico, in quanto, rispetto a quest'ultimo, riguarda gli oggetti reali presenti nell'immagine e prevede una «quasi identità» fra i significanti e gli oggetti fotografati.¹⁰⁶ Barthes poi si concentra sul definire le funzioni del messaggio linguistico rispetto ai due messaggi iconici:¹⁰⁷ rispetto al messaggio letterale, quello linguistico ha una funzione denominativa; quindi, serve a «scegliere il buon livello di percezione»¹⁰⁸; si tratta di un «ancoraggio»¹⁰⁹ ai possibili sensi denotati dell'oggetto, risponde quindi alla domanda «che cosa è?»¹¹⁰. Rispetto invece al messaggio simbolico, serve come attività di ricambio: invece di identificare i sensi dell'immagine, li interpreta, limitando una divagazione verso «regioni troppo individuali (vale a dire che limita il potere proiettivo delle immagini) o verso valori disforici»¹¹¹.

Sembra utile inoltre introdurre una delle distinzioni introdotte da Barthes fra i due concetti di *punctum* e *studium* attraverso questa citazione:

«Nell'amore fatto nascere dalla Fotografia (da certe fotografie) un'altra musica dal nome stranamente *démodé* si faceva udire: la Pietà. Raccoglievo in un ultimo pensiero le immagini che mi avevano «punto» (dato che proprio questa è l'azione del *punctum*). [...] Attraverso ognuna di quelle immagini, infallibilmente, io andavo oltre l'irrealtà della cosa raffigurata, entravo follemente nello spettacolo, nell'immagine [...]»¹¹²

¹⁰³ Ivi, pp. 24-25.

¹⁰⁴ Ivi, p. 26.

¹⁰⁵ Ivi, p. 27.

¹⁰⁶ Ivi, p. 26.

¹⁰⁷ R. Barthes, *Il messaggio linguistico*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, cit., pp. 27-31.

¹⁰⁸ Ivi, p. 29.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² R. Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 116-117.

Il *punctum* per Barthes, è quel dettaglio che va a “pungere” lo spettatore, fa scaturire in lui un turbamento, mentre lo *studium* è tutto ciò che lo coinvolge in maniera passiva, non particolarmente partecipata, e che permette a chi fruisce dell’immagine di conoscere, entrare in sintonia con gli intenti del fotografo.¹¹³ Le fotografie secondo Barthes che non presentano la presenza di un *punctum* fanno parte della cosiddetta «fotografia unaria»¹¹⁴, che offre una rappresentazione unitaria della realtà, senza alcun tipo di dettaglio, particolare, che possa andare a interrompere l’unità della composizione.

¹¹³ Ivi, pp. 27-28.

¹¹⁴ Ivi, p. 42.

Capitolo II

La fotografia di Luigi Ghirri

Un'idea della fotografia

Luigi Ghirri è stato uno dei massimi fotografi italiani del XX secolo, capace di rinnovare il modo di guardare gli oggetti reali e quelli fotografati, il cui pensiero ha dato un grande supporto alla teoria della fotografia. Prima di discutere della sua carriera e delle sue opere sembra utile introdurre alcuni elementi della sua teoria della fotografia, che emerge particolarmente all'interno del ciclo di lezioni che Ghirri tiene presso l'Università del Progetto di Reggio Emilia tra il gennaio 1989 e il giugno 1990, la cui registrazione ha permesso la stesura del testo *Lezioni di fotografia*¹¹⁵.

Sin dalle prime lezioni, il pensiero di Ghirri mostra notevoli affinità con quello di W.J.T. Mitchell precedentemente discusso, in particolare sulla intersensorialità e interdisciplinarietà dei *media*:

Oggi qualsiasi fotografia, pezzo musicale, videoclip, film, pubblicità, opera letteraria, cinematografica o artistica, quindi anche pittorica e scultorea, interagisce inevitabilmente con altri linguaggi, nel senso che, più o meno consapevolmente, l'artista o il produttore di questo oggetto ne viene sempre in qualche modo influenzato. È impossibile oggi pensare a un'opera chiusa all'interno di una storia specifica, senza alcun tipo di relazione con gli altri media.¹¹⁶

Il lavoro di Ghirri rispecchia perfettamente questa tesi, dal momento che nel corso della carriera egli ha collaborato non solo con scrittori, ma anche con architetti¹¹⁷ e

¹¹⁵ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010.

¹¹⁶ Ivi, p. 7.

¹¹⁷ C'è una larga produzione fotografica di Ghirri che documenta opere architettoniche contemporanee di architetti come Aldo Rossi, Jože Plečnik, Vittorio Gregotti, Marcello Piacentini.

musicisti¹¹⁸. La fotografia non viene dunque pensata come un oggetto a sé stante, ma viene sempre riferita ad un contesto (come negli studi di Sontag e Berger precedentemente citati) e porta all'esito finale della pubblicazione di un libro che racchiude il progetto artistico.¹¹⁹

È proprio questa collaborazione che porta la fotografia di Ghirri ad assumere un'identità distinta rispetto alle tre scuole principali italiane che si sono formate nel tempo: quella dello studio fotografico, in cui i giovani apprendisti si recavano per impararne la tecnica, quella del fotogiornalismo, che si diffonde in Italia nel secondo dopoguerra, e infine quella della fotografia d'autore, che ha un carattere maggiormente amatoriale, che contraddistingue coloro che la praticano per diletto ma non la ritengono la propria professione.¹²⁰ Ghirri inizialmente si avvicina sicuramente a quest'ultima categoria, per poi distaccarsene, lasciando nel 1974 il suo lavoro da geometra, la cui influenza tuttavia continua ad emergere anche in seguito:

Il lavoro di geometra mi ha insegnato molte cose sullo spazio, il paesaggio, la costruzione pietra su pietra d'un ambiente partendo da un progetto. [...] È essenziale avere un progetto, anche per costruire una sedia, o ancora di più per portare a termine un'opera d'arte o una fotografia [...]¹²¹

La ricerca di Ghirri nasce a partire da una serie collaborazioni con altri artisti che gli permettono di pensare alle sue immagini come opere in quanto tali, e alla sua figura come partecipante attivo di progetti culturali e comunicativi.¹²²

Rispetto ad una fotografia di autore, che prevede una codificazione della realtà entro schemi estetici prefigurati dal fotografo stesso, quella di Ghirri indaga piuttosto il modo in cui si conosce e si guarda al mondo. È quindi necessario, per poterlo fare,

¹¹⁸ Ghirri lavora per etichette e case discografiche e con autori italiani e stranieri. Per citarne alcuni, collabora con Gianni Morandi, Ron, Pino Daniele, Francesco Baccini, Luca Carboni, gli Stadio e i CCCP Fedeli alla Linea nella realizzazione delle copertine dei loro album. Tuttavia, va sottolineato che la sua collaborazione più significativa e longeva è stata quella con Lucio Dalla, per il quale ha realizzato numerose copertine d'album e di cui ha documentato il tour del 1986 negli Stati Uniti.

¹¹⁹ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 71.

¹²⁰ Ivi, pp. 10-15.

¹²¹ Luigi Ghirri, intervista di C. Nori, in «Camera International», no. 2, aprile 1985, pp. 16-17, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 296.

¹²² L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 9-10.

«dimenticare se stessi»¹²³, e trovare un equilibrio fra le proprie istanze personali e ciò che è oltre noi in quanto fotografi.¹²⁴

Sin dai primi esercizi fotografici, Ghirri si rende conto di non volersi dedicare a singole fotografie, ma di voler piuttosto comporre progetti di più ampio raggio, dilazionati nel tempo, e per fare ciò diventa necessario «pensare a una forma di narrazione per immagini»¹²⁵. Nel 1978 pubblica il suo primo libro *Kodachrome*¹²⁶ (1978), monografia in cui raccoglie fotografie scattate mentre cammina per strada, e si sofferma su una in particolare:

Ho terminato questa serie con frammenti d'immagini trovate camminando per strade, e non casualmente nell'ultimo appare la scritta su un giornale accartocciato sull'asfalto "come pensare per immagini". In questa frase è contenuto tutto il senso del mio lavoro, come nella frase di Giordano Bruno: *pensare è speculare per immagini*.¹²⁷

Ghirri mette in luce il rapporto fra il verbo "pensare" e l'immagine, e quindi la fotografia: «Per lui la fotografia era un lavoro del pensiero, come la filosofia e la poesia. E rientrava in una attività che è sempre esistita, quella di formarci immagini del mondo, che siano una misura dell'esperienza»¹²⁸. Gianni Celati, all'interno dello scritto biografico *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*¹²⁹, scrive che «con ciò smontava il disprezzo artistico per la fotografia, concepita come attività puramente meccanica, mettendo in primo piano il verbo "pensare"». ¹³⁰

¹²³ Ivi, p. 21.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ivi, p. 27.

¹²⁶ L. Ghirri, *Kodachrome*, Modena, Punto e Virgola, 1978.

¹²⁷ Id., *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., p. 36.

¹²⁸ G. Celati, *Discorso di Fontanellato*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 199.

¹²⁹ Id., *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 249-264.

¹³⁰ Ivi, p. 257.



Fig. 2.1. Da L. Ghirri, *Kodachrome* (1970-1978), Roma, 1978.

In un'intervista a Ghirri condotta da Sergio Abelardi¹³¹, il fotografo reclama di essere stato spesso definito un'artista "concettuale" e che questa definizione non fosse corretta se non così intesa: «Penso di essere un fotografo solo come seconda parte, per la prima parte sono una persona. Come tale penso e il pensiero è elemento fondamentale di quello che faccio, anche dal punto di vista fotografico»¹³². Per Ghirri la fotografia è dunque una attività di pensiero, che permette il riconoscimento nelle immagini di qualcosa d'altro: un'idea, un'ulteriore immagine, una visione, che lo spingono a continuare la sua ricerca. Alla base del lavoro di Ghirri non c'è dunque un tipo di progettualità statica, ma piuttosto una propensione a frequenti nuovi stimoli che colpiscono il fotografo e che spesso sono dettati dal caso. Il percorso del fotografo viene quindi paragonato a quello che viene rappresentato all'interno di una carta geografica:

Il lavoro del fotografo [...] credo consista nella stesura di una carta geografica più che nel seguire una linea retta, una strada precisa, una specie di percorso obbligato; nel costruire piano piano, assieme, una specie di mappa sulla quale ognuno può trovare la sua strada pur muovendosi all'interno di una serie di regole prestabilire, di conoscenze necessarie.¹³³

¹³¹ *Ritratto*, intervista di Sergio Alebardi, «*Progresso Fotografico*», rivista, supplemento «Ritratto I Ghirri», maggio 1982, pp. n.n.

¹³² L. Ghirri, *Ritratto*, intervista di Sergio Alebardi, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., p. 267.

¹³³ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., pp. 29-30.

È inoltre importante menzionare una ulteriore puntualizzazione dell'artista:

Le mie non sono mai foto di denuncia. Lavoro moltissimo sull'ambiente, ma non sviluppo un discorso polemico, piuttosto un discorso di critica, di critica intesa come nodo dialettico, non come assunto. Io non parto mai con il presupposto di fare o di dire male di qualcosa, mi metto in relazione con uno spazio – con un oggetto, con una stratificazione di cose, con uno stridore architettonico – in maniera dialettica, cercando di scavare un pochino più in profondità. Questo è nelle mie intenzioni.¹³⁴

L'approccio di Ghirri, quindi, è un approccio critico, che diventa sempre più fondamentale dinanzi alla «velocizzazione dei processi di lettura dell'immagine»¹³⁵: la sua fotografia permette allo sguardo di soffermarsi, di cogliere «l'*analogon*»¹³⁶ della realtà.

Celati, sempre nello scritto biografico precedentemente menzionato, ripercorre quello che è stato l'inizio del pensiero fotografico di Ghirri:

Ha sempre detto che il suo punto di partenza è stata la prima foto della terra scattata dalla luna ... la foto del nostro pianeta visto dalla navicella spaziale, nel 1969. Qui, per la prima volta, l'uomo vedeva l'immagine della globalità del mondo. Ma, in realtà, diceva Ghirri, quella foto non aveva niente di intellegibile. L'immagine della terra vista dalla luna era l'immagine della globalità. Ma per Ghirri rappresentava anche l'idea d'una duplicazione totale del mondo, attraverso le immagini. E questo ci fa credere che il mondo sia già tutto conosciuto, tutto catalogato, uniformato ... Oggi lo chiamano globalismo.¹³⁷

La prima fotografia della Terra scattata da un uomo¹³⁸ è per Ghirri «la rappresentazione del mondo e tutte le rappresentazioni del mondo in una volta sola»¹³⁹,

¹³⁴ Ivi, p. 54.

¹³⁵ Ivi, p. 55.

¹³⁶ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985, p. 7.

¹³⁷ G. Celati, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 254.

¹³⁸ Cfr. M. Vegetti, *Planetarizzazioni della terra*, in M. Vegetti, *L'invenzione del globo: spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 91-102.

¹³⁹ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., p. 125.

e porta con sé una grande contraddizione: la possibilità di trattenere tutte le immagini del mondo diventa effimera dinanzi alla consapevolezza di non poter vedere tutto nello stesso tempo. Ghirri però rileva, in questa tensione tra un polo immensamente grande, come quello di una visione totale della Terra e uno immensamente piccolo, la dimensione umana, la complessità di ciò che per noi è tangibile: la vita, l'uomo e la natura.¹⁴⁰ Ghirri si interessa dunque ai frammenti che vanno a ritagliare la «continuità del visibile»¹⁴¹, ed in particolare alla parzialità delle fotografie inquadrare da un preciso margine:

La cancellazione dello spazio che circonda la parte inquadrata è per me importante quanto il rappresentato, ed è grazie a questa cancellazione che l'immagine assume senso diventando misurabile. Contemporaneamente l'immagine continua nel visibile della cancellazione, e ci invita a vedere il resto del reale non rappresentato.¹⁴²

La produzione fotografica

Luigi Ghirri nasce il 5 gennaio 1943 a Scandiano, vicino a Reggio Emilia e muore il 14 febbraio 1992 a Roncocesi. Vive i primi anni della sua vita in campagna, la cui atmosfera spesso torna nelle sue fotografie. All'inizio degli anni Sessanta si trasferisce in città, a Modena, il cui ambiente, insieme al confronto con artisti concettuali modenesi, si rivela particolarmente stimolante per lui, che sta iniziando a considerare l'idea di occuparsi seriamente di fotografia.¹⁴³ Fra i suoi modelli fotografici spiccano i nomi di Walker Evans¹⁴⁴ (in particolare le fotografie da lui realizzate negli Stati Uniti

¹⁴⁰ Ivi, p. 30.

¹⁴¹ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 87.

¹⁴² L. Ghirri, *Kodachrome. Prefazione*, in L. Ghirri, *Kodachrome*, Punto e Virgola, Modena, 1978, pp.11-12.

¹⁴³ *Ritratto*, intervista di Sergio Alebardi, «Progresso Fotografico», rivista, supplemento «Ritratto I Ghirri», maggio 1982 in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., p. 266.

