Luigi Ghirri tra albe e tramonti

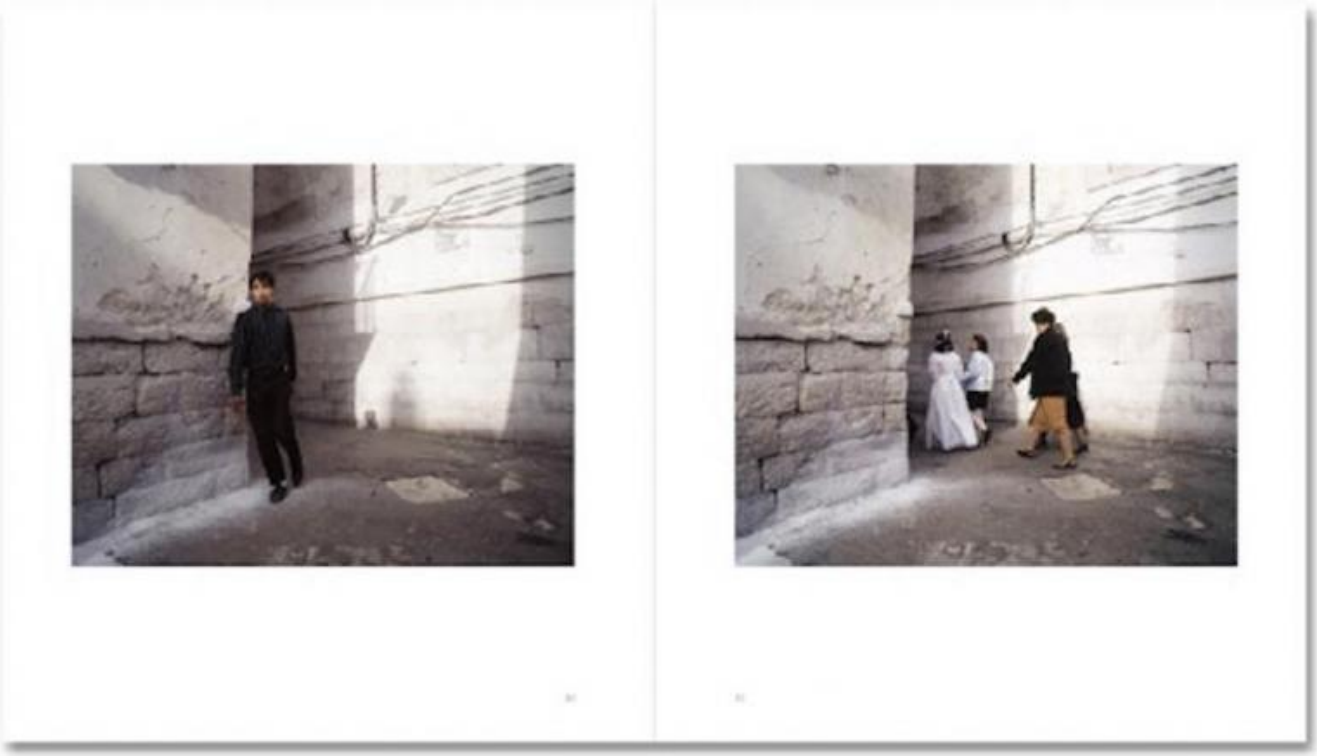
Marco Belpoliti
13 Aprile 2022

Non si erano mai incontrati. Solo una fitta serie di telefonate. Gianni cercava di convincerlo a venire a Bari a esporre le sue fotografie. Così dopo tanta insistenza Luigi aveva accettato. “Come ci riconosceremo?”, gli aveva chiesto Gianni nell’ultima telefonata. “Occhiali e loden verde”, aveva risposto Luigi. All’uscita della stazione ferroviaria di Bari nel mese di novembre del 1981, mentre soffia un leggero vento di maestrale, Luigi Ghirri incontra il suo interlocutore, Gianni Leone. La mostra si apre il giorno dopo a Spazio Immagine. S’intitola *Still Life*. Arrivano anche Mario Cresci da Matera e Mimmo Jodice da Napoli e in questo modo comincia tra lunghe chiacchierate e discussioni il progetto che porterà tre anni dopo alla realizzazione di un libro e di una esposizione collettiva, *Viaggio in Italia*.