¹⁴⁴ La fotografia americana è sicuramente il primo punto di riferimento fotografico di Luigi Ghirri. La crisi economica del 1929 dà inizio, in America, ad una nuova generazione di fotografi che si distacca da quella a loro immediatamente precedente, legata prevalentemente al mondo della pubblicità e al pittorialismo. Nasce così un progetto fotografico, affidato dal governo statunitense ad un gruppo di fotografi, fra cui spicca la figura di Walker Evans (1903-1975), nell'ambito della sezione della Farm

all'epoca della grande depressione)¹⁴⁵ e quelli di Eugène Atget¹⁴⁶ e Lee Friedlander¹⁴⁷: per Ghirri si tratta infatti dei più grandi fotografi della storia.¹⁴⁸

Negli anni Settanta, Ghirri realizza le prime produzioni fotografiche, che comprendono sia immagini di vita quotidiana (da lui successivamente raggruppate in un volume intitolato *Fotografie del periodo iniziale* del 1970), i cui soggetti sono prevalentemente luoghi e persone, sia fotografie di soggetti inanimati come ad esempio dei *ready-made* e degli *objets trouvés*¹⁴⁹ (questa ricerca verrà poi raggruppata in *Paesaggi di Cartone*, raccolta di immagini di oggetti, tra cui manifesti e insegne, che casualmente sono rinvenuti per le strade urbane nel periodo che va dal 1971 al 1973). Le sue fotografie, soprattutto quelle del periodo iniziale, sono spesso definite da molti come dei fotomontaggi, ma per Ghirri si tratta di «visioni al naturale»¹⁵⁰ o anche «fotosmontaggi»¹⁵¹: pone l'accento sull'idea che il fotomontaggio avvenga nella realtà fisica, che sembra assomigliare sempre di più ad una fotografia, per la presenza di sovrapposizione di piani e di variazioni di scala.¹⁵²

Il fotografo inizia a riflettere e a lavorare in maniera più sistematica sui suoi primi lavori, e così prende vita il progetto *Colazione sull'erba* (1972-1974), in cui cerca «una serie di rimandi al mondo naturale, alla casa e ai suoi abitanti odierni»¹⁵³. La sua ricerca mette in luce come la presenza della natura in un contesto domestico da un lato sia rivelatrice di una certa cura nella sua disposizione, e dall'altro sia fautrice di una privazione di significato dovuta alla ripetizione seriale nella disposizione nelle dimore

Security Administration (F. S. A.), con il compito di documentare la crisi agricola nei diversi Paesi statunitensi.

¹⁴⁵ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 196.

¹⁴⁶ Eugène Atget (1857-1927), fotografo francese che dedica gran parte della propria produzione alla realizzazione di fotografie della vecchia Parigi: gli scatti immortalano le strade, i sobborghi, i locali del centro urbano, ripresi da diverse inquadrature, e spesso senza alcuna presenza umana, come avviene nelle fotografie di Ghirri.

¹⁴⁷ Lee Friedlander (1934-), street photographer americano, avverso alla fotografia da vetrina, predilige, come soggetti, luoghi e persone che incontra durante i suoi viaggi on the road negli Stati Uniti.

¹⁴⁸ *Ritratto*, intervista di Sergio Alebardi, «Progresso Fotografico», rivista, supplemento «Ritratto I Ghirri», maggio 1982 in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., p. 273.

¹⁴⁹ I *ready-made* e gli *objets trouvés* sono entrambi oggetti considerati opere d'arte, ma che non hanno subito delle modifiche e degli interventi estetici da parte dell'artista. Gli *objet trouvé* però, a differenza dei primi, sono comunque scelti per la loro valenza estetica.

¹⁵⁰ G. Celati, *Discorso di Fontanellato*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 200.

¹⁵¹ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., p. 36.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ivi*, p. 37.

urbane della natura stessa. Sempre nello stesso anno presenta poi a Modena la sua prima mostra personale.¹⁵⁴



Fig. 2.2. L. Ghirri da *Colazione sull'erba*, Modena, 1972-73, Archivio fotografico della Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.

Ghirri inizia poi delle ricerche che lo tengono impegnato a lungo, come ad esempio la serie *Catalogo* (1970-1979), a cui lavora per tutti gli anni Settanta. Si tratta di una raccolta di fotografie che presenta un focus particolare sulle superfici di edifici urbani e periferici. Lo scopo del fotografo è quello di sottolineare come la ripetizione, in questo caso dei materiali, delle forme e delle decorazioni, determini una sospensione dello sguardo, una visione passiva delle sequenze architettoniche che ci circondano.¹⁵⁵



Fig. 2.3. L. Ghirri da *Catalogo*, Marina di Ravenna, 1973, Archivio Luigi Ghirri.

¹⁵⁴ Modena, Sette Arti Club al Canal Grande Hotel, *Luigi Ghirri, Fotografie 1970-1971*, 21 dicembre, 1972-3 gennaio 1973

¹⁵⁵ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., pp. 39-40.

Nel 1972, Ghirri lavora ad un'altra sequenza di fotografie, *Km 0,250* (1972-1973), in cui il carattere di serialità delle immagini, per lo più pubblicitarie, fa riflettere sul nuovo tipo di immagini a cui ci si è ormai abituati. Nella sequenza risalta l'elemento di diversità nell'uguale: nonostante, infatti, si tratti di immagini con scopi diversi, vi è alla base la stessa impostazione visiva. Sono perciò le differenze ad attirare l'attenzione dello spettatore, e se nella vita reale questa visione è passiva e assuefatta, grazie alla fotografia è invece possibile avere dei tempi di lettura diversi, più lenti.¹⁵⁶



Fig. 2.4. L. Ghirri da *Km 0, 250*, Modena, 1973, Archivio Luigi Ghirri.

Tra le produzioni più significative per comprendere la ricerca di Ghirri vi è *Atlante* (1973), in cui ad essere centro di indagine sono le pagine di un atlante geografico, che, fotografate in serie, permettono allo spettatore un viaggio immaginario fra i segni convenzionali della rappresentazione geografica.

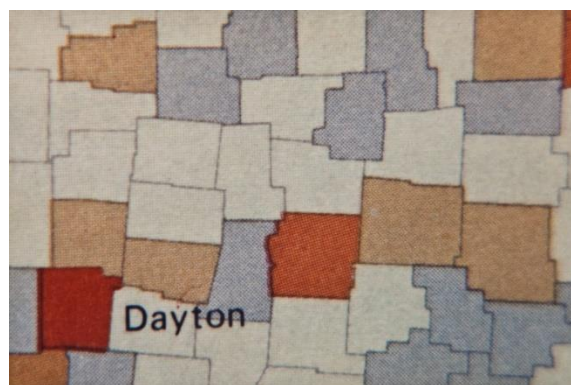


Fig. 2.5. L. Ghirri da *Atlante*, 1973, Archivio Luigi Ghirri.

Spinto da un interesse crescente nei confronti del paesaggio, Ghirri lavora ad una delle sue serie più celebri, *Infinito* (1974), in cui ad essere protagonista è il cielo, colto

¹⁵⁶ Ivi, pp. 41-42.

nella sua transitorietà. Si tratta di 365 immagini non disposte in ordine cronologico, così da permettere una serie infinita e casuale di combinazioni.



Fig. 2.6. L. Ghirri da *Infinito*, 1974, Archivio Luigi Ghirri.

La fama del fotografo inizia a crescere, e nel 1976 presenta a Roma, presso la Galleria Rondanini, la sua prima mostra fotografica di notevole importanza, *Cancellature*¹⁵⁷. Gianni Celati discute della produzione fotografica di Ghirri nel suo discorso pronunciato nel teatrino del castello di Fontanellato¹⁵⁸, in cui sottolinea come l'interesse artistico del fotografo sia ricaduto spesso su cose a cui difficilmente si presta attenzione, come le strade dei luoghi che gli erano più noti, ma anche gli interni e gli oggetti che più gli erano vicini.¹⁵⁹

Esempio di questo tipo di ricerca è la serie *Identikit* (1976-1979), che il fotografo produce all'interno delle pareti della propria casa, cogliendone le diverse angolazioni e illuminazioni, e delegando agli oggetti il ruolo di testimoni dell'identità del fotografo.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Roma, Galleria Rondanini, *Cancellature*, aprile 1976.

¹⁵⁸ Discorso tenuto dallo scrittore in occasione di un evento celebrativo della figura del fotografo tenutosi dopo la sua morte, poi riportato all'interno del documentario di Celati *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) e pubblicato in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., pp. 195-204.

¹⁵⁹ G. Celati, *Discorso di Fontanellato*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 195.

¹⁶⁰ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., pp. 61-62.

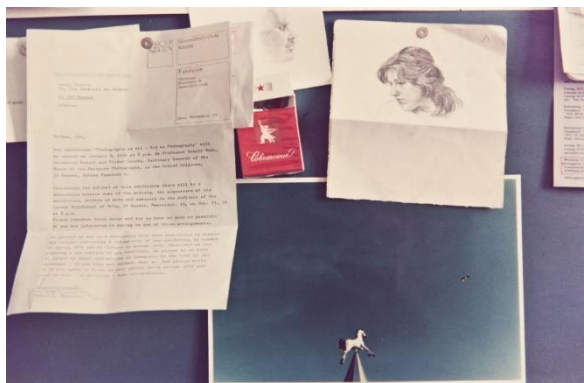


Fig. 2.7. L. Ghirri da *Identikit*, 1979, Archivio Luigi Ghirri.

Sulla stessa linea di pensiero è la serie *Still-Life* (1975-1979), in cui Ghirri si perde per le strade della città di Mantova, cogliendo dipinti, immagini incorniciate e oggetti che si ripresentano allo sguardo, e che «contrariamente a quanto suggerisce il titolo della serie, non rimangono inerti fondali, ma assumono senso ulteriore, significato secondo, con il diretto rapporto con il reale»¹⁶¹, come ad esempio la fotografia che mostra un posacenere con sopra la figura del David, coperta da mozziconi di sigaretta, dove la statua emerge dal suo ruolo decorativo per ergersi come reale soggetto della foto.¹⁶²



Fig.2.8, L. Ghirri da *Still Life*, Modena, 1978.

¹⁶¹ Ivi, p. 63.

¹⁶² Ibidem.

Fra il 1970 e il 1975, Ghirri rivolge la sua attenzione al paesaggio italiano dimenticato, fotografandone gli angoli marginati, e dando vita a *Italia ailati* (1971-1979), in cui emerge l'idea di un'Italia dal sublime passato, dove ad esempio che convive con una Italia da cui si passa frettolosamente quando si viaggia, fatta di autostazioni e di cemento.¹⁶³



Fig. 2.8, L. Ghirri da *Italia ailati*, San Polo, 1973, Archivio Luigi Ghirri.

Ghirri sperimenta una indagine nei confronti del «doppio della realtà»¹⁶⁴ nei lavori *Il paese dei balocchi* (1979) e *In scala* (1977-1978). Nella prima raccolta, la riproduzione dell'ambiente fiabesco del Luna Park censura la dimensione quotidiana dell'esistenza; nella seconda, invece, fa riferimento alla creazione del parco "Italia in miniatura" a Rimini, giocando con l'idea che proprio nella finzione si possa ritrovare il vero (sono infatti i turisti che si fanno le fotografie davanti ai monumenti a rivelarne la natura di cliché, mentre camminando fra le miniature si compie il percorso opposto, andando indietro dalla copia alla percezione reale).¹⁶⁵

¹⁶³ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, cit., pp. 49-50.

¹⁶⁴ Ivi, p. 51.

¹⁶⁵ Ivi, p. 60.



Fig. 2.9. L. Ghirri da *Il paese dei balocchi*, Modena, 1974, Archivio Luigi Ghirri.



Fig. 2.10. L. Ghirri da *In Scala*, Rimini, 1977, Archivio Luigi Ghirri.

La ricerca di Ghirri si è per lo più concentrata sulla realizzazione di progetti monografici, che alle volte prendono vita da progetti precedenti (come nel caso di *Paesaggi di cartone* che viene inglobato in *Kodachrome*, o della serie *Diaframma 11, 1/125, luce naturale* (1970-1979) in cui sono presenti alcune immagini della serie *Fotografie del periodo iniziale*), e che si sviluppano nel corso degli anni. L'articolazione sempre più ampia e in continua espansione delle sue serie trova un esempio in *Vedute* (1970-1979), un lavoro in cui pone insieme le fotografie come se si trattasse di un puzzle, in una operazione che chiama di «distribuzione».¹⁶⁶ Ghirri afferma infatti che, nonostante non ci sia una narrazione evidente sottostante, vi sia comunque una narrazione alla base di questa raccolta, come avviene per tutte le altre, in cui le

¹⁶⁶ Ivi, p. 53.

fotografie come pezzi di un puzzle si incastrano fra loro, e rimandano ad altre raccolte precedenti.¹⁶⁷



Fig. 2.11. L. Ghirri, da *Vedute*, 1975, dalla cartella *Modena. Quattro fotografie originali di Luigi Ghirri*, edizione a cura del Comune di Modena.

Negli anni Ottanta, il fotografo lavora alla serie *Topografia-Iconografia* (1982), che nasce in un periodo in cui il suo interesse verte su quei luoghi e quegli oggetti che più si prestano a narrare una realtà dinamica nonostante la staticità della loro rappresentazione, dove quindi la fotografia viene intesa come linguaggio: «i luoghi e gli oggetti che ho fotografato sono vere e proprie “zone della memoria”, ovvero località che dimostrano più di altre che la realtà si è trasformata in un grande racconto».¹⁶⁸



Fig. 2.12. L. Ghirri da *Topografia-Iconografia*, Alpe di Siusi, 1979, Archivio Luigi Ghirri.

L'interesse di Ghirri nei confronti del paesaggio prende poi il largo con la serie *Paesaggio italiano* (1980-1982), in cui convergono fotografie nate da una serie di

¹⁶⁷ Ivi, pp. 53-55.

¹⁶⁸ Ivi, p. 74.

committenze, come ad esempio le fotografie scattate a Napoli sotto richiesta dell'Ente Provinciale del Turismo, o alcune delle immagini realizzate in Puglia che danno poi vita alla mostra *Luigi Ghirri. Tra albe e tramonti. Cento immagini per la Puglia* (1982-1983).¹⁶⁹



Fig. 2.13., L. Ghirri da *Paesaggio italiano*, Napoli, 1981, Archivio Luigi Ghirri.

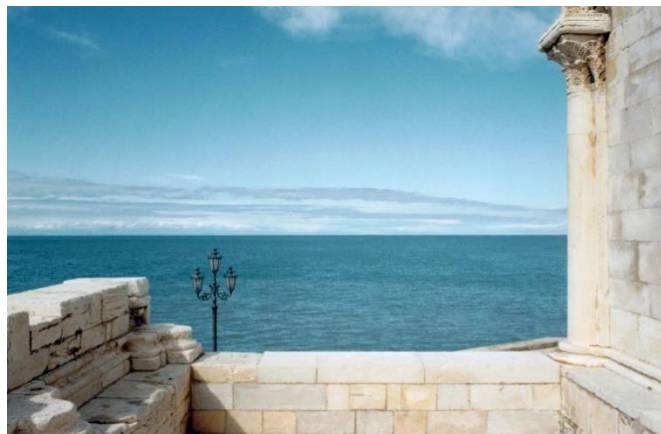


Figura 1, L. Ghirri da *Paesaggio italiano*, Trani, Puglia, 1982, Archivio di Luigi Ghirri.

Nel 1984, Ghirri dà vita ad un più ampio progetto sul paesaggio, includendo figure di artisti e intellettuali che lavorano con lui alla pubblicazione del libro e della mostra itinerante *Viaggio in Italia*¹⁷⁰, di cui si tratterà più avanti, al cui interno viene racchiusa l'immagine dell'Italia post-industriale.

¹⁶⁹ Cfr. Archivio Luigi Ghirri, risorsa online accessibile all'indirizzo: www.archivioluigighirri.com.

¹⁷⁰ Bari, Pinacoteca provinciale di Bari, *Viaggio in Italia*, gennaio-febbraio 1984.

Il successo di questo tipo di ricerca spinge il fotografo ad elaborare nel 1984, un nuovo progetto che intitola *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*¹⁷¹ (1984-1986), con l'obiettivo di riflettere sull'antica via romana e le sue trasformazioni post-industriali, con il coinvolgimento di intellettuali degli ambiti più disparati, da quello cinematografico a quello letterario, urbanistico e ambientale.¹⁷²



Fig. 2.14. L. Ghirri, da *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Fidenza 1985, Archivio Luigi Ghirri.

Particolarmente incisivo per Ghirri è stato infine il sodalizio stretto con lo scrittore Gianni Celati. La collaborazione fra i due nasce quando nel 1981 il fotografo decide di chiamare con sé Celati per partecipare al suo progetto *Viaggio in Italia*¹⁷³ (1984). Lo scrittore affiancherà il lavoro dei fotografi scrivendo degli appunti che danno vita al testo *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*¹⁷⁴ (1984). Il loro rapporto si consoliderà ancora di più, e porterà alla realizzazione del progetto già citato *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio* (1984-1986), e della raccolta di fotografie *Strada provinciale delle anime* (1988-1989), realizzate in occasione di un progetto documentaristico di Celati nei territori del delta del Po, fino ad arrivare alla realizzazione del celebre fototesto *Il profilo delle nuvole*¹⁷⁵ (1990).

¹⁷¹ Cfr. G. Bizzarri, E. Bronzoni (a cura di), *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1986.

¹⁷² Cfr. Archivio Luigi Ghirri, risorsa online accessibile all'indirizzo: www.archivioluigighirri.com.

¹⁷³ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

¹⁷⁴ G. Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 20 - 35.

¹⁷⁵ L. Ghirri e G. Celati (a cura di), *Luigi Ghirri: il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Il tema del paesaggio

Il paesaggio, in tutta la sua diversa fenomenologia, è spesso protagonista delle fotografie di Ghirri. Il fotografo fa rientrare, nella raccolta *Il profilo delle nuvole*¹⁷⁶ (1989), sotto la dicitura “immagini di un paesaggio italiano”, anche le fotografie di interni, e questo è reso possibile dall’utilizzo della luce. È spesso la luce a permettere infatti una rilettura degli oggetti che si mostrano così aperti ad uno scambio con l’esterno. Ogni fotografia, che sia d’interno o d’esterno, presenta per Ghirri una possibilità di dialogo fra due spazi:

La fotografia [...] è per me come una finestra sul mondo, quindi c’è sempre qualcosa che inquadra un paesaggio...L’esterno del mondo e l’interno dell’autore: in un certo senso, c’è sempre un rapporto di equilibrio tra quello che stiamo guardando con gli occhi e quello che i nostri occhi sono abituati a vedere; tra quello che è oggettivo e quello che è soggettivo. La fotografia penso che sia questo sottile equilibrio tra interno ed esterno dell’autore, ma anche interno ed esterno come luogo fisico.



Fig. 2.15, L. Ghirri, *Capri, 1982*, in M. Sironi, *Geografie del narrare: insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 64.

Si può utilizzare la Fig. 2.15. (*Capri, 1982*) come esempio di lettura delle immagini di Ghirri. È possibile osservare un affastellamento di oggetti, alcuni in penombra, altri colpiti dalla luce, che così facendo rivela le qualità percettive della superficie materica (il metallo delle pentole, i riflessi del vetro delle bottiglie, il bianco caldo dei piatti e quello freddo dell’insalatiera, l’acciaio riflettente della caffettiera). La

¹⁷⁶ L. Ghirri e G. Celati (a cura di), *Luigi Ghirri: il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.

scena, nonostante sia composta da più elementi appartenenti ad una dimensione domestica allo spettatore ignota, emana una sensazione di familiarità che fa sentire chi guarda come se si trovasse nella propria dimora. La cura che viene riposta nell'illuminazione della immagine permette una lenta osservazione dell'atmosfera che si rivela inaspettatamente familiare.¹⁷⁷

Lo stesso accade per le immagini dei luoghi del fotografo: nonostante la sensazione di smarrimento dovuta all'incessante mutevolezza dei luoghi e delle cose, che porta con sé il nostro modo di vivere, in Ghirri emerge una delicata e malinconica appartenenza che persiste nonostante tutto.¹⁷⁸ Questo sentimento gli viene suggerito da altri artisti, come ad esempio nella rappresentazione dei paesaggi di Bruegel e Hopper, ma anche le fotografie di Evans, e infine le canzoni di Bob Dylan, particolarmente amato da Ghirri.¹⁷⁹ Il paesaggio, e quindi tutto ciò che vi è in esso, si avvia verso una progressiva cancellazione, enfatizzata da uno stato di «anestesia, indifferenza per il visibile»¹⁸⁰. Per sfuggire a questa minaccia le immagini di Ghirri suggeriscono uno sforzo di visione, e di lettura dell'immagine, che ci riconnetta al visibile che ci circonda.¹⁸¹

Una serie già citata del fotografo che si pone come esercizio di lettura dell'immagine è *Atlante* (1973), in cui Ghirri lavora ingrandendo dettagli di alcuni libri per comporre la raccolta in questione. Un atlante è il libro dove tutti i segni della terra vengono convenzionalmente rappresentati, si presenta quindi come un «itinerario dell'occhio e delle dita sulla superficie scritta, comprensivo di momenti di sosta, di indugio sui segni e le parole, che consente una facoltà complessa di immaginazione e di ricordo capace di evocare qui, alla presenza, i luoghi della memoria [...]»¹⁸². Il viaggio che permette un atlante è il classico esempio di viaggio mentale che si raggiunge attraverso una lettura che stimola l'immaginazione.¹⁸³ Se tutte le immagini di Ghirri si

¹⁷⁷ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 22.

¹⁷⁸ Ivi, p. 49.

¹⁷⁹ Bob Dylan (1941-) è il cantautore preferito e fonte di ispirazione di Luigi Ghirri, il quale spesso ne loda i testi sottolineandone la coincidenza con il proprio pensiero fotografico, cfr. L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., 217.

¹⁸⁰ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 67.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ivi, p. 73.

¹⁸³ Ivi, p. 199.

propongono quindi di chiamare alla mente un pensiero, la serie *Atlante* funge da esempio lampante di questa missione.

La fotografia di Ghirri oppone al detto *nihil sub solem novum*¹⁸⁴, “nulla di nuovo sotto il sole”, il titolo scelto per la sua opera *Niente di antico sotto il sole*¹⁸⁵ (1997), per l’obiettivo che si pone di rinnovare lo stupore nel riscoprire con lo sguardo le cose che ci circondano:¹⁸⁶

Nelle «mie» foto i soggetti sono quelli di tutti i giorni, appartengono al nostro campo visivo abituale: sono immagini insomma di cui siamo abituati a fruire passivamente; isolate dal contesto abituale della realtà circostante, riproposte fotograficamente in un discorso diverso, queste immagini si rivelano cariche di un significato nuovo. Ne possiamo allora fruire attivamente, cioè ne possiamo iniziare una lettura critica.

Per questo mi interessa soprattutto il paesaggio urbano, la periferia, perché è la realtà che devo vivere quotidianamente, che conosco meglio e che quindi meglio posso riproporre come «nuovo paesaggio» per un’analisi critica continua e sistematica. Per questo mi piacciono molto i viaggi sull’atlante, per questo mi piacciono ancora di più i viaggi domenicali minimi, nel raggio di tre chilometri di casa mia.¹⁸⁷

Le immagini di Ghirri esprimono bene il concetto di stupore di «stare al mondo»¹⁸⁸, la meraviglia nell’essere consapevole del mistero di tutto quello che c’è. La mancanza di osservazione nelle persone lo faceva per questo soffrire:

Ghirri diceva che, nel fotografare, la cosa più importante è la postura, cioè il modo di porsi davanti a qualcosa, la posizione del corpo e dello sguardo, secondo la cosa da vedere. Perché ogni cosa vuole essere vista a suo modo, secondo come si offre allo sguardo... Questo è un fiuto che avevano i vecchi artigiani, diceva. Un fiuto perduto nelle generazioni più recenti.

¹⁸⁴ Locuzione latina utilizzata nel testo biblico *Ecclesiaste* (1, 10).

¹⁸⁵ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un’autobiografia*, Torino, Società editrice internazionale, 1997.

¹⁸⁶ Id., *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 217.

¹⁸⁷ Ivi, p. 27.

¹⁸⁸ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 204.

Quante volte è tornato a casa brontolando: «Sono ciechi, sono ciechi!» La comune cecità di chi crede di sapere già tutto, che è cecità spirituale, lo feriva più di qualsiasi cosa. Lo toccava personalmente.¹⁸⁹

La fotografia è un mezzo di conoscenza, ma è una pratica diffusa l'idea di racchiudere il mondo in immagini che sono guidate da una volontà sterile di descrizione, e non da un desiderio di scoperta. È un fenomeno che si può osservare in particolare nella fotografia di viaggio, come ne aveva parlato la stessa Susan Sontag: «i tramonti, disgraziatamente assomigliano troppo a fotografie».¹⁹⁰

Particolare oggetto di interesse del fotografo è la pianura, indagata anche e soprattutto nella collaborazione con Gianni Celati. La pianura, in particolare quella emiliana, è per Ghirri esempio di come le immagini che sembrano apparentemente mute a volte fanno emergere maggiormente la «spazialità»¹⁹¹. Il viaggio dello scrittore e del fotografo nelle pianure emiliane si dispiega lungo territori piatti, in cui tutto ciò che esiste è esposto alla vista, e si depona in una sorta di stasi. Il fotografo lavora proprio sulla stasi delle cose, per esaltarne l'«apparizione»¹⁹², e si fa strada fra una «rilevazione»¹⁹³ e «rivelazione»¹⁹⁴ del paesaggio che osserva, ricercando, nella permanenza dell'esistente in un determinato luogo, il fascino dell'apparire.

Il paesaggio delle fotografie di Ghirri è spesso quello della provincia. Numerose sono le suggestioni che il fotografo ha raccolto da grandi artisti e autori, come ad esempio il regista Fellini, e le visioni di provincia italiana che sono presenti in alcuni suoi film come *La strada* o *Otto e mezzo*, oppure nelle canzoni di artisti musicali come Bob Dylan e Paolo Conte.¹⁹⁵ In questi paesi di provincia si crea secondo il fotografo una sorta di sintonia, fra luoghi e abitanti, che permette un «racconto per immagini»,¹⁹⁶ e dinanzi ai mutamenti subito dal paesaggio italiano nel dopoguerra Ghirri cerca di

¹⁸⁹ Ivi, p. 203.

¹⁹⁰ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 87

¹⁹¹ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, p. 93.

¹⁹² L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, p. 313.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 274-275.

¹⁹⁶ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 98.

restaurare un senso di appartenenza con luoghi che sempre più vanno somigliandosi l'uno con l'altro:

Stranamente [...] solo gli abitanti riconoscono a questi luoghi una loro particolarità e un carattere preciso, al quale non rinunciano, pur avendo la consapevolezza che il paese, la borgata o la città più vicina a est o a ovest, non importa, somigliano moltissimo ai luoghi in cui essi vivono. È che forse li guardano come se leggessero il palmo della loro mano, sapendo che per scoprire qualcosa bisogna farlo con estrema attenzione, perché oltre alle linee principali ce ne sono tante altre, piccolissime, che le intersecano e che nell'insieme ne determinano l'unicità. Ed è così che mi piacerebbe svolgere un lavoro che normalmente viene definito di indagine territoriale; partire da uno sguardo meno affrettato, più consapevole e affettuoso, entrare in sintonia con il luogo che dovrò rappresentare.¹⁹⁷

¹⁹⁷ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 254-255.

Capitolo III

Il sodalizio artistico con Gianni Celati

Finzioni a cui credere

Gianni Celati nasce a Sondrio il 10 gennaio 1937 e muore a Brighton il 3 gennaio 2022. Narratore, traduttore e saggista, ma anche regista e sceneggiatore, rappresenta una figura di assoluto rilievo della scena culturale italiana. Inizia la sua carriera letteraria frequentando il corso di letteratura inglese presso l'Università di Bologna e si laurea con una tesi su James Joyce: autori in conflitto con l'uso e le forme tradizionali della letteratura e della lingua¹⁹⁸ sono spesso al centro del suo interesse, e nella metà degli anni Sessanta pubblica articoli su Louis-Ferdinand Céline e Michail Bachtin, oltre che sullo stesso Joyce. Negli anni Settanta inizia la sua attività da traduttore (che impegnerà gran parte della sua produzione letteraria) lavorando, ad esempio, alle versioni italiane di testi di Jonathan Swift¹⁹⁹, William Gerhardie²⁰⁰ e lo stesso Céline²⁰¹. Nel 1971 viene pubblicato il suo primo romanzo, *Comiche*²⁰², sotto l'impulso di Italo Calvino, che ne aveva letto il testo su una rivista, e che intratterrà con Celati una fitta corrispondenza artistica. Ha così inizio la prima stagione narrativa dello scrittore, che vede la pubblicazione di *Le avventure di Guizzardì*²⁰³ (1972), *La banda dei sospiri*²⁰⁴ (1976) e *Lunario del paradiso*²⁰⁵ (1978), successivamente pubblicati in un unico volume come *Parlamenti buffi*²⁰⁶ (1989). Si

¹⁹⁸ R. J. West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. XI.

¹⁹⁹ J. Swift, *A Tale of a Tub*, London, John Nutt, 1704; trad. it., *Favola della botte*, Bologna, Sampietro, 1966.

²⁰⁰ W. Gerhardie, *Futility*, London, R. Cobden Sanderson, 1922; trad. it., *Futilità*, Torino, Einaudi, 1969.

²⁰¹ L. F. Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it., *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 1971.

²⁰² G. Celati, *Comiche*, Torino, Einaudi, 1971.

²⁰³ Id., *Le avventure di Guizzardì*, Torino, Einaudi, 1972.

²⁰⁴ Id., *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi, 1976.

²⁰⁵ Id., *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978.

²⁰⁶ Id., *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

tratta di testi in cui i giovani protagonisti si trovano a dover lottare per la propria autonomia, entrando in conflitto con figure autoritarie, che riflettono dunque lo spirito turbolento degli ultimi anni Sessanta e che permettono inoltre allo scrittore di sperimentare dal punto di vista linguistico, spaziando dall'agrammatismo comico della parlata di Guizzardi al tono colloquiale de *La banda dei sospiri* e *Lunario del paradiso*.²⁰⁷ In quegli anni viene pubblicata, inoltre, una raccolta di saggi letterari *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*²⁰⁸ (1975), che l'autore continuerà ad aggiornare nelle seguenti ristampe del 1986 e del 2001.²⁰⁹

Celati insegna per un certo periodo alla Cornell University di Ithaca (New York), per poi ritornare a Bologna come professore di letteratura angloamericana. In quegli anni, nonostante la pausa dall'attività narrativa, si dedica alla scrittura di articoli di critica e alla traduzione di testi di Mark Twain²¹⁰, Roland Barthes²¹¹, Louis-Ferdinand Céline²¹² e Joseph Conrad²¹³.

L'inizio della seconda stagione narrativa di Celati coincide con l'inizio del sodalizio artistico con Luigi Ghirri, che lo coinvolge in un progetto a cui partecipano altri fotografi e che si pone l'obiettivo di documentare il paesaggio italiano postindustriale: il già citato *Viaggio in Italia*²¹⁴. Celati, sulla spinta di questa ricerca, pubblica i racconti *Narratori delle pianure*²¹⁵ (1985), che raccolgono diverse storie che si presentano allo scrittore lungo il suo cammino dalla città di Milano alle foci del Po e introducono il passaggio dalla precedente narrativa comica all'interesse per la narrazione di «quello che non si aspetterebbe venisse narrato: il non degno di racconto, il non epico»²¹⁶, che diventa protagonista anche dei suoi testi successivi: *Quattro novelle sulle apparenze*²¹⁷ (1987) e *Verso la foce*²¹⁸ (1989).

²⁰⁷ R. J. West, *Gianni Celati: the craft of everyday storytelling*, cit., p. XII.

²⁰⁸ G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1975.

²⁰⁹ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Modena, Archetipo, 2011, p. 35.