Il progetto, curato da Luigi Ghirri, Gianni Leone e Enzo Velati segnerà il vero giro di boa della fotografia italiana nella seconda metà del XX secolo. Ma prima c’è ancora un’altra mostra, la seconda di Ghirri in Puglia. Tra il marzo e l’aprile del 1982 nello Spazio Città, Expo Arte, di Bari si apre *Tra albe e tramonti. Cento immagini per la Puglia*. Sarà l’inizio di una serie di viaggi e permanenze nella regione meridionale a contatto con una luce nuova e diversa da quella che avvolge la Pianura al Nord da cui Luigi proviene. La scoperta di questa regione e del suo territorio sembra aprire a una differente idea di fotografia, diversa da quella degli anni Settanta e dalle successive campagne fotografiche in Emilia e in Romagna degli anni Ottanta. Ghirri torna in Puglia da Leone e dagli amici che ci vivono nel 1985, nel 1986 e infine un ultimo viaggio nel 1990. Sono sessioni di lavoro, ma anche di vacanza, incontri con i suoi ospiti pugliesi nei trulli e nelle case, fino alla visita a Lucio Dalla nella sua casa alle Tremiti.

Una scelta delle immagini scattate nell’arco di quasi dieci anni compone un volume intitolato *Puglia. Tra albe e tramonti* pubblicato in occasione della mostra tenutasi presso la Fondazione Museo Pino Pascali a Polignano a Mare (da ottobre 2021 al febbraio 2022). Libro stampato magnificamente da MACK include 183 fotografie accompagnate dai testi di Adele Ghirri, Arturo Carlo Quintavalle e una conversazione tra Gianni Leone e Rosalba Branà. Nelle ultime pagine del volume (286 pagine) c’è il menabò del libro che Ghirri aveva pensato per la mostra del 1982, che non era mai stato realizzato. Si tratta di una sequenza di 88 immagini delle 100 previste, che riproduce il mock-up di fogli sfusi a doppia pagina su cui il fotografo aveva incollato prove di stampa del formato 15 x 25 centimetri. Un documento importante perché, come scrive nel suo ampio saggio Quintavalle, la Puglia ha segnato un cambio di passo nel lavoro del fotografo emiliano. Le immagini sono disposte lungo una sequenza di successioni visive, che avrebbero poi corrisposto all’esposizione realizzata. Ghirri preparava le sue mostre allestendo un impaginato: prima il progetto su carta, poi le fotografie alle pareti. Lo faceva giocando con i rettangoli colorati come in un puzzle immaginario alla ricerca di una successione narrativa e insieme visiva.

Queste 88 riproduzioni ci raccontano l’incontro con la luce meridiana del Sud, che si dispone lungo una linea d’orizzonte definita dall’immancabile striscia di mare che appare dietro le architetture, i profili delle spiagge o al termine d’un paesaggio dove il cielo continua la medesima linea verso l’alto. Come nelle immagini della Pianura, lo spazio sembra senza fine, imprendibile e distante: laggiù. Non è più la magia misteriosa delle piazze emiliane, che occhieggiano le pitture metafisiche di De Chirico, ma qualcosa d’altro. Qui appare un’altra metafisica connotata dall’azzurro e dal bianco, intravista attraverso l’apertura d’una porta oppure di una finestra, dentro le volte delle architetture bianche della Puglia: è la metafisica della luce, là dove, nelle ultime immagini scattate a Roncocesi c’è invece la metafisica della invisibilità, che si identifica con l’opacità della nebbia, con il suo mistero in cui Daniele de Lonti ha visto il senso di una nuova sacralità. Domina in questa serie pugliese il bianco della calce dei muri e delle case, che s’imparenta con l’azzurro dello spazio profondo. Ogni tanto fanno capolino motivi conosciuti della fotografia concettuale degli anni Settanta: una porta da calcio dipinta sul muro, una fotografia poggiata per terra, la giostrina, l’autobus con la pubblicità realista, il rettangolo quadrettato d’una finestra, le decorazioni sui muri composti di piccole stelline gialle.