²¹⁰ M. Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, Hartford, American Publishing Company, 1876; trad. it. *Le avventure di Tom Sawyer*, Milano, Rizzoli, 1979.

²¹¹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Parigi, Seuil, 1975; trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980.

²¹² L. F. Céline, *Guignol's band. Roman*, Paris, Denoël, 1994; trad. it. *Guignol's band*, Torino, Einaudi, 1982.

²¹³ J. Conrad, *The Shadow Line: A Confession*, Londra, Joseph Malaby Dent, 1917; trad. it. *La linea d'ombra*, Milano, Mondadori, 1999.

²¹⁴ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

²¹⁵ G. Celati, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli, 1985.

²¹⁶ G. Scabia, *Un narratore delle pianure*, in «Rinascita», no. 39, 19 ottobre 1985, p. 27, in M. Belpoliti, M. Sironi (a cura di), *Gianni Celati*, cit., p. 179.

²¹⁷ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987.

Celati si trasferisce nel 1990 a Brighton e, una volta abbandonata definitivamente l'università, si concentra unicamente sulla sua produzione letteraria, sperimentando più generi: dalla trascrizione in prosa di classici (*L'Orlando innamorato raccontato in prosa*²¹⁹), ai racconti di viaggio (*Avventure in Africa*²²⁰) ed etnologici (*Fata Morgana*²²¹) per poi dedicarsi anche ai saggi critici (*Studi d'affezione per amici e altri*²²²).

Una parte importante della produzione artistica di Celati è dedicata inoltre alla scrittura e alla regia di film-documentari che mostrano la forte influenza della fotografia di Luigi Ghirri. La scrittura dei taccuini che compongono *Verso la foce*²²³ fa nascere l'idea di realizzare un film sulle esplorazioni dello scrittore lungo la valle del Po. Celati tuttavia si distacca dal piano iniziale prediligendo la forma del film-documentario, che a differenza del cinema, non sente la necessità di una trama, di una storia che guidi nella visione.²²⁴ Realizza così *Strada provinciale delle anime*²²⁵ (1991), da cui inizia la sua ripresa delle campagne e delle «vecchie case che crollano un po' dappertutto nella valle del Po»²²⁶, senza alcuna pretesa di svelarne il mistero della visione: «come nelle fotografie di Ghirri, che non documentano mai niente di preciso, soltanto ti “fanno vedere”»²²⁷. Segue poi il documentario dedicato all'amico fotografo: *Il mondo di Luigi Ghirri*²²⁸ (1999), che ancora una volta lo porta a girare fra le campagne e le case in rovina e il cui successo gli permette di girare *Case sparse. Visioni di case che crollano*²²⁹ (2003) che contiene molte delle fotografie e

²¹⁸ Id., *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1988.

²¹⁹ Id., *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.

²²⁰ Id., *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 1998.

²²¹ Id., *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli, 2005.

²²² Id., *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016.

²²³ Id., *Verso la foce*, cit.

²²⁴ G. Celati, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, luglio 2003, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 227.

²²⁵ *Strada provinciale delle anime*, Italia 1991, video, colore, 58'. Regia e sceneggiatura di G. Celati. Prodotto da Pierrot e la Rosa/ Rai Tre.

²²⁶ Gianni Celati, intervista di S. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 218.

²²⁷ Gianni Celati, intervista di M. Sironi, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 227.

²²⁸ *Il mondo di Luigi Ghirri*, Italia 1999, video, colore, 52'. Regia e sceneggiatura di G. C. Prodotto da Pierrot e la Rosa.

²²⁹ *Case sparse. Visioni di case che crollano*, Italia-Germania 2002, video, colore, 61'. Regia e sceneggiatura di G. Celati. Prodotto da Pierrot e la Rosa/Stefilm.

riprese svolte durante la realizzazione di *Strada provinciale delle anime*, rimaste inutilizzate per mancanza di fondi.²³⁰

Come regista, ma soprattutto come scrittore, Celati si interessa ad una forma di narrazione che nasce spontaneamente dalla visione dell'esistente, ed in particolare ritiene che il narratore debba interrogarsi per prima cosa su «quali finzioni sono possibili, a quali finzioni è possibile credere»²³¹. Si distacca dunque dagli autori a lui contemporanei che seguono una differente linea narrativa, volta a svelare ogni finzione del mondo per renderne l'interpretazione e la conoscenza più accessibile: a Celati, infatti, non interessa fornire una conoscenza consolidata sul mondo, ma piuttosto renderlo più vivibile²³², attraverso le apparenze «che sono tutto ciò che abbiamo per orientarci nello spazio»²³³. Ghirri si presta perfettamente come esempio calzante di questo tipo di operazione, partendo infatti da ciò che «fa parte dell'esistente»²³⁴ ne crea una finzione da narrare: le villette geometrili nei pressi dell'abitazione del fotografo, fra loro uguali e apparentemente prive di alcun tipo di interesse, una volta inquadrare nell'immagine, assumono un nuovo significato, legato alle apparenze che il fotografo è riuscito a cogliere e ad organizzare in un racconto per immagini. Si tratta di fotografie che attivano un meccanismo di «pensare-immaginare»²³⁵, e che, secondo Celati, forniscono sollievo a chi osserva, in quanto si pongono come un modo di organizzare le apparenze che dominano nell'esistente, rendendolo più vivibile. Lo scrittore compie lo stesso sforzo, ad esempio, durante la riscrittura degli appunti che hanno dato origine a *Verso la foce*, scegliendo le parole giuste per entrare in sintonia con quanto visto e vissuto, e renderlo passabile di meraviglia²³⁶:

Crediamo che tutto ciò che la gente fa dalla mattina alla sera sia uno sforzo per trovare un possibile racconto dell'esterno, che sia almeno un po' vivibile.

²³⁰ Gianni Celati, intervista di S. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 218.

²³¹ G. Celati, *Finzioni a cui credere*, in «Alfabeto», dicembre 1984, pubblicato in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 175.

²³² R. J. West, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, cit., p. 10.

²³³ G. Celati, *Finzioni a cui credere*, cit., pubblicato in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 177.

²³⁴ Ivi, p. 176.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, cit., p. 93.

Pensiamo che anche questa sia una finzione, ma una finzione a cui è necessario credere.

Ci sono modi di racconto in ogni punto dello spazio, apparenze che cambiano ad ogni apertura d'occhi, disorientamenti infiniti che richiedono sempre nuovi racconti: richiedono soprattutto un pensare-immaginare che non si paralizzi nel disprezzo di ciò che sta attorno.²³⁷

Un narratore delle pianure

Come avviene il racconto di un luogo per Celati? Si tratta soltanto di osservare l'avvicinarsi dei fenomeni, tracciandone l'avvenire? È sufficiente delegare alle percezioni e alla casualità degli eventi l'opera di narrazione?²³⁸ Celati, durante una delle sue peregrinazioni, scrive sul suo taccuino:

Per scrivere devo sempre calmarmi, sedermi o appoggiarmi da qualche parte, e non fare resistenza al tempo che passa. Posso anche scrivere camminando, ma dopo ritrovo nel quaderno solo liste di cose che ho visto, senza l'apertura dello spazio in cui le ho viste.²³⁹

Per Celati quindi «il “racconto del luogo” allude alla località del racconto»²⁴⁰, dal momento che

ci sono storie che sembrano concretere attorno a quel cuore, a quel nucleo indefinibile che è l'esperienza del luogo - come assecondando una morfologia del paesaggio, come seguendo l'andatura delle frasi o la sonorità di una lingua in cui tutti i racconti sono dal principio presenti.²⁴¹

²³⁷ G. Celati, *Finzioni a cui credere*, cit., pubblicato in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 177.

²³⁸ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 142.

²³⁹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 93.

²⁴⁰ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 148.

²⁴¹ Ivi, p. 159.

E così viceversa: «gli argini fanno venire in mente racconti di barcaioli, braccianti, ghiaiaroli, segantini, uomini di bosco e uomini di fiume».²⁴² Pur essendo, infatti, di origine lombarda, opera a lungo in territorio emiliano e per questo viene annoverato fra i cosiddetti *writers of the plains*²⁴³ (scrittori delle pianure), o ancora *Emilian writers*²⁴⁴ (autori emiliani), fra cui rientrano scrittori come Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Ugo Cornia, Paolo Nori e altri, che hanno in comune la condivisione della loro esperienza di paesaggio, in particolare della Pianura Padana²⁴⁵. Prende dunque il nome di “trilogia padana” la serie di libri *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sull'apparenza* (1987) e *Verso la foce* (1989), e non unicamente per l'ambientazione, ma soprattutto per la capacità dello scrittore di permeare all'interno dello spirito locale dei territori da lui attraversati. Più che di un narratore assume infatti il ruolo di «ascoltatore»²⁴⁶, in perenne dialogo con la gente del posto, ormai del tutto estraneo a sé stesso e in cerca di storie. Spesso, infatti, durante i suoi viaggi incontra gente disposta a parlargli della propria terra, e che genera in lui un sentimento di spaesamento:

Le cose di cui parlano mi fanno sentire un estraneo, un turista. E il paesino che citano come fosse un capoluogo (si chiama Felonica) non l'avevo mai sentito nominare.²⁴⁷

Nonostante in Celati manchi un senso di appartenenza ad un luogo di origine («Il sentimento vero e forte che potrei raccontare meglio è quello di sentirsi perduti»²⁴⁸), lo scrittore si rende conto di come «l'attraversamento delle pianure chiama un'attenzione nuova per le forme dell'abitare e della casa»²⁴⁹ e «l'attenzione del narratore si faccia prossima a quella dell'etnografo»²⁵⁰. Un esempio è il racconto nella novella *Condizioni*

²⁴² G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 59.

²⁴³ J. Richards, *Gianni Celati and "Plain" Storytelling in Contemporary Italy*, in «*World Literature Today*», 85, fasc. 4 (2011), p. 49.

²⁴⁴ Ivi, p. 48.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ A. M. Chierici, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, cit., p. 60.

²⁴⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 71.

²⁴⁸ G. Celati, *L'avventura non deve finire. Conversazione con Luca Torrealta e Mario Zanzani*, in «Zeta», 10 febbraio 1988, p. 41, pubblicato in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 50.

²⁴⁹ Ivi, p. 44.

²⁵⁰ Ivi, p. 43.

*di luce sulla Via Emilia*²⁵¹, in cui viene descritta la condizione di “illuminazione” delle periferie nei pressi della Via Emilia dal dipintore d’insegne Emanuele Menini che per vent’anni ha vissuto in quella zona. Celati scrive come non sia solo la città ad essere offuscata dalla nebbia e dallo smog, ma perfino la gente stessa, che vive ogni giorno muovendosi nella «luce scoppiata»²⁵², come rimanendo assorbita dalla frenesia del traffico:²⁵³

Dentro questa nube noi siamo tutti legati uno all’altro dalla respirazione. Nessuno può respirare diversamente dagli altri e avere altri pensieri. E così siamo tutti come ubriachi che non sanno quello che fanno, ma che si tengono per mano. Ve lo dico io che non sono nessuno, ma che abito qua da vent’anni.²⁵⁴

La dimensione del viaggio, sia metaforico sia reale, assume un ruolo chiave nella letteratura di Celati: «Scrivere, sembrano suggerire i racconti di Celati, è in qualche modo tracciare itinerari, aprirsi percorsi possibili dentro uno spazio che è, insieme, quello della pagina e quello del mondo»²⁵⁵. La mappa che introduce *Narratori delle pianure* non viene posta dall’autore con una pretesa di puntuale localizzazione dei territori, ma piuttosto con il compito di far luce sul «senso della località delle storie, per indurci a pensare la singolarità irreparabile del loro *avere luogo*»²⁵⁶. Nello stesso modo lavora Ghirri:

Questo lavoro sul paesaggio italiano vorrei che apparisse un po’ così, come questi disegni mutevoli; anche qui una cartografia imprecisa, senza punti cardinali, che riguarda più la percezione di un luogo che non la sua catalogazione o descrizione, come una geografia sentimentale dove gli itinerari non sono segnati e precisi, ma obbediscono agli strani grovigli del vedere.²⁵⁷

²⁵¹ G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in G. Celati, *Quattro novelle sull’apparenza*, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 37-60.

²⁵² Ivi, p. 43.

²⁵³ J. Richards, *Gianni Celati and “Plain” Storytelling in Contemporary Italy*, cit., p. 49.

²⁵⁴ G. Celati, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in G. Celati, *Quattro novelle sull’apparenza*, cit., p. 44.

²⁵⁵ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 83.

²⁵⁶ Ivi, p. 81.

²⁵⁷ L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991 (1997)*, cit., p. 235.

L'esposizione, intesa come «un e-vadere dal luogo della clausura»²⁵⁸, e una «uscita da sé»²⁵⁹, è una delle caratteristiche che lo accomunano allo scrittore: «L'atto di recarsi a scrivere nell'aperto, la rinuncia alle certezze di chi cerchi una qualche ispirazione nella chiusura della casa, l'azzardo di sporgersi al di fuori del territorio che le parole sembrano poter garantire»²⁶⁰. È proprio in questi momenti di «trasparenza o di oblio del sé»²⁶¹ che capita allora che al senso di vuoto si sostituisca un senso di meraviglia, una «contentezza di essere qui»²⁶². L'essere colto di sorpresa è ciò che conta per lo scrittore, che infatti scrive: «se hai la sensazione di capire tutto, passa la voglia di osservare»²⁶³. Celati, lavorando al documentario *Case sparse. Visioni di case che crollano*, si rende conto, sulla scia dell'insegnamento del fotografo, che tutte le case in rovina incontrate lungo il suo cammino possono diventare oggetto del suo racconto:

Così ho capito che non bisognava mostrarle come malinconici relitti del passato, ma come uno tra i più sorprendenti aspetti di un paesaggio moderno. In un'epoca in cui si tende a restaurare tutto per cancellare le tracce del tempo, quelle case portavano i segni d'una profondità del tempo e così ponevano la domanda: cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? cosa fare di tutto ciò che è arcaico e sorpassato, e non può essere smerciato come un altro articolo di consumo?²⁶⁴

È particolarmente interessante, inoltre, notare come Celati abbia voluto trasmettere il concetto di “rovina” all'interno del documentario. Si mostra infatti intollerante nei confronti di uno «spazio razionalizzato»²⁶⁵ (a differenza di Ghirri, che riesce a “raccontare” anche nel “vuoto dello spazio” e davanti alla uniformità

²⁵⁸ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 88.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ivi, p. 86.

²⁶¹ Ivi, p. 85.

²⁶² Ivi, p. 95.

²⁶³ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 95.

²⁶⁴ G. Celati, intervista di S. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 219.

²⁶⁵ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 96.

architettonica)²⁶⁶ e alla ricerca piuttosto di uno «spazio confuso»²⁶⁷. Lo spazio razionalizzato si fa simbolo della «devastazione sul paesaggio»²⁶⁸, in cui a prendere il sopravvento è il modello della «efficienza redditizia»²⁶⁹ che determina «tutta la vita e tutta la terra ormai consegnate a un progetto»²⁷⁰. John Berger prende parte al documentario nelle vesti di narratore, e in una scena girata sulla riva del Po si concentra proprio sullo sconvolgimento generato nell'uomo moderno dalla vecchiaia e dalla malattia, che necessitano di un restauro, di una copertura e di come alla base di questo sentimento di repulsione ci sia probabilmente un rifiuto per il mondo in sé.²⁷¹ Le rovine che non vengono tollerate da quella «ansia di controllo»²⁷² che contraddistingue quei popoli che non sono più «abituati a vivere tra crolli e distruzioni»²⁷³ e che non sono sottoposte a restauro, vengono abbandonate: l'opera letteraria di Celati offre quindi una «minuziosa cartografia della desolazione»²⁷⁴. Lungo i suoi viaggi, però, lo scrittore incontra delle eccezioni, che lo sorprendono per la loro autenticità:

Le case su questo canale, sulle due sponde, tutte costruzioni d'altri tempi abbellite dai semplici ritmi delle finestre, aprono lo spazio in una specie di larghissima ansa e formano davvero un luogo.²⁷⁵

L'incontro con l'arte di Ghirri, che conduce lo scrittore durante la seconda fase della sua narrativa e la creazione dei documentari, porta nella carriera di Celati una serie

²⁶⁶ G. Celati, *Finzioni a cui credere*, cit., in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 175

²⁶⁷ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 96.

²⁶⁸ Ivi, p. 95.

²⁶⁹ Ivi, p. 97.

²⁷⁰ Ivi, p. 96.

²⁷¹ Gianni Celati, intervista di S. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 219.

²⁷² M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 96.

²⁷³ Gianni Celati, intervista di S. Hill, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 219.

²⁷⁴ M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 97.

²⁷⁵ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 96.

di considerazioni che risaltano nella prefazione per *Il profilo delle nuvole*²⁷⁶ (1989): lo scrittore si rende conto che la monotonia provata dinanzi alla prevedibilità del paesaggio altro non è che il frutto di aspettative errate su quella che è la sua fruizione.²⁷⁷ Non ci deve essere infatti «qualcosa da vedere»²⁷⁸ in quanto valore intrinseco dei luoghi, ma piuttosto ciò che «ci capita di vedere»²⁷⁹, con maggiore o minore intensità:

Da Ghirri ho imparato che, nelle situazioni in cui si resta bloccati perché tutto sembra monotono e previsto, occorre volgere gli occhi all'orizzonte. Questo intendeva dicendo: «Dislocare lo sguardo, aprire il paesaggio».²⁸⁰

Il profilo delle nuvole

Il sodalizio fra Luigi Ghirri e Gianni Celati dà vita nel 1989 al fototesto *Il profilo delle nuvole*²⁸¹, un album di fotografie scattate lungo i paesaggi del Po. Il fototesto è una forma di interazione iconotestuale in cui «la componente visiva è affidata alla fotografia»²⁸². Nell'analisi di un fototesto è importante considerarne la «retorica del layout»²⁸³, ovvero la disposizione del testo e delle immagini all'interno della pagina. A Gianni Celati viene affidato il compito di scrivere la prefazione: *Commenti su un teatro naturale delle immagini*²⁸⁴, di cui alcune frasi vengono poi riproposte accanto alle fotografie, come se fossero delle didascalie. L'intento dell'intervento dello scrittore non può però essere definito “didascalico”: nell'analisi dell'interazione fra parola e

²⁷⁶ L. Ghirri, G. Celati (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.

²⁷⁷ G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in G. Celati e L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. n.n., pubblicato in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 184.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ L. Ghirri, G. Celati (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, cit.

²⁸² G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», no. 2, novembre 2017, p. 32.

²⁸³ Ibidem.

²⁸⁴ G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri e G. Celati (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, cit., p. n.n., in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., pp. 178-189.

immagine si può parlare in questo caso di una forma di «parallelismo»²⁸⁵, dove «verbale e visuale cooperano nella creazione di un surplus di significato»²⁸⁶ e «le informazioni che veicolano non sono strettamente collegate, possono essere del tutto indipendenti o, più spesso, gravitare attorno a uno stesso nucleo, ma la lettura del testo procede su binari paralleli che si ricollegano solamente alla fine»²⁸⁷. Lo stesso Ghirri scrive:

Questa indagine sul nuovo paesaggio italiano era nata come progetto a due mani, anzi a quattr'occhi. Poi io e Gianni abbiamo pensato di proseguire la ricerca autonomamente. Di restituire, vale a dire, autonomia letteraria e visuale a quanto avevamo cercato insieme. C'è stato alla fine un piccolo scarto differenziale. Mentre nei testi Celati non rinuncia a indicare anche la degradazione ambientale che affligge il nostro paese, nelle mie foto c'è forse un tentativo di maggiore pacificazione con il mondo esterno.²⁸⁸

La differenza di approccio fra i due artisti viene spiegata da Gianni Celati in un'intervista con Marco Sironi, in cui lo scrittore riferisce che, a differenza del fotografo, si sente più a suo agio a ragionare sul concetto di «straniamento»²⁸⁹, ovvero il senso di vuoto che deriva dal non avere un luogo di riferimento, mentre Ghirri si occupa, attraverso la cura nella scelta e nella resa degli oggetti da fotografare, di parlare per tutti, di realizzare una visione da tutti condivisa che sia in grado di creare un ordine a cui poter fare riferimento.

La fotografia di Ghirri, all'interno del libro, cerca di lavorare sul ritratto del paesaggio nella stessa maniera in cui il fotografo americano Paul Strand lavorava con i ritratti delle persone. Modello per Ghirri, instaura una collaborazione fototestuale con l'autore Cesare Zavattini, che dà vita all'opera *Un paese*²⁹⁰ (1995). Si tratta di un libro che segue il viaggio dei due autori nel paesino di Luzzara (Reggio Emilia), nella bassa padana, luogo natale dello scrittore, e che, pagina dopo pagina, presenta attraverso le fotografie di Strand diverse personalità del luogo. In questo caso, la collaborazione fra

²⁸⁵ G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, cit., p. 39.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ P. Ghirri e E. Taramelli (a cura di), *Luigi Ghirri: vista con camera: 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milano, F. Motta, 1992, p. 53.

²⁸⁹ G. Celati, intervista di M. Sironi, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, cit., in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 228.

²⁹⁰ C. Zavattini e P. Strand (a cura di), *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

fotografo e scrittore si delinea in forma di «supplemento»²⁹¹, dove quindi testo e immagine diventano imprescindibili l'uno all'altro per la comprensione dell'opera. Zavattini accompagna ogni singola fotografia con dei testi che sono in grado di far parlare i soggetti raffigurati, come una «voce fuori campo che narra mentre scorrono le immagini»²⁹². La fotografia (per la maggior parte ritratti di persone, ma anche di luoghi) tesse una trama di identità che ricostruisce, immagine dopo immagine, il paese di Luzzara. Paul Strand

mette in posa il mondo, posa la macchina davanti all'oggetto o al soggetto per ore. Non gioca mai con l'imprevisto, ma con l'intenzionalità, con la luce perfetta. La sua fotografia è "durata" che coglie "l'essenziale". I ritratti o gli oggetti hanno sempre posizioni "frontali", guardano e scrutano lo spettatore. Le sue immagini raccontano.²⁹³

Il profilo delle nuvole si presenta anch'esso come un «racconto, che è composto di stati di contingenza, passaggi da un momento all'altro»²⁹⁴, attraverso i quali il fotografo cerca di «aderire al modo di visione previsto dalla cosa fotografata, rinunciando il più possibile ad un suo proprio punto di vista»²⁹⁵. Scrive infatti Celati:

[...] non è un documentario fotografico sulla situazione storica d'un paesaggio italiano, ma piuttosto sui modi di guardare già previsti in un paesaggio e sulle loro risonanze affettive. È un album delle cose che si possono vedere, indicate nel modo in cui chiedono di essere viste.²⁹⁶

Ghirri lavora in questo senso attraverso lo studio della «visione atmosferica»²⁹⁷, ovvero la modulazione di luce e colori e gli effetti da loro generali. Nell'esempio dell'immagine di una villa nei pressi di Bologna, la visione richiama la necessità di una

²⁹¹ G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, cit., p. 36.

²⁹² L. Gasparini, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, Milano, Silvana Editoriale, 2017, p. 62.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ G. Celati, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in L. Ghirri e G. Celati (a cura di), *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, cit., p. n.n., in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, cit., p. 178.

²⁹⁵ Ivi, p. 182.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ivi, p. 188.

«tonalità teatrale»²⁹⁸, che viene assecondata dalla luce sfocata e dai colori caldi e soffusi che fanno emergere l'architettura da un distante e misterioso fondale.²⁹⁹



Fig. 2.1. Luigi Ghirri, da *Il profilo delle nuvole*, Villa nei pressi di Gaiana, Bologna, 1987.

Il paesaggio scelto da Ghirri fra le pagine del testo è prevalentemente un paesaggio antropico, nel quale quindi la presenza umana ha lasciato una traccia, ma verso la fine della raccolta vi sono una serie di immagini raffiguranti paesaggi naturali nei pressi delle foci del Po. Per Celati si tratta del punto di compimento dell'intera opera e si chiede come il fotografo sia riuscito, dinanzi ad un paesaggio composto da cielo e orizzonte, ad assecondarne la giusta visione.³⁰⁰ Ghirri gli risponde che una sintonia nella resa della visione prescinde da una chiara guida allo sguardo, e che «lavorando all'inquadratura si può arrivare a certe approssimazioni, che richiamino una visione comune ed uno sguardo spontaneo»³⁰¹. Per racchiudere al meglio la sua idea sul progetto alla base dell'opera, Ghirri si rivolge a Celati per dirgli:

Tutto quello che vedi, vive solo nell'inquadratura. Anche il mare, come posso fotografarlo se non mettendolo in cornice come un quadro? Se vuoi, è come una

²⁹⁸ Ivi, p. 182.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ivi, p. 189.

³⁰¹ Ibidem.

finestra da cui guardi i fenomeni, e tu sei come un bambino che deve fare un tema scrivendo quello che hai visto. Tu guardi dalla finestra, ma chi guarda? Mi ricordo quel racconto di Calvino che dice: è il mondo che guarda il mondo.³⁰²



Fig. 3.2. Da L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole*, Marina di Ravenna, 1986.

³⁰² Ibidem.

Capitolo IV

Viaggio in Italia tra fotografia e letteratura

Luigi Ghirri e il progetto di *Viaggio in Italia*

Viaggio in Italia è il nome della ricerca condivisa da Luigi Ghirri con altri venti fotografi (diciassette italiani, due americane e un francese), che diede vita, nel 1984, alla mostra comprensiva di trecento fotografie svoltesi presso la Pinacoteca Provinciale di Bari (poi riproposta in diverse città) e alla pubblicazione dell'omonimo libro³⁰³. I fotografi che presero parte al progetto sono: Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Giannantonio Battistella, Vincenzo Castella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiaramonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Shelley Hill, Mimmo Jodice, Gianni Leone, Claude Nori, Umberto Sartorello, Mario Tinelli, Ernesto Tuliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White.³⁰⁴

Il progetto inizia a prendere forma a inizio anni Ottanta, e Ghirri ne è il principale ideatore: raccoglie infatti a sé i fotografi che più sono affini al suo pensiero, cercando di far convergere i diversi stili di ciascuno in un progetto comune.³⁰⁵ Lo si può chiamare un progetto di «fotografia di osservazione»³⁰⁶ (riprendendo la definizione di «racconti di osservazione»³⁰⁷ che lo stesso Celati riserva ai suoi racconti presenti in *Verso la foce*), ma anche di «descrizione»³⁰⁸, in quanto invitano ad una meditata comprensione di una penisola che «quasi nessuno più racconta»³⁰⁹.

³⁰³ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

³⁰⁴ Inizialmente vi era anche il fotografo Roberto Salbitani, che però in un secondo momento abbandonò il progetto.

³⁰⁵ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, p.74.

³⁰⁶ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 19.

³⁰⁷ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 9.

³⁰⁸ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 22.

³⁰⁹ L. Gasparini, *Viaggio in Italia. La mostra, il libro e la fortuna critica*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 122.

Dinanzi a quello che Celati definisce un «abbassamento della soglia di intensità»³¹⁰, i fotografi giocano con le diverse inquadrature, slegate dall'obbligo di creare immediato stupore in chi guarda³¹¹, e per questo libere di spaziare fra più alternative.³¹² Questi piccoli scarti nella realizzazione delle singole fotografie sono la dimostrazione della non esistenza di uno «spazio assoluto»³¹³, quindi di una sola via per cogliere il visibile, e i luoghi prescelti da Ghirri per sottolineare questa pluralità di «modi di segnare lo spazio»³¹⁴ sono quelli selezionati per la realizzazione del progetto. Si tratta di luoghi non «canonici»³¹⁵, che si sottraggono alle logiche standardizzate di visione, privi quindi di una tradizione visiva che ne detta la modalità di fruizione.³¹⁶ La periferia ne diventa un esempio perfetto³¹⁷, insieme alla campagna e alla provincia, in quanto non «fanno notizia»³¹⁸, sono prive di particolari luoghi di interesse e costituiscono quindi le mete di questo «gran tour, minuscolo, nell'Italia trascurata»³¹⁹. La stessa copertina del libro, scelta da Paola Borgonzoni, moglie di Luigi Ghirri, «riproduce una di quelle cartine appese nelle aule scolastiche, su cui hanno viaggiato mentalmente molti italiani»³²⁰, in linea con lo scopo del fotografo di rinnovare la visione del paesaggio italiano.

³¹⁰ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 75.

³¹¹ Le fotografie di *Viaggio in Italia* generano, in chi sfoglia il testo, lo *studium* di cui parla Roland Barthes. Ghirri, e i fotografi al suo seguito si distaccano infatti dalla logica bressoniana del “momento decisivo” e prediligono una fotografia che coinvolga lo spettatore attraverso un paesaggio familiare, alla cui visione sia già quindi abituato, e che non sia fonte di rivelazione, ma di senso.

³¹² G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 75.

³¹³ *Ivi*, p. 76.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ A.C. Quintavalle, *Viaggi di ritorno*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 52.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., p. 209.

³¹⁸ *Viaggio in Italia. Il bianco e nero i colori. Un paese in cornice*, Anonimo, in «Weekend» de «La Repubblica», 12 gennaio 1984.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Nel regno dell'analogo*, intervista di Marco Belpoliti, «il Manifesto», 16 marzo 1984, p. 7, pubblicata in L. Ghirri (a cura di), *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., p. 283.



Fig. 4.1. Da L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984, copertina.

Nel libro sono presenti solamente ottantasei delle trecento fotografie a colori, ma anche in bianco e nero, esposte durante la mostra, e sono suddivise in dieci capitoli «topografici-poetici»³²¹ che «indicano contemporaneamente tipi di luoghi, concetti, atteggiamenti, immagini astratte»³²²: *A perdita d'occhio*³²³, *Lungomare*³²⁴, *Margini*³²⁵, *Del Luogo*³²⁶, *Capolinea*³²⁷, *Centrocittà*³²⁸, *Sulla soglia*³²⁹, *Nessuno in particolare*³³⁰, *Si chiude al tramonto*³³¹, *L'O di Giotto*³³². La scelta dei titoli, così come quella della copertina, rimanda ad una dimensione “scolastica”: Ghirri utilizza una sfumatura metaforica per far intendere il contenuto di ogni singolo capitolo, come ad esempio *Nessuno in particolare*, unico capitolo che contiene fotografie con figure umane, *Si chiude al tramonto*, che fa riferimento ai giardini, e *l'O di Giotto* per la presenza della

³²¹ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, 2004, p. 21.

³²² *Ibidem*.

³²³ *A perdita d'occhio*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., 1984, pp. 36-47.

³²⁴ *Lungomare*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 48-55.

³²⁵ *Margini*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 56-66.

³²⁶ *Del Luogo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 67-76.

³²⁷ *Capolinea*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 77-86.

³²⁸ *Centrocittà*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 87-94.

³²⁹ *Sulla soglia*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 95-103.

³³⁰ *Nessuno in particolare*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 104-113.

³³¹ *Si chiude al tramonto*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 114-122.