Questo menabò ci parla del cambiamento in corso alla fine degli anni Ottanta nel mondo visivo e mentale di Ghirri, come ricorda Quintavalle. Nell'incontro con la luce della Puglia – "ferma, continua, tagliente" – si ridisegna il paesaggio che al Nord è sospeso e pulviscolare. Un incontro che lo porta a ripensare in modo precipuo la costruzione delle immagini nelle sequenze che ne definiscono il lavoro. Per spiegare il cambiamento in nuce all'inizio degli anni Novanta, Quintavalle, sollecitato dall'archivio di immagini del padre, che Adele Ghirri gli ha mostrato – 2000 immagini delle tre campagne fotografiche in Puglia –, ripercorre l'intera opera di Ghirri a partire dai suoi esordi focalizzando un aspetto che la raccolta di suoi scritti *Niente di antico sotto il sole* (ristampato da Quodlibet con la introduzione di Francesco Zanot) rende ancor più evidente: l'importanza assunta dal racconto delle immagini nella sua attività. I suoi non sono infatti mai libri fotografici, bensì di fotografie: "un libro per Ghirri è racconto, anzi romanzo, narrazione con precisi attori, precisi personaggi, per altro, fino al libro sulla Puglia, quasi sempre ripresi da dietro, a distanza, in modo da permettere, suggerisce Ghirri, una forma di identificazione, di proiezione analitica, un secondo sguardo rispetto a quello rappresentato" (Quintavalle).

Il cambiamento è già in atto nel fondamentale volume pubblicato da Feltrinelli, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, nel 1989, che aveva lasciato Luigi insoddisfatto per la qualità della stampa, come ha raccontato molte volte Celati. Nel testo che accompagna questo libro, dal formato simile a un album, lo scrittore mette bene in luce il lavoro di disposizione delle fotografie che Ghirri compie. Per lui non conta solo, o non tanto, la singola fotografia – certo anche quella, perché non c'è una sola immagine di Ghirri che non sia stata pensata e guardata a lungo, sia prima di scattarla sia dopo – ma tutta la storia che insieme raccontano. È la sequenza che conta, nella costruzione del discorso d'immagini orchestrato con cura da Ghirri.

Possiamo dire che il fotografo emiliano segue quasi alla lettera i tre ordini della retorica classica, così come li aveva recuperati e interpretati Roland Barthes in un suo piccolo libro: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Il primo è il livello d'invenzione dell'oggetto fotografato, il particolare modo che Ghirri aveva di trovare le immagini, come si vede nel seminale lavoro *Km 0,250*, la sequenza dei manifesti ripresi a Modena lungo il muro dell'ex autodromo, o in *Still life*, lavoro che aveva colpito Gianni Leone e indotto a chiedersi con il catalogho in mano: ma che fotografie sono mai queste? Allo stesso modo *Identikit*, che ritrae la sua biblioteca, costituisce l'invenzione d'un oggetto visivo nuovo nella scia dell'arte concettuale dei suoi amici modenesi (Franco Guerzoni, Claudio Parmiggiani, Giuliano Della Casa, Carlo Cremaschi, Franco Vaccari). La *dispositio* caratterizza il suo discorso fotografico, come mostrano i vari menabò realizzati per i libri-mostre insieme a Paola Borgonzoni.