³³² *L'O di Giotto*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 123-129.

pittura.³³³ *A perdita d'occhio* e *Margini* sono invece dedicati alla campagna, e pongono il quesito se ci sia ancora della campagna intesa come terra priva di insediamenti umani, così anche *Del Luogo* riflette su quelle località in cui ancora si percepisce la distanza fra insediamento e ambiente, *Lungomare* è una raccolta di fotografie che, come anticipato dal nome, presentano il mare come soggetto principale, *Capolinea* mostra invece le immagini della periferia, *Centro città* lo spazio urbano ma non come lo ci si aspetta, e quindi privo di particolari luoghi di interesse, e infine *Sulla soglia* che racchiude fotografie di luoghi di abitazioni.³³⁴

I paesaggi che sono rappresentati sono per la maggior parte senza figure umane (fatta eccezione per il capitolo *Nessuno in particolare*), e questa assenza garantisce una contemplazione nella visione, la cui durata viene così prolungata.³³⁵ Ghirri sottolinea come la televisione e il cinema siano piene di facce, e come sia invece assente uno spazio di visione dedicato al rapporto fra queste facce e l'ambiente in cui si trovano.³³⁶ L'obiettivo che si pone, insieme agli altri fotografi, è quello di riporre l'attenzione sul paesaggio dimenticato, accantonato a causa della «disaffezione»³³⁷:

una disaffezione [...] che l'uomo ha sviluppato nei confronti del suo ambiente negli ultimi 30 o 40 anni, alla quale ha corrisposto una fondamentale incapacità di relazionarsi con l'ambiente attraverso la rappresentazione.³³⁸

I fotografi a lui vicini si trovano a ripensare la loro fotografia, per far fronte alle novità che Ghirri stava introducendo sul panorama italiano:

Ghirri aveva fotografato fin dalle origini una città letta non dal suo centro ma dai margini, aveva dimenticato i monumenti per le case di periferia, aveva lasciato da parte i luoghi deputati dalla memoria per concentrare la propria e la altrui

³³³ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 85.

³³⁴ A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 11-13.

³³⁵ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 75.

³³⁶ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, cit., p. 56.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

attenzione su una dimensione dimenticata della città, quella delle periferie, nella loro banalità, nella loro ripetitività, nella loro ottusa presenza.³³⁹

Un forte mezzo espressivo di questa nuova ricerca è l'utilizzo del colore: i colori della fotografia di Ghirri, e nello specifico di *Viaggio in Italia*, sono colori sbiaditi, dalle tinte soffuse, che entrano in collisione con i colori forti delle «immagini riprodotte, moltiplicate»³⁴⁰ della pubblicità e della società consumistica, risaltando la differenza che intercorre fra quest'ultime e il reale paesaggio italiano che viviamo ogni giorno.³⁴¹

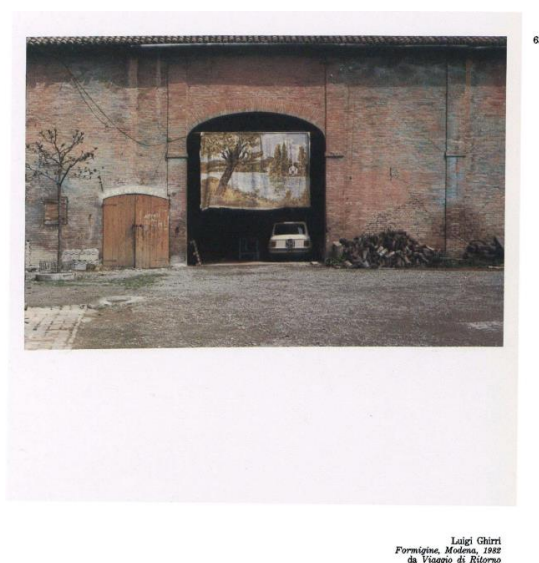


Fig. 3.2. L. Ghirri, *Formigine, Modena, 1982*, da L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

Un altro strumento utilizzato da Ghirri per rendere più incisivo il progetto è l'inserimento nel libro di parti testuali: al viaggio dei fotografi prendono parte anche gli scrittori Arturo Carlo Quintavalle e Gianni Celati. Il saggio di Quintavalle *Viaggio in Italia. Appunti*³⁴² (1984), posto all'inizio del testo, si occupa di fornire una panoramica sulla tradizione visiva della penisola italiana, e quindi sulle convenzioni di rappresentazione che vengono scardinate dalle fotografie del testo, e introduce una breve parentesi sulla storia della fotografia moderna, volta a sottolineare, grazie ad

³³⁹ A.C. Quintavalle, *Viaggi di ritorno*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 53.

³⁴⁰ Ivi, p. 55.

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Id., *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 7-14.

esempi del passato, la portata rivoluzionaria del progetto in questione, spaziando dalla fotografia di reportage di Henri Cartier-Bresson al Neorealismo di Paul Strand e alla lettura antropologica del paesaggio di Franco Pinna.³⁴³ Lo scritto di Quintavalle viene poi seguito da una sezione biografica degli artisti coinvolti³⁴⁴, per poi giungere allo scritto di Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*³⁴⁵ (1984), il cui compito era quello di far entrare in sintonia il racconto verbale del paesaggio con la sua narrazione fotografica.³⁴⁶ Lo scrittore si trova, dunque, a dover imparare come avviene il lavoro del fotografo e, con un libro di Walker Evans³⁴⁷ in mano (regalatogli dallo stesso Ghirri)³⁴⁸, lo accompagna, metaforicamente e non, durante qualche sua «uscita sul territorio»³⁴⁹:

Quella è stata la mia iniziazione, e dopo, per qualche anno, non ho più smesso di andare in giro a prendere appunti su paesaggi: giorni e giorni, settimane in giro, per capire questo nuovo mestiere.³⁵⁰

Celati si muove lungo i paesaggi del Po come si muovono i fotografi sparsi in tutta Italia, alla ricerca di storie che vadano a creare un racconto del territorio, riportandone una immagine:³⁵¹

Al mattino presto in queste pianure la luce è tutta assorbita dai colori del suolo. C'è un vapore azzurrino che fa svanire le distanze, e oltre un certo raggio si capisce soltanto che le cose sono là, disperse nello spazio. È col sole alto e la luce netta che cominciano a vedersi grandi separazioni. I tagli di luce e ombra

³⁴³ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, p. 392.

³⁴⁴ A.C. Quintavalle, E. Velati (a cura di), *Cenni biografici degli autori*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 15-18.

³⁴⁵ G. Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 20-35.

³⁴⁶ Id., *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 85.

³⁴⁷ Ghirri segue le tracce del fotografo Walker Evans, e più in generale dei fotografi che avevano lavorato fra gli anni Trenta e Quaranta al progetto della Farm Security Administration.

³⁴⁸ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 86.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 12.

fanno apparire forme desolate in tutti i muri, pezzi d'asfalto, siepi o cartelli ai margini d'un movimento generale. Le cose che non indicano traffici o direzioni di marcia sono tutte in abbandono.³⁵²

È per questo motivo che Celati definisce i suoi testi come dei «racconti di osservazione»³⁵³. Del resto, l'operazione dello scrittore è molto più sottile di una semplice rilevazione in loco di avvenimenti degni di nota o storie del posto memorabili da raccontare. Come avviene nelle fotografie di Ghirri, dove il «visibile esterno non è più qualcosa che esisterebbe di per sé anche se nessuno lo osservasse, bensì è un mondo osservato che ha una forma proprio perché qualcuno lo ha osservato, abitato e raccontato con alfabeti che sono anche i nostri»³⁵⁴, la stessa cosa avviene nei testi di Celati, per cui lo scrittore si trova alle prese con la ricerca dei segni «che la vita degli uomini lascia nel paesaggio, le tracce, ma anche i colori, gli oggetti, i cieli, i vuoti, la storia, i silenzi»³⁵⁵.

Lo sforzo dei due artisti è orientato verso il tentativo di «conferire senso al mondo attraverso l'arte di narrare»³⁵⁶, un tipo di pratica che è sempre più in declino, e che porta il fotografo e lo scrittore a cogliere anche i più deboli segni del «nostro intorno fatto di immagini e di cose»³⁵⁷.

³⁵² G. Celati, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., p. 20.

³⁵³ Id., *Verso la foce* (1988), Milano, Feltrinelli, 2018, p. 9.

³⁵⁴ G. Celati, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 85.

³⁵⁵ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 12.

³⁵⁶ M. Sironi, *Di immagini e parole*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 91.

³⁵⁷ Ivi, p. 90.

La scuola italiana di fotografia del paesaggio

*Viaggio in Italia*³⁵⁸ ha dato inizio ad una serie di mostre e progetti che vede coinvolti una parte degli stessi fotografi scelti da Ghirri, che hanno così contribuito a dare una forte spinta al panorama fotografico italiano.³⁵⁹ In particolare, all'indomani della pubblicazione del testo, sono state desunte tre conclusioni: la prima è che la fotografia è in grado di poter analizzare la questione del paesaggio; la seconda è che la collaborazione fra più artisti si erge come metodo di lavoro prescelto (in quanto comprensivo di più punti di vista e quindi più esaustivo) e infine ci si è resi conto che è possibile far comunicare fotografia e scrittura in vista di un obiettivo comune.³⁶⁰ Per citare alcune delle mostre più importanti che sono nate sotto la spinta di *Viaggio in Italia*: *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*³⁶¹ (1989) e *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*³⁶² (1993). Entrambe infatti pongono il paesaggio come campo di indagine della fotografia contemporanea, assumendo come punto di vista quello di Ghirri.³⁶³ Un altro cambiamento apportato da *Viaggio in Italia* è sicuramente l'aumento di grandi progetti fotografici di committenza pubblica, come ad esempio: *Archivio dello spazio*, progetto commissionato dalla Provincia di Milano, che vede la partecipazione di cinquantanove fotografi (tra cui alcuni di quelli impegnati in *Viaggio in Italia*) che, durante sette campagne fotografiche svoltesi fra 1987 e 1997, documentano il territorio post-industriale dei comuni di Milano, ma, anche a scala nazionale, *Atlante Italiano 003*, la prima commissione pubblica di natura statale, il cui titolo rimanda alla ricerca ghirriana, in particolare alla copertina di *Viaggio in Italia*, ma anche alla ricerca *Atlante* del 1973.³⁶⁴

Per poter però cogliere il reale apporto dei fotografi della scuola italiana del paesaggio bisogna fare un passo indietro e far luce su quello che era il panorama fotografico italiano nel secondo dopoguerra. La tendenza più forte, in Italia ma in

³⁵⁸ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.

³⁵⁹ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., 2004, p. 29.

³⁶⁰ Ivi, p. 31.

³⁶¹ P. Costantini, S. Fuso, S. Mescola, I. Zannier (a cura di), *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane, 1839-1989*, Firenze, Fratelli Alinari, 1989.

³⁶² A.C. Quintavalle, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Milano, Electa, 1993.

³⁶³ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 35.

³⁶⁴ Ivi, p. 38.

generale in Europa, almeno fino all'inizio degli anni Ottanta (quando inizia a riemergere un'attenzione al paesaggio) era quella afferente all'agenzia Magnum³⁶⁵, e quindi ad un tipo di fotografia cosiddetta di *reportage*, che vede, in Henri Cartier-Bresson, il capostipite.³⁶⁶ L'arte di questo fotografo era volta a cogliere il cosiddetto *momento decisivo*, ovvero quel momento «accattivante»³⁶⁷ che il fotoreporter coglie, muovendosi in cerca di un racconto sensazionale. Gli ambiti prediletti dai fotoreporter sono la guerra, gli avvenimenti di particolare impatto sociale, gli accadimenti violenti e di emergenza umanitaria,³⁶⁸ motivo per il quale questo tipo di fotografia viene appellata anche come «*concerned photography*»³⁶⁹, incorporando l'idea di una fotografia al servizio del sociale, che all'epoca spopolava nell'immaginario generale, in particolare in quello giovanile, attratto dalla mitizzazione della figura del fotoreporter impegnato nel sociale.³⁷⁰

Negli anni Settanta, con la fine dei tumulti del '69, e l'inizio di un processo rapido di trasformazione, il reportage entra in crisi, troppo lento per stare al passo dei profondi cambiamenti, viene superato, nella sua natura giornalistica, da uno strumento più complesso come la televisione.³⁷¹ I fotografi della generazione di *Viaggio in Italia* sono stati in grado di rendersi conto del cambiamento in atto, e di coglierne l'occasione per proporre una ricerca fotografica alternativa, incentrata su una nuova riflessione sullo spazio, definito come «groviglio intricatissimo di segni»³⁷². Tra i fotografi di questa generazione vi è Mario Cresci, che utilizza la fotografia per effettuare una indagine sulla percezione visiva, che viene affiancata ad una operazione sul paesaggio locale, privata di alcun tipo di sentimentalismo. Un esempio è la serie *Ritratti reali* (1972), trittici in cui il fotografo chiede a membri di famiglie di contadini di mostrare all'obiettivo della

³⁶⁵ La Magnum Photos è la più nota agenzia fotografica a livello mondiale, fondata nel 1947 da R. Capa, H. Cartier-Bresson, M. Eisner, D. Seymour, G. Rodger, W. Vandivert, la sua prima sede viene realizzata a New York, per poi stabilirsi anche a Parigi, Londra e Tokyo.

³⁶⁶ G. Basilico, *Viaggio in Italia e Mission Photographique de la D.A.T.A.R.: due esperienze sul paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 139.

³⁶⁷ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 14.

³⁶⁸ G. Basilico, *Viaggio in Italia e Mission Photographique de la D.A.T.A.R.: due esperienze sul paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 139.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ R. Valtorta, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 14.

³⁷² A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, cit., p. 372.

camera delle fotografie da loro scelte raffiguranti altri membri della famiglia, realizzando così una «fotografia dentro la fotografia»³⁷³ che prende vita nella dimensione umile e familiare di abitazioni lucane.³⁷⁴ Guido Guidi, fotografo emiliano, intende la fotografia come «scrittura nello spazio»³⁷⁵, il modo per poter imprimere una traccia di se stessi e della propria esistenza, lavora sul paesaggio incerto, fragile, senza alcun tipo di narrazione alla base, fotografando l'architettura e i paesaggi romagnoli.³⁷⁶ Gabriele Basilico, fotografo milanese che utilizza il mezzo fotografico per far luce sulla profonda frattura fra la moderna architettura industriale e le antiche abitazioni storiche, abbandonate e schiacciate dal rapido processo di ammodernamento che gli proliferava intorno.³⁷⁷ Mimmo Jodice, vicino al patrimonio artistico, culturale e paesaggistico di Napoli, sua città natale, lavora con architetti e urbanisti per smascherarne l'abbandono.³⁷⁸

Ghirri, quando inizia il progetto di *Viaggio in Italia*, era a tutti loro già noto: «dopo più di dieci anni di una fotografia che aveva cambiato il modo di vedere di tanti, sapeva di avere molti amici che erano di fatto legati al suo modo di rappresentare, sapeva, Ghirri, di avere una scuola»³⁷⁹. In quella che viene poi definita «scuola italiana di fotografia del paesaggio»³⁸⁰, ma anche «*new wave*»³⁸¹ e «*nouvelle vague*»³⁸², rientrano dunque quei fotografi che, a partire dagli anni Ottanta, fino a inizio anni Novanta, hanno contribuito a modificare l'approccio contemporaneo al paesaggio, da loro rappresentato «attraverso un linguaggio discreto e sfumato in opposizione a quello urlato dei media contemporanei»³⁸³. Gli esponenti di questa corrente cercano di stabilire una autorevolezza culturale della fotografia, che in Italia fino a quel momento non era ancora stata raggiunta, collaborando con figure afferenti ad altri settori, come quello del

³⁷³ Ivi, p. 373.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Ivi, p. 374.

³⁷⁶ Ivi, p. 377.

³⁷⁷ Ivi, p. 378.

³⁷⁸ Ivi, p. 360.

³⁷⁹ A.C. Quintavalle, *Viaggi di ritorno*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 51.

³⁸⁰ R. Valtorta, *Photography and landscape in Italy in the 1980s*, in «Photographies», 7 giugno 2019, p. 155.

³⁸¹ C. Marra, *La sovversiva normalità dello sguardo, Fotografi italiani di paesaggio degli anni Ottanta*, in M. Galbiati, P. Pozzi, R. Signorini (a cura di), *Fotografia e paesaggio*, Milano, Guerini & Associati, 1996.

³⁸² A. Frongia, *Viaggio in Italia. Un Grand Tour del '900*, in «Il Manifesto», 24 luglio 2012.

³⁸³ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. 363.

cinema, della letteratura, architettura, urbanistica e così via,³⁸⁴ ed iniziano, inoltre, ad essere più consapevoli della funzione del proprio mestiere da fotografi nel panorama artistico generale.³⁸⁵

Una proprietà comune a questi fotografi è quella che Ghirri definisce la «sparizione dell'Autore»³⁸⁶: dinanzi al progetto, l'autorialità delle fotografie viene meno, a favore del contributo che le immagini riescono ad apportare.³⁸⁷ Scrive infatti Mario Cresci, ricordando la collaborazione con Ghirri:

Noi pensavamo come altri autori, come Alighiero Boetti, che "l'artista è colui che è capace di mettere al mondo il mondo" e per fare questo non si può essere soli a farlo, occorre soprattutto il recupero di una progettualità collettiva attraverso una innata attitudine comunicativa, qualità che Luigi Ghirri possedeva al di là della sua maestria di fotografo.³⁸⁸

L'Italia post-industriale è il frutto di trent'anni di interventi di cementificazione del nostro paese, che hanno comportato la declassazione del paesaggio a «riserva protetta, luogo di fruizione turistica, simile a un parco tematico»³⁸⁹, e questo ha comportato l'emergere di una maggiore consapevolezza ambientale e paesaggistica che ha incluso anche la fotografia.³⁹⁰ Lo sviluppo post-industriale mette crisi il rapporto con la natura, che da essere contrapposta idealisticamente al paesaggio urbano (nella classica diade città-natura), va incontro ad una sua progressiva scomparsa, omologandosi agli spazi antropizzati, essendo ormai sottoposta al medesimo processo di industrializzazione.³⁹¹ Ad entrare in crisi è anche la tradizione dell'Italia come «Bel Paese», ovvero l'idea di un «paesaggio incontaminato e memoria archeologica che

³⁸⁴ R. Valtorta, *Photography and landscape in Italy in the 1980s*, cit., p. 155.

³⁸⁵ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, cit., p. 253.

³⁸⁶ L. Gasparini, *Viaggio in Italia. La mostra, il libro e la fortuna critica*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 121.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ M. Cresci, *Mettere al mondo in mondo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 194.

³⁸⁹ G. Basilico, *Viaggio in Italia e Mission Photographique de la D.A.T.A.R: due esperienze sul paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 140.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ R. Valtorta, *Photography and landscape in Italy in the 1980s*, in «Photographies», cit., p. 159.

Goethe e i viaggiatori del Grand Tour venivano a cercare nel Settecento»³⁹². Il *viaggio in Italia*, come scrive Quintavalle nella introduzione alla raccolta, ha significato qualcosa di diverso per ogni singola nazione ed epoca,³⁹³ ma ogni diversa accezione aveva in comune il costituire una forma di mitizzazione, che rendeva il viaggio un «ritorno a un Paese della mente soltanto indirettamente connesso con la geografia dei luoghi»³⁹⁴.³⁹⁵ Un processo di mitizzazione dell'Italia come “Bel Paese” avviene anche durante l'epoca fascista, quando dilaga l'utilizzo delle cartoline come mezzo per proporre a tutti un repertorio di luoghi degni di poter raccontare il viaggio nel paese.³⁹⁶ Obiettivo della scuola di paesaggio è quello di andare contro queste direttive, seppure incontrando diverse difficoltà: i fotografi si trovano ad operare senza una tradizione fotografica ben consolidata a cui fare affidamento,³⁹⁷ proponendo un paesaggio che, pur essendo quello della «Italia minore»³⁹⁸, di cui tutti, turisti inclusi, sono a conoscenza, rimane comunque fortemente estraneo all'immaginario collettivo:

Tutti i luoghi hanno un passato da conservare, ma vi è anche il rapporto con il presente. L'immagine terminale che il turista ha dell'Italia è quella dei Faraglioni di Capri, ma per arrivarci ci sono ottocento chilometri di autostrada, con il loro paesaggio. Anche Amarcord non è una cartolina ma l'immagine dell'Italia. Dopo l'apertura della mostra alcuni hanno scritto che l'Italia in cartolina era finita. Non è vero, questo stereotipo continuerà ad esistere, come esiste quello della Roma della Dolce vita o della Parigi esistenzialista. L'Italia minore è in realtà quella maggiore, mi spiego, non è che questo che appare è il paesaggio della maggioranza silenziosa, è invece lo sterminato paesaggio che l'iconografia tradizionale, lo stereotipo turistico, il settimanale o mensile più o meno patinato hanno rimosso o nascosto.³⁹⁹

³⁹² E. Taramelli, *Geografia d'autore*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 106.

³⁹³ A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., p. 7.

³⁹⁴ E. Taramelli, *Geografia d'autore*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, cit., p. 107.

³⁹⁵ Ivi, pp. 106-107.

³⁹⁶ A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., pp. 204-205.

³⁹⁷ L. Ghirri, intervista di Marco Belpoliti, *Nel regno dell'analogo*, cit., pubblicata in L. Ghirri (a cura di), *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste*, cit., p. 285.

³⁹⁸ Ivi, p. 284.

³⁹⁹ Ivi, pp. 284-285.

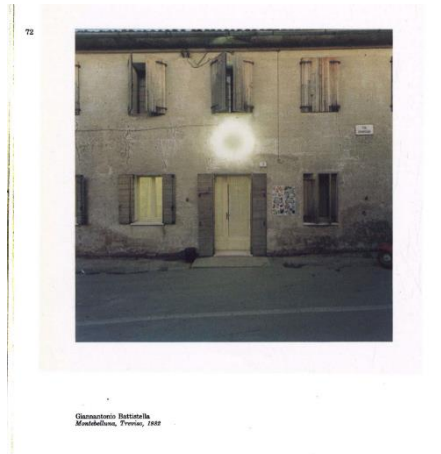


Fig. 4.3. G. Battistella, *Montebelluna, Treviso, 1982*, da L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984.



Fig. 4.3. M. Tinelli, *Casale Monferrato, Alessandria, 1988*, da L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984

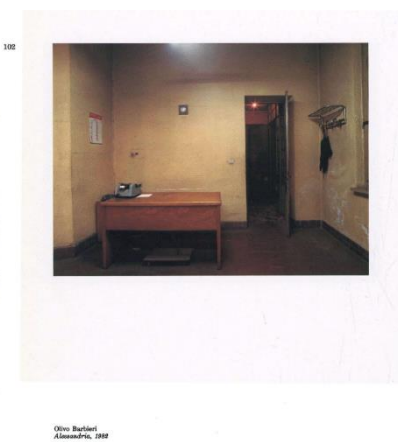


Fig. 4.4. O. Barbieri, *Alessandria, 1982*, da L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, 1984

Un modello: *Un paese* di Strand e Zavattini

La portata innovativa del progetto di Ghirri *Viaggio in Italia*⁴⁰⁰ è sicuramente proporzionale alla novità che incarnava agli occhi dell'Italia; infatti, fino a quel momento, l'unico modello a cui si poteva fare riferimento per contrastare la mitizzazione dell'Italia contadina, «senza tempo»⁴⁰¹, era il fototesto *Un paese*⁴⁰² (1955), nato sotto l'iniziativa di un fotografo americano, Paul Strand. Giunto in Italia nel 1952, Strand propone alla casa editrice Einaudi di realizzare un libro di fotografie realizzate in Italia, in collaborazione con uno scrittore italiano che sarebbe stato selezionato dalla casa editrice stessa, da cui però non ebbe risposta. Il fotografo, dunque, si rivolge direttamente allo scrittore Cesare Zavattini, mostrandogli il suo ultimo lavoro, *La France de Profil*⁴⁰³ (1952), e introducendolo così al genere del fotolibro, da lui già precedentemente sperimentato anche nell'opera *Time in New England*⁴⁰⁴ (1950).⁴⁰⁵

La collaborazione fototestuale dei due artisti diventa l'occasione per realizzare quello che era un progetto di entrambi, la pubblicazione di un volume fotografico: anche Zavattini, infatti, aveva contattato la casa editrice Einaudi per proporre la nascita di una collana di libri fotografici, *Italia mia*, poi mai realizzata. In una lettera in cui espone il suo progetto, Zavattini scrive:

A me pare che si tratti di fare dei libri neorealisti. Il cinema diventa libro, insomma... [...] Ai registi [...] bisogna dire suppergiù: raccontatemi Milano, Roma, Napoli da un punto di vista umano, come volete e potete, con i suoi abitanti, le famiglie, le liti, i mestieri, tutto quello che contribuisce a fare secondo voi il ritratto attuale della città. I monumenti e il paesaggio stesso dovrebbero essere in funzione dei fatti della città.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit.

⁴⁰¹ A.C. Quintavalle, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, cit., p. 9.

⁴⁰² C. Zavattini e P. Strand (a cura di), *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

⁴⁰³ P. Strand, C. Roy (a cura di), *La France de profil*, Losanna, Éditions Clairefontaine, 1952.

⁴⁰⁴ P. Strand, N. Newhall (a cura di), *Time in New England*, New York, Oxford University Press, 1950.

⁴⁰⁵ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, p. 150.

⁴⁰⁶ Lettera di Cesare Zavattini a Giulio Einaudi, 28 febbraio 1952, in V. Fortichiari, *Il carteggio Einaudi-Zavattini*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», VII (2001), n. 2, pp. 35-36.

Per Zavattini questi libri «neorealisti»⁴⁰⁷ dovevano essere composti da una parte testuale, costituita da una breve prefazione e da brevi didascalie poste al di sotto di ogni fotografia, volte a dare informazioni concrete su ciò che veniva rappresentato.⁴⁰⁸

Lo stesso obiettivo si pone Strand: «*I've always had an interest in the things that make a place what it is which means not exactly like any other place yet related to other places*»⁴⁰⁹ (“ho sempre avuto un interesse per le cose che rendono un luogo ciò che è, il che significa che non è esattamente come ogni altro luogo, ma comunque in relazione con altri luoghi”), e così decide di selezionare una serie di volti e di paesaggi che avrebbero dovuto, messi insieme, realizzare un ritratto dell'intero paese, mentre Zavattini prepara interviste, conserva aneddoti e racconti della gente del posto, e lavora su «notizie storiche o geografiche».⁴¹⁰

Nonostante la ricezione critica contemporanea del testo non sia stata particolarmente positiva, esso rimane di fondamentale importanza, proprio per la novità dell'interazione fototestuale fra lo scrittore e il fotografo, che sembra dar vita ad una nuova figura, quella dello «scrittore-fotografo»⁴¹¹, ed introduce in Italia il modello del «racconto-fotografia»⁴¹², già presente in altri paesi.⁴¹³ Particolarità di questo testo fu inoltre la predilezione nei confronti di una «concatenazione tra immagini fotografiche e testi»⁴¹⁴, che prevedeva quindi nel layout di pagina una compresenza di fotografia e didascalia, mentre nel successivo panorama editoriale nazionale vengono piuttosto prediletti libri fotografici in cui la parte iniziale letteraria viene seguita dalle fotografie accompagnate dai soli titoli, come avviene in *Viaggio in Italia*.

⁴⁰⁷ Il neorealismo fotografico rimanda ad un tipo di documentarismo sociale, antiestetico, che focalizza l'attenzione su ciò che vive nell'anonimato, che diventa il soggetto fotografico prediletto da questo movimento. In Italia è particolarmente forte la tradizione del cinema neorealista, erroneamente scambiato con il cinema del dopoguerra, e che prevede la scelta ancora una volta di soggetti emarginati, spesso lavoratori, e la ripresa in spazi aperti, spesso sede di residui bellici. Si spiega quindi come Zavattini abbia voluto affiancare la matrice neorealista della ricerca fotografica a quella cinematografica attraverso l'immagine di un libro neorealista.

⁴⁰⁸ Lettera di Cesare Zavattini a Giulio Einaudi, 28 febbraio 1952, in V. Fortichiari, *Il carteggio Einaudi-Zavattini*, cit., pp. 35-36.

⁴⁰⁹ C. Tomkins, *Paul Strand: Look to the Things Around You*, in «The New Yorker», 16 settembre 1974.

⁴¹⁰ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, cit., p. 153.

⁴¹¹ M. Ortolani, *Cultura nella fotografia*, in «L'Avvenire d'Italia», 11 ottobre 1955, in A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, cit., p. 157.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ M. Criscione, *Fiume Po (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca*, in «Rivista di studi di fotografia», n. 08, 2018, p. 12.

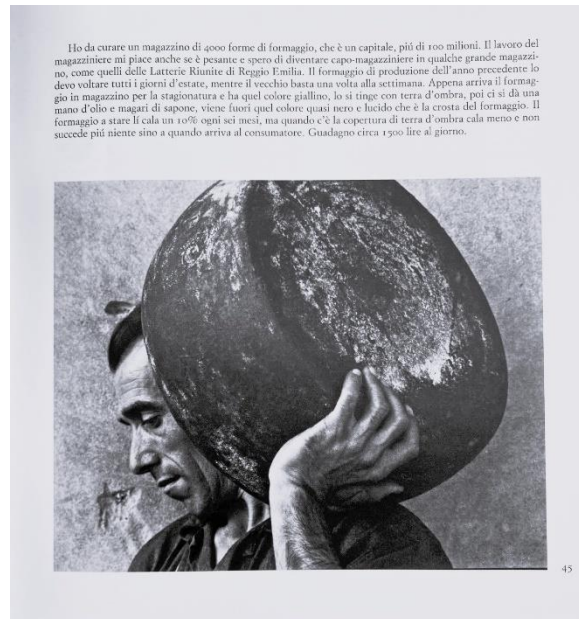


Fig. 4.5. P. Strand, C. Zavattini (a cura di), da *Un paese*, Torino, Einaudi, 2021, p. 45.

Più vicino alla impostazione visiva dell'opera ghirriana è *Un paese vent'anni dopo*⁴¹⁵ (1976), testo frutto della collaborazione fra Zavattini e il fotografo italiano Gianni Berengo Gardin, dedito prevalentemente alla fotografia di reportage e di stampo sociale. La decisione di rinnovare il progetto nasce dalla convinzione di Gardin che l'immagine del paese di Luzzara, emersa dalla fotografia di Strand, non renda davvero giustizia alla realtà del luogo, in quanto permeata da una natura poetica e lirica, tipica della fotografia strandiana. Cesare Zavattini gli propone dunque di collaborare ad un nuovo progetto che ottenne una ricezione critica decisamente più fortunata rispetto alla precedente versione, dal momento che la Luzzara di Berengo appartiene ad una dimensione «più urbana con gli operai e gli interni delle case», rispetto a quella «agricola, contadina, un po' lirica»⁴¹⁶ di Strand.⁴¹⁷

Questa volta l'apporto di Zavattini non è didascalico. Lo scrittore spiega infatti nella prefazione: «Ma è arrivato il momento di tacere, cari lettori. Cominciate a guardare le fotografie di Berengo Gardin che insieme a voi ammiro una volta di più anch'io»⁴¹⁸, e ancora: «Fate voi le didascalie, ormai siete dei nostri. Con una sola sfogliata, potete guardare ciò che io ci ho messo quasi un secolo ad amare o ad

⁴¹⁵ C. Zavattini, G. Berengo Gardin (a cura di), *Un paese. Vent'anni dopo*, Torino, Einaudi, 1976.

⁴¹⁶ Ivi, p. 10.

⁴¹⁷ Ibidem.