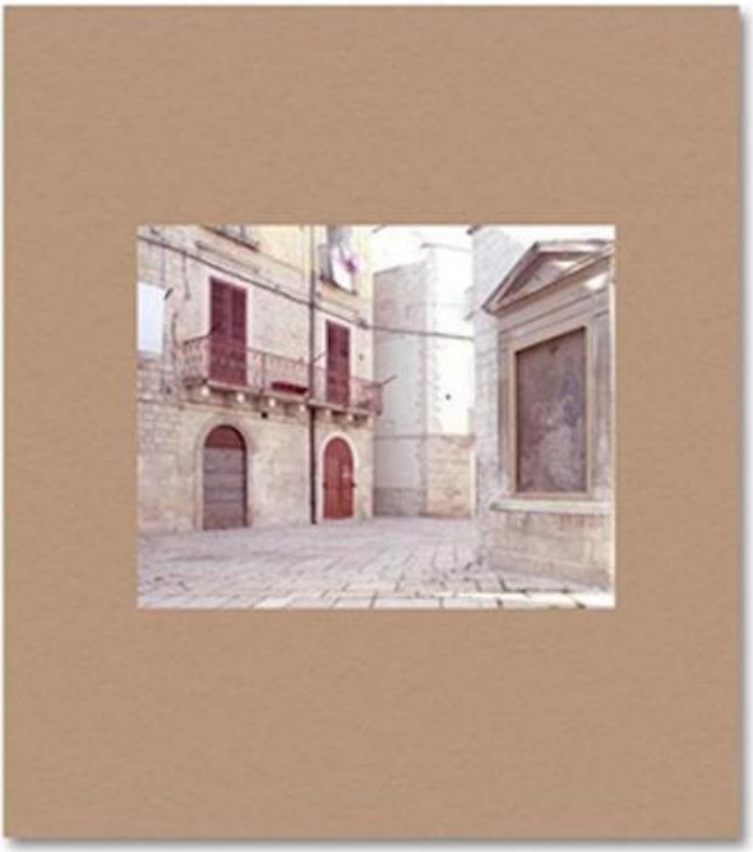
Celati racconta d’aver osservato Luigi durante la composizione di *Il profilo delle nuvole*: “Ho studiato l’ordine in cui Ghirri ha disposto le foto per il suo libro, e mi colpisce che le abbia ordinate in una specie di gioco dell’oca, attraverso paesaggi analogici da una foto all’altra. Lui risponde che un montaggio delle foto avviene sempre, anche quando le vediamo in un ordine casuale. Le foto stanno sempre assieme come in un album di famiglia, dove c’è una narrazione che appare mentre lo sfogli”. Il rimando al “gioco dell’oca” è suggestivo perché c’è nel montaggio di Ghirri la presenza di un elemento giocoso, quasi infantile, che segue nelle mosse successive della partita: il lancio dei dadi di quel gioco con la sua casualità, il girare in tondo per puntare all’arrivo.

Anche quello dell’“album di famiglia” è un modello che agisce nel montaggio, seguendo linee visive collegate al passato, alla memoria e spesso alla felicità trascorsa, una caratteristica importante per Ghirri, e al bisogno di stabilire continuità. La storia personale s’iscrive nella storia della famiglia, che non è solo un’istituzione sociale, ma anche una comunità affettiva e mentale, come accadeva un tempo nelle campagne della Pianura da cui Ghirri proveniva. Da lì, dall’infanzia, proviene lo sguardo di Ghirri, la sua novità. L’elemento dell’*elocutio*, che nella retorica riguarda il modo d’esporre, non è nient’alto che la tonalità che fa di Ghirri un narratore di cose e immagini, dove la meraviglia del mondo così

come appare svolge un ruolo decisivo.

Oggi, dopo il Ghirri autore di scatti memorabili, è ora il momento di scoprire l'elemento della disposizione, della costruzione narrativa. Celati nel suo testo sosteneva che le fotografie di Luigi non devono essere pensate secondo un "modello rinascimentale" fondato su singole opere, staccate tra loro, ma secondo quello dei cicli narrativi propri di Giotto, del Beato Angelico, del Sassetta, opere dove un'immagine porta all'altra e il senso complessivo di quello che si vede non dipende da una valutazione estetica, bensì dalla comprensione di un racconto che parla di avvenimenti da ricordare. Celati sottolineava spesso un'esclamazione di Ghirri: Basta con l'estetica!