⁴¹⁸ Ivi, p. 28.

odiare»⁴¹⁹. Nel layout di impaginazione il testo di Zavattini, quindi, ricopre pagine intere che si intervallano a fotografie, fino a lasciare lo spazio unicamente alle immagini.

Ciò che però colpisce Ghirri e la sua generazione non riguarda unicamente alla relazione testo-immagine, che, in *Viaggio in Italia*, diventa piuttosto il pretesto per approfondire più universalmente un tema che è quello di ogni uomo: il sentire comune del paesaggio di tutti i giorni. Ghirri lavora con lo studioso Paolo Costantini, rinvenendo nella biblioteca di Luzzara la raccolta di fotografie scattate dalla moglie di Paul Strand, Hazel Kinsbury, durante il loro viaggio in Italia,⁴²⁰ che verranno pubblicate nel testo *Strand. Luzzara*⁴²¹ (1989), in cui l'intervento scritto di Ghirri ben illustra il rapporto fra i due fotografi:

Quello che lega i volti e i luoghi, gesti, particolari, frasi riportate o inventate da Zavattini, sembra essere collegato da questo 'sentire comune', un'armonia che non è una formula sentimentale romantica o nostalgica, ma è il sentirsi parte di una comunità, essendo tutti e tutto costruttori della comunità stessa, dei suoi valori, delle sue atrocità e bellezze. Questo sentimento mi ricorda un po' le cantate di Bach, composizioni settimanali del musicista, scritte per la gente del villaggio, che ogni domenica venivano suonate e cantate nella chiesa.

Ma rivedendo il lavoro di Strand e Zavattini, mi sembra non si possano coltivare nostalgie di nessun tipo, perché la modernità e la freschezza dell'opera rimangono inalterate e, caso mai, ci resta soltanto la constatazione dolorosa che la loro rimane una grande opera sulla coralità del mondo, della quale ci hanno dato l'ultimo realistico affresco, perché di lì a poco tutto questo si sarebbe dissolto, frantumato. Zavattini, la famiglia Lusetti, Hazel e Paul Strand, il sellaio, il farmacista, i bambini, la Dosolina, costruiscono la lunga strada narrativa dove ai lati si snodano cappelli di paglia, la segnaletica del Touring Club, filari e paracarri, Garibaldi dipinto sul muro e i glicini, che non sono inerti fondali per meravigliose nature

⁴¹⁹ Ivi, p. 30.

⁴²⁰ E. Piccardo, *Ghirri, la lenta scoperta delle cose*, in «Il giornale dell'Architettura», 9 marzo 2022, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/03/09/ghirri-la-lenta-scoperta-delle-cose/> (ultimo accesso 23.11.2023).

⁴²¹ P. Costantini, L. Ghirri (a cura di), *Strand. Luzzara*, Milano, Clup, 1989.

morte, ma assumono il rilievo attonito della semplicità e del mistero delle cose della vita degli uomini.⁴²²

A colpire Ghirri è quindi il «confronto fra una visione localizzata, che enfatizza la specificità di questo paese, ed una visione più universale, che va alla ricerca del significato generale, trascendentale di “un paese”»⁴²³. Lo stesso Strand viaggia per un anno fra Toscana, Lazio, Puglia, Campania, Sicilia e Sardegna, in cerca del luogo perfetto per realizzare il suo testo, ma la scelta ricade, nonostante la titubanza iniziale dovuta alla temuta «piattezza del paesaggio padano»⁴²⁴ su un «paese qualsiasi»⁴²⁵, proprio come quelli fotografati in *Viaggio in Italia*, che però assumono fondamentale importanza, in quanto, riportando le parole di Zavattini: «conoscere meglio Luzzara significa conoscere meglio se stessi»⁴²⁶.

⁴²² L. Ghirri, *Come un canto della terra*, in P. Costantini, L. Ghirri (a cura di), *Strand. Luzzara*, cit., p. 36.

⁴²³ *Un paese di Paul Strand e Cesare Zavattini/ Presentazione della nuova edizione del libro*, risorsa online accessibile all'indirizzo: [fondazioneunpaese.com](http://www.fondazioneunpaese.com): <http://www.fondazioneunpaese.org/un-paese-riedizione-einaudi/> (ultimo accesso 23.11.2023).

⁴²⁴ A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, cit., p. 150.

⁴²⁵ C. Zavattini, G. Berengo Gardin (a cura di), *Un paese vent'anni dopo* (1976), cit., p. 18.

⁴²⁶ *Ibidem*.

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1961, *Le Message photographique*, in «Communications», n.1, pp. 127-138. Trad. it. *Il messaggio fotografico*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 5-21.
- Barthes, Roland. 1964, *Rhétorique de l'image*, in «Communications», n 4, pp. 40-51. Trad. it. *Retorica dell'immagine*, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 22-41.
- Barthes, Roland. 1980, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Cahier du cinéma/Gallimard/Seuil. Trad. it. *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Barthes, Roland. 1982, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil. Trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985.
- Basilico, Gabriele. 2004, *Viaggio in Italia e Mission Photographique de la D.A.T.A.R: due esperienze sul paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 139-144.
- Belpoliti, Marco. 16 marzo 1984, *Nel regno dell'analogo*, intervista a L. Ghirri, in «il manifesto», p. 7, in L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 283-190.
- Belpoliti, Marco, Sironi, Marco (a cura di). 2008, *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos.
- Belpoliti, Marco. 13 luglio 2012, *Viaggio in Italia*, in «Doppiozero», risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.doppiozero.com/viaggio-in-italia> (ultimo accesso: 11.11.2023).
- Belpoliti, Marco. 3 agosto 2016, *Luigi Ghirri e Gianni Celati*, in «Doppiozero», risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.doppiozero.com/luigi-ghirri-e-gianni-celati> (ultimo accesso: 11.11.2023).
- Belpoliti, Marco. 22 dicembre 2021, *Ristampato un classico/Strand e Zavattini: C'era una volta Un paese*, in «Doppiozero», risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.doppiozero.com/strand-e-zavattini-cera-una-volta-un-paese> (ultimo accesso: 19.11.2023)
- Berger, John. 1980, *About Looking*, New York, Pantheon Books. Trad. it. *Del guardare*, Ripatransone (Ascoli Piceno), Sestante, 1995.
- Berger, John. 1980, *About Looking*, New York, Pantheon Books. Trad. it. *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Carrara, Giuseppe. 2017, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», no. 2, pp. 26-55, risorsa online accessibile all'indirizzo:

<https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/comparatismi/article/view/1234> (ultimo accesso: 23.11.2023).

Celati, Gianni. 1971, *Comiche*, Torino, Einaudi.

Celati, Gianni. 1972, *Le avventure di Guizzardi*, Torino, Einaudi.

Celati, Gianni. 1975, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi.

Celati, Gianni. 1976, *La banda dei sospiri*, Torino, Einaudi.

Celati, Gianni. 1978, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi.

Celati, Gianni. 1984, *Verso la foce. Reportage per un amico fotografo*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, pp. 20 - 35.

Celati, Gianni. 1985, *Narratori delle pianure*, Milano, Feltrinelli.

Celati, Gianni. 1987, *Condizioni di luce sulla via Emilia*, in G. Celati, *Quattro novelle sull'apparenza*, Milano, Feltrinelli, pp. 37-60.

Celati, Gianni. 1989, *Commenti su un teatro naturale delle immagini*, in G. Celati e L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, pp. n.n.

Celati, Gianni. 1989, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli.

Celati, Gianni. 2004, *Discorso di Fontanellato*, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 195-204.

Celati, Gianni. 2004, *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 74-86.

Celati, Gianni. 2010, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 249-264.

Chierici, Anna Maria. 2011, *La scrittura terapeutica. Saggio su Gianni Celati*, Modena, Archetipo.

Costantini Paolo, Fuso Silvio, Mescola Sandro, Zannier Italo (a cura di). 1989, *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane, 1839-1989*, Firenze, Fratelli Alinari.

Cresci, Mario. 2004, *Mettere al mondo il mondo*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 188-194.

Criscione, Miryam. 2018, *Fiume Po (1966): la nascita di un progetto di Cesare Zavattini e William M. Zanca*, in «Rivista di studi di fotografia», n. 08, pp. 8-26, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://rsf-rivistastudifotografia.it/> (ultimo accesso: 22.11.2023).

D'Autilia, Gabriele. 2012, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi.

- Gasparini, Laura. 2004, *Viaggio in Italia. La mostra, il libro e la fortuna critica*, in R. Valtorta, *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 117-127.
- Gasparini, Laura. 2017, *Paul Strand e Cesare Zavattini. Un paese. La storia e l'eredità*, Milano, Silvana Editoriale.
- Ghirri, Luigi. 1978, *Kodachrome*, Modena, Punto e Virgola.
- Ghirri Luigi, Leone Gianni, Velati Enzo (a cura di). 1984, *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante.
- Ghirri Luigi, Celati Gianni (a cura di). 1989, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli.
- Ghirri Luigi, Taramelli Ennery (a cura di). 1992, *Luigi Ghirri: vista con camera: 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milano, F. Motta.
- Ghirri, Luigi. 1997, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Torino, Società editrice internazionale.
- Ghirri, Luigi. 2010, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet.
- Ghirri, Luigi. 2021, *Niente di antico sotto il sole: scritti e interviste 1973-1991*, Macerata, Quodlibet.
- Hill, Sarah. 5-8 giugno 2003, *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in «Anteprima per il cinema indipendente italiano», catalogo del Bellaria Film Festival, Bellaria Igea Marina, pp. 92-96.
- McNamara, Andrew. 1996, *Words and Pictures in the Age of the Image: An Interview with W.J.T. Mitchell*, in «Eyeline», no. 30, Autumn-Winter, pp. 16-21.
- Mitchell, William John Thomas. 1986, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas. 1986, *What is an Image?*, in *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 7-46.
- Mitchell, William John Thomas. 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas. 1994, *Textual Pictures*, in Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 111-211.
- Mitchell, William John Thomas. 2005, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press.

- Mitchell, William John Thomas. 2008, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti edizioni.
- Nori, Claude. Aprile 1985, *Luigi Ghirri*, in «Camera International», no. 2, pp. 16-17.
- Piccardo, Emanuele. 9 marzo 2022, *Ghirri, la lenta scoperta delle cose*, in «Il giornale dell'Architettura», risorsa online accessibile all'indirizzo:
<https://ilgiornaledellarchitettura.com/2022/03/09/ghirri-la-lenta-scoperta-delle-cose/> (ultimo accesso: 23.11.2023)
- Purgar, Krešimir. 2019, *Iconologia e cultura visuale: W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, Roma, Carocci.
- Purgar, Krešimir. 2019, *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures*, New York, Routledge.
- Quintavalle Arturo Carlo, Velati Enzo (a cura di). 1984, *Cenni biografici degli autori*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, pp. 15-18.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1984, *Viaggio in Italia. Appunti*, in L. Ghirri, G. Leone, E. Velati (a cura di), *Viaggio in Italia*, Alessandria, Il Quadrante, pp. 7-14.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 1993, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Milano, Electa.
- Quintavalle, Arturo Carlo. 2004, *Viaggi di ritorno*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 50-73.
- Richards, Jamie. Luglio/agosto 2011, *Gianni Celati and "Plain" Storytelling in Contemporary Italy*, in *World Literature Today*, Vol. 85, No. 4. pp. 48-51, risorsa online accessibile all'indirizzo: <http://www.jstor.org/stable/41310490> (ultimo accesso: 23.11.2023).
- Russo, Antonella. 2011, *Storia culturale della fotografia italiana: dal neorealismo al postmoderno*, Torino, Einaudi.
- Scabia, Giuliano. 19 ottobre 1985, *Un narratore delle pianure*, in «Rinascita», no. 39, p. 27.
- Sironi, Marco. Luglio 2003, *Qualche idea sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, intervista a G. Celati, in M. Sironi (a cura di), *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004, pp. 221-229.
- Sironi, Marco. 2004, *Di immagini e parole*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 87-101.
- Sironi, Marco (a cura di). 2004, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Sontag, Susan. *On Photography*, 1977, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1978), Torino, Einaudi, 2003.
- Taramelli, Ennery. 2004, *Geografia d'autore*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 106-116.

- Tomkins, Calvin. 16 settembre 1974, *Paul Strand: Look to the Things Around You*, in «The New Yorker».
- Ortolani, Mario. 11 ottobre 1955, *Cultura nella fotografia*, in «L'Avvenire d'Italia».
- Valtorta, Roberta (a cura di). 2004, *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti.
- Valtorta, Roberta. 2004, *Stupore del paesaggio*, in R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milano, Lupetti, pp. 11-49.
- Valtorta, Roberta. 7 giugno 2019, *Photography and landscape in Italy in the 1980s*, in «Photographies», pp. 155-175, rivista online accessibile all'indirizzo: <https://tandfonline.com/loi/rpho20> (ultimo accesso: 22.11.2023).
- Vegetti, Matteo. 2017, *L'invenzione del globo: spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi.
- Viaggio in Italia. Il bianco e nero i colori. Un paese in cornice*, 12 gennaio 1984, in «Weekend» de «La Repubblica».
- Zavattini, Cesare. 28 febbraio 1952, *Lettera a Giulio Einaudi*, V. Fortichiari, *Il carteggio Einaudi-Zavattini*, in «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», VII (2001), n. 2, pp. 35-36.
- Zavattini, Cesare, Strand, Paul (a cura di). 1955, *Un paese*, Torino, Einaudi.
- Zavattini, Cesare, Berengo Gardin, Gianni (a cura di), 1976, *Un paese. Vent'anni dopo*, Torino, Einaudi.
- West, Rebecca. 2000, *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, Toronto, University of Toronto Press.

Filmografia

Strada provinciale delle anime, Italia 1991, video, colore, 58'. Regia e sceneggiatura di G. Celati. Prodotto da Pierrot e la Rosa/ Rai Tre.

Il mondo di Luigi Ghirri, Italia 1999, video, colore, 52'. Regia e sceneggiatura di G. C. Prodotto da Pierrot e la Rosa.

Case sparse. Visioni di case che crollano, Italia-Germania 2002, video, colore, 61'. Regia e sceneggiatura di G. Celati. Prodotto da Pierrot e la Rosa/Stefilm.

Sitografia

Archivio Luigi Ghirri, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.archivioluigighirri.com/> (ultimo accesso 18.11.2023).

Archivio Luigi Ghirri, archivi di persona, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, risorsa online accessibile all'indirizzo:

<https://www.bibliotecapanizzi.it/in-panizzi/archivi/archivi-di-persona/luigi-ghirri/> (ultimo accesso: 18.11.2023).

Fondazione Un Paese, *Un paese di Paul Strand e Cesare Zavattini/ Presentazione della nuova edizione del libro*, risorsa online accessibile all'indirizzo: [fondazioneunpaese.com: http://www.fondazioneunpaese.org/un-paese-riedizione-einaudi/](http://www.fondazioneunpaese.org/un-paese-riedizione-einaudi/) (ultimo accesso 23.11.2023).

Fondo Gianni Celati, archivi di persona, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.bibliotecapanizzi.it/in-panizzi/archivi/archivi-di-persona/arch-celati/> (ultimo accesso: 12.11.2023).

Phocus Magazine, Cultura fotografica, *L'Agenzia Magnum Photos*, a cura di Paolo Ranzani, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.phocusmagazine.it/storie-di-fotografia-lagenzia-magnum-photos/> (ultimo accesso 18.11.2023).

Phocus Magazine, Cultura fotografica, *Farm Security Administration. Una storia Americana*, a cura di Federico Montaldo, risorsa online accessibile all'indirizzo: <https://www.phocusmagazine.it/farm-security-administration-una-storia-americana-federico-montaldo/> (ultimo accesso 16.11.2023).