Questa predilezione per il ciclo, piuttosto che per l'opera singola e memorabile, è una delle ragioni che aveva avvicinato Ghirri a Celati, pur nella diversità dei caratteri e dei progetti (in Celati non c'è l'ironia di Ghirri ma solo la comune malinconia). Quintavalle parla dell'influenza esercitata dall'*école du regard* francese, probabile, poiché l'orizzonte culturale di Luigi Ghirri è ampio e multiforme, ma di certo in lui quella istanza della descrizione si evolve nella direzione di un racconto caldo, non più freddo, e insieme limpido ed efficace, composto di piccoli dettagli ordinati in un insieme complessivo, che noi possiamo sintetizzare nella formula "il mondo di Luigi Ghirri". La ricerca del tono giusto – l' *elocutio* – è esattamente ciò che unisce le opere di Celati e Ghirri, pur nella loro differenza stilistica. Il tono nello scrittore di *Narratori delle pianure* è tutto, un tono basso, famigliare, misterioso, con spiccati tratti metafisici, quella metafisica che è la ricerca del fondamento inconcusso della realtà secondo la lezione sia del primo come del secondo Wittgenstein, autore per Celati fondamentale nella transizione dalla sua prima maniera alla seconda.



Un altro elemento che unisce i due autori, che queste fotografie pugliesi mettono bene in luce, è il tema del racconto quotidiano. La prima cosa che salta agli occhi guardando e riguardando il volume è l’apparizione di personaggi dentro gli spazi e le architetture. L’elemento teatrale, così evidente nella fotografia padana di Ghirri – tratto comune con l’autore di *Comiche* e *La banda dei sospiri* –, si riconosce perfettamente in queste scene pugliesi. Ci sono tanti bambini, ragazzi

che giocano a pallone, bambine che entrano ed escono dai vicoli, momenti della cerimonia della cresima o della prima comunione, c'è la presenza di gruppi di ragazzi. Tutti guardano in macchina, come osserva Quintavalle, e non sono più i personaggi del primo Ghirri che raddoppiano lo sguardo dell'autore, retaggio di un pensiero concettuale. Qui i soggetti fotografati gli rispondono invitando a loro volta una risposta nel fotografo: è un dialogo. L'elemento dialogico entra in modo evidente in queste immagini, ed è una delle scoperte dei viaggi pugliesi compiuti con la figlia Ilaria, con la compagna Paola e sua sorella Elena, ritratte in piccoli scatti famigliari, ma sempre alla Ghirri.

Cambia il modo con cui il fotografo emiliano scrive con le immagini. Una scrittura che è dall'inizio volta al montaggio. L'idea di passare dall'immagine fissa all'immagine in movimento, come ha ribadito più volte Daniele de Lonti, era il successivo passaggio verso cui Ghirri si muoveva. Ma già in questa esperienza pugliese l'idea dello stotyboard è presente. Non possiamo sapere che "cinema mentale" e anche "sensoriale" Ghirri avesse in animo di sviluppare. Quintavalle ipotizza che dentro l'idea cinematografica del montaggio delle fotografie di Luigi ci fosse sempre "un punto di fuga, un momento di squilibrio, che serve a far intendere che l'immagine non è isolata, fa parte di un contesto".

Come sarebbe stato il "cinema" con i suoi punti di fuga possiamo solo congetturarlo, di certo i fotogrammi erano già presenti nel suo archivio di 150.000 negativi, nelle cassettine dove raccoglieva i suoi scatti per comporre un puzzle sempre diverso, spostando foto da un progetto all'altro, lavorando di immaginazione. L'atelier di Ghirri è lì in potenza, una potenzialità fatta non solo di scatti, ma di scrittura, ipotesi progettuali, menabò fatti o solo fantasticati, un atelier aperto sul passato ma anche sul futuro, perché la sua fotografia contiene un potenziale di visibilità nel senso indicato da Calvino nella sua *Lezione americana* che evoca la potenzialità visiva di Giordano Bruno, il suo *spiritus phantasticus* :"un mondo o un golfo, mai saturabile, di forme e d'immagini". Dentro il suo archivio c'è ancora un potenziale inespresso di lavoro che guarda al futuro.

ghirri_-_dalla.jpg

